

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Clarissa Figueiró Ferreira

**CAMPEIRISMO MUSICAL E OS FESTIVAIS DE MÚSICA NATIVISTA
DO SUL DO BRASIL:
A (PÓS)MODERNIDADE (RE)CONSTRUINDO O
“GAÚCHO DE VERDADE”**

Porto Alegre
2014

CLARISSA FIGUEIRÓ FERREIRA

**CAMPEIRISMO MUSICAL E OS FESTIVAIS DE MÚSICA NATIVISTA
DO SUL DO BRASIL:
A (PÓS)MODERNIDADE (RE)CONSTRUINDO O
“GAÚCHO DE VERDADE”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música (Musicologia/Etnomusicologia)

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre
2014

Aos meus pais Armandino e Marta,
e ao meu irmão Márcio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Música da UFRGS, corpo docente, discente e funcionários, pelo excelente trabalho que realizam. Também à CAPES por conceder-me bolsa de estudos durante estes dois anos, possibilitando minha dedicação integral a esta pesquisa.

Ao Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore pela receptividade e pela permissão de efetuar pesquisa em seus riquíssimos arquivos.

À professora Elizabeth Lucas pelos ensinamentos e pelas valiosas contribuições.

Ao orientador Prof. Reginaldo Gil Braga, por todo conhecimento compartilhado ao longo destes dois anos, pela sábia orientação, pela paciência e por estar sempre disposto a ouvir e respeitar minhas opiniões, estando sempre presente em todas as etapas desta pesquisa desafiadora para mim.

Ao professor Mário Maia, por despertar-me o gosto pela Etnomusicologia, através de suas brilhantes ideias sobre a pesquisa em música, expressas nas aulas que tive o prazer de assistir em minha graduação na Universidade Federal de Pelotas, onde ficava evidente e contagiante seu amor pela arte e pelo conhecimento.

Meu agradecimento aos compositores e músicos dos Festivais Nativistas pelo grande aprendizado musical compartilhado ao longo destes oito anos de atuação. Especialmente aos colaboradores, pela disposição e pelo respeito afetuoso a esta pesquisa: Sérgio Carvalho Pereira, Lisandro Amaral, Xirú Antunes, Juliano Gomes, Luiz Carlos Borges, Robledo Martins, André Teixeira, Gujo Teixeira, Juliana Spanevello, Marcello Caminha, Zulmar Benitez, Mauro Moraes.

A todos os integrantes do Grupo de Estudos Musicais, em especial aos colegas Suelen Matter e Douglas Benzi, por estarem sempre dispostos a ajudar e a compartilhar nossas ansiedades.

Às amigas Jamile Pereira e Clarissa Moura, pela amizade, pela parceria nos festivais, e principalmente pela cobertura destes eventos, atualizadas assiduamente no blog *Bahstidores*, meio pelo qual serviu de apoio para esta pesquisa.

Ao amigo e colega de “gig” Matheus Kleber, pelos debates valiosos em viagens, e por emprestar seu conhecimento na transcrição musical desta pesquisa.

Meu agradecimento ao casal de amigos Guilherme Ceron e Aline Porto, por estarem sempre presentes nos principais momentos bons (e não tão bons), em

Porto Alegre. Foram extremamente significativas e proveitosas a esta pesquisa nossas noites de jantas, discos, leituras e diálogos sobre diversos assuntos da contemporaneidade e principalmente sobre o gauchismo: nossos saraus (pós)modernos!

Agradeço a amiga Adriana Lopes, pela amizade, apoio e palavras positivas desde o dia em que me hospedou em sua casa para fazer a seleção de ingresso no mestrado.

À minha querida amiga real/ virtual Carolina Ferreira. Minha parceira desde as disciplinas do curso de Ciências Musicais, que sempre esteve presente com suas opiniões racionais sobre as questões musicais, tão debatidas por nós através da amada internet.

Não poderia deixar de agradecer ao meu fidelíssimo companheiro que esteve presente em toda escrita deste trabalho: meu gato Atahualpa. Esta foi certamente a presença mais efetiva em todas etapas deste estudo, desde as viagens aos festivais, até as pesquisas em gabinete, muitas vezes buscando interação ao sentar no teclado do notebook. Em períodos de introspecção e isolamento, em virtude do trabalho com a pesquisa, esta foi sem dúvida a melhor companhia que poderia ter!

Ao meu queridíssimo irmão Márcio. Pela primeira vez em nossas vidas não moramos juntos nestes dois últimos anos, porém sempre esteve presente e prestativo a ajudar. Obrigada pela disposição a ouvir meus relatos, percepções e indagações sobre esta pesquisa, tanto em Pelotas, Tramandaí ou Porto Alegre, em nossos passeios e nossas boas mateadas. Ah! E muito obrigada pelas ajudas com as tecnologias, através das inúmeras assistências remotas no meu notebook e pelo empréstimo da câmera para efetuar as gravações etnográficas, sem esse apoio essa pesquisa se tornaria muito mais difícil.

E finalmente aos meus pais por transmitirem total apoio e tranquilidade perante minhas escolhas até hoje. Por serem sempre positivos e confiantes quanto ao meu sucesso e minhas conquistas, principalmente nos momentos de desânimo e cansaço. Obrigada por me ouvirem e compreenderem, e por abdicarem de várias coisas em virtude do investimento em minha formação. Sei que a conquista deste título vem de um desejo muito planejado e esperado também por vocês, e com muita alegria vemos que: Sim, deu tudo certo! A vocês meu carinho e minha especial gratidão!

RESUMO

Este estudo tem por objetivo compreender como são construídas as identidades musicais nos festivais de música nativista do sul do Brasil através do segmento denominado como “música campeira”. Segundo os colaboradores desta pesquisa, esta nova estética e estilo musical teria surgido na década de 1990, tendo como característica, a preocupação com a “autenticidade” da “verdadeira música gaúcha”, sendo justificada devido a “exageradas modificações” que estaria sofrendo na última década do século XX. Para assegurar, então, a não “deturpação” da música nativista, o segmento fechou-se e tornou mais rígido o entendimento sobre sua preservação. Este novo paradigma ressignificou a compreensão sobre o gauchismo, a partir de um gaúcho intelectualizado, defendido por uma parte deste segmento, no qual, paradoxalmente, a vivência no campo tornou-se fator indispensável para adquirir legitimidade sobre o que se está descrevendo e representando em música. Dessa maneira, são reconhecidos marcos para esta mudança estilística, como o surgimento do cantor Luiz Marengo, e a música *Na Forma*, campeã da 7^o edição do festival Reponte da Canção, realizado em 1991. Também se pôde constatar como estas criações são inspiradas em artistas do “movimento missioneiro” e artistas considerados do folclore argentino e uruguaio, mostrando como são construídas estas identidades atualmente por meio de um viés transnacional. Desta forma, a pesquisa etnográfica foi realizada em quatro festivais, além de entrevistas com músicos e compositores, no qual foi possível constatar um “estilo festivaleiro” quanto ao modo de compor que se convencionou a partir deste entendimento. Também se fez uso de pesquisas em jornais, em revistas e em mídias digitais (textos online, áudios e vídeos) a fim de compreender como são criadas, mantidas e negociadas musicalmente estas identidades. A partir da difusão da música campeira, além dos eventos no qual são destinadas (os festivais nativistas), através de produções fonográficas, e a propagação destas composições musicais em outras esferas da mídia, como rádios, televisão e internet, são discutidas as questões de indústria cultural e representação destas identidades, por meio da comercialização de bens materiais e simbólicos que constituiu. Assim sendo, a pesquisa demonstrou como as características locais ainda buscam permanecer em meio aos grandes processos de transformações vividos em tempos de (pós)modernidade, através do entendimento de que a mídia global estimula o fortalecimento dos discursos e práticas locais, fornecendo novas vias de acesso daquelas anteriormente disponíveis, além de encontrar, assim, a ampliação de audiências receptivas.

Palavras-chave: Música Nativista; Campeirismo Musical; Etnomusicologia; Música no RS;

ABSTRACT

This study aims to understand how musical identities are constructed in nativist music festivals of southern Brazil from segment referred to as "campeira music". According to collaborators to this research, this new aesthetic and musical style came up in the 1990's, featuring concern about "authenticity" of the "real gaúcho music" justified by "exaggerated modifications" that this music was going through along the last decade of last century. To ensure no "misrepresentation" of nativist music, the segment closed up and became more rigid on the pursuing of preservation. This new paradigm resignified the understanding on "gauchism" as a gaúcho that is intellectualized, which is defended by part of this segment, and where, paradoxically, the experience in the countryside has become an indispensable factor to legitimate what is being described and depicted in music. Landmarks for this stylistic change are noted as the rise of singer Luiz Marengo, and the song "Na Forma", winner of the 7th "Reponte" Song Festival, held in 1991. Noticeably, creations are inspired by artists of "missionary movement" and by artists of Argentinean and Uruguayan folklore; which shows how those identities are nowadays constructed through transnational approach. Ethnographic research was conducted in four festivals besides interviews with musicians and composers, where it was possible to observe a "Festivish Style" concerning the conventional kind of composition that comes up from this understanding. Research in newspapers, magazines and digital media (text, audio and video) were carried out in order to understand how these identities are created, maintained and musically negotiated. From the diffusion of "campeira music" beyond the events which are intended (nativist festivals) through phonographic productions, and the spread of these musical compositions in other spheres of media such as radio, television and the internet, issues of cultural industry representation of these identities are discussed about trade of material and symbolic goods constituted. Research demonstrated how local characteristics still remain in the midst of these great transformation processes experienced in (post)modernity times, from the understanding that global media stimulates the strengthening of discourses and local practices, providing new access ways beyond those previously available, therefore expanding receptive audiences.

Keywords: Nativist Music; Musical "Campeirismo"; Ethnomusicology; Music in RS;

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| FIGURA 1. Mapa das cidades dos festivais onde foram realizadas as etnografias..... | 40 |
| FIGURA 2. Reculuta Da Canção, 2013..... | 49 |
| FIGURA 3 Galpão Crioulo onde é realizado o Reponte da Canção, em São Lourenço do sul, RS..... | 50 |
| FIGURA 4 Público em uma das noites do festival Sapecada da Canção, edição de 2013..... | 53 |
| FIGURA 5 Lisandro Amaral em entrevista realizada em sua casa em Bagé- rs, 13/09/13..... | 58 |
| FIGURA 6 Xirú Antunes em entrevista realizada em Pelotas - RS, 14/09/13..... | 60 |
| FIGURA 7 Gujo Teixeira..... | 61 |
| FIGURA 8 Sérgio Carvalho Pereira com o cantor Luiz Marengo..... | 67 |
| FIGURA 9 Luiz Carlos Borges..... | 68 |
| FIGURA 10 Luiz Marengo..... | 79 |
| FIGURA 11 Transcrição do arranjo instrumental da introdução da música <i>Na forma</i> | 82 |
| FIGURA 12 Joca Martins..... | 99 |
| FIGURA 13 Juliano Gomes..... | 100 |

LISTA DE FAIXAS DO DVD/ EXEMPLOS ÁUDIOVISUAIS

- VÍDEO 1. Luiz Marengo e Thedy Correa cantam “Diga A Ela” (Thedy Correa)
FONTE: <http://www.youtube.com/watch?v=TKKyiqekI7Q>.....80
- VÍDEO 2. Décimas da Raiz Pampeana – 27ª Moenda da Canção (Letra: Martim César; Música: Paulo Timm e Alessandro Gonçalves)
FONTE: <http://www.youtube.com/watch?v=wploYQdb0tM>.....85
- VÍDEO 3. Menina, escuta o teu cantor. (Letra: Sérgio Carvalho Pereira; Música: Juliano Gomes)
FONTE: <http://www.youtube.com/watch?v=OFNsuh5puBs>.....92
- VÍDEO 4. Cordeona. (Letra: Rafael Machado; Música: Juliano Gomes)
FONTE: <http://www.youtube.com/watch?v=nC5dcGzwSAw&list=PLROOVIE3-HH5z2ZxJADeSBuYFRHhoDvl6>.....93
- VÍDEO 5. Legado (Letra: Rômulo Chaves; Música: Robledo Martins)
FONTE: www.youtube.com/watch?v=X0cipGyhykl.....93
- VÍDEO 6. Por bailado e chacarera (Letra: Rogério Villagran; Música: André Teixeira)
FONTE: www.youtube.com/watch?v=myJik9Eet8E93
- VÍDEO 7. Eu sou bagual (Letra: Fernando Soares; Música: Juliano Gomes)
FONTE: <http://www.youtube.com/watch?v=7iCpe3ZoXaE>.....100

LISTA DE FAIXAS DO CD/ EXEMPLOS MUSICAIS

- ÁUDIO 1. Na Forma (Letra: Anomar Danúbio Vieira; Música: Zulmar Benitez).....81
- ÁUDIO 2. Eu Sou Bagual (Versão Original) (Letra: Fernando Soares; Música: Juliano Gomes).....102
- ÁUDIO 3. Bem Arreglado (Letra: Rodrigo Bauer; Música: Piero Ereno).....111

LISTA DE ANEXOS

| | |
|---|-----|
| ANEXO 1. Letra da composição <i>Na Forma</i> | 146 |
| ANEXO 2. Letra da composição <i>Décimas Da Raiz Pampeana</i> | 147 |
| ANEXO 3. Letra da composição <i>Menina, Escuta O Teu Cantor</i> | 149 |
| ANEXO 4. Letra da composição <i>Cordeona</i> | 151 |
| ANEXO 5. Letra da composição <i>Legado</i> | 152 |
| ANEXO 6. Letra da composição <i>Por bailado e chacarera</i> | 153 |
| ANEXO 7. Letra da composição <i>Eu sou bagual</i> | 154 |
| ANEXO 8. Letra da composição <i>Bem arreglado</i> | 155 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| APRESENTAÇÃO..... | 13 |
| 1. “ENQUANTO ISSO NOS FUNDÕES DO ESTADO A PLATÉIA VIBRA N’ALGUM FESTIVAL...”: NOVAS ESTÉTICAS E DICOTOMIAS NOS FESTIVAIS NATIVISTAS | |
| 1.1 ABRINDO CANCHA..... | 26 |
| 1.2 O QUE MOTIVOU A CRIAÇÃO DOS FESTIVAIS?..... | 33 |
| 1.3 REGIONALIDADES EM MEIO AO REGIONALISMO..... | 36 |
| 1.4 O “CAMPEIRISMO” NOS FESTIVAIS..... | 38 |
| 1.5 INDO A CAMPO..... | 40 |
| 1.5.1 Tafona da Canção Nativa, Osório-RS..... | 43 |
| 1.5.2 Reculuta da Canção Crioula, Guaíba-RS..... | 46 |
| 1.5.3 Reponte da Canção Nativa, São Lourenço Do Sul-RS..... | 50 |
| 1.5.4 Sapecada da Canção, Lages-RS..... | 52 |
| 2. “BOTA NA FORMA ESSES BEIÇUDO, TIO FLORÊNCIO...”: CRIAÇÕES, MANUTENÇÕES E NEGOCIAÇÕES NA “MÚSICA CAMPEIRA” | |
| 2.1 INSERÇÕES E INFLUÊNCIAS..... | 57 |
| 2.2 SOBRE MITOS E “RESGATES”: QUAL O GAÚCHO SE CANTA?..... | 69 |
| 2.3 LUIZ MARENCO: REFERÊNCIA NA MÚSICA CAMPEIRA..... | 74 |
| 2.4 COMPOSIÇÃO NA FORMA: MARCO MUSICAL DO “CAMPEIRISMO”..... | 80 |
| 3. “CAMPEIRA, MINHA BOTONEIRA QUE VAI SE ESPICHANDO E AMADRINHA O VIOLÃO...”: A MÚSICA CAMPEIRA EM REPRESENTAÇÕES SONORO-MUSICAIS | |
| 3.1 COMPOR “NATIVISTICAMENTE”: O ESTILO “FESTIVALEIRO” DAS COMPOSIÇÕES..... | 84 |
| 3.2 ESCREVER “PINTANDO QUADROS”..... | 91 |
| 3.3 SONORAMENTE “CAMPEIRA”..... | 94 |

**4. “NASCI NO MEIO DO CAMPO DENTRO DE UM COCHO DE SAL...”:
MERCADO DA MÚSICA REGIONAL CAMPEIRA DOS FESTIVAIS AO SHOW
BUSINESS**

| | | |
|-----|--|-----|
| 4.1 | <i>EU SOU BAGUAL!</i> – POLÊMICA NA MÍDIA..... | 99 |
| 4.2 | MÚSICA CAMPEIRA: CADEIRA CATIVA NA MÍDIA ESTADUAL..... | 105 |
| 4.3 | O CAMPEIRISMO COMO BEM MATERIAL E SIMBÓLICO..... | 108 |
| 4.4 | MERCADO MUSICAL REGIONAL E O PORQUÊ DA MÚSICA GAÚCHA “NÃO SUBIR”..... | 112 |

**5. “ORELHANO, BRASILEIRO, ARGENTINO, CASTELHANO, CAMPESINO,
GAÚCHO DE NASCIMENTO...”: O CAMPEIRISMO COMO UMA IDENTIDADE
TRANSNACIONAL?**

| | | |
|-----|---|-----|
| 5.1 | MITO E/OU IDENTIDADE GAUCHESCA..... | 114 |
| 5.2 | FRONTEIRAS MUSICAIS INVENTADAS E IMAGINADAS..... | 122 |
| 5.3 | CAMPEIRISMO MUSICAL: NACIONALISMO, REGIONALISMO E TRANSNACIONALISMO..... | 126 |

| | |
|----------------------------------|------------|
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 135 |
|----------------------------------|------------|

| | |
|-------------------------|------------|
| REFERÊNCIAS..... | 139 |
|-------------------------|------------|

| | |
|--------------------|------------|
| ANEXOS..... | 146 |
|--------------------|------------|

Verão, madrugada de 22 de dezembro de 2013, alguma esquina da Rua João Manuel, São Gabriel, RS. Após a apresentação da segunda noite do festival Estância da Canção Gaúcha e encerramento do bar onde alguns músicos se apresentaram, restaram cerca de vinte pessoas no local. Risadas, conversas sobre músicas e compositores, som de violão e acordeom preenchem sonoramente a noite estrelada e quente. Apesar de todas as reflexões sobre aqueles indivíduos e sua música, somente naquele instante percebi a dimensão da ligação que nenhum texto ou elemento sonoro sozinho conseguiria definir sobre a celebração da música e a reunião das pessoas. Posso dizer que naquele dia compreendi porque os festivais permanecem fortes até hoje. (DIÁRIO DE CAMPO)

APRESENTAÇÃO

O impasse entre “tradição” e “modernidade”, no ambiente dos festivais de música regional gaúcha do sul do Brasil, entendida como manutenção e mudança, está presente desde o primeiro evento em 1971. Pretendo, aqui, refletir sobre como as identidades sociais locais, no âmbito dos festivais de música regional do Rio Grande do Sul são entendidas em meio ao processo de globalização que vivenciamos na atualidade, onde características locais tomam posição de destaque nas performances sonoro-musicais destes eventos, estando sempre em questão a “autenticidade” de tais obras como genuinamente gaúchas.

Ao problematizar as identidades, neste caso musicais, e como elas são representadas no ambiente dos festivais nativistas, devemos pensar quais são os acontecimentos que as promovem e que caminhos elas seguem. É afirmado por Stuart Hall (1992) o entendimento de que há uma fragmentação nas identidades modernas e que o conceito de identidade não pode ser tido como acabado e incontestável. Hall observa que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (p. 9).

O autor chama atenção para o processo de *descontinuidades*, entendimento que libertou os indivíduos das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado. O sujeito pós-moderno pode não possuir uma identidade fixa, e sim uma identidade móvel, definida historicamente e não biologicamente. Dessa forma, um indivíduo pode possuir diversas identidades em si, utilizando-as de acordo com os sistemas culturais que o rodeiam.

O conceito de pós-modernidade aqui referido trata da condição sócio-cultural e estética que prevalece no capitalismo contemporâneo. A noção de pós-modernidade reúne uma rede de conceitos e modelos de pensamento, dentre os quais é possível elencar alguns: sociedade pós-industrial, pós-estruturalismo, pós-comunismo, pós-marxismo, pós-hierárquico, pós-liberalismo, pós-imperialismo, pós-colonialismo, pós-capitalismo. Também pode ser definido como mal estar ou renovação das ciências, das artes, da filosofia, onde antigos conceitos podem ser (re) definidos, (re) interpretados e (re) significados.

Autores contemporâneos (BHABHA, 1998; LATOUR, 1994; GIDDENS, 1991) apresentam diferentes marcos para o começo da pós-modernidade, como a queda

do Muro de Berlim e/ou a conseqüente crise das ideologias que dominaram o século XX. Algumas escolas de pensamento a tem como o fundamento do alegado esgotamento do movimento modernista, que dominou a estética e a cultura até final do século XX, substituindo, assim, a modernidade. Para Latour:

A modernidade possui tantos sentidos quantos forem os pensadores ou jornalistas. Ainda assim, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra, para a passagem do tempo. Através do adjetivo moderno, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo. Quando as palavras 'moderno', 'modernização' e 'modernidade' aparecem, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. (1994, p.15)

Para Giddens (1991), um primeiro passo para entender o conceito de modernidade seria o que se refere ao "estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa no século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência". Para ele:

Hoje, no final do século XX, muita gente argumenta que estamos no limiar de uma nova era, a qual as ciências sociais devem responder e que está nos levando para além da própria modernidade. Uma estonteante variedade de termos tem sido sugerida para esta transição, alguns dos quais se referem positivamente à emergência de um novo tipo de sistema social (tal como a 'sociedade de informação' ou a 'sociedade de consumo'), mas cuja maioria sugere que, mais que um estado de coisas precedente, está chegando a um encerramento ('pós-modernidade', 'pós-modernismo', 'sociedade pós-industrial', e assim por diante). (p.8)

A perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado. Dessa forma, a principal característica da pós-modernidade seria o reconhecimento de *descontinuidades*, diferente da interpretação de sucessão de fatos contínuos, no desenvolvimento social moderno.

Latour (1994) traz dois marcos que acredita serem fundamentais para o entendimento da mudança de pensamento social:

Todas as datas são convencionais, mas a de 1989 é um pouco menos convencional que as outras. A queda do Muro de Berlim simboliza, para todos os contemporâneos, a queda do socialismo. 'Triunfo do liberalismo, do capitalismo, das democracias ocidentais sobre as vãs esperanças do marxismo', este é o comunicado vitorioso daqueles que escaparam por pouco do leninismo. (...) Mas este triunfo dura pouco. Em Paris, Londres e Amsterdã, neste mesmo glorioso ano de 1989, são realizadas as primeiras conferências sobre o estado global do planeta, o que simboliza, para alguns

observadores, o fim do capitalismo e de suas vãs esperanças de conquista ilimitada e de dominação total sobre a natureza. (p.15)

Giddens, por sua vez, argumenta que atualmente estaríamos sentindo mais intensamente as conseqüências da modernidade e dos acontecimentos históricos que configuraram o modelo atual de sociedade. O autor reconhece o fato de que as transformações sociais possuem características mais fortemente notáveis, cujas conseqüências seriam mais potencializadas:

Em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as conseqüências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. Além da modernidade, devo argumentar, podemos perceber os contornos de uma ordem nova e diferente, que é 'pós-moderna'; mas isto é bem diferente do que é atualmente chamado por muitos de 'pós-modernidade'. (1991, p. 9)

Sobre como é sentida esta mudança paradigmática, e como se busca defini-la, Bhabha define nossa existência hoje 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 ele, além de somente definir a pós-modernidade como a fragmentação das grandes narrativas, a forte característica dela estaria na ruptura, não a entendendo como continuidade, devido a presença hoje nestes diálogos de “outras vozes e histórias dissonantes”¹.

Como podemos perceber, há um acordo comum a todos os teóricos aqui citados de que presenciamos um período no qual as conseqüências de fatos paradigmáticos no século XX são agora mais intensamente sentidas. Desse modo, a etnomusicologia expôs características que demonstram sua convergência a esta linha de pensamento contemporânea.

Segundo Pelinski (1997) alguns textos etnomusicológicos, atualmente, tem adquirido sofisticação teórica, poder crítico e relevância social na medida em que se têm libertado dos vínculos, segundo ele, talvez opressivos, que mantinha tradicionalmente com a etnologia e a musicologia.

Dichos textos, liberados de una identidad disciplinar, buscan una inspiración más bien en las teorías posmodernas del posestructuralismo, del

¹ Ibidem.

poscolonialismo, del posmarxismo 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 (p.1)

Para o autor, a etnomusicologia atual, longe de temer um diálogo com outras disciplinas, nutre-se delas para articular novos problemas, na qual, além de buscar as identidades através do som, simboliza pensamentos e práticas políticas, sociais e culturais do nosso tempo. Desse jeito, a principal característica das teorias pós-modernas, conforme ele, é a de que estas assumem uma posição relativista, desafiando culturalmente as posições etnocêntricas em nome do pluralismo e, epistemologicamente, as teorias provêm em perspectivas parciais sobre seus objetos e que “toda representação cognitiva do mundo se reduz a construções linguísticas e ideológicas” (p.2).

Para el posmodernismo, como para Nietzsche, no hay hechos, sino interpretaciones (aunque siguiendo a eco cabría pensar que toda interpretación es interpretación de algo). Así, para el posmodernismo, el conocimiento no es objetivo y neutral (positivismo), o emancipatorio (marxismo), sino más bien indisoluble de regímenes de poder (Foucault).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 este reconhecimento ser possível Pelinski sugere que é necessário o pesquisador compreender sua posição cultural, suas influências e 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 posmoderno 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. (p. 9)

Como observa Timothy J. Cooley, passar do estudo da música como objeto ao estudo da música como cultura leva a praticar uma etnomusicologia reflexiva na qual o investigador não pode situar-se fora da cultura como observador de uma

² Ibidem.

cultura objetivamente observável. Dado que a subjetividade do investigador interfere no processo de sua experiência da cultura estudada (vívda), é necessário que explicita sua posição epistemológica e sua relação com a cultura estudada. (COOLEY, 1997, p. 16-17).

A natureza desta pesquisa a aproxima de imediato aos pressupostos deste campo do conhecimento, pois o reconhecimento da necessidade de dar voz aos nativos, responsáveis pela criação e interpretação deste fazer musical é ponto de partida. Como cita Allan Merriam (1977): “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.

Através da observação participante e da participação observante, o método etnográfico foi utilizado para abordar os festivais nativistas, lançando mão da análise das performances, como meio de obter entendimentos sobre as dinâmicas presentes nas permanências e transformações das práticas musicais culturalmente informadas em entrevistas, principalmente. 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 esta pesquisa foram realizadas entrevistas ao vivo (sendo estas gravadas em áudio/ vídeo) e *online* (mensageiro eletrônico e mensageiro instantâneo) com alguns participantes de festivais, entre eles compositores, instrumentistas e cantores, além das conversas informais, em minhas participações nos festivais nativistas nestes dois anos de pesquisa de campo, com alguns colegas músicos. Logo, a etnografia realizada nos quatro festivais escolhidos, por serem representativos no segmento da música denominada como “campeira”, foi complementada com a observação em outros diversos festivais por todo estado, nos quais participei como instrumentista.

Ao optar por pesquisar os festivais de música nativista, por ser freqüentadora destes eventos há cerca de oito anos, como instrumentista atuante, talvez não apresentasse a questão do distanciamento necessário. Todavia, busquei construir um “olhar estrangeiro” a fatos que vivenciava rotineiramente, por mais difícil e

paradoxal que fosse. Para tal apliquei às experiências o conceito de *desterritorialização*, apoiada nos pressupostos de 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 idéia 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.

Nessa perspectiva, os novos paradigmas da etnomusicologia trazem a ótica de pesquisadores que optam por estudar sua própria cultura. Fruto do pós-colonialismo que abre espaço para outras interpretações, diferente dos olhares e interpretações de estudiosos externos a cultura estudada, o que hoje é chamado de “etnomusicologia repatriada”, como afirma Pelinski (1997):

La crítica protagonizada por los discursos poscoloniales ha contribuido a reorientar la investigación etnomusicológica hacia campos de trabajo más cercanos a la vida cotidiana del investigador. Esta reorientación recibe el nombre de 'etnomusicología repatriada'. Contrapartida de la etnoteoría, la etnomusicología repatriada surge implícitamente del discurso poscolonial. Postular el derecho de las culturas africanas o sudamericanas a expresarse con su propia voz, equivale a admitir que también las minorías étnicas de la ciudad en que vivimos pueden atraer la atención del investigador musical. La 'fantasía pastoral' de una cultura exótica - pura y lejana- como objeto de estudio, es residuo de la escuela de Berlín (Musicología comparada), para la cual la búsqueda de universales era más importante que la comprensión de la especificidad de una cultura musical a partir de un contacto inmediato con ella. Si la extrañeza del otro es ya mi propia extrañeza, más vale repatriar el objeto de mi estudio. Esta perspectiva tiene la ventaja de aguzar la mirada lejana del etnógrafo con la certeza inmediata del 'insider', yo como alteridad, la propia identidad como diferencia. En efecto, un criterio para evaluar la pertinencia de una descripción socio-musical de las músicas del, sería aplicarlo a nosotros mismos. (p.7)

Conceito criado por Deleuze e Guattari (1995), também debatido pelo antropólogo Canclini (2003), a *desterritorialização* é uma “saída” do “território”. Por outro lado, este processo requer “naturalmente” uma *reterritorização*, ou seja a “criação” de um outro novo território. Recordo como essa situação mostrou-se de forma incômoda em minha inserção em campo, desta vez como pesquisadora. Inúmeras vezes problematizava minha postura como instrumentista, minha performance musical, até mesmo as vestimentas usadas nestas performances, e claro, a principal questão que me acompanhou em campo: a questão de gênero, por ser uma das poucas instrumentistas mulheres nos festivais nativistas.

A representação das identidades de gênero e sexualidades, através dos discursos musicais e performáticos, é corrente nos festivais nativistas do Rio Grande do Sul, onde a existência de mulheres musicistas, de uma maneira geral, ainda é muito inferior se comparada com a presença masculina. Podemos delimitar a presença feminina a algumas cantoras e raras instrumentistas, dessa forma, a presença direta ou indireta das questões de gênero nos discursos performáticos musicais.

Certamente o legado cultural da 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 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 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 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).

Este “patriarcado musical” se manifesta também através das temáticas das músicas nativistas mais voltadas ao trabalho pastoril e, conseqüentemente, mais identificadas com o gênero masculino. Analisando as letras das canções do festival Califórnia da Canção Nativa, Santi (2004, p.95) afirma que “(...) quanto a alguns temas abordados – como o êxodo rural, o trabalho campeiro, etc. conservam-se nas canções da Califórnia uma série de clichês consagrados pela poesia regional desde o século passado”.

Atuar sob a identidade feminina, como musicista, em um ambiente quase que exclusivamente masculino, de certa forma colocou-me numa posição de distanciamento para analisar e compreender como acontecem as representações do masculino nos discursos e nas performances musicais. Contudo, sempre estão presentes as questões de identidade dos gêneros. 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 (1997. p.16):

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 a 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.

O objeto de estudo desta pesquisa, os festivais nativistas, possui regulamentos como a grande maioria dos concursos. Essas regras pretendem manter as características de uma “cultura gauchesca” imaginada e idealizada, particular em cada item, regras que buscam ser definidoras dos padrões, musicais e performáticos, aceitáveis na cultura regional. O resultado sonoro destes entendimentos é a fusão de inúmeras contribuições musicais ao longo dos seus mais de quarenta anos, uma mescla de gêneros, ritmos e influências, que aqui tomou a forma atual e que é mantida e/ ou atualizada nos festivais.

Esta fusão pode ser vista no caso dos ditos gêneros musicais que “não possuem fronteiras” quanto a seu uso, sua instrumentação e sua maneira de tocar, o que é forte na cultura regional atual do estado, através dos intercâmbios mais recentes com Argentina e Uruguai. Não obstante, como advoga Vargas (2004, p.2), em seu estudo sobre as experimentações do movimento “mangue beat” no Recife, não é o produto final o que importa na análise de hibridizações nas fusões atuais, até porque o produto final sequer existe em cultura, pois está em constante processo de transformação. Em contrapartida, o interessante, sim, é sabermos como a fusão sucedeu.

Porém, apesar da “abertura” aderida por alguns festivais, estes ainda possuem características que demonstram a preocupação em manter certos padrões ideais de música nativista reconhecíveis e baseados na “tradição campeira”. Alguns músicos, em seus diálogos informais em viagens e gravações em estúdio, afirmam que o segmento da “música campeira” teria ressurgido mais fortemente na década de 90. Nesta fase, a preocupação com a autenticidade da “música gaúcha” é colocada em evidência, e justificada devido a “exageradas modificações” que ela estaria sofrendo na última década do século XX. Para assegurar então a não “deturpação” da música nativista, o segmento fechou-se e tornou mais rígido o entendimento sobre “autenticidade”.

Os conflitos existentes entre a renovação de práticas consideradas tradicionais no universo dos festivais nativistas e a manutenção de padrões musicais, tidos como “autênticos” da “cultura gaúcha”, ou seja, o conflituoso binômio “tradição” X “modernidade”, expresso pelo senso comum, é o que este estudo pretende abordar, a partir do entendimento dos significados simbólicos assumidos pelo grupo de pessoas participantes dos festivais.

Para Santi (2004, p. 99), entre a abertura para novas concepções e as barreiras aos fatores que não se encaixavam dentro dos padrões criados da pretensa identidade gaúcha estabeleceu-se o embate de ideias que resultou na síntese da canção nativista. Dessa forma, é nas continuidades e nas mudanças, ou melhor, nas (des) continuidades que realmente podemos vir a conhecer este amplo cenário que são os festivais nativistas de música no Rio Grande do Sul.

Uma demonstração deste conflito de posições é o relato cedido por Paixão Côrtes ao Jornal Auxiliar (nº 62, 1983):

(...) o que acontece no Rio Grande do Sul são algumas ‘invenciones’, como a de pegar termos argentinos, uruguaios ou rio-platenses e incluir na temática rio-grandense sob a alegação de que o pampa não tem fronteira, o que é uma grande inverdade, pois as duas partes são perfeitamente definidas e identificadas, inclusive dentro da música. (...) Claro que existem algumas identificações, o que nem poderia ser de outra maneira, mas o que eu quero chamar a atenção é que as influências existentes têm que ser tanto de um lado quanto de outro. Então por que nós devemos utilizar em nossa música influências argentinas e uruguaias se a recíproca não é verdadeira?

O principal argumento de Paixão Côrtes é de que as influências entre o Rio Grande do Sul e os países do prata seriam desiguais. Esta posição nos traz importantes contribuições para pensarmos como se dão os entendimentos de aceitação ou negação de influências externas ao Rio Grande do Sul à música e cultura nativistas no estado. Através de constatações ainda no pré-campo, pude perceber como essas diferentes visões eram praticadas em meio aos festivais (como, por exemplo, eventos que aceitam canções com letras em espanhol e outros que as proíbem).

Busco nesse estudo compreender como as noções de tradição e modernidade são operacionalizadas no ambiente dos festivais nativistas do estado atualmente. É importante ressaltar que um grande número de pessoas estão envolvidas neste movimento, já que existem mais de sessenta eventos anuais

atualmente, envolvendo não só músicos, como também organizadores e público em geral. Ademais, através do movimento dos festivais nativistas se criou um mercado de trabalho que não se limita somente a tais eventos, mas também à mídia, através de programas de televisão, rádio, jornais, sites, dentre outros meios, tudo isso enormemente potencializado nas últimas duas décadas.

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 pesquisas³ 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 deste período dois trabalhos. São eles: *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho*, de Sérgio Ivan Gil Braga (Dissertação de Mestrado, Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 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 (Tese de doutorado: University of Texas System, Estados Unidos, 1990). Ainda, *Identidade Sonora*. In: Gonzaga, Sergius et alii. (Org.). *Nós, os Gaúchos*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994, v. 2, p. 139-143, (este a partir de sua tese de doutorado sobre o tema). O trabalho de Braga (1987), traz importantes reflexões sobre a mistificação criada sobre o gaúcho, e sua performatização 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. Com a análise da performance vocal dos cantores deste repertório, buscou compreender a significação deste modo de cantar para com a formação de sua identidade musical. O embate por um maior ou menor grau de fidelidade a uma suposta autenticidade musical local, cifrada nas letras e gêneros musicais das canções concorrentes destes festivais. Apresentando taxonomias como: preservação e inovação, rural e urbano, conservador e progressista, autêntico e alienígena, concluiu que os “compositores, arranjadores, letristas escolhem os

³ SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.; JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. 3. Ed. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2003. ; GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983.

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

A natureza da cultura tradicionalista formada a partir de 1940, e do movimento nativista gaúcho surgido nos anos 70, estabelece ligações com o pensamento de Hobsbawm expresso em *A invenção das tradições* (1997) e atualizado através de *Comunidades Imaginadas* de Benedict Anderson (2008). A partir destes marcos torna-se claro o surgimento de sentimentos de pertencimento gaúcho, alicerçado por fundamentos históricos, a fim de transmitir caráter de verdade. Como afirma Canclini (2003, p. 162): “a teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje”. Para Hall (2000, p. 108), invocar uma origem em um passado histórico seria uma forma de justificar por que somos assim e o que nos tornou assim, fazendo o uso de recursos históricos, linguísticos e culturais para fundamentar tal informação. Assim opera um dos segmentos possíveis da música nativista hoje, expressa na “música campeira” e que faz franca oposição a qualquer outra urbanamente informada.

(...) a América Latina é como uma articulação mais complexa das tradições e modernidades (diversas e desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. (CANCLINI, 2003, p.28)

Portanto, nos deparamos, de imediato, com a idéia de uma identidade cultural formada a partir de uma miscelânea de informações e criação de simbologias. Conceito essencial para a compreensão deste tema de trocas interculturais é a identidade. Para Stuart Hall (2000, p.109), as identidades não estão absolutamente ligadas com as questões: “quem nós somos?” ou “de onde viemos?”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar?”, “como nós temos sido representados?” e “como esta representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios?”. Ou seja, a identidade está diretamente ligada com a representação e a simbologia, através de particularidades expostas por costumes ou até mesmo pela arte, expressa para o outro e com o objetivo de diferenciação. O mesmo autor (2000, p.106) também afirma que devido ao fato de a identificação operar por meio da diferença, há marcação de “fronteiras simbólicas” e conseqüentemente a produção de “efeitos de fronteira”.

Tais noções aqui referidas remetem à importância do estudo dos festivais nativistas do estado do Rio Grande do Sul e como o repertório musical destes eventos é gerado e “performatizado” atualmente. Dessa maneira, a preocupação em “como nós nos representamos?” (HALL, 2000) se reflete simbolicamente na manutenção de certos padrões fechados, atemporais e estáticos, mas que também podem ser interpretados como ressignificações e interpretações de antigos simbolismos na atualidade, ou de novos símbolos construídos, que fomentam a tentativa de criar fronteiras culturais, ou novas estéticas musicais, predominando a atualização da cultura, ou ainda, a circulação fluida nas duas formas de representação.

O primeiro capítulo tem como intuito discorrer sobre os 43 anos de festivais de música nativista no sul do Brasil e apresentar as principais motivações que ocasionaram seu surgimento e consolidação, dando atenção a suas fases de transformações, mudanças estéticas, locais de realização, conjunturas de financiamento, aumento e diminuição quanto ao número de eventos e por quais razões sucederam ou não. Além disso, neste é apresentada a descrição etnográfica de quatro festivais escolhidos, realizados no ano de 2013.

Já o segundo capítulo aborda as criações, manutenções e negociações da “música campeira”, mostrando como se deu as inserções dos músicos entrevistados ao universo na música nativista, suas influências, e suas interpretações quando se referem a um “resgate” histórico. São colocados, desse jeito, alguns marcos pelos participantes do “campeirismo”, para justificar o começo da mudança estética e estilística dos festivais, são eles: o surgimento do cantor Luiz Marengo e a música *Na Forma*, campeã da 7ª edição do festival Reponte da Canção. Para compreender melhor esses marcos é desenvolvido um estudo de trajetória de vida do cantor Luiz Marengo, e uma análise da composição a partir dos discursos êmicos dos colaboradores.

O terceiro capítulo trata das questões sonoro-musicais, a partir da forma de compor denominada como “compor nativisticamente”, a partir das análises feitas através das falas dos interlocutores sobre as construções de letra e melodia.

No quarto capítulo é abordado o tema de indústria cultural, considerando que a difusão da música campeira está além dos eventos para onde são destinadas (os festivais nativistas), tornando-se presentes através das produções fonográficas, e da propagação destas composições musicais em outras esferas da mídia, onde é

instigada a questão de “identidade gauchesca” como bem material e simbólico. Desenvolve-se sob esta questão o espaço para a música campeira na mídia, como ela é vista por não adeptos do segmento e sobre a consolidação de um mercado regional local, que dificilmente ultrapassa as fronteiras do estado.

O quinto e último capítulo trata da questão das construções das identidades, a partir do que alguns autores definem como o “mito do gaúcho”, convergente com outros mitos ocidentais, rurais e masculinos. Nesta parte é discutido o conceito de “Comunidade imaginada” de Benedict Anderson e de “Fronteiras” de Fredrik Barth, com a finalidade de compreender como são mantidas e negociadas as trocas e influências culturais que construíram uma identidade nacional para o gauchismo, que posteriormente resignificou à uma identidade regional, e mais atualmente a uma identidade transnacional a partir das identificações com os países platinos, Argentina e Uruguai.

1. “ENQUANTO ISSO NOS FUNDÕES DO ESTADO A PLATÉIA VIBRA N’ALGUM FESTIVAL...”⁴: NOVAS ESTÉTICAS E DICOTOMIAS NOS FESTIVAIS NATIVISTAS

“Festival é uma ‘cachaça’ que vicia. Eu que já vinha de quase 20 anos de baile, troquei e fiquei quase outros vinte de festival em festival.”

Luiz Carlos Borges

1.1 ABRINDO CANCHA

O primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul aconteceu no ano de 1971 chamado de *Califórnia da Canção*, na cidade de Uruguaiana. Este evento teve sua ideia de realização a partir do objetivo de promover um festival “que aceitasse somente canções gaúchas” (DUARTE, 1987, p.2), em resposta ao *I Festival da Canção Popular da Fronteira*, também na cidade de Uruguaiana, o qual, no ano de 1970, havia desclassificado uma composição da autoria de um dos idealizadores, chamado Colmar Duarte, “por se tratar de coisa regional”⁵. O sucesso alcançado pela Califórnia, que durante a década de 1970 predominou de forma quase absoluta, fez com que houvesse o interesse de outros municípios para a realização de seus festivais, pois, além da promoção cultural, se tornaram grandes incentivadores do turismo local.

Quanto a sua realização, como observou na década de oitenta Sérgio Gil Braga (1987, p.27), os festivais, normalmente, aproveitavam a infra-estrutura pré-existente de alguma festa municipal. Hoje, muitos destes eventos, além do apoio da prefeitura da cidade específica, são realizados devido a leis de incentivo a cultura estaduais, como também auxílios de empresas locais, visto que, como lembra George Yúdice (2004), atualmente, o entendimento da cultura resignificou-se, e passou a ser entendida como um recurso político e social:

Eu gostaria de frisar desde já é 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

⁴ Trecho da composição “Água no fogão” de Carlos Omar Vilela Gomes, Túlio Urach e Érlon Péricles, apresentada no Festival Canto Alegretense em 1996, cantada na ocasião por Joca Martins e Fabiano Bacchieri.

⁵ Ibidem.

surgimento daquilo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de 'capitalismo cultural'. (p. 25)

Sob o argumento de “ser cultura”, inúmeros projetos passam a ser interpretados como de melhoria social e desenvolvimento local, ganhando, assim, aval de órgãos governamentais. Nessa perspectiva, é o que ocorre com os festivais de música nativista no estado, já que hoje esses dependem, na sua grande maioria, de leis de incentivo a cultura, e/ou apoio dos governos municipais, ficando, assim, à mercê de negociações políticas.

O surgimento dos “festivais de música gaúcha”, batizados posteriormente, de festivais nativistas, é um movimento predominantemente musical, desencadeado pela criação de festivais, de cunho regional na década de 1970, tendo como marco a *Califórnia da Canção* já aqui referida, cujo auge foi alcançado nos anos 80. Então, ao nos depararmos com os depoimentos sobre os festivais nativistas do estado, e com relatos de colegas músicos que participavam já nesta época, é surpreendente como exprimem entusiasmo ao comentar sobre a representatividade destes eventos, no que diz respeito ao surgimento de festivais em diversos municípios em todo estado, a grande quantidade de público que frequentava, e a cobertura privilegiada que era feita pela imprensa.

Segundo Braga (1987, p.11), a partir das informações contidas nos arquivos no IGTF – Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (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’, sendo que dez desses não se repetiram”. Porém, já na década de oitenta, 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, juntamente com a presença de “um canal de televisão filmando e uns poucos da imprensa regional escrita” (p. 58).

Em 1987, foi criada uma Associação dos Compositores, Intérpretes e Músicos Nativistas (Acimna) com o intuito de mostrar insatisfações dos participantes através de discussões com o objetivo de proporem transformações e melhorias para os festivais e, conseqüentemente, para suas condições de trabalho. De acordo com a matéria de 1987, feita por Danilo Ucha, em entrevista realizada com Nilo Brum, compositor e responsável pela redação dos estatutos da entidade, esse afirma que os principais objetivos da criação da associação foram:

(...) valorização do artista nativista junto aos festivais, eventos congêneres, gravadoras, veículos de comunicação órgãos arrecadadores de direitos autorais, etc. Queremos também moralização, autenticidade, e rotatividade das comissões julgadoras, dos festivais; melhor aproveitamento dos artistas gaúchos nos espetáculos especiais destes eventos, desmistificando-se o complexo de inferioridade que gera a contratação de medalhões e, ao mesmo tempo, combatendo a formação de panelinhas locais. (ZERO HORA, 22/08/87)

Esta declaração mostra a insatisfação de alguns componentes da classe artística com a conjuntura dominante na organização e realização dos festivais nativistas já nos anos oitenta. Outra matéria, desta vez do *Jornal Tradição* (2000), escrita pelo jornalista Gilmar Eitelvein, sob o título de “A crise ética nos festivais nativistas”, expõe que “é necessária uma regulamentação específica, democrática, para o uso da Lei de Incentivo a Cultura por parte desses eventos”. Para Eitelvein, os festivais na década de noventa perderam os valores artísticos, éticos e morais por parte da maioria dos participantes, em virtude da preocupação individual em garantir espaços de promoção. Segundo ele, os festivais perderam importância por duas razões fundamentais:

(...) fecharam-se em si mesmos, numa postura artisticamente conservadora e mantiveram-se coniventes com um sistema gerencial obscuro e desigual, onde pequenos grupos revezam-se nos comandos das comissões julgadoras, na indicação de shows, e da definição das regras do jogo. Acabaram presos a um círculo vicioso que está conduzindo todos a lugar nenhum.⁶

No começo dos anos 2000, a revista *Aplauso* traz a informação de que no ano de 2003 ocorreram 53 festivais nativistas no estado, e que seriam dezoito a mais do que no ano de 2002. Nesse mesmo veículo de informação percebe-se ainda que: “depois de anos perdendo público e espaço, os eventos de música tradicionalista gaúcha recuperam sua força. De 2002 para 2003, o número de festivais realizados cresceu 50%” (APLAUSO, 2004, p.14).

Adiante, em 2010, o *Jornal do Nativismo* (edição nº 243) noticia que neste ano houve um imenso crescimento no número de festivais, comparado à baixa dos anos anteriores relacionada a problemas com a lei de incentivo a cultura: “(...) nota-se um reaquecimento dos festivais que sofreram a maior baixa de todos os tempos no ano passado, em virtude da equivocada política cultural adotada no Rio Grande do Sul” (JORNAL DO NATIVISMO, 2010, p.9).

⁶ Ibidem.

Atualmente, 43 anos após o surgimento do primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul, o número destes eventos anualmente é elevado, cerca de sessenta festivais por ano. Passando por fase de transformação e reorganização, devido à falta de apoio e financiamento para realização, e após décadas de forte crescimento, o movimento nativista se consolidou, expandindo não só o mercado da música regional, como também foi responsável pela profissionalização de músicos, produtores, gravadoras, dentre outros aspectos, que neste mercado de trabalho que se criou.

Após levantamento de informações acerca de festivais nativistas ocorridos no ano de 2012 e 2013, realizado através de pesquisa em *blogs*⁷ especializados em divulgação, constatou-se que surgiram nove novos festivais nestes últimos dois anos, são eles: *1º Acordes do Pampa*, em Rosário do Sul (2013); *1º Botoneira da Canção*, realizado em Piratini (2012); *1ª Cambona da Canção Nativa*, em Porto Alegre (2013); *1º Canto Campeiro*, na cidade de Viamão (2012); *1º Um Canto de Luz*, realizado em Ijuí (2012); *1ª Colina da Música Gaúcha*, em São João da Urtiga (2012); *1º Festival Musical do Cavalo*, em Bagé (2012); *1º Resgate do Canto Nativo*, em Dom Pedrito (2013); *1ª Semente da Canção Nativa*, na cidade de Rio Grande (2012). Desses mais de setenta festivais dos anos de 2012 e 2013, 41 deles têm dez edições ou menos, mostrando como o surgimento destes novos eventos continua crescente no estado.

| | Festival | Cidade | 2012 | 2013 |
|----|------------------------------|-----------------------|-------------|-------------|
| 1 | Acampamento da Arte Gaúcha | Tapes | 17ª edição | 18ª edição |
| 2 | Acampamento da Canção Nativa | Campo Bom | 11ª edição | 12ª edição |
| 3 | Acordes do Pampa | Rosário do Sul | ----- | 1ª edição |
| 4 | Baqueria de Los Pinares | Vacaria | 7ª edição | 8ª edição |
| 5 | Barranca | São Borja | 41ª edição | 42ª edição |
| 6 | Botoneira da Canção | Piratini | 1ª edição | ----- |
| 7 | Caixeiral Canta o Nativismo | São Gabriel | ----- | 4ª edição |
| 8 | Califórnia da Canção | Uruguaiana | ----- | 37ª edição |
| 9 | Cambona da Canção Nativa | Porto Alegre | ----- | 1ª edição |
| 10 | Campo a Fora | Santiago do Boqueirão | 2ª edição | 3ª edição |
| 11 | Cante uma Canção em Vacaria | Vacaria | 8ª edição | ----- |

⁷ O principal site utilizado para esta pesquisa foi o blog *Bahstidores* (<http://www.bahstidores.blogspot.com.br>).

| | | | | |
|----|-------------------------------------|------------------------|------------|------------|
| 12 | Canto Campeiro | Viamão | 1ª edição | 2ª edição |
| 13 | Canto Circulista | São Gabriel | 2ª edição | 3ª edição |
| 14 | Canto da Terra | São Gabriel | 12ª edição | 13ª edição |
| 15 | Canto dos Ervais | Palmeira das Missões | 9ª edição | 10ª edição |
| 16 | Canto Farroupilha | Alegrete | 4ª edição | 5ª edição |
| 17 | Canto Missioneiro | Santo Ângelo | 5ª edição | 6ª edição |
| 18 | Canto Xucro Galponeiro | S. do Livramento | 3ª edição | 4ª edição |
| 19 | Carijo da Canção | Palmeira das Missões | 27ª edição | 28ª edição |
| 20 | Casilha da Canção Farrapa | Itaqui | 15ª edição | 16ª edição |
| 21 | César Passarinho | Caxias do Sul | 4ª edição | 5ª edição |
| 22 | Colina da Música Gaúcha | São João da Urtiga | 1ª edição | 2ª edição |
| 23 | Comparsa da Canção Nativa | Pinheiro Machado | 25ª edição | 26ª edição |
| 24 | Coruja da Canção | Capão da Canoa | 2ª edição | 3ª edição |
| 25 | Coxilha Nativista | Cruz Alta | 32ª edição | 33ª edição |
| 26 | Coxilha Negra | Butiá | 24ª edição | 25ª edição |
| 27 | Encontro da Fronteira | Bagé | 2ª edição | ----- |
| 28 | Escaramuça da Canção | Triunfo | 20ª edição | 21ª edição |
| 29 | Estância da Canção Gaúcha | São Gabriel | 19ª edição | 20ª edição |
| 30 | Expocanto | Arroio Grande | 4ª edição | 5ª edição |
| 31 | Fecanpop | Canguçu | 16ª edição | 17ª edição |
| 32 | Festival Musical do Cavalo | Bagé | 1ª edição | ----- |
| 33 | Fronteira da Canção Nativa | Concórdia/ SC | ----- | 2ª edição |
| 34 | Galponeira de Bagé | Bagé | 9ª edição | 10ª edição |
| 35 | Gauderiada da Canção Gaúcha | Rosário do Sul | 30ª edição | 31ª edição |
| 36 | Grito do Nativismo | Jaguari | 23ª edição | 24ª edição |
| 37 | Gruta em Canto | N. Esperança do Sul | 6ª edição | 7ª edição |
| 38 | Guyanuba da Canção | Sapucaia do Sul | 22ª edição | 23ª edição |
| 39 | Joãozinho da Ponte | São Gabriel | 10ª edição | 11ª edição |
| 40 | Levante da Canção Gaúcha | Capão do Leão | 4ª edição | 5ª edição |
| 41 | Manancial Missioneiro da Canção | Bossoroca | 6ª edição | ----- |
| 42 | Moenda da Canção | S. Antônio da Patrulha | 26ª edição | 27ª edição |
| 43 | Moinho da Canção Gaúcha | Panambi | 2ª edição | 3ª edição |
| 44 | O Rio Grande Canta o Cooperativismo | Várias cidades | 6ª edição | 7ª edição |
| 45 | Paradouro do Minuano | Pelotas | 16ª edição | 17ª edição |
| 46 | Pealo do Canto Xucro | Tramandaí | 13ª edição | 14ª edição |
| 47 | Penca da Canção | S. do Livramento | 10ª edição | 11ª edição |
| 48 | Ponche Verde | Dom Pedrito | 27ª edição | 28ª edição |
| 49 | Querência do Bugio | S. Francisco de Assis | 14ª edição | 15ª edição |
| 50 | Reculuta da Canção Crioula | Guaíba | ----- | 19ª edição |

| | | | | |
|----|---|-----------------------|------------|------------|
| 51 | Reponte da Canção Gaúcha | São Lourenço do Sul | 28ª edição | 29ª edição |
| 52 | Resgate do Canto Nativo | Dom Pedrito | ----- | 1ª edição |
| 53 | Rodeio da Canção Serrana | Vacaria | ----- | 3ª edição |
| 54 | Ronco do Bugio | S. Francisco de Paula | 21ª edição | 22ª edição |
| 55 | Ronda da Canção | Lages/ SC | 6ª edição | 7ª edição |
| 56 | Ronda de São Pedro | São Borja | 27ª edição | ----- |
| 57 | Sapitada da Canção Nativa | Lages/ SC | 20ª edição | 21ª edição |
| 58 | Sapukay da Canção Nativa | S. do Livramento | 2ª edição | ----- |
| 59 | Seara da Canção | Carazinho | 17ª edição | ----- |
| 60 | Seiva da Terra | Rio Grande | 6ª edição | 7ª edição |
| 61 | Semente da Canção Nativa | Rio Grande | 1ª edição | 2ª edição |
| 62 | Sentinela da Canção | Caçapava do Sul | 10ª edição | 11ª edição |
| 63 | Tafona da Canção Nativa | Osório | 22ª edição | 23ª edição |
| 64 | Terra & Cor | Pedro Osório | ----- | 17ª edição |
| 65 | Tertúlia Musical Nativista | Santa Maria | 20ª edição | 21ª edição |
| 66 | Tradição e Coragem | Pelotas | ----- | 5ª edição |
| 67 | Tropilha Crioula | São Borja | 2ª edição | ----- |
| 68 | Um Canto de Luz | Ijuí | 1ª edição | 2ª edição |
| 69 | Um Canto para Martin Fierro | S. do Livramento | 12ª edição | ----- |
| 70 | Vertente da Canção Nativista Estudantil | S. do Livramento | 7ª edição | 8ª edição |
| 71 | Vigília do Canto Gaúcho | Cachoeira do Sul | 22ª edição | 23ª edição |
| 72 | Vozes do Jacuí | São Jerônimo | 2ª edição | 3ª edição |
| 73 | Urucanto | Uruguaiana | 2ª edição | ----- |

Tabela 1. Festivais Nativistas realizados no ano de 2012 e 2013, colocados em ordem alfabética.

Destes festivais realizados nos anos de 2012 e 2013, dez possuem mais de 25 edições, como: *Ponche Verde* de Dom Pedrito; *Moenda da Canção* de Santo Antônio da Patrulha; *Coxilha Nativista* de Cruz Alta; *Ronda de São Pedro* de São Borja; *Carijo da Canção* de Palmeira das Missões; *Reponte da Canção* de São Lourenço do Sul; *Comparsa da Canção* de Pinheiro Machado; *Gauderiada da Canção* de Rosário do Sul; *Califórnia da Canção* de Uruguaiana e *Festival da Barranca* em São Borja. Apesar de muitas destas edições não serem consecutivas, pois ocorreram cancelamentos em alguns anos por falta de apoio financeiro, impossibilitando a realização desses movimentos artísticos; passada a crise os festivais retornam com o mesmo nome de outras edições.

A forte repercussão de alguns destes festivais fez com que fossem tomadas algumas iniciativas na direção do reconhecimento dos mesmos como Patrimônios

Culturais do Rio Grande do Sul, tal qual o caso da *Califórnia da Canção Nativa* de Uruguaiana. Maia e Marques (2011, p.11) trazem a informação 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 Patrimônios Históricos e Culturais 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)

Estes decretos de “patrimonialização” dos festivais nativistas referendados em leis estaduais, observa-se que muitos destes eventos se extinguem devido à falta de financiamento. Isso remete aos interesses políticos e econômicos que envolvem estes eventos, efetuando parcerias e colocando como prioridade o financiamento em níveis diferenciados: eventos maiores e já conhecidos entre classe artística e pública que contam com leis de incentivo estaduais (LIC), e festivais menores que contam com incentivos, senão apoios diretos do poder municipal, comerciantes e indústrias locais.

Um exemplo da crise financeira nos festivais nativistas é, sem dúvida, o fato ocorrido na última edição da *Califórnia da Canção* (37ª edição) realizada em dezembro de 2013. Após três anos sem realização por falta de financiamento e pendências com antigas edições, somente com um trabalho incessante de músicos do movimento nativista, essa foi retomada. Alguns nomes representativos da classe artística dos festivais nativistas, através de campanha realizada através da internet, denominada com o hashtag⁸ “#VoltaCalifa”, ocasionou a produção de diversos shows no ano de 2013, com alguns clássicos das edições anteriores. Após grande movimentação nas redes sociais e meios de comunicação, o pioneiro dos festivais

⁸ *Hashtags* são palavras-chave (relevantes) ou termos associados a uma informação, tópico ou discussão que se deseja indexar de forma explícita. São compostas pela palavra-chave do assunto antecedida pelo símbolo *cerquilha* (#). As *hashtags* viram hiperlinks dentro da rede, indexáveis pelos mecanismos de busca.

do estado voltou a ser desenvolvido em uma grandiosa edição, no mesmo local onde ocorriam as primeiras edições na década de 70, Teatro Rosalina Pandolfo Lisboa, na cidade de Uruguaiana.

Em contrapartida, meses após a sua realização, os músicos ainda não haviam recebido o valor referente à ajuda de custo, e tampouco os vencedores receberam suas premiações. Conforme a comissão organizadora da Califórnia, o evento teve um custo total de 300.000 mil reais, e estaria faltando o valor de 42.000 mil reais para todas as dívidas das premiações dos músicos e compositores. O presidente da Califórnia e o patrão do CTG Sinuelo do Pago explicaram à mídia que algumas empresas que teriam se comprometido a financiar o festival pelas leis de incentivo à cultura teriam desistido um mês antes do evento⁹.

1.2 O QUE MOTIVOU A CRIAÇÃO DOS FESTIVAIS?

São inúmeros os argumentos que buscam esclarecer as motivações iniciais que teriam sucedido o surgimento dos festivais nativistas. Crê-se que sejam imprescindíveis as prováveis explicações para entendermos a estética musical pretendida pelos organizadores, músicos e público nestes eventos, bem como o contexto temporal do período.

Alguns autores defendem que a iniciativa partiu da vontade em possuir um espaço para novas experimentações musicais que fossem regionais, porém diferentes do que os artistas rotulados como regionalistas (Pedro Raymundo, Teixeira, 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).

Outra hipótese é de que a *Califórnia da Canção Nativa* teria surgido para que nela se criassem obras com maior número de pessoas identificadas, diferentemente do público segmentado que consumia a música regional anteriormente ao movimento nativista. Em seu trabalho Braga (1987) traz um interessante relato do radialista Milton Mendes de Souza:

⁹ “Músicos que venceram a Califórnia seguem sem receber a premiação” Disponível em: <http://globo.com/rbs-rs/jornal-do-almoco/v/musicos-que-venceram-a-california-da-cancao-nativa-seguem-sem-receber-a-premiacao/3143092/>, (18/03/2014).

O movimento da Califórnia começou com um único objetivo: o de procurar uma forma de que as músicas estivessem surgido no Rio Grande do Sul, realmente representassem o Rio Grande, pois até então as músicas que existam na época da Califórnia não tinham representatividade direta, tipo aquelas músicas do Teixeira, Gil do Freitas, José Mendes, 'aquela coisa toda' (p.13).

Também no trabalho de Braga (1987), um dos organizadores da *Ciranda Musical Teuto-Rio-Grandense*¹⁰, Eldo Hildo Stein, argumenta que, os dois festivais, *Ciranda* e *Califórnia*, surgiram ao mesmo tempo, e pelos mesmos motivos: “a idéia original era de apresentar um gênero de música ‘campeira’, que falasse da tradição cultural do “gaúcho”, ao lado de uma música colonial teuto-rio-grandense, baseada no folclore da imigração alemã da Região de Taquara” (p.40). Por outro lado, Stein argumenta ainda que as manifestações musicais sugeridas pelas tradições alemãs não tiveram a acolhida esperada por ele, fazendo com que se tornasse um festival de música nativa que “retratasse as tradições culturais do Rio Grande do Sul baseadas no termo cultural do gaúcho”¹¹.

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, apesar de ter adquirido autonomia e características mais urbanas” (p. 10). Por seu turno, Cícero Galeno Lopes aponta em texto publicado na revista *Hífen* (PUC – Uruguaiana, 1987), 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. (p.37)

¹⁰ Este festival possui uma certa polêmica devido a defesa de seus organizadores que ele, juntamente com a Califórnia da Canção de Uruguaiana, formaria um duplo pioneirismo nos festivais nativistas do Rio Grande do Sul

¹¹ Ibidem.

Através destes relatos podemos refletir sobre o objetivo inicial de tais eventos: se foram criados para experimentação de novas formas musicais regionais, ou para busca de uma música que represente o Rio Grande do Sul nas composições da chamada “música campeira” (a partir da identidade construída da figura do gaúcho), ou ainda, para combater modismos urbanos e entrada da música estrangeira. Enfim, a ideia inicial dos festivais nativistas surgiu para mitificar ou desmitificar a figura do “gaúcho”?

De fato, nestes mais de quarenta anos de festivais, nota-se que, independentemente do motivo inicial, todas estas hipóteses podem ser confirmadas. Nos primeiros anos da Califórnia houve uma grande experimentação quanto a instrumentos eletrônicos, composições com dissonâncias, dentre outros fatores, até que começaram as discussões sobre a autenticidade desta música, restringindo ainda mais os regulamentos. A terceira possibilidade também está presente, quando percebemos um público elevado nos festivais que até então não consumia essa música, porquanto o que era ouvido por trabalhadores do campo, ou pessoas ligadas diretamente a ele, após os festivais alcançou também um público da classe média intelectualizada, em grande parte formada por jovens.

Para Braga (1987, p.41) “os festivais de canção nativa do Rio Grande do Sul surgiram a partir dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG's) e, posteriormente, receberam a adesão dos jovens dos centros urbanos”. Todavia, como lembra, até a quinta edição da *Califórnia da Canção Nativa*, não se divulgava a sigla CTG nos cartazes, pelo motivo que o tradicionalismo era visto como algo retrógrado, o que tornava difícil sua aceitação e divulgação. Desse modo, a sigla CTG foi colocada somente na quinta edição por entender-se que neste momento o festival já estava consolidado e poderia servir de exemplo para que outros Centros de Tradições Gaúchas apoiassem eventos deste tipo.

Outra questão interessante diz respeito a quem faz e quem “consome” esta música, ou seja, quais são os agentes sociais presentes neste campo de estudo. Como já mencionado anteriormente, alguns autores trabalham com a hipótese de que esta música tenha surgido em virtude de uma classe média que não se sentia representada com a música feita até então no Rio Grande do Sul. Logo, os principais consumidores eram trabalhadores rurais, ou pessoas que tinham alguma ligação direta com o campo e o movimento nativista surgido com os festivais, os quais trouxeram uma nova disposição. “A música nativa ou nativista, constitui uma outra

espécie de manifestação cultural, representada pelo homem urbano nascido nas cidades, que nunca demonstrou interesse algum pelas canções regionais” (BRAGA, 1987, p.12).

Este interesse surgido na década de setenta pela cultura regional naturalmente diversificou o entendimento da estética musical, entrecruzando campo e cidade nestas composições:

A canção popular gaúcha de extração urbana joga os dados do passado no complexo e variado tabuleiro das referências modernas, revirando a disposição meramente glorificadora e auto congratulatória que boa parte da canção nativista tradicional demonstra ao repisar, ao reproduzir nossa velha leitura mítica do passado rio-grandense. (FISCHER, 1992, p. 115).

Milton Mendes de Souza, programador da rádio São Miguel, informou em entrevista a Braga que nos primeiros dois anos recebia reclamações sobre a nova natureza de músicas da Califórnia. Após passar esse tempo de constante insistência, com um programa bastante cedo, abrindo a programação do dia, que possuía programação sugerida por “gente de estância” (segundo ele), bastava que mandassem a relação de músicas que queriam ouvir e, de dez músicas pedidas, oito eram da Califórnia (BRAGA, 1987, P. 15). Isso mostra como, apesar de algum período de resistência a essa outra estética musical regional, o público rural ligado ao campo começou a consumi-la. Também é preponderante destaca nesse contexto, a importância da imprensa neste processo, através da divulgação das músicas dos festivais.

1.3 REGIONALIDADES EM MEIO AO REGIONALISMO

Nota-se, a partir da bibliografia sobre os festivais nativistas, que em meados da década de oitenta estes eventos passaram por algumas modificações. Nesta época, mais especialmente no ano de 1983 a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do estado procedeu a um inventário das manifestações folclóricas do Rio Grande do Sul e classificou os fatos folclóricos em “Pólos 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”.

Esta divisão dividia 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).

O músico Tasso Bangel, no livro *Estilo Gaúcho na Música Brasileira* (1989) relaciona a diversidade nos territórios ocupados às diferentes populações imigrantes e autóctones que teriam constituído a “identidade da música gaúcha”. Ao observar cada uma das regiões do estado, as mesmas revelaram-se portadoras de contribuições culturais daqueles que a povoaram: a) no litoral, a presença portuguesa (e junto a esta 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 (p.15-16).

Atualmente percebemos que estes “pólos culturais” se fazem presentes em meio ao movimento nativista no simples fato de observarmos os nomes e os regulamentos dos festivais, priorizando, muitas vezes, a história e as características regionais, locais e particulares. Em matéria do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre de 1992, intitulada “Movimento Nativista não sabe para onde vai” afirma-se que os festivais que se disseminaram pelo estado na década de oitenta 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 moçambiques – e as canções de influência portuguesa como as cantigas de oilarai e terno de reis. (Zero Hora, 16/04/92)

Isso mostra como a partir do final da década de oitenta 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 a cultura afroaçoiana do litoral norte do estado.

1.4 “CAMPEIRISMO” NOS FESTIVAIS

A partir de minha experiência como violinista participante dos festivais nativistas há cerca de oito anos, noto que alguns músicos em seus diálogos informais, em viagens e gravações em estúdio, afirmam que o segmento da “música campeira” ressurgiu mais fortemente na década de 90. Em conversa com o violonista Marcello Caminha, participante dos festivais desde a década de 80, ele afirma que neste período mudou o entendimento sobre quem compunha a música de segmento campeiro. Segundo ele, nas primeiras décadas dos festivais nativistas as composições eram representações do trabalho pastoril, escritos e interpretados por artistas que não vivenciavam a vida no campo, e após a década de 1990 este paradigma foi mudado, sendo que atualmente se discute no meio nativista a legitimidade do intérprete e compositor para cantar o que está relatando através das canções.

Em sua dissertação de mestrado, Vinícius Brum da Silva (2009), componente do grupo *Tambo do Bando*, que participava assiduamente dos festivais fazendo uma música considerada de vanguarda dentro do nativismo, coloca que este “regionalismo tradicional”, reconhecido atualmente como “campeiro”, estava já presente na década de oitenta. Segundo ele: “(...) Os inovadores eram designados como riograndenses, como se isso fosse menor, e os conservadores, esses sim, seriam os verdadeiros gaúchos, e isso era uma conferência de valor preponderante” (p.12).

Em matéria escrita por Sílvio Ferreira no ano de 1988¹², é mostrada claramente esta dicotomia, e a forte aceitação da linha campeira no movimento, na fala do jornalista, e crítico de festivais nesse período, Juarez Fonseca: “Os festivais fechados também têm sua importância mesmo correndo o risco de se tornarem repetitivos. O que não dá para negar é que tanto um como o outro conseguem lotar

¹² PROLIFERAÇÃO DE FESTIVAIS ENTRE AVANÇOS E RECUOS. Sílvio Ferreira. Zero Hora, Porto Alegre. Cadernó Cultura. 24/03/88.

os teatros e ginásios onde são apresentados. E se formos fazer uma avaliação, acho que 80% do público prefere os festivais de linha mais fechada”.

Nos anos noventa, fica evidente a dimensão do “campeirismo” através de uma reportagem do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, do ano de 1997, que tinha por título: “Nativistas recuaram para se fortalecer”. Nela fica claro o fortalecimento do nativismo mais tradicional na década de 90, na colocação feita por Vinicius Brum: “eu sempre achei que a briga fosse salutar, mas pessoas que lutavam por um novo formato de música foram se afastando”.

Apesar do fortalecimento do segmento da “música campeira” nos festivais nativistas, hodiernamente continua presente a porção denominada “aberta”, ou como alguns músicos, como Vinicius Brum, afirmam “de vanguarda”, que dialoga mais facilmente com outros gêneros, e outros temas, diferentes dos favorecidos pelo “campeirismo musical” dos festivais na atualidade. Também é notável que atualmente os músicos circulam em mais de um segmento musical nativista. Para o cantor Vinicius Brum, participante dos festivais nativistas desde as primeiras décadas do movimento, é notável a mudança na forma que se constituem os discursos na atualidade. Segundo Brum, até a década de 90, “os segmentos eram mais cristalizados”, estando mais separados e com menor diálogo entre músicos da linha campeira e aberta, e atualmente se notaria as relações mais fluidas, uma maior circulação de músicos nos dois ambientes. Ou seja, esta dicotomia entre um “regionalismo conservador” e um “nativismo de vanguarda” cruzou os anos 80 e chegou vigorosa aos 90. (p.12)

Estas novas relações estão de acordo com o que Zygmunt Bauman (2005) discorre sobre as identidades na pós-modernidade: “‘pertencimento’ e ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, sendo as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, e a maneira como age – a determinação de se manter firme a tudo isso – fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’” (p. 17).

A partir de minha experiência pré-pesquisa de campo, foram reconhecidos os festivais nos quais o segmento da música campeira está mais presente. Para este estudo foram escolhidos quatro destes, que ocorressem a partir do ano de 2013, até a data de conclusão desta pesquisa. São eles: *Sapitada da Canção* da cidade de

Lages, Santa Catarina; *Reculuta da Canção*, de Guaíba; *Tafona da Canção Nativa*, de Osório; e o *Reponte da Canção*, de São Lourenço do Sul.



Figura 11 Mapa das cidades dos festivais onde foram realizadas as etnografias

1.5 INDO A CAMPO

Atuando como violinista nos festivais de música nativista do estado desde o ano de 2007, sempre me acompanharam as questões desse fazer musical no que tange aos objetivos de representação do gaúcho. Estas reflexões sempre andaram presentes, dentro ou fora do palco, desde a discussão com outros músicos, nos momentos de atividade musical (na criação de arranjos ou ensaios) ou até na minha auto-avaliação como artista neste movimento.

Por possuir uma formação musical inicial em conservatório de música, (comecei a estudar violino aos doze anos de idade, em minha cidade natal, Bagé, e,

posteriormente ingressei no curso de bacharelado em violino na Universidade Federal de Pelotas), minha atuação musical, nestes primeiros anos, circunscrevia-se basicamente na música tradicional de concerto, nas práticas de orquestra (*Orquestra de Bagé* e *Orquestra Filarmônica de Pelotas*) e em recitais e concertos. Cabe lembrar que Bagé é uma cidade próxima à fronteira entre o Brasil e o Uruguai e, por conta desta posição geográfica, diferente da condição imposta pela fronteira política, a fronteira cultural é difusa, com circulação de elementos culturais comuns tanto a um lado como ao outro da fronteira, em um processo de retroalimentação. Entre estes elementos, aqueles ligados à cultura tradicionalista gaúcha, uruguaia e brasileira sulriograndense, são dominantes. Bagé, a cidade onde cresci, é um lugar no qual a cultura gaúcha tradicional, afóra a tradicionalista, pode ser experienciada no dia a dia, não só na zona rural, mas também no núcleo urbano.

No ano de 2005, fui convidada a fazer parte do conjunto musical do grupo de danças da União Gaúcha João Simões Lopes Neto, na cidade de Pelotas, onde, junto com os demais músicos, acompanhava o grupo de “danças tradicionais gaúchas”. Minha visão sobre a música regionalista gaúcha até o momento era baseada no conhecimento empírico de uma moradora de uma cidade de fronteira, do interior do Rio Grande do Sul. Ao ingressar no grupo de músicos da União Gaúcha, imaginava encontrar uma prática musical mais ligada ao improvisado, 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 estas 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), expresso em seu manual de danças escrito por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa¹³.

A partir de então nasceu, gradativamente, o interesse por estes assuntos ligados ao folclore e ao tradicionalismo. Dessa maneira, uma vez inserida nesse universo da música tradicionalista, com o passar dos anos fui ingressando em outros Centros de Tradições Gaúchas (CTG) e, conseqüentemente, entendendo melhor o funcionamento das normas que se impunham, através da participação em cursos e reuniões de músicos junto ao MTG. Estas atividades de formação representam

¹³ CÔRTEES, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de danças gaúchas: com suplemento musical e ilustrativo*. Capa e ilustrações de Isolde Brans. 3. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1967.

espaços de tomada de decisões do que se permite incluir ou proibir nas práticas das “danças tradicionais”, com o intuito de “preservá-las”.

Assim, minha atuação como violinista ligada ao tradicionalismo levou-me, em 2007, a estreiar em um festival nativista (Acampamento da Arte Gaúcho, em Tapes)¹⁴. Assim, minha amizade com muitos colegas músicos já atuantes nos festivais e a admiração por alguns artistas relacionados a este movimento transformou o convite para participação em um festival em motivo de grande entusiasmo, ao mesmo tempo em que representou a oportunidade para adentrar e conhecer melhor este universo diferente, muito embora sem interesse crítico na época.

Na medida em que meu envolvimento neste novo ambiente foi se intensificando, também os questionamentos sobre este universo cultural e identitário aumentavam. Como a grande maioria dos concursos, os festivais nativistas possuem regulamentos. Estas regras são pensadas e justificadas, geralmente, pela busca constante em manter características de uma cultura musical riograndense, pela preocupação em estabelecer e manter as peculiaridades presentes na música feita no estado, e de maneira a diferenciar-se das demais. Para isso, buscam definir padrões musicais e performáticos, compatíveis com aquilo que se imagina ser a cultura regional “nativa”.

Assim, de 2007 para cá, pude participar de inúmeros festivais em todo o Rio Grande do Sul, tocando com músicos de diversos segmentos e entendimentos sobre a música nativista. Concluo que isto ocorreu devido ao meu instrumento, o violino, por haver poucas pessoas que o executem neste universo musical, e também por ser seguidamente incorporado em composições de diversos estilos.

Sobre a questão de funcionamento dos festivais, uma característica comum em quase todos é que a grande maioria destes eventos ocorre nos finais de semana, numa média de três dias consecutivos. Para participar, o compositor envia a gravação de sua composição, que passa por uma triagem, onde são escolhidas as classificadas para o evento. Comumente são selecionadas uma média de dezesseis composições. Essas são apresentadas, na maioria das vezes, em dois dias,

¹⁴ Cabe aqui esclarecer que, o Movimento Nativista é um movimento musical autônomo, sem vinculação direta ao Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG e, portanto, não segue as regras do mesmo.

havendo assim uma eliminatória que escolhe quais delas foram classificadas para a fase final.

Os compositores de letra e melodia escolhem o time de músicos que irá representá-la no concurso, escolha feita também dependendo da instrumentação que optarem incorporar à obra musical. Então, os festivais movimentam inúmeros músicos de diferentes cidades e que tem o festival como um espaço para suas apresentações, remuneradamente, através da chamada “ajuda de custo” e das premiações. Esse também é um ponto importante para a compreensão do evento, já que é oferecido aos músicos um valor para custear as despesas da viagem, como hotel e alimentação, e em grande parte destes festivais há premiação em dinheiro para primeiro, segundo e terceiro lugar, além de alguns prêmios paralelos, como “melhor letra”, “melhor melodia”, “melhor instrumentista”, “melhor intérprete” e “música mais popular”. Normalmente, faz-se a divisão deste valor igualmente entre todos os participantes que “defendem” a música no palco e os compositores, o que de certa forma é assim entendido pela maioria dos participantes, tanto que muitas vezes é assunto que não carece ser acertado ou discutido quando ocorre um convite para “defender” alguma composição em um festival.

Outra característica comum diz respeito ao funcionamento dos festivais, sua rotina de acontecimentos, como o horário das passagens de som, ensaios, preparação para subir ao palco, e as confraternizações após as apresentações (que comumente ocorrem). Estas, normalmente não variam e mantêm uma constante ocupação dos participantes em todo o final de semana de realização do festival.

Conforme foi descrito, estabeleceu-se um formato fixo quanto à realização destes eventos. Entretanto, existem algumas peculiaridades dos festivais que muitas vezes os diferenciam entre si em seus objetivos estéticos, e pelo entendimento do que vem a ser música nativista, o que tratarei a seguir.

1.5.1 *Tafona Da Canção Nativa, Osório- RS*

Como sempre mantive mais ligação com a região da fronteira e com o sul do estado, levei certo tempo para participar da *Tafona da Canção Nativa*, de Osório, como musicista. Conheci-a quando fui tocar pela primeira vez no ano de 2011, com amigos músicos residentes da cidade de Pelotas, e executando uma das

composições da linha “manifestação riograndense”, linha mais “campeira” do festival.

A *Tafona da Canção Nativa*, da cidade de Osório, em sua 23ª edição no ano de 2013, em seu regulamento diz que, através dela,

músicos, compositores, cantores e pessoas ligadas à cultura do litoral e do Rio Grande do Sul, buscam participar de atividades que cultuam as nossas tradições, com ênfase especial ao folclore, usos e costumes dos gaúchos, de suas danças, expressões artísticas, valorização do homem do campo e do Litoral e as manifestações típicas de todo o RS.(REGULAMENTO DO FESTIVAL TAFONA DA CANÇÃO, 2013)

Neste festival, nota-se uma preocupação em representar o gaúcho litorâneo, e não somente o sul e a fronteira gaúcha. Na Tafona há a separação por linhas intituladas: manifestação riograndense e linha litorânea, que segundo seu regulamento definem-se como:

Art. 4º - A TAFONA DA CANÇÃO NATIVA estabelece as linhas musicais: MANIFESTAÇÃO RIOGRANDENSE e LINHA LITORÂNEA.

Parágrafo primeiro: Na Linha de Manifestação Riograndense, as composições devem focar usos, costumes e as lides campeiras do Rio Grande do Sul, representando as origens culturais gaúchas, tanto na letra, como na melodia e nos instrumentos musicais utilizados.

Parágrafo segundo: Na Linha Litorânea, o autor deve abordar, obrigatoriamente, na letra, aspectos identificados à cultura litorânea, seja por sua história, seu folclore, sua musicalidade ou aos usos e costumes do litoral norte. (REGULAMENTO DO FESTIVAL TAFONA DA CANÇÃO, 2013)

Na matéria do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre de 26 de abril de 1991, o jornalista Gilmar Eitelwein argumentava que uma nova forma de se fazer música popular começa a tomar corpo nos festivais de música gaúcha após décadas de predomínio da estética campeira e fronteiriça, chamando este novo movimento de “nativismo litorâneo”, com ênfase a temática e ao folclore praieiro. Nesta mesma reportagem, Carlos Catuípe, um dos idealizadores do “movimento litorâneo”, afirma que:

Estamos pesquisando os grupos de maçambique e terno de reis em Osório há uns cinco anos, desde que cheguei aqui comecei a acompanhar os grupos locais e os festivais nativistas, aí pensei em aproveitar o folclore dessa região para moldar uma nova música popular para o sul. O nativismo é meio elitista, sinto que nosso povo não consome nossa música (...). A cultura negra não é muito forte aqui, pela própria formação do estado. 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. (ZERO HORA, 26/04/91)

A “identidade litorânea” acionada através dos festivais divididos em linhas específicas, como podemos perceber, foi construída e idealizada por alguns músicos. Atualmente vê-se esse entendimento incorporado em alguns festivais e em composições que surgem nas novas gerações de compositores. Ao observar a 23ª edição da *Tafona de Osório*, ano de 2013, noto a presença de conhecidos nomes deste segmento denominado pelos interlocutores como “aberto”, e que apresentam em suas performances e composições, características que objetivam representar a esta cultura litorânea, muito inspirada nos precursores da década de oitenta, como a cantora Loma e o compositor Carlos Catuípe.

Através de um breve resgate histórico realizado por Paulo de Campos, e exposto no site dos Cantadores do Litoral¹⁵, é informado que a primeira edição do festival ocorreu no ano de 1989, juntamente com a décima edição no Rodeio de Osório¹⁶. Esta primeira edição do festival, segundo a mesma pesquisa, foi inovadora por ser o primeiro festival a ter o disco *long play* pronto para a distribuição durante os dias de evento, seguindo assim até a edição do ano de 1996, onde o festival passou a ser registrado em *compact disc*.

Recordo-me que ao acompanhar a edição de 2013 sentei-me juntamente com o público e comecei a observar fatos que certamente passavam despercebidos quando estava tocando, devido às diversas atividades de ensaio e preparação. Fui acompanhada esta noite por um casal de amigos, Carlos e Silvana, aposentados que frequentam os festivais por lazer, e para buscarem nas cidades dos eventos mais discos de festivais para alimentar a coleção de Carlos. Nessa circulação pelos festivais há alguns anos, vi que não é rara a presença de pessoas que acabam tornando-se conhecedores das composições, dos músicos e das histórias dos festivais por viajarem com a finalidade de acompanhar estes eventos.

Voltando à descrição daquela noite, após a apresentação de cada música Carlos colocava sua opinião muito bem argumentada, sobre a letra, melodia, arranjos e até mesmo a interpretação dos cantores. Com o caderno das letras que o

¹⁵ www.cantadoresdolitoral.com.br Visualizado em: 17 de outubro de 2013.

¹⁶ Realizados no Parque de Exposições Jorge Dariva, onde foi construído no ano de 1991 um anfiteatro coberto com capacidade de duas mil pessoas para realização do festival.

festival oferecia, a platéia podia acompanhar o que estava sendo cantado, e selecionar suas preferidas, se assim quisesse.

Certamente o que mais chamou minha atenção ao assistir um festival de duas linhas separadas foi que naquela ocasião eu esperava sempre com curiosidade o que a linha litorânea traria, por ser diferenciado do que eu estava acostumada a acompanhar nos festivais que freqüentava. As performances da linha campeira eram as mesmas em relação ao gestual, indumentária, aos ritmos e temas, também sempre recorrentes neste universo. Já as obras da linha livre traziam cenários e figurinos diferentes, com temas que contavam histórias diretamente ligadas ao litoral, e ao folclore local.

1.5.2 *Reculuta Da Canção Crioula, Guaíba- RS*

A primeira edição do festival *Reculuta da Canção Crioula* já iniciou com características que o diferenciavam dos demais no entendimento do “gauchismo”. Sob o slogan “Onde os baguais se encontram” e tendo como premiação para o primeiro lugar um “potro crioulo¹⁷”, já demonstrava estar diretamente ligado ao segmento mais ortodoxo do regionalismo rio grandense e suas significações.

Segundo informação sobre a criação da *Reculuta da Canção*, de Guaíba exposta no site do Museu Histórico Carlos Nobre¹⁸, da cidade de Guaíba, “em 1981 nasceu a ideia de promover um festival de música nativista na cidade durante a tertúlia na Praça Gomes Jardim na Semana Farroupilha”. Segundo este texto da historiadora Gislaíne Costa da Silva, foi na conversa entre alguns cidadãos e o grupo musical *Os Andejos*, que surgiram os primeiros traços do perfil deste festival, e que entre muitas sugestões para o nome, a do músico José Cláudio Machado, referência da “música campeira” da sua geração e de gerações posteriores, foi a mais aceita e o festival ficou então denominado “Reculuta da Canção Crioula”¹⁹.

Assim, fora determinado que a primeira edição do festival aconteceria durante a Semana do Município em outubro de 1982, e seria realizado junto com a Festa Campeira promovida pelo Centro de Tradições Gaúchas Gomes Jardim. O espaço

¹⁷ Potro é denominado um cavalo jovem, até quatro anos de idade. Porém, no Rio Grande do Sul também se chama potro, cavalos ainda não domados. Crioulo se refere a raça de eqüinos, originadas dos animais de sangue andaluz e berbere, introduzidos no continente americano no século XVII. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Crioulo_\(cavalo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Crioulo_(cavalo))

¹⁸ www.museucarlosnobre.blogspot.com.br/2012/01/reculuta-da-cancaocrioula-onde-os.html Acesso em: 16 de outubro de 2013.

¹⁹ O termo “Reculuta” é referente a lida campeira e significa reunir todo o gado.

para a realização foi cedido pelo Sindicato Rural, onde também ficaria o acampamento do festival naquele ano. O evento foi um marco para os festivais e realizou-se entre 14 e 17 de outubro de 1982. Os três dias de apresentação aconteceram no Ginásio de Esportes Ruy Coelho Gonçalves (Coelhão), local onde ainda se realiza atualmente o festival.

De acordo com Silva²⁰, a preparação da comunidade para o evento aconteceu em forma de conferências em escolas, no Centro de Tradições Gaúchas Gomes Jardim e na Paróquia Nossa Senhora do Livramento, onde foi oferecido curso de história da música gaúcha. A partir da primeira edição, pretendeu-se realizar anualmente o festival, porém, somente em 1984 teve sua 2ª edição. Aquela que aconteceria no ano de 1983 foi cancelada devido a verba reservada pela prefeitura de Guaíba para o festival ter sido destinada aos flagelados da enchente que ocorrera naquele ano. Segundo diversos relatos orais, as edições que seguiram passaram por muitas adversidades, mas sempre receberam lugar de destaque entre os festivais do estado.

Segundo o atual presidente do festival, Cesar Cattani, dadas as dimensões que o festival passou a ter, surgiu então a Associação Cultural Reculuta (ACR), que em protocolo de 10 de agosto de 1989, ganhou registro oficial no Ministério da Cultura, e inscrição no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural, o que legitimou ainda mais o movimento nativista na cidade, tendo ele como seu primeiro presidente. Depois da 16ª edição da Reculuta, que aconteceu entre os dias sete e nove de dezembro de 2001, o município ficou sem promover o festival por cinco anos, voltando somente em 2006 com a 17ª edição. Em setembro de 2007, ocorreu a 18ª edição do evento e, depois disto, novamente a cidade deixou de sediar o festival por mais alguns anos. Alguns artistas que se destacaram em festivais durante estes 30 anos apresentaram-se no ano de 2011 na Mostra Reculuta durante a Semana Farroupilha, tais como José Cláudio Machado, Cristiano Quevedo, Luiz Marengo, Joca Martins e outros²¹.

No regulamento da edição de 2013, fica clara a forma pela qual o objetivo principal deste festival foi centrado na estética de resgate, e na busca de uma “verdadeira” e “autêntica” música gaúcha através do uso da palavra “crioula”,

²⁰ Ibidem.

²¹ www.museucarlosnobre.blogspot.com.br/2012/01/reculuta-da-cancao-crioula-onde-os.html Acesso em: 16 de outubro de 2013.

Objetivo: Incentivar compositores, instrumentistas e intérpretes a defender, pesquisar e cultivar nossa música **CRIOLA**, fazendo uso de instrumentos já consagrados na arte regional gaúcha visando à preservação das raízes culturais de nosso estado.

Após muito ter ouvido sobre o festival, sobre as histórias que nele ocorriam e das músicas que se tornaram clássicos, com a volta do festival em 2013 tive a oportunidade de acompanhá-lo. Realizado de 20 a 24 de março de 2013, executei uma música na fase local, reservada para compositores da cidade, e após o convite de um amigo compositor de Guaíba fui tocar no festival.

A fase local desta edição ocorreu numa quinta-feira (dia 20 de março de 2013), enquanto a fase geral do festival na sexta e sábado, e a final no domingo com as escolhidas da fase geral e local. Chegando ao local, vi a estrutura de palco montada ao lado do Ginásio de Esportes Ruy Coelho Gonçalves (Coelhão), e percebi que conhecia poucas pessoas, por se tratar da fase local. Porém, olhando com mais cuidado, reconheci muitos dos meus amigos músicos que costumavam participar dos festivais. Neste momento me indago o que causou aquele engano óptico e percebo que eles vestiam-se exatamente da mesma forma, desde o nó do lenço até a forma de colocar a boina. Vi neste dia um músico com a barba e a trança no cabelo muito semelhante a do cantor Luiz Marengo, sem falar nos casacos, chamados de “jalecos” que de uns anos pra cá se tornou modismo nos eventos, trazido ao nativismo principalmente pelo cantor, sendo estas peças reconhecíveis por serem usadas por músicos de folclore da Argentina.

Certamente, estes fatos refletem como é grande a influência dos músicos participantes dos grandes festivais sobre os músicos amadores, assim como a influência transnacional, no caso platina. Sem dúvida sobre o público também é notável esse acontecimento. Em todos os festivais nativistas estão presentes pessoas “pilchadas” na platéia, e de forma ainda mais significativa nestes festivais com características mais “campeiras”. Isso se reflete nas lojas cada vez mais comuns de indumentárias gaúchas, algumas delas com vendas pela internet, criando um estilo e um perfil visual que incorpora os indivíduos ao grupo.

A 19ª Reculuta da Canção Criola, edição de 2013 teve financiamento do Pró-Cultura RS, Lei de Incentivo à Cultura da Secretaria de Estado do Rio Grande do Sul e o valor das suas premiações foram: o 1º lugar valor de R\$ 5 mil reais; 2º lugar valor de R\$ 3 mil e 3º lugar valor de R\$ 2 mil reais.



Figura 12 Reculuta da Canção, 2013. Fonte: <http://www.jornalecodojacui.com.br/noticias.php?id=7215>

Este festival possui uma regra que o difere dos demais. Como é claramente explícito o intuito e objetivo de resgate da música gaúcha “crioula”, (também chamada como “campeira”), estes o fazem através da proibição de ritmos considerados “não gaúchos” e de instrumentos eletrônicos:

Todos os concorrentes, intérpretes e músicos deverão subir ao palco trajando obrigatoriamente a indumentária típica campeira (pilcha) e usar instrumentos consagrados na arte regional gaúcha, não se admitindo instrumentos eletrônicos e bateria, a exceção do violão elétrico ou com capacitador, tanto para inscrição como para apresentação em palco. Os ritmos a serem apresentados serão os já consagrados na temática campeira e crioula que se propõe o Festival. Não será permitido o uso de camisetas e assemelhados. (REGULAMENTO DO FESTIVAL RECOLUTA DA CANÇÃO CRIOULA, 2013)

Quanto aos “ritmos”, a grande maioria dos festivais nativistas aceita o que se convencionou admitir ser da “cultura gaúcha”, mas é muito comum estar presente o baixo elétrico e até mesmo a bateria na grande maioria dos eventos. No entanto, nestes festivais que possuem entendimento mais ortodoxo é proibido o uso, por acreditar-se que a música perderá a sua “autenticidade”.

Dessa forma, foram apresentadas as composições desta edição, com uma instrumentação pouco variante: violão, percussão, gaita, violino e voz. Uma composição da fase local incorporou o violoncelo, o que poderia até causar em certo

momento espanto por não ser tão facilmente identificável como a acordeom, violão e o pandeiro à cultura gaúcha. Por outro lado, ao longo destes anos tocando violino em festivais nativistas tenho percebido que a aceitação dos instrumentos tidos pelos leigos como “eruditos” se dá devido à chamada “música campeira”, em sua fase atual, fazer questão de mostrar-se elaborada, representando através de suas composições a “identidade do gaúcho” como reflexiva e contemplativa.

1.5.3 *Reponte Da Canção Nativa, São Lourenço Do Sul- RS*

Um dos festivais mais antigos em realização na atualidade é o *Reponte da Canção Nativa*, realizado na cidade de São Lourenço do Sul. Atualmente está em sua 29ª edição, ocorrida em maio de 2013, alguns meses após a data em que comumente ocorria (final do verão, no mês de março), devido à interdição de seu galpão por parte da vigilância dos bombeiros.



Figura 13 Galpão Crioulo onde é realizado o Reponte da Canção, em São Lourenço do Sul, RS.

Fonte: Rafael Grigoletti/Divulgação

São Lourenço do Sul é uma cidade costeira à Lagoa dos Patos, e o Galpão Crioulo onde o festival ocorre nos últimos anos fica muito próximo à beira da lagoa. Recordo que esse foi um dos poucos festivais que assisti antes de começar a atuar neles, pois por se localizar próximo a cidade de Pelotas muitas pessoas que

conhecia o frequentavam, seja para ver o festival, acompanhar os grandes shows que marcam do festival, usufruir do acampamento ou, até mesmo, para aproveitar os últimos dias do verão.

Também no Reponte foi onde toquei pela primeira vez em um festival de grande porte e comecei a perceber as nuances que este universo possui. Este, por parte das pessoas com que dialogava, era um dos festivais considerado modelo, por apresentar duas linhas, e possuir transparência quanto ao julgamento, pois quando reveladas mostra-se as notas de todas as músicas no telão para conhecimento do público e músicos, não ficando obscuro o seu julgamento. No regulamento do ano corrente (2013) é colocado que: “Art. 30º- As notas dos jurados serão emitidas de 0 a 10, sendo que serão atribuídos pesos diferenciados conforme critério abaixo: Letra – 30%; Melodia – 30%; Intérprete – 20%; Palco – 10%; Arranjo – 10%” (REGULAMENTO DO REPONTE DA CANÇÃO NATIVA, 2013).

Outro diferencial deste festival é que a classe artística e imprensa escolhem, dos últimos anos para cá, quem serão os integrantes do júri do ano seguinte, através de chapas criadas pela organização com nomes de músicos, compositores e intérpretes conhecidos ao movimento.

Quanto a divisão de linhas, seu regulamento afirma que o objetivo do festival é:

Parágrafo 1º - Na Linha Campeira as composições devem versar sobre os usos e costumes das lides do campo, representando as raízes da cultura regional gaúcha e grande pampa, tanto na letra, como no ritmo e instrumentos utilizados.

Parágrafo 2º - Na Linha Manifestação Regional as composições terão maior liberdade na escolha dos temas e também dos ritmos e instrumentos, respeitando à cultura gaúcha e grande pampa.

É também sobre este festival que se referem alguns músicos do segmento “campeiro”, quando afirmam que a “música campeira” consegue ingressar nos festivais através de uma música paradigmática que seria *Na forma* (ÁUDIO 1) (ANEXO 1) na 7ª edição do festival, no ano de 1991, questão essa que será desenvolvida no segundo capítulo.

Apesar de ser considerado por parte de alguns músicos o festival que recebeu este novo entendimento estilístico musical, segundo eles, também é notável a simpatia que músicos de outros segmentos têm com o Reponte, principalmente aos da região litorânea que acabam concorrendo da linha manifestação regional.

1.5.4 *Sapecada Da Canção, Lages- SC*

Recordo-me que as primeiras vezes que ouvi sobre a *Sapecada da Canção*²² foi a partir de festivais que havia participado. Nela, reunia-se grande parte dos músicos que conhecia, e com que havia realizado trabalhos. Em seus relatos era demonstrado que as melhores composições ficavam reservadas para este festival, pois, além das premiações serem altas, neste havia uma concordância sobre o mesmo entendimento do que seria a música que representa a “verdadeira” cultura gaúcha. A concordância a que me refiro diz respeito aos músicos em que eu estava habituada a trabalhar (da região de Pelotas, cidade ao qual morei oito anos, e Bagé, minha cidade natal), com as pessoas frequentadoras daquele festival, que em sua maioria eram as mesmas, ou seja, o mesmo segmento de músicos gaúchos.

Apesar de ser fora do estado, o festival *Sapecada da Canção Nativa*, é considerado um dos melhores festivais nativistas da atualidade por grande parte da classe artística e do público em todos os quesitos, desde organização, estrutura, premiação e o nível das composições. Sua primeira edição foi no ano de 1993, e desde então sua realização acontece dentro da programação da Festa do Pinhão, no parque “Conta Dinheiro”²³. Nota-se que desde sua primeira edição, o festival começou forte, com a presença de músicos reconhecidos no Rio Grande do Sul, como: Elton Saldanha, Luis Carlos Borges, Wilson Paim e Lúcio Yanel. Segundo matéria do jornal *Zero Hora* de Porto Alegre de 04/06/93, intitulada “Lages entra na onda do Nativismo” a predominância desta primeira edição era de compositores gaúchos, “que assinam dezoito das vinte músicas selecionadas”. Além disso, teria a coordenação de um gaúcho, e sua comissão julgadora seria composta por seis gaúchos e apenas um catarinense.

²² “O nome Sapecada vem de um hábito típico da região serrana dos campos de Lages, é a forma mais primitiva de consumo do pinhão. Sapecar o pinhão significa assar o pinhão numa fogueira feita com grimpas (galhos) do pinheiro. O pinhão é lançado ao fogo e retirado após a queima das grimpas quando já estará pronto para ser saboreado. O nome Sapecada foi dado ao festival para reforçar a lembrança deste hábito típico da região, entre aqueles que cultivam as tradições.” (In: <http://www.sapecada.larue.com.br/site/index.php?secao=edicaoProgramacao&mostraconteudo=21>; visualizada em 16/10/2013)

²³ “O parque “Conta Dinheiro” foi batizado com esse nome na década de 1940, devido ao local onde está situado ter sido o ponto de parada para as negociações dos tropeiros da região. Atualmente o parque pertence à Associação Rural de Lages.” (MARCON, 2009, p. 19)



Figura 14 Público em uma das noites do festival Sapecada da Canção, edição de 2013. Fonte: Sandro Scheuermann / Luciano Mortari (http://www.lages.sc.gov.br/site_novo/noticias.php?id_noticia=994)

A justificativa para haver um festival nativista fora do Rio Grande do Sul dá-se através do próprio entendimento da história da cidade de Lages. Através da rota dos tropeiros, por meio de uma estrada de comércio que ocasionou o povoamento da região serrana e a partir da necessidade de ligar Rio Grande do Sul a São Paulo. O tropeirismo foi uma atividade bastante próspera a partir do século XVII, “onde a florescente mineração da zona das Gerais necessitava de rebanhos de gado vindos do sul. Percebe-se, a partir disso, que muitas cidades do sul e sudeste do Brasil surgiram em decorrência do tropeirismo, pois foram abertos caminhos e criados locais de pouso para a engorda do gado que viajava meses até chegar ao destino final”. (CÓRDOVA, 1987 apud MARCON, 2009, p. 37)

Recordo que em todas as vezes que fui à cidade para participar do evento, cerca de quatro edições consecutivas, chamava-me atenção a preparação da cidade para tal, e todo o clima que isto englobava, o que não seria comum em eventos de outras cidades. Diversos cartazes nas ruas mostrando uma grande divulgação, estabelecimentos comerciais tocando as músicas edições anteriores, e o casal de galhas azuis, símbolo da Festa do Pinhão, colocada na Praça João Costa, no centro da cidade, onde ao lado era montado um palco para apresentações,

demonstrava que havia um grande evento na cidade acontecendo, esperado por muitos moradores.

Na 21ª edição, realizada nos dias 25 e 26 de maio de 2013, o festival permanece forte, tendo como premiações os valores de: R\$ 12 mil para o primeiro colocado; R\$ 5 mil para o segundo; R\$ 3 mil para o terceiro; e R\$ 1 mil para a música mais popular. Juntamente com o festival, nas últimas treze edições, a partir do ano de 2000, ocorre a *Sapecada da Serra Catarinense*, denominada como “fase regional” pela organização, sendo realizada no dia que antecede o festival, neste caso, no dia 24 de maio de 2013, com intuito de valorizar os talentos locais do estado de Santa Catarina.

Desde minha primeira participação no festival de Lages, apesar de já ter participado de outros, fico surpresa com a forma que as coisas sucedem, desde a estrutura oferecida para o festival, mas principalmente, a forma de recepção do público. Até então em outros festivais, me parecia que a platéia estava ali com o intuito de assistir o show ou baile que aconteceria depois, ou por simplesmente ser uma reunião de pessoas, o que para uma cidade de pequeno porte pode ser um grande evento. Mas em Lages, havia algo diferente, para começar um público de milhares de pessoas para assistir um festival nativista, e o mais impressionante: cantando as composições!

A organização do festival, após a triagem, disponibiliza para a audição as músicas que participarão do festival, criando, desta forma, uma intimidade com a obra a ser apresentada ao público, que muitas vezes já escolhe a sua preferida do festival. Além disso, impressiona que a maior parte do público está com alguma vestimenta considerada típica, como homens com chapéu, bombacha, bota, ponchos, e as mulheres com faixas na cintura, saias, como a maioria das mulheres musicistas do meio usam para se apresentar, atualmente. Também reparei certa pompa na forma que o público da *Sapecada da Canção* trata os artistas gaúchos, pedindo autógrafos e tirando fotografias, o que pouco ocorre nos festivais do Rio Grande do Sul, com algumas exceções de artistas que despontaram, por uma carreira paralela aos festivais.

Pode-se dizer que este é um dos festivais mais ortodoxos quanto ao entendimento de manutenção e preservação da música gaúcha. Tanto assim, que é interessante, neste caso, de pensar os músicos gaúchos de outros segmentos para com este festival. Já ouvi o citarem como o “festival da panela”, ou dizer que Lages é

uma filial da cidade de Bagé, em referência a todo “crioulismo” e busca por autenticidade que é uma característica recorrente na maioria dos músicos gaúchos bageenses, e que este entendimento seria apropriado pelos lageanos, ou também que as músicas do festival de Lages falavam somente em cavalo, mate e boi.

Quanto ao surgimento do festival, Fernanda Marcon, que no ano de 2009 defendeu seu trabalho de conclusão do curso de mestrado sobre o festival, intitulado “Música de festival: uma etnografia da produção de música nativista na Sapecada da Canção”, diz:

O festival Sapecada da Canção Nativa surge em 1993, dentro da programação da Festa Nacional do Pinhão. A idéia de organizar um festival de música nativista dentro da festa partiu da funcionária da Fundação Cultural de Lages, Carla Arruda, que apresentou um projeto para a prefeitura da cidade depois de realizar um estágio de dois meses no Instituto Gaúcho de Tradições Folclóricas (IGTF), em Porto Alegre-RS, em 1987. Arruda pesquisou a maneira como eram organizados os festivais nativistas no Rio Grande do Sul e voltando para Lages reuniu-se com seu irmão - o poeta e também funcionário da Fundação Cultural atualmente, Mário Arruda - e com o compositor nativista Ramiro Amorim. Nessa reunião, elaboraram o projeto que entregariam à prefeitura e discutiram as possibilidades de realizar o festival durante a Festa do Pinhão. Aceito o projeto, Arruda reuniu uma equipe para trabalhar na organização do festival - equipe que pouco mudou desde a primeira edição em 1993 – e convidou o poeta lageano José Atanásio Borges Pinto para coordenar o evento. (p. 23)

É um procedimento básico aos festivais nativistas a gravação fonográfica das músicas apresentadas ao vivo, ou em estúdio, e no caso da Sapecada da Canção Nativa não é diferente. Deste festival é disponibilizado um CD duplo com as composições da “fase regional”, Sapecada da Serra Catarinense, e outro da “fase estadual” Sapecada da Canção Nativa, com gravações efetuadas em estúdio, enviadas para a comissão organizadora antes do festival.

Segundo Marcon (2009, p. 30):

Até a 13a edição da Sapecada da Canção Nativa, a gravação do disco era realizada durante o próprio festival, em um estúdio da cidade. Todos os dias, após a apresentação das composições no festival, os músicos dirigiam-se ao estúdio, onde ‘passavam a madrugada gravando’ - como relatou Arruda. A partir de 2006, a comissão organizadora do festival decidiu incluir no regulamento que as composições inscritas fossem gravadas com qualidade, em estúdios escolhidos pelos próprios compositores. Ao enviar uma cópia da composição em CD, os compositores inscritos deveriam assinar um termo de autorização 21, cedendo os direitos autorais à Fundação Cultural da cidade.

Outra característica diferenciada deste festival é de que a triagem é aberta ao público. Normalmente os jurados se reúnem separadamente com a comissão

organizadora para escolherem as músicas que participarão do festival, mas neste caso um final de semana é separado para ouvir as composições, com a presença do público, muitas vezes os próprios compositores e instrumentistas curiosos para verem a reação do júri com suas obras.

O objetivo do festival, exposto em seu regulamento, é:

DOS OBJETIVOS:

Art. 2^a – Constituem objetivos da 21^a Sapecada da Canção Nativa:

I – preservar nossas raízes culturais, despertando o interesse dos compositores, poetas, pesquisadores, professores, estudantes e outros, para valorizar os temas nativos populares;

II – tornar símbolos da preocupação regional a expressão da arte, temas e ritmos nativos;

III – divulgar a cultura, a história e os costumes da região serrana;

IV – ensejar o intercâmbio artístico-cultural dos segmentos musicais do nosso Estado e da região serrana com os demais estados do país e com os países vizinhos. (REGULAMENTO DA SAPECADA DA CANÇÃO NATIVA, 2013, p. 1)

Pode-se ver que a ortodoxia que acompanha o festival não é explicitada de forma tão rígida no regulamento, o que mostra que existe uma flexibilidade quanto a estes, sendo sim decisiva a posição da comissão julgadora, e comissão organizadora. Através de alguns relatos de músicos, é perceptível que a Sapecada da Canção mudou para este entendimento “mais campeiro” no final da década de noventa.

2. “BOTA NA FORMA ESSES BEIÇUDO, TIO FLORÊNCIO...”²⁴: CRIAÇÕES, MANUTENÇÕES E NEGOCIAÇÕES NA MÚSICA CAMPEIRA

“O trabalho que o IBAMA fez com o ‘capincho’ é o que nós estamos fazendo com o gaúcho”

Lisandro Amaral

Este segundo capítulo discorre sobre aspectos das identidades musicais expressas através das performances e materiais sonoro-musicais nos festivais nativistas, a partir do relato dos seguintes músicos e compositores: Lisandro Amaral, Xirú Antunes, Marcelo Caminha, Robledo Martins, André Teixeira, Joca Martins, Juliano Gomes, Juliana Spanevello, Sérgio Carvalho Pereira, Luiz Carlos Borges e Gujo Teixeira. O trabalho de campo deu-se através de entrevistas gravadas nas cidades de Bagé, Pelotas, Porto Alegre e Gravataí, marcadas previamente ou em algum show ou festival. Também foram realizadas trocas de mensagens através de email e redes sociais com alguns colaboradores. Juntamente com este material adquirido em pesquisa de campo, conto com matérias de revistas, jornais e vídeos documentários, onde são expostas as opiniões de diversos artistas por meio de entrevistas.

2.1 INSERÇÕES E INFLUÊNCIAS

Começo pelo diálogo que tive com o músico Lisandro Amaral. Este, natural de Bagé, atua nos festivais como compositor e cantor, a cerca de dez anos, e paralelamente possui carreira musical já consolidada no estado, possuindo três discos e dois livros de poesia gaúcha de sua autoria. Após contato prévio pela rede social *Facebook*, fui encontrá-lo em sua casa, em Bagé, no dia treze de setembro de 2013. Ao chegar ao endereço que me havia comunicado, reconheço logo a casa através do som, por estarem dois jovens tocando violão em sua varanda, músicos

²⁴ Trecho da composição *Na forma*, tem autoria da letra de Anomar Danúbio Vieira e melodia de Zulmar Benitez. Foi vencedora do 7º Reponte da Canção de São Lourenço do Sul no ano de 1991. Os interlocutores consideram-na como o marco da música campeira nos festivais nativistas. Também remete a interpretação de que a partir deste momento a música campeira passou a estar “na forma”, como se a partir deste momento estivesse também sido “domada”.

que acompanhariam Lisandro nos shows em comemoração à Semana Farroupilha²⁵ que começaria no dia seguinte. Pensei que certamente só poderiam vir de lá aqueles sons de arranjos de violões.



Figura 15 Lisandro Amaral em entrevista realizada em sua casa em Bagé- RS, 13/09/13

Por já ter tocado diversas vezes com Lisandro, nosso encontro ocorreu de maneira espontânea. Após explicar sobre a finalidade acadêmica da entrevista, e escolher um melhor lugar para posicionar a câmera, comecei a expor as questões. Logo depois de argumentar que a minha escolha por falar com ele ocorrera devido à representação que ele tem na atualidade dentro da música gaúcha de segmento mais “campeiro”, e por considerar que muitos músicos da nova geração já se espelham em sua imagem, perguntei como foi a sua introdução à música:

Bagé é uma cidade rodeada de campo, de estâncias de produção, pecuária principalmente, né? Então, qualquer passo que a gente dê pra fora da área urbana da cidade tu vai encontrar um movimento rural, pessoas desse meio. Como eu morava na zona norte da cidade, circulava muita gente que ia pra campanha, principalmente domadores que vinham das estâncias nos finais de semana a cavalo e domadores que moravam naquela região urbana, mas praticavam serviços, que ofereciam serviços principalmente ligados ao cavalo naquela região. (...) Sempre me chamava atenção o cavalo, meus

²⁵ A Semana Farroupilha é um evento festivo do estado do Rio Grande do Sul, comemorado de 14 a 20 de setembro, com desfiles e eventos alusivos a Revolução Farroupilha. Esta revolução é considerada a mais longa do Brasil, durando cerca de dez anos, de 20 de setembro de 1835 a 1º de março de 1845, possuindo caráter republicano, contra o governo imperial do Brasil.

pais observavam isso. Então, até que um dia quando eu tinha uns 11 anos por aí, passou um rapaz com um cavalo rosilho. (...) Me transformei em ajudante dele, comecei a ajudar ele no movimento com o cavalo. Hoje eu pratico um dos exercícios que eu aprendi durante os passos que eu segui dos domadores. Ele me ensinou a domar algumas coisas, me ensinou a praticar e comecei a ouvir músicas que eu não conhecia, que ele ouvia, que o grupo de amigos dele ouvia, que os pais os irmãos ouviam e eu lembrava que na minha infância o meu pai também ouvia aquele tipo de música mas não tinha acontecido essa ligação forte que começou depois que eu comecei a circular naquele meio. É como qualquer outra tribo jovem: o que os amigos escutam ele começa a perceber. (L.A.,13/09/13)

Uma das recorrentes características dos músicos regionalistas gaúchos 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. Em entrevista com alguns colaboradores, fica explícita a necessidade de demonstrar esta ligação, por ser considerada questão importante para justificar sua credibilidade em poder relatar as informações representadas nas canções, através do contato com o universo campeiro e, conseqüentemente, com a música regional gaúcha.

Em entrevista realizada com o poeta Xirú Antunes, também é afirmada sua ligação com o campo, da seguinte forma:

Quando eu entrei na escola agrícola, para o CAVG [Conjunto Agrotécnico Visconde da Graça], eu fui direto ao CTG²⁶ [Centro de Tradições Gaúchas], porque eu venho de uma família de fora assim... da campanha, do segundo de Piratini. Aí o que aconteceu: eu estudava aqui, mas eu ia sempre pra fora, tinha essa relação, e o que aconteceu: quando eu cheguei no CAVG eu encontrei o CTG Rancho Grande lá, que era um ambiente rural praticamente. E por lá eu comecei a firmar minhas raízes novamente por que tinha a ver, né? Tinha tudo a ver comigo lá. E lá eu conheci o Joca, o Fabiano, e o próprio Marengo passou por lá. (...) Eu tinha 23 anos, 24, e eles menos do que eu, 6, 7 anos menos. Aí eu comecei a compor, escrever, porque aquilo me despertou, né? Porque eu já escrevia antes, mas escrevia assim né... mas lá me despertou. Aí eu comecei a fazer poesia, aquilo foi ficando mais forte em mim. Sempre campeira, sempre voltada pro campo, exatamente por causa da minha raiz, da minha identidade. Eu me inspirava na vida do campo assim, né? E tudo que eu vi, que eu senti. (X. A., 14/09/13)

Xirú Antunes é poeta, compositor e recitador, nascido em Pedro Osório e residente em Pelotas há muitos anos. Também possui uma carreira musical

²⁶ Os Centros de Tradições Gaúchas (CTG's) são sociedades civis, que buscam divulgar as "tradições e o folclore" da cultura gaúcha tal como foi codificada e registrada por folcloristas reconhecidos pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Este, foi fundado em 27 de novembro de 1967, e atualmente possui mais de 1.400 entidades filiadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, distribuídas em 30 Regiões Tradicionalistas (RT), que abrangem a totalidade dos 500 municípios sul-riograndenses. [In: <http://www.mtg.org.br/site/> acessado em 15 de janeiro de 2014]

consolidada, além de participar dos festivais nativistas, possuindo cinco discos gravados, com seus poemas recitados por ele próprio ou por outros cantores e instrumentistas também nativistas.

Os personagens referidos no relato são os músicos Joca Martins, Fabiano Bacchieri e Luiz Marengo, alguns dos nomes que atualmente representam o segmento da música nativista campeira no estado. Vê-se, dessa forma, como o convívio desta fase inicial da carreira destes artistas construiu suas percepções e entendimentos sobre o ambiente rural e, posteriormente, a representação dele em suas composições e performances.



Figura 16 Xirú Antunes em entrevista realizada em Pelotas-RS, 14/09/13.

No relato do poeta Xirú Antunes, assim como no de Lisandro Amaral, fica clara a importância do contato com o campo e, conseqüentemente, com a “música campeira”. Nota-se que para os compositores desse segmento obterem legitimidade através do que retrataram e ainda retratam, como pude perceber em algumas conversas recorrentes nos festivais, há a necessidade do conhecimento e prática nas vivências e meios de trabalho campeiro, para poderem relatar em canções. Assim, é perceptível em seus discursos o argumento de que conhecem de fato o que estão descrevendo.

Já para o poeta Gujo Teixeira,

o campeiro esta naquilo que se conta, não precisamos domar, pealar, para sermos campeiros, acredito muito mais num sentimento que nos prende aquilo que gostamos, do que rótulos, acho que a poesia campeira esta naquilo que sentimos e na originalidade daquilo que escrevemos, vejo muita gente dizer que escreve campeiro só por usar termos campeiros, ai já é invenção. (G.T., por email, 11/01/14)

Gujo Teixeira, natural e residente em Lavras do Sul, é letrista participante dos festivais nativistas há mais de vinte anos, possuindo mais de trezentas composições gravadas em discos, além de nove discos lançados e três livros de poesias de sua autoria. Paralelamente ao trabalho como músico, é médico veterinário atuante.



Figura 17 Gujo Teixeira. Foto: Eduardo Rocha

Em entrevista realizada pela revista *Ronda Gaúcha* (4ª edição, ano 4) o poeta João Sampaio responde qual seria o segredo para uma boa escrita, colocando a vivência do campo como característica indispensável:

Inicialmente, tem que ter talento. A faísca de Deus. A luminosidade temática. A fosforescência da rima. E depois tem que ter também uma boa cultura. Ter noções de folclore, de sociologia, de antropologia e conhecer a

história de sua terra e sua gente. É indispensável ter uma vivência campeira, genuína e verdadeira. O que tem de gente falando, cantando e escrevendo em nome de um gaúcho que eles só conhecem por fotografia, clichês batidos, vídeos de rodeios caipiras e leituras equivocadas e mal dirigidas é algo espantoso.

Ao ouvir estes relatos, desde os primeiros momentos de minha inserção no universo nativista, surgiu o questionamento sobre quem são afinal os agentes deste universo musical a partir da sua relação com o campo e com a música. Sobre a questão das narrativas presentes nas canções, o trabalho de dissertação de mestrado, realizado em 1987, por Rosângela de Araújo²⁷ traz interessantes estatísticas. Segundo ela, cerca de 80% dos músicos e compositores nasceram e traçaram sua trajetória de vida em cidades, embora a maior parte seja oriunda de outras que não a capital. Além disso, são pertencentes à classe média e cerca de 85% tiveram passagem por curso universitário (p. 66).

A partir dos relatos citados e das experiências adquiridas em campo, nota-se que grande parte dos participantes dos festivais afirmam e atualizam a informação de Rosângela Araújo. Com o novo entendimento da música campeira em meados da década de 1990, e a compreendida necessidade de vivência com o campo para poder descrever em música, abriu-se um espaço maior para profissionais de diversas áreas, porém ligados ao campo, devido ao interesse que se criou em começar a escrever letras para festivais e também à consolidação destes eventos após algumas décadas de realização.

A partir da solidificação dos festivais no estado, ocorreu uma mudança de público consumidor e participante dos festivais. Segundo Oliven (1998, p. 77), embora o consumo de produtos culturais gaúchos já existisse, ele era bem menor e concentrava-se no campo ou nas camadas populares suburbanas e urbanas de origem rural. A novidade seria, então, a adesão dos jovens da cidade, de classe média, que passam a tomar chimarrão, vestirem bombacha e ouvirem música gaúcha, hábitos que perderam o estigma de *grossura*. “Considerando que aproximadamente 75% da população do Rio Grande do Sul vive em situação urbana, esse mercado está concentrado em cidades e é formado, em boa parte, por pessoas sem vivências rurais”, explica Oliven²⁸.

²⁷ Rosângela de Araújo é autora da dissertação de mestrado “Sob o signo da canção: uma análise de festivais nativistas do Rio Grande do Sul” desenvolvida no curso de Pós Graduação em Antropologia da universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 1987.

²⁸ Ibidem.

Juntamente com a realização dos eventos, houve uma forte movimentação de jovens e surgimento de outros ambientes, como fica explícito no relato do cantor Elton Saldanha em entrevista intitulada “Nativismo em Porto Alegre”, visualizada no site youtube:

Eu tive a sorte de participar deste movimento, que já no início dos anos 80 institui em Porto Alegre a demanda dos bares de música. Aí a gurizada passa a habitar os bares, o pessoal das universidades e nós viemos a participar da segunda geração da revolução cultural que era o barzinho, a universidade, os rodeios e os festivais de música. Juntamente com Luiz Carlos Borges, Renato Borghetti, Telmo de Lima Freitas e com um jornalista que tinha em Porto Alegre chamado Juarez Fonseca, a gente criou em 81, 82... (acho que 82) um show na reitoria da UFRGS que foi muito famoso. Foi duas noites de espetáculo com a casa lotada. E aí ouve aquele reconhecimento no centro da capital, no centro universitário de que o nativismo (passou a ter esse nome) seria o grande reconhecimento das pessoas do interior dentro da capital. E aí passamos a inaugurar bares onde as pessoas se reúnem todos os dias. (E. S., 09/07/2012)

Esta ligação com o campo que possuem os músicos mesmo urbanos se aplica a profissionais como médicos veterinários, agrônomos, criadores de gado ou cavalo, assim como também são presentes músicos que são domadores, caseiros, peões, dentre outros. Isso mostra as diversas identidades implícitas neste perfil de músico/ compositor que possui contato com o campo, não podendo esta ser definida através da classe social. Canclini (2003), diferenciando-se da tradicional visão patrimonialista, também explica que a cultura já não mais diferencia classes sociais, por causa de uma maior circulação de bens simbólicos. Estas possibilidades, segundo ele, “transclassistas” aumentam o processo de hibridação e, em consequência, surgem novas formas de identidade social. Relacionado a isto está o fato característico da modernidade de deslocamento populacional para os centros urbanos.

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de suas populações nas cidades concentrem agora 60% ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (p. 2)

Dessa forma, podemos compreender que a conjuntura atual nos dá a possibilidade de que poucos agentes sociais do ambiente da música nativista

residam atualmente no meio rural, apesar de descreverem este universo. Assim sendo, o cidadão sul-rio-grandense que, na maior parte, reside na zona urbana, dispõe das facilidades oferecidas pelas novas tecnologias, dificilmente se locomove a cavalo e tampouco se aquece ao fogo de chão. Logo, a divulgação e o fortalecimento do mito do povo gaúcho como campesino, com vestimentas “típicas” e comportamento rude, é certamente uma tentativa de resgate do passado, tenha ele existido na realidade ou na imaginação dos promotores culturais regionais.

Outra informação recorrente diz respeito às influências poético-musicais dos interlocutores. Em seus relatos citam principalmente artistas identificados com a tradição da música reconhecida como “missioneira”, e com compositores argentinos e uruguaios.

Eu comecei a perceber que eu gostava de decorar e tentar escrever parecido. Comecei a pegar os poemas do Jayme Caetano Braum e fazer, peguei as melodias do Noel e tentava fazer uma paródia. Marengo já tava com seu primeiro disco cantando Jayme Caetano Braum. E eu comecei a ouvir e me lembrava do disco ‘Payador, Pampa e Guitarra’, Noel, Jayme... e eu me lembrava que tinham músicas que eu tinha ouvido na infância e eu comecei a encontrar elas de novo nos discos que eles tinham. (...) o Eron e o Eliézer Tadeu Dias de Souza me disseram pra eu visitá-los que eles iam me mostrar algumas músicas de compositores, pensavam que eu tinha que ouvir eles. Pra resumir um pouco da história: eu conheci um poeta, Osíris Rodrigues Castilho, poeta uruguaio, pelo Eron e pelo Eliézer, muito do folclore. O Guilherme me mostrou principalmente o folclore musicado, melodias e arranjos do lado folclórico. O Eron me mostrou muita poesia, e eu comecei a olhar para as minhas e todo mundo deve ter em qualquer tipo de profissão ter uma referência. Se eu sou produtor de gado, por exemplo, eu quero que meu gado esteja no padrão daqueles. A gente começa a desejar que o produto que tu faça chegue aos parâmetros que tu acha que é o melhor. A poesia do Osíris me puxou muito para que eu me tornasse mais exigente para o que eu escrevia. Comecei a peneirar muitas coisas que eu oferecia para as pessoas lerem e o Eron me ajudou nessa peneira. (L. A., 13/09/13)

O movimento da música missioneira surgiu da união dos chamados “Quatro Troncos Missioneiros”: Jayme Caetano Braun, Noel Guarani, Cenair Maicá e Pedro Ortaça, entre as décadas de 1970 e 1980, motivados em criar uma identidade relacionada à região das missões. Segundo Braga e Avila (2014, p.2) “o grupo inicial que forjou um cantar missioneiro, que, diga-se de passagem, não existia anteriormente, foi paulatinamente construindo suas carreiras individuais e mais tarde, foram batizados por um deles como uma espécie de movimento musical da música regional”. Ainda, seguindo os autores:

O que observamos na Música Regional Missioneira é uma marcante influência e desejo de aproximação aos gêneros musicais do que compreende hoje a antigo território missioneiro jesuítico-guarani das reduções. No entanto, os artistas missioneiros buscam construir essa integração latino-americana sem abrir mão das raízes populares tradicionais do estado e da região missioneira em particular. Valorizam uma matriz platina na formação daquela região do estado em pé de igualdade com a luso-brasileira. Assim, diferente da música de baile (Tradicionalista), Regionalista ou Nativista a Música Missioneira configura-se, hoje, como um estilo musical próprio, acionando representações e imaginários particulares na construção de uma identidade territorial regional de fronteira específica.²⁹

Para o poeta Xirú Antunes, é evidente a ligação da região sul do estado com as missões, e esta, segundo ele, justifica-se através das trocas culturais advinda da época do tropeirismo, deixando até a atualidade as identificações e circulações culturais de músicos, como o exemplo que traz quando fala da boa aceitação do músico Noel Guarany na década de 1990 na região sul, em Pelotas:

Parece que teve uma ligação de Pelotas com a Califórnia e com as Missões. O Noel Guarany fazia muito show aqui em Pelotas e ele gostava de vir aqui fazer show, tinha uma receptividade muito grande assim... e ele dizia que tinha uma ligação muito grande, Pelotas com as Missões, por causa das charqueadas. Pelotas era uma terra de charqueadas, e vinham os tropeiros e traziam com o gado essa informação cultural, levava de um lugar pro outro. Então por essa coisa toda o Noel se sentia aqui como se estivesse em casa. (X.A., 14/09/13)

Nesta fala fica explícita a fonte onde os principais artistas representantes do “campeirismo” buscam para se espelhar e colher referências para suas composições. Segundo Oliveira (2007):

A ampla estética do movimento dos festivais nativistas de experimentação e pesquisa trouxe novos elementos, além dos desgastados pela exposição de mercado como a incorporação de motivos e outros elementos da região missioneira, a exemplo da milonga, da reflexão através do violão, a retomada das expressões e da tradição platina, a proximidade fronteira na língua e no gesto, junto com a inclusão de novos instrumentos como o bombo leguero (instrumento de percussão associado, em sua origem, ao folclore argentino) e a flauta, além de muitas nuances na interpretação instrumental e vocal (p.520)

Ao fazer o levantamento dos principais inspiradores dos artistas campeiros da atualidade, contata-se que os mesmos convergem suas opiniões, como se os artistas de hoje fossem descendentes de mesma linhagem.

²⁹ Ibidem.

Nós somos elos de uma corrente, o elo da minha corrente está ligado ao Marengo, está ligado ao Noel, está ligado ao Osiris, ao Jayme, e nós vamos na origem mesmo! Questiono quais seriam as influências deles. Eles ouviam de tudo que é música. O Noel ouvia o Yupanqui, o Yupanqui ouvia quem? Os índios cantores, provavelmente, toda essa influência indígena da nossa música é muito forte, e chegou distorcida e vai se distorcer por muito tempo. Imagina como estarão compondo e tocando os meus seguidores? Vamos supor que eu crie uma nova safra baseada no que eu estou fazendo hoje. O Osiris dizia que fazia muita música para o futuro, projeção folclórica, é isso talvez eu esteja fazendo: uma projeção folclórica hoje. Como será que estarão daqui a 50 anos? Talvez estejam de maneira mais rebuscada, a gente já faz isso com violoncelo, violino, piano... Talvez aconteça uma reversão e as músicas sejam gravadas com vihuela de palo, ou mais simples possíveis: só um tamborzinho e um cantor. Talvez haja uma regressão e seja cantado como os índios cantavam provavelmente, não se sabe. (L. A., 13/09/13)

Apesar da influência missioneira estar presente desde a primeira década do movimento nativista, observa-se que ela se acentuou em fase que os colaboradores informam ter tomado força e maior proporção a música campeira. Nesse sentido, ao questionar o compositor Sérgio Carvalho Pereira se ele concordava que havia ocorrido uma valorização do “campeirismo” nos festivais na década de 1990, como alguns interlocutores afirmavam-me, obtive a seguinte resposta:

Parece-me, respondendo tua pergunta, que nos anos 90 não aconteceu exatamente um fortalecimento da música e da poesia ditas ‘campeira’. O que houve foi uma tomada de posição, por parte de alguns festivais que redefiniram suas linhas, fechando-se. Assim passaram a abrigar somente os trabalhos identificados como desta linguagem, a campeira, e bloqueando os considerados ‘abertos’ vindos de outra vertente criativa. Ato contínuo, outros festivais definiram claramente sua opção pela abertura para todas as manifestações poético-musicais nascidas no sul e ofereceram palco para um leque maior de possibilidades. (S.C.P., por email, 12/01/14)

Seguindo esta linha de raciocínio, o interlocutor Sérgio Carvalho Pereira, natural de Pedro Osório e residente da cidade de Rio Grande, é poeta atuante nos festivais nativistas há mais de vinte anos. Além da atuação como compositor, é fotógrafo, radialista e cirurgião dentista. Foi membro fundador do grupo “Seiva da Terra”, agrupamento que no início da década de 1980 teve grande participação do cenário nativista da região sul do estado.



Figura 18 Sérgio Carvalho Pereira com o cantor Luiz Marengo³⁰.

Em seu relato, Sérgio fala a respeito da dicotomia presente nos festivais nativistas desde suas primeiras décadas, e nos dois entendimentos sobre “cultura gaúcha”, nomeados dentro do movimento nativista como “fechados”, e “abertos” (abertos às inovações). Conforme Canclini (2003, p. 21), tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros.

Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”, procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os segundos conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais. As próprias ideologias modernizadoras, do liberalismo ao desenvolvimentismo, acentuaram essa compartimentação, caracterizando a modernização como uma etapa além, como uma evolução. As formas de produção, as crenças e os bens tradicionais seriam substituídos. O conhecimento científico tomaria o lugar dos mitos, a expansão da indústria acabaria com o artesanato, os livros cederiam seu espaço para os meios audiovisuais de comunicação.

Outro músico que trouxe inúmeras contribuições para esta pesquisa é o músico Luiz Carlos Borges. Também reconhecido nome do Movimento Nativista, o

³⁰ Fonte: <http://produtoculturalgaucho.blogspot.com.br/2010/06/sergio-carvalho-pereira-e-luiz-marengo.html>

acordeonista, cantor e compositor, possui uma carreira consolidada que teve início aos sete anos de idade quando fazia parte do conjunto “Irmãos Borges”. Possui trinta e dois discos gravados, além de já ter se apresentado com artistas reconhecidos em nível mundial como os acordeonistas Sivuca e Dominginhos, e a cantora argentina Mercedes Sosa.



Figura 19 Luiz Carlos Borges (Fonte: divulgação)

Segundo ele, o fortalecimento ou reconhecimento da música campeira dá-se devido ao surgimento do gênero denominado “Tchê Music” e seu crescimento na mídia. Como forma de resistência de uma música “tradicionalmente gaúcha”, o campeirismo, de caráter mais preservador passaria a tomar força:

É justamente nessa época que nasce o movimento ‘Tchê Music’, que busca colocar uma nova roupagem na música tradicional gaúcha. Dentro do que o movimento se propôs, até que conseguiu uma reação muito boa, porém não muito mais que isso. Apesar da incrível competência dos músicos integrantes desse movimento, a maior contribuição, sob meu ponto de vista, não foi para si próprio mas sim, para a reação dos adeptos aos movimentos já existentes e afirmados como o MTG - Movimento Tradicionalista Gaúcho ou Movimento Nativista, por exemplo. Houve, portanto, uma reação natural, espontânea que acabou gerando mais atenção, dedicação e “bons tratos” com a arte mais Terrunha ou mais campeira para alguns. Essa identidade citada na pergunta, acho que nem foi preciso buscá-la; bastou deixá-la fluir, despertar e agir, como no início do M. Nativista, digamos. (L.C.B, por email, 21/01/14)

A “Tchê Music” é um movimento musical que surgiu no final da década de 1990, e tem como característica a combinação de ritmos regionais (vanerão, chamamé, dentre outros) com ritmos nacionais (axé, pagode, funk) (DIAS E RONSINI, 2008, p.2). De acordo com Jacks (2008), após o arrefecimento do fenômeno ocasionado pelos festivais nativistas e o contraponto entre nativistas e tradicionalistas, a música regional tornou-se uma arena de disputas simbólicas e afirmações de legitimidade para outros grupos no final da década de 1990.

Dias e Ronsini (2008, p.2), afirmam que “enquanto a música campeira retrata a valorização dos costumes e as cenas de um universo rural tradicional, um imaginário socialmente ratificado, a *tchê music* se propaga a partir da cidade, das suas festas e romances, do desapego a essa tradição baseada em valores rurais”.

Desta vez, o embate passou a ser observado entre a música campeira e a *tchê music*. Neste período, surgiu um grupo de novos músicos, oriundos dos festivais nativistas remanescentes. Com base no Sul do Estado, eles assumem a postura de campeiros, com a pretensão de transmitir a cultura gaúcha. Seus principais expoentes foram Luiz Marengo, Jari Terres, Joca Martins e César Oliveira & Rogério Melo. Paralelamente à disseminação da cultura gaúcha, esta música rechaça movimentos como o *tchê music*, considerado ‘desenraizado’, de certa forma, repetindo a mesma acusação dos tradicionalistas aos nativistas: modernos demais, com suas guitarras, modos e modas inautênticas (p.9)

Dessa forma, as diferentes interpretações do que se entenderia por “cultura gaúcha” devem ser percebidas como modelos construídos, nos quais são acionados diferentes conceitos, argumentos e elementos para dar razão à forma como este fazer musical é realizado e compreendido.

2.2 SOBRE MITOS E RESGATES: QUAL GAÚCHO SE CANTA?

Questão recorrente ao falar em regionalismo no estado do Rio Grande do Sul diz respeito à mitificação do gaúcho, sendo muitas vezes as composições musicais dos festivais criticadas por retratarem um gaúcho que não existiu, ou que teria se extinguido. Coloco essa questão para o compositor Sérgio Carvalho Pereira, que responde da seguinte forma:

Enfoco o homem de campo que conheci. O trabalhador dos campos da região pampeana da América do Sul. Busco que meu poema carregue sua forma de pensar, de sentir, de relacionar-se com a natureza agreste. O

trabalho dos campos, a convivência com o silêncio das invernadas, a companhia dos seus iguais e dos animais. Assim não me preocupo se o gaúcho que está no meu verso é o que alguns consideram mítico ou se é aquele homem rural, parte de uma situação social, para o qual não serve a idealização proposta pela literatura gauchesca dos primeiros tempos. Meu verso transita pelo homem do arreio, do lombo do cavalo. Com eles ombreei na infância, adolescência e primeiros anos de minha juventude e por esta vivência tão próxima conheci também seus conflitos e dificuldades. Realidade esta que não surge apenas agora, nos tempos modernos, mas acompanha o Gaúcho desde seu aparecimento nesta latitude do Continente Americano. Creio que, neste caso, não há verdade absoluta: tanto não é o gaúcho somente uma criação mítica, como o mito muito carrega deste ser real. Até porque toda criação mítica tem uma relação com seu referente. Atribuir à representação da existência do gaúcho a uma idealização é negar muito da personalidade do homem dos campos. Porque observo que o trabalhador dos campos do sul carrega em verdade, pelo tempo até hoje, uma gama de características afirmadas e atribuídas ao ser idealizado. Também noto e procuro que esteja presente nos meus poemas, uma realidade de mazelas e problemas, negada ao centauro dos pampas, possivelmente com intenção de não desmerecer esta figura emblemática. Atento para o fato que, como já afirmei, conheci estes homens que canto e percebi sua problemática, principalmente social. Sendo esta, não um advento que se possa dizer contemporâneo, se não, algo que se arrasta pelo tempo, tão antigo quanto à formação do próprio mito. (S.C.P., por email, 12/01/14)

É explicitado por meus interlocutores o caráter de “resgate” que buscam retratar em suas composições e na estética que desejam como fala o poeta Gujo Teixeira em entrevista:

Sempre é bom resgatar na escrita coisas antigas, para que os que vierem depois de nós também poderem ver um pouco das coisas que vimos e aprendemos com os outros, acho o gaúcho contemporâneo pouco inspirador para cantar em versos, a não ser quando falamos em sentimentos e coisas mais intimistas. (G.T, por email, 11/01/14)

Na fala de Lisandro Amaral sobre a música campeira, também fica clara a importância dada para a manutenção de um passado mítico:

Eu canto o gaúcho de chiripá. O livro que eu to fazendo agora ‘Meu Tempo Escrito’ dividi em poteiros³¹, e um poteiro é de chiripá. É fictício, tu dividir o mundo assim, se o mundo espiritual existe é intocável, como se a gente dividisse o mundo. O poteiro de chiripá no meu livro é um lugar na estância onde existem acampamentos indígenas, onde existem pessoas de chiripá. Dentro desse poteiro é que está o gaúcho que dizem que está em extinção. Fisicamente existe algum gaúcho que sabia atirar boleadera, um homem de campo completo? São raros, talvez exista ainda, eu conheço poucos que se aproximam, mas existe, mas a porcentagem tão pequena desse gaúcho faz

³¹ Lugar cercado onde se guarda o gado. (“**potreiro**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/potreiro> [consultado em 14-01-2014])

com que digam ‘esse gaúcho não existe mais’. Realmente ele tá assim em extinção, mas nós musicalmente estamos contribuindo. **O trabalho com que o IBAMA fez com o ‘capincho’ é o que nós estamos fazendo com o gaúcho. [grifo meu]** Daqui um tempo talvez não exista. Cuidar do gaúcho é esse todo, ler, ensinar para os filhos, é fazer uma música! ‘Óh, ta morrendo!’ Então vamo cuidar sim como o IBAMA cuidava dos ‘capinchos’, preservando a caçada. Talvez daqui um tempo o gaúcho esteja causando mal pro país todo porque vai ter demais. (L.A., 13/09/13)

Curiosa sobre o gaúcho de “chiripá”, trazida por Lisandro, fui atrás de uma bibliografia que trouxesse informações sobre este tempo, e sobre este gaúcho referido. Dessa forma, ao falar com Diego Muller, também compositor e estudioso do gauchismo, este indicou-me um dos livros que considera referência para o assunto. Em “Pilchas Criollas” do pesquisador uruguaio Fernando Assunção (1976), são encontradas as seguintes informações:

El chiripá es propio, al principio, de las gentes más modestas de nuestra campaña.(...) Quienes primero usaron una jerga cuadrilonga sujeta a La cintura y larga hasta las rodillas, de una tela basta de telat, fueron los índios catequizados em los establecimientos misioneros. Esta prenda fue La organizar los pueblos, de vestir, de acuerdo a los principios Morales y de pudor de La religion, aquellos índios e índias cuya cultura y condiciones naturales de clima, había llevado a andar casi totalmente desnudos. (...) La descripción de la prenda coincide totalmente, em SUS dos formas de uso (incluso la llamada tambeó, com las documentadas como de uso entre los changadores, ganaderos y gaúchos de nuestro território, sur Del Brasil, Entre- Ríos, Santa Fé, Corrientes, etc.), desde fines Del Siglo XVIII. (p.123-124)

Fica evidente que o tempo acionado nas composições e o embasamento que esses músicos do campeirismo têm, vem da cultura indígena, imaginada e romantizada, berço da autenticidade do gaúcho cantado atualmente. Sobre a mesma questão, em entrevista que fiz dias após a conversa com Lisandro com Xirú Antunes, já esperava que sua resposta convergisse a de Lisandro, pois, como conhecia o trabalho dos dois, era facilmente identificável a mesma concordância estética.

Pergunto a Xirú Antunes o que ele responderia quando fosse indagado que canta um gaúcho que não existe mais, e a resposta foi a seguinte:

De repente é a necessidade daquelas pessoas em conhecerem. Quem vai saber do gaúcho antigo se não cantarem ele? É de resgate totalmente. A música campeira vai contar o que então? É difícil essa pergunta. Uma estância tradicional não existe mais. Mas a poesia campeira é universal,

porque o gaúcho é um estado de espírito filosófico e psicológico que traz uma carga genética do campo, daquela árvore. (X. A., 14/09/13)

O gaúcho acionado nas canções de grande parte dos agentes do campeirismo, como Lisandro e Xirú, diz respeito, como podemos perceber, ao padrão mais “primitivo”, e a maior busca pela “autenticidade” e “genuinidade”. Este estereótipo traz consigo um imaginário construído do índio como ser contemplativo e reflexivo, diferenciando-se assim da identidade do gaúcho bravo e destemido, construída a partir das guerras de fronteiras e lutas políticas que marcam a construção identitária do estado do Rio Grande do Sul. Sobre este outro estereótipo, Xirú argumenta:

Aquilo não é o retrato do gaúcho, aquela universalidade do gaúcho – para mim o gaúcho não é um ‘barrarrá’³² – ele é extremamente filosófico, ele veio do índio, ele gosta do silêncio, isso nos primórdios da coisa... O gaúcho pegou a guitarra para não se tornar ateu. Quero dizer com isso que foi para ele não desacreditar-se das coisas naquela solidão que ele vivia. Ele se acompanhou da viduela para dizer alguma coisa daquele mundo tão grande – e a cordeona veio pra... (não to falando dos grandes acordeonistas), mas daqueles que te atrapalham até! A música campeira veio do campo, e o campo é um soçal tão bonito... tu ouve aquela sinfonia, e aquilo pra mim é prece, prece poética! A música campeira não pode ser um festival de pandeiro, as pessoas me condenam, mas eu assumo essa conotação! (X.A., 14/09/13)

Apesar da formação do gaúcho ser considerada a partir da influência indígena como a mais significativa, entre os agentes da música campeira que participaram desta etnografia, existem outras interpretações para a origem do gaúcho apoiadas na literatura, inclusive. Parte da corrente historiográfica do Rio Grande do Sul de meados do século XX, não considera essa herança indígena como berço da cultura gaúcha, como claramente evidencia o historiador Moysés Vellinho (1976):

Para nos colocarmos, de uma vez por todas, a coberto de incompreensões e equívocos que continuam lavrando entre pessoas mal informadas, convém insistir nesta premissa: o Rio Grande do Sul é, desde as raízes até a construção de sua legenda heróica, fruto de uma laboriosa empresa exclusivamente luso-brasileira. O elemento que nela se empenhou, e que prevaleceu na formação do homem historicamente representativo do Continente de São Pedro, provinha todo do mesmo espaço político. (...) Quanto aos aborígenes do Rio Grande, barro pobre e obscuro, que o jesuíta

³² Segundo o próprio Xirú Antunes, o gaúcho do “barrarrá” “é aquele indivíduo que acha que ser gaúcho é ser machista, sem cultura [instrução], aquele que tudo pode em nome da tradição e não respeita a própria história. Barrarrá, quer dizer ganhar no grito, mas não que seja necessariamente, é da personalidade de cada, e da consciência.” (X.A., 14/09/13)

Diego Ignazio Altamirano tinha por ‘inconstruível’, eles praticamente deixaram de contribuir, ou contribuíram em proporção medrosa, quase desprezível, para a elaboração ativa do nosso fundo sociográfico. Durante o século XVIII até o início do século XIX, quando o Continente ganhou corpo e consolidou suas fronteiras, o que sobrava do gentio eram destroços de guerras e epidemias, resíduos desarvorados das hordas primitivas ou das antigas reduções missioneiras. Sob o ponto de vista antropológico, pode-se dizer que tais elementos se apagaram na mistura. Ainda porque, se a quota indígena já era de si mesma esquiva, o número de machos nela representado seria muito menor que o de fêmeas, e estas não passavam de ventres anônimos. (VELLINHO, 1976, p. 199 – 201)

Outra interpretação da “origem do gaúcho” é trazida por Manoelito de Ornellas, em seu livro intitulado *Gaúchos e Beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul* de 1948. Neste livro, o escritor discorre sobre a influência árabe na etnia e na cultura gaúcha, tendo como base a ocupação da Península Ibérica por povos árabes (beduínos, berberes e maragatos). Segundo ele, esta influência também é constatada noutras regiões do Brasil, em decorrência da colonização portuguesa, porém, como destaca o autor, no caso do Rio Grande do Sul foi reforçada pela longa presença espanhola em nosso Estado.

É interessante este ponto de vista em virtude de que um de meus colaboradores, o poeta Xirú Antunes, após a entrevista que realizei, sugeriu que eu procurasse este livro, pois nele constaria a versão que reconhece. Assim, vê-se como os agentes da música campeira, constroem suas interpretações também através de leituras, que possam embasar suas criações poético-musicais.

Atualmente, tem-se dado um maior espaço pra as interpretações que acreditam que a “cultura gaúcha” tradicional tenha sua “origem” e grande influência na cultura indígena, como apresenta Juremir Machado da Silva³³:

Resgatando a história da ocupação humana em terras sulinas, fica clara a decisiva contribuição dos povos indígenas para a origem do gaúcho e da cultura gauchesca. Esta contribuição, embora abordada por pesquisadores e historiadores, não tem na sociedade sul-rio-grandense o reconhecimento que merece. Os registros da ocupação humana no Rio Grande do Sul datam de 12 mil anos, coincidindo com o final da última glaciação. Passados cerca de seis mil anos o clima tornou-se mais estável. As florestas se expandiram, ocupando as encostas do Planalto e as bacias dos rios Jacuí e Uruguai, enquanto os campos dominavam a metade sul do Estado. Já estava alinhavada a fisionomia do território sul-rio-grandense, o qual era habitado por Povos das Florestas, do Litoral e dos Campos.(...) Partindo da Amazônia, em busca da terra sem males, grupos Guarani lançaram-se em direção ao sul. Guerreando com tribos dos índios Gê e

³³ MACHADO, Juremir. Até quando vamos endeusar a revolução farroupilha? *Correio do Povo*. 25/09/12. Disponível em: <http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/?p=3241> Acesso em: 11 de maio de 2014.

Pampeanos foram ocupando parte dos seus territórios, com preferência para as áreas de florestas. (...) É neste ambiente cultural e natural que no século XVII os Povos Ibéricos, dentro do processo de ocupação e colonização da América Latina, intensificaram sua presença em terras do futuro Rio Grande do Sul. (...) Os índios, principalmente os Charrua e Minuano, habituaram-se aos cavalos e, valendo-se da milenar boleadeira, praticavam a caça do gado. A grande oferta de animais xucros despertou nas Coroas Ibéricas um maior interesse pelas terras do Rio Grande do Sul. Assim, aqui foram chegando espanhóis, castelhanos crioulos, portugueses, luso-brasileiros, negros (na condição de escravos) e açorianos, iniciando um intenso processo de miscigenação com os povos indígenas.

As diversas interpretações trazidas pela historiografia para justificar a origem étnica do gaúcho, também são encontradas nas diferentes interpretações êmicas dos participantes dos festivais nativistas do segmento campeiro. Desta forma fica demonstrada como as diferentes identidades são construídas através do acionamento de diferentes simbologias, (re)inventando formas de expressar suas autenticidades.

2.3 LUIZ MARENCO: REFERÊNCIA NA MÚSICA CAMPEIRA

Através das entrevistas, ficou demonstrada a importância do cantor Luiz Marengo e a visão deste como responsável pela posição tomada pela música campeira em meados da década de 1990. Esta posição, o levou a ser considerado atualmente como inspiração para os demais cantores do movimento, como expõe o cantor Jari Terres³⁴: “Em vinte anos de carreira eu diria que o Marengo não é só mais um ícone da música nativista hoje, seria também um referencial”.

Devido a isso acredito ser pertinente um espaço destinado a reflexão de sua trajetória para compreendermos sua posição e construção até a atualidade. Sob a perspectiva teórica de Pierre Bourdieu (1986), que teoriza sobre as trajetórias das subjetividades individuais expressas através do trabalho empírico em materiais biográficos e autobiográficos, a história de vida advinda da sociologia aponta para a manutenção no indivíduo de componentes subjetivos sociais e ligados ao grupo onde ele vive, ou, inversamente, a busca do que é extremamente único e pessoal dentre um aparato mais vasto de representações da memória, internalizadas a partir da sociedade. Assim, a partir dos anos sessenta e setenta há uma nova

³⁴ Relato exposto no documentário Estradeiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=34JS1ckafFM> Acesso em: 15/03/14.

preeminência das abordagens em que o sujeito social é colocado como o centro e a chave das análises sociológicas.

Para Bourdieu³⁵, os relatos de história de vida são comumente organizados como uma história que transcorre segundo uma ordem cronológica, sendo também uma ordem lógica, “desde um começo, uma origem no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término que também é um objetivo”. Na fala do cantor Luiz Marengo é perceptível esta intenção:

Eu nasci dia 22 de dezembro de 64 em Porto Alegre, na capital. Com 18 anos de idade eu fui morar com meu avô, larguei do estudo, não conseguia mais estudar, as professoras pouco me viam dentro de uma sala de aula também, e por bem eu achei, fui morar com meu avô pra fora, fui lá pra Quitéria, que é um distrito de São Jerônimo, o lugar que eu tenho um espaço muito grande no meu coração porque foi lá que eu aprendi a conviver naquele universo do campo, aquela coisa maravilhosa que a gente tem do contato com o campo, com a natureza. E lá no meu avô não havia luz, como até hoje não existe luz lá fora, naquele lugar onde nós morávamos. Eu ouvia (eu tinha um gravadorzinho pequeno assim a pilha e me foi dado por Sérgio Carvalho Pereira que é parceirão meu) uma fita de 90 minutos com Noel Guarany e Jayme Caetano Braum, e aquilo me emocionava ouvindo, ouvindo Noel, ouvindo Jayme, aqueles poemas do Jayme, o profundo amor pela nossa terra, por nossa cultura, Noel da mesma maneira, cantor que cantava com galhardia, né? Com emoção. Aquilo de tanto ouvi-lo eu um dia acordei e falei pro meu avô ‘Vô, eu vou cantar!’ e me fui pra Porto Alegre, só com a coragem. Lá em Porto Alegre depois de alguns meses eu procurei Jayme Caetano Braum e falei de minha vontade de cantar, cantar aquele tipo de música que eu ouvia, e no mesmo dia que eu conheci o Jayme. O Jayme me deu dois poemas: ‘Extraviados’ e ‘Destinos’, os dois poemas que o Jayme me deu, foi em 89 isto. E daquele dia eu já sai dali emocionado e chorando pelas ruas de Porto Alegre porque eu que naquele dia conheci Jayme Caetano Braum e que tanto o ouvia e amava, eu ia ser parceiro de música do Jayme, eu ia colocar uma melodia num poema do Jayme! E naquele dia já peguei o violão e fiz a melodia dessa música ‘Extraviado’ do Jayme, que tá no meu primeiro disco ‘Luis Marengo canta Jayme Caetano Braum’, e aí eu comecei a cantar. (Luiz Marengo, documentário Estradeiro)

Conforme Bourdieu³⁶, Sartre denomina “projeto original” à escolha que o indivíduo faz sobre si próprio, sendo esta uma matriz dos demais projetos, determinando suas ações, sentimentos, etc. Para Luiz Marengo, o momento paradigmático de sua vida, como fica explícito em seu relato, é o dia em que decide ser cantor e afirma através de conversa para seu avô: “Vô, eu vou cantar”.

³⁵ Idem, p. 184.

³⁶ Ibidem.

A vida constitui todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva de um projeto: a noção sartriana de ‘projeto original’ somente coloca de modo explícito o que está implícito nos ‘já’, ‘desde então’, ‘desde pequeno’ etc. das biografias comuns ou nos ‘sempre’ (‘sempre gostei de música’) das ‘histórias de vida’. (p.184)

No relato de sua trajetória são facilmente identificáveis alguns personagens que tiveram grande importância para o sucesso e consolidação da carreira do cantor.

Meu primeiro parceiro mesmo, padrinho, uma pessoa que eu amo demais, o Sérgio, foi ele que já me direcionou pra esse lado da música. Voltei pra fora e tal, depois que eu resolvi levar a sério ‘Bom, vou cantar!’ Fui no Jayme e naquela mesma época já também o Sérgio que já compunha há alguns anos começou a me dar seus poemas e foram meus parceiros Sérgio, Jayme, depois eu conheci o Eron, conheci Xirú Antunes e bem depois em 93, 94, conheci o Gujo, meu parceirão até hoje também. (Luiz Marengo, documentário Estradeiro)

Sabendo da grande amizade e parceria musical de Sérgio Carvalho Pereira e Luiz Marengo, na entrevista que realizei com Sérgio, peço que relate como se conheceram e quais as características que o levou a incentivá-lo:

Conheci Luiz Marengo no ano de 1984, em um restaurante noturno na praia do Cassino, cidade de Rio Grande, onde resido há mais de 45 anos. Neste tempo eu compunha o grupo “*Seiva da Terra*” que interpretava temas musicais latino-americanos. Ao nos apresentarmos nesta casa noturna conheci Luiz Marengo que então trabalhava como garçom deste estabelecimento. Ouvi-o por primeira vez em uma noite de domingo chuvoso, quando o restaurante praticamente vazio possibilitou que ele cantasse um tema junto ao meu grupo. Em 1985 compus com meu irmão uma canção que classificamos para um festival em nossa cidade. Resolvemos convidar o Marengo para interpretá-la e esta foi a primeira vez que o cantor subiu a um palco maior. Nosso trabalho foi vencedor do festival e sua voz foi gravada em disco por primeira vez cantando este tema. Doravante ele praticamente integrou o *Seiva da Terra* estando conosco em outros festivais e apresentações. Desfeito o grupo, Luiz Marengo resolve dedicar-se a carreira de cantor profissional e partiu da casa dos meus pais, no centro de Rio Grande, onde morou conosco, para Porto Alegre no afã de conhecer o payador missioneiro Jaime Caetano Braun. Compôs sua primeira melodia para meu poema “Canto Bagual” e com esta canção ganhou em 1988, como melodista e intérprete, seu primeiro festival de expressão estadual: a “Vertente da Canção Nativa” de Piratini. Minha ligação artística com Luiz Marengo dura por todos estes 30 anos. Temos várias obras em parceria, muitas premiações em festivais pelo estado e fora dele, e agora estamos realizando um projeto que visa lançar um álbum autoral, com apenas temas de nossa composição. Logo de início notei no Marengo uma avidez muito grande para aprender, para conhecer. Tinha um interesse enorme pela história do sul, por seus músicos, pelos poetas, pela trajetória cultural até então aqui trilhada. Gravei músicas de diversos cantores para ele, emprestei livros, conversamos muito, viajamos juntos para vários lugares. Eu e meu irmão Eduardo, um músico capacitado, observamos nele um timbre vocal e uma garra para o canto muito adequado

à interpretação de temas *terruños*. Isto somado a uma potencialidade interpretativa, cênica que já naquela época transparecia. Assim, o jovem que conhecemos tão cedo reunia, para mim, os atributos que o qualificavam para ocupar um espaço dentro da arte sonora de natureza regional aqui no estado. O que de fato aconteceu e testemunhamos pelo tempo. (S.C.P., por email, 12/01/14)

Também é demonstrado que o cantor Luiz Marengo contou com a ajuda de influentes nomes do mercado musical da época, como a produção musical de seu primeiro disco do músico Luiz Carlos Borges e do produtor musical Ayrton dos Anjos, conhecido como “Patinete”.

O disco partiu a partir de um telefonema do Luis Carlos Borges que me ligou dizendo que tava gravando um artista que ia ter uma bela carreira, um artista muito forte. E eu disse que tudo bem: ‘vamos aceitar tua ideia e vamos fazer o disco’. E foi o primeiro LP do Marengo aonde ele fazia uma leitura das coisas do Jayme Caetano Braum e algumas parcerias que ele musicou do Jayme e foi feito esse LP. (Ayrton dos Anjos, documentário Estradeiro)

No modelo de trajetória de vida exposto por Bourdieu, é levado em consideração os acontecimentos biográficos, definidos por ele como “colocações” e “deslocamentos” no espaço social, ou seja, a sucessão dos fatos e diferentes estados sucessivos da trajetória do agente social.

O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado - pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.

As estruturas usualmente adotadas na forma de narrar histórias de vida, sejam eles biográficos ou autobiográficos, comumente preocupam-se com a linearidade dos fatos, certamente para tornar claro o desenvolvimento. Não obstante, para Bourdieu, isso seria apenas uma forma retórica de narrar, sendo que na realidade seria impossível a ocorrência de fatos contínuos organizadamente.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica. (...) O real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tantos mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório. (BOURDIEU, 1986, p.185)

Entre os nativistas, estão músicos e jornalistas que não aceitam o controle do MTG, a cujos membros apelidaram de “aiatolás da tradição” e a quem acusam de “patronagem cultural” e de “patrulhamento folclórico”, divergências que aparecem, nitidamente, nos festivais de música regional (OLIVEN, 1998). Um exemplo demonstrativo destes acontecimentos é o vídeo publicado no site Youtube³⁷ que possuiu mais de 1,7 mil compartilhamentos na rede social Facebook onde o cantor Luiz Marengo faz críticas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho. O cantor se referindo ao movimento afirma:

Tem muita regra. O lenço ta ali na cartilha, tem que ter tantos centímetros, a bombacha tem que ter tantos centímetros de largura, a bota tem que ser assim, a camisa tem que ser assim, o chapéu... Isso é um manequim! E tu não podes fazer isso porque o gaúcho no Rio Grande do Sul não é só um. Tem o gaúcho serrano, com aquelas botas de gaitinha, que sofreu outras influências pela colonização. Tu pegas o gaúcho missioneiro, que é diferente: até o pelego é mais curto, é mais comprido.

Em matéria no site G1³⁸, foi dado direito de resposta ao atual presidente do Movimento Tradicionalista Gaúcho, Erival Bertolini, que responde da seguinte forma:

Não vou comentar as críticas do Sr. Marengo, que faz sobre as regras do MTG. Um cantor consagrado que, embora suas críticas, as vezes que o vi, estava bem pilchado. Com relação a nossa indumentária, são todas as regras baseadas em pesquisas e amplamente discutidas e aprovadas em nossas convenções ordinárias que acontece todos os anos no mês de julho, sendo aberto a todos os tradicionalistas para discutir, concordar ou discordar. Aquilo que é aprovado passa para as diretrizes de indumentária e os que participam de eventos competitivos devem estar de acordo, pois competição tem regras e estas devem ser cumpridas. (...) Este movimento com suas regras, erros e acertos, hoje está servindo de modelo de preservação dos usos e costumes da família e dos valores da nossa terra, e ainda mais, servindo para muitos iniciar-se profissionalmente neste berço, depois de se consagrar passam a criticar o berço que os criou.

Nestas discussões ficam claras as nuances nas diferenciações dos entendimentos sobre a “autenticidade”. Como Bertolini afirma, por mais que o cantor Luiz Marengo critique as regras do Movimento Tradicionalista Gaúcho, ele faz suas apresentações também vestido com indumentárias reconhecíveis do “gaúcho

³⁷ Entrevista de Luiz Marengo para TV Da Hora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Twou9dqTz8I> Acesso em: 03/01/14.

³⁸ Luiz Marengo critica regras do MTG. Disponível em; <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/reporter-farroupilha/platb/2013/05/27/marengo-critica-regras-do-mtg/> Acesso em: 06/05/13.

verdadeiro”, o que demonstra a sua preocupação com a representação deste em suas performances, apesar de diferenciar seu entendimento em relação ao MTG.



Figura 20 Luiz Marengo. Fonte: Divulgação

Para finalizar esta parte é importante mencionar como o cantor atualmente se relaciona com outros gêneros musicais como representante do segmento nativista, mantendo mesma postura artística em outros ambientes que atua. Sobre ele, Luiz Carlos Borges afirma:

Quanto ao cantor Luiz Marengo, sou meio suspeito para falar nele ou dele. Somos amigos de há muito tempo, bem do início de sua carreira; produzi e gravei seu primeiro Disco (LP), sou um fã fervoroso do timbre de sua voz, tenho muito respeito, carinho e amizade pelo homem, cidadão e artista (gremista como eu) Luiz Marengo. Acho que hoje é a grande referência, mas não podemos negar que a matriz do estilo e forma de cantar, é o José Cláudio Machado. O Marengo aprimorou, poliu um pouco e, num misto de 'Zé Cláudio e Noel Guarany', colocou seu talento especial e resultou no que todos já sabemos: uma brilhante carreira. Para dizer algo mais sobre ele, o coloco entre os melhores melodistas dos últimos tempos da música gaúcha, além de ser um intérprete dos 'enormes'. Ah, já ia quase esquecendo: não classifico o Luiz Marengo como um artista essencialmente campeiro. Ele transita com facilidade e qualidade, por outros estilos, compõe canções de grande romantismo e com melodias rebuscadas que o credenciam como intérprete e compositor, a transitar além das fronteiras do campeirismo. (L.C.B., via email, 21/01/14)

O cantor Luiz Marengo, como fica claro na citação de Borges e em seus próprios relatos, possui a influência de diversos cantores ligados ao regionalismo do Rio Grande do Sul. Destaco, desta fala de Borges, o “transitar de fronteiras” do cantor, uma característica de ser campeiro em meio a (pós) modernidade e exemplificada nas parcerias de Luiz Marengo com o músico Thedy Corrêa (vocalista da banda Nenhum de Nós), artista gaúcho reconhecido dentro do gênero rock (VÍDEO 1).

2.4 COMPOSIÇÃO NA FORMA – MARCO MUSICAL DO “CAMPEIRISMO”

Grande parte dos entrevistados expõe o mesmo marco inicial do momento em que o “campeirismo” musical começa a ser representado na música dos festivais nativistas. Em entrevista realizada com o cantor Joca Martins, juntamente com a cantora Juliana Spanevello, o diálogo evoluiu da seguinte forma:

Joca: A minha visão assim é que (eu não sei precisar o ano), mas o marco pra mim assim seria e estaria junto com o crescimento do Marengo, e seria aquela musica ‘Na forma’, do Flavio Hansen, que ganhou o Reponte. A música campeira tava esquecida, ela era relegada às musicas mais tocadas, por artistas que não estão no circuito dos festivais, né? Os artistas que a gente não conhece tanto como: Crioulo dos Pampas, João Guerreiro, são uns artistas assim que não chegaram a ser um Teixeira e um Gilde de Freitas, mas tinham uma linha parecida. Aí essa música tocava nas rádios e fazia o dia a dia do público, assim do campo, que ouvia essa música, mas a música campeira nos festivais, não que não falassem de campo, mas tinha “dois pêlos”, eram uma milonga daqui a pouco entrava uma galopa (seria a polca), então pra dar pressão no refrão né [neste momento Joca canta o ritmo, mostrando a ruptura e a crescente da música para o refrão] eram uma miscelânea assim, músicas que não tinham essa coisa do campeirismo.

Juliana: Deixa eu emendar a pergunta: e tu acha que tinha uma preocupação assim de trabalhar com um conceito musical?

Joca: Nenhuma preocupação, não existia preocupação. A preocupação era vencer o festival.

Juliana: É, porque eu tava pensando nisso. Eu comecei em 92, 93 a cantar, eu tinha 12, 13 anos, e olhando hoje pra trás eu vejo assim ó: eu circulava por vários meios e tanto que tava com aquela turma do pessoal de Santa Maria ali que não tinham esse contato tanto, não era coisa mais do campeiro assim. Tchê, o objetivo era o kit festival que eles brincavam, que era: botavam o teclado, ou o Ricardo Freire ou o Paulinho Bracht, aí tinha o violão, aí tinha o Texo Cabral na flauta, o baixo, e botava um vocal, e era correr pro abraço! Então quando, aconteceu comigo, uma vez eu cantei uma *zamba* com o Aurélio Leal e Luiz Cardoso, outro esquema completamente diferente eram dois violões eram mais... como é que vou te dizer? Era mais próximo do folclore possível mesmo aquela *zamba*, e aquele era o grande objetivo. (J.M. e J.S., 21/11/13)

A música citada (ÁUDIO 1) (ANEXO 1) por Joca Martins e outros colaboradores como o marco do campeirismo nos festivais é da sétima edição do *Reponte da Canção Nativa*, de São Lourenço do Sul, do ano de 1991. Tem, por autoria, letra de Anomar Danúbio Vieira e melodia de Zulmar Benitez, sendo interpretada pelo cantor Flávio Hansen. A justificativa que o compositor Juliano Gomes dá para considerar esta também como um marco, é a seguinte:

O divisor de águas foi a música 'Na Forma' de Anomar Danúbio Vieira e Zulmar Benitez, cantada pelo Flávio Hansen na sétima edição do Reponte da Canção, São Lourenço do Sul. A partir dessa música, muita música, digamos campeira (vamo usa esse termo) começou a ser mais enxergada nos festivais. Surgiram Luiz Marengo, Joca Martins, César Oliveira, Rogério Melo, Leonel Gomes e tantos outros, que acabaram esses originando outros também. Aí porque essa música foi o divisor de águas: que graças a 'Na Forma' (não digo se foi graças a ela) mas foi uma música bem estruturada, ganhou o festival muito bem ganho e aí graças a essa situação, não podemos dizer que foi aquela música que originou tudo, aquela música estava inserida em uma situação, ela tava no lugar certo na hora certa, e aquela música, a partir dela começaram a enxergar a música do perfil campeiro. Era três violão e voz, mas falava mais de campo. Aí o que acontece, graças a ela, surgiu muita coisa, beleza. Qué dizê que a gente tem que partir desse princípio e começar a fazer só igual a ela então? Pra essas pessoas que acham que a música do Rio Grande do Sul tem que ser campeira, essa é a resposta! (J.G., 07/05/13)

Optei igualmente por conversar com o violonista Marcelo Caminha, músico que tocou nesta composição no festival, e foi o criador do arranjo de violões, apresentado na canção. Dessa maneira, pedi a Marcelo para contar-me sobre as características musicais da obra, que tenham feito com que ela tenha sido identificada como o marco do campeirismo musical, e ele respondeu da seguinte forma:

Na verdade, o que aconteceu com aquela música foi o momento no qual ela apareceu. Se fosse hoje, seria mais uma bela música no cenário da música campeira. Mas ali juntou vários fatores: O momento estava pedindo uma proposta nova, uma certa reciclagem em relação ao que vinha acontecendo. A nossa confiança perante a música que não sei de onde saiu, pois éramos meros desconhecidos da fronteira, brigando com 'gente grande' no festival. A indumentária que usamos se sobressaiu no palco, pois usamos pilchas de serviço, tipo botas cano virado, etc., coisa que não se usavam até ali. E claro, o arranjo só com violões chamou atenção, inclusive na dificuldade de execução do solo que eu criei (e me vi louco pra tocá-lo no palco), com todo fraseado em intervalos de sexta, associado a levada de chamarra que o Zulmar já sabia fazer muito bem e era diferente de tudo que

se via. E, claro, a interpretação do Flávio Hansen, que, muitos não sabem, mais foi, depois do Zé Cláudio, o que trouxe realmente a música campeira aos palcos nativistas, tanto é que naquele ano de 91 obtivemos várias outras premiações com o Flávio, através de músicas com o mesmo estilo. (M. C., 14/04/14)

Através do relato do violonista Marcelo Caminha, podemos perceber como as questões musicais são mais amplas que somente os aspectos sonoros. A “nova” estética, segundo a visão êmica, foi trazida por esta música por um conjunto de atitudes. Por serem músicos vindos do interior, ainda não conhecidos no cenário dos festivais, até a forma como se vestiam, que construiu toda uma rede de significados que ocasionou hoje serem considerados como um marco dentro do movimento nativista.

Figura 21 Transcrição do arranjo instrumental da introdução da música "Na forma"

Informação importante no relato de Caminha é sobre as construções dos arranjos instrumentais, em sextas, uma recorrência das músicas campeiras. Ao analisarmos as canções dos festivais pode-se perceber que a grande maioria delas é composta por intervalos de terças e sextas, feitas entre os violões, ou com outras combinações como violão e violino, violão e acordeom, acordeom e violino, dentre outros aspectos.

Além das características sonoras, a letra da composição está repleta de expressões gauchescas e relata o serviço de domas de cavalo, símbolo do trabalho campeiro. Desse jeito, as características musicais desta composição, aliadas aos elementos simbólicos relacionados a ela fizeram-na ser considerada um marco do segmento campeiro no ambiente dos festivais nativistas. Este fato foi assim instituído pela visão êmica devido ao reconhecimento de que a composição esteve, até então inexistente dentro do movimento musical nativista. Isso leva-nos a crer que grande parte da conjuntura contemporânea pertencente aos festivais, público e classe artística buscava neste momento uma nova estética, como uma nova (re) interpretação e performatização de antigos entendimentos sobre uma identidade gaúcha tradicional.

3. “CAMPEIRA, MINHA BOTONEIRA QUE VAI SE ESPICHANDO E AMADRINHA O VIOLÃO...”³⁹: A MÚSICA CAMPEIRA EM REPRESENTAÇÕES SONORO-MUSICAIS

“Sou sempre favorável e adepto à abertura e inovação, especialmente na harmonia e no arranjo, porém, desde que se tenha conhecimento básico da raiz do que se está tratando.”

Luiz Carlos Borges

3.1 “COMPOR NATIVISTICAMENTE”: O ESTILO “FESTIVALEIRO” DAS COMPOSIÇÕES

Fala-se recorrentemente em uma forma de compor particular que estaria sendo criada a partir dos festivais nativistas, como um modelo no qual os compositores devem se enquadrar para serem aceitas suas composições nestes eventos. O termo “compor nativisticamente” foi inspirado em um relato do músico Luis Carlos Borges para o periódico *Diário do Sul* (24/03/88 – Proliferação de festivais entre avanços e recuos), dizendo: “Nós ainda não temos uma forma definida de **compor nativisticamente** falando [grifo meu]. A busca está acontecendo. Vai chegar o dia em que ouviremos um timbre e identificaremos como sendo música nativista gaúcha. E quando menciono a palavra forma, refiro-me a uma maneira aberta e universal de compor”.

Na opinião de Tau Golin, na mesma matéria do jornal *Diário do Sul* (24/03/88), de Sílvio Ferreira: (...) “os regulamentos são os definidores dos parâmetros, mesmo que gerais, do mundo em que as criações artísticas ficam condicionadas a se desenvolverem. Eles representam a idealização dos organizadores dos concursos e obviamente não deixam de representar a visão que possuem da sociedade e da arte, da qual compactuam centenas de artistas”. Ele diz ainda que centenas de músicos vêm trabalhando com um universo tradicionalista de origem estancieira com matizes nacionalistas, “um chauvinismo auto-suficiente que vai desde a laudação da miséria até as propostas mais exacerbadas de ‘Rio Grande, meu país’”.

³⁹ Composição intitulada *Campeira*, de autoria de Duca Duarte e Érlon Péricles, concorrente da edição do ano de 2013 do festival Califórnia da Canção, e gravada pelo cantor Joca Martins em seu álbum *Vida de Tropeiro* (Gravadora ACIT, 2013).

Para o crítico musical e jornalista Juarez Fonseca, na mesma matéria no jornal *Diário do Sul* :

Os festivais fechados também tem importância mesmo correndo o risco de se tornarem repetitivos. O que não dá para negar é que tanto um como outro conseguem lotar os ginásios e teatros onde são apresentados. E se formos fazer uma avaliação, acho que 80% do público prefere os festivais de linha mais fechada. O sucesso dos festivais abertos, entretanto, vem de uma divulgação muito boa, onde os grandes nomes da música gaúcha estão sempre presentes.

Isso remete a um fato etnográfico que presenciei no ano de 2013, ao acompanhar as músicas concorrentes do festival *Moenda da Canção*, em Santo Antônio da Patrulha. Em vinte e sete anos de história o festival configurou-se um dos mais representativos do estado, tendo como característica a linha aberta. Porém, o que me causou admiração foi a resposta positiva do público ao aplaudir antes da finalização da composição, uma música interpretada por Marco Aurélio Vasconcelos e João de Almeida Neto, dois intérpretes reconhecidamente identificáveis com o segmento campeiro, nesta ocasião “defendendo” uma composição de Martim César, Paulo Timm e Alessandro Gonçalves, nomeada de *Décimas da Raiz Pampeana* (VÍDEO 2) (ANEXO 2).

O fato mostrou, a meu ver, como o público ainda aguarda assistir nos festivais os grandes intérpretes que traçaram sua carreira na década de oitenta, fase de grande intensidade quanto ao número de eventos e presença na mídia. Através destes 43 anos de festivais, o público comparece a esses eventos esperando ver a imagem do gaúcho performatizada sob o estereótipo difundido, pelo modo de se vestir com indumentárias típicas, e sonoridades musicais também identificáveis através dos ritmos, instrumentação e forma de cantar. Elizabeth Lucas também percebeu esta expectativa do público em sua etnografia realizada no festival Musicanto, em Santa Rosa, no ano de 1986, da seguinte forma:

(...) the general public wanted to gratify themselves with sonic experiences that within the festival frame did not clash with their appreciation for the regional culture. They identify themselves with what had already been internalized as "authentic" music through their exposure to other similar events, through mass media diffusion and socialization process. (LUCAS, 2004, p.12)

Vinte e cinco anos após a afirmação de Borges, Tau Golin e Juarez Fonseca, e a partir dos relatos trazidos pelos colaboradores desta pesquisa, podemos já imaginar que exista um estilo de compor diretamente identificável com os festivais nativistas. Uma questão sonora importante refere-se ao estereótipo construído de música campeira, diz respeito ao arranjo vocal das composições, através da interpretação feita por dupla de cantores, como na composição referida *Décimas da raiz pampeana* (VÍDEO 2), além de um formato de arranjo comumente usado, como relata o compositor Juliano Gomes⁴⁰:

De 15 músicas cantadas em festival, 8 eram cantadas por dois, aí se criou aquela estrutura musical: começava dedilhado os violões, entrava o solo, segunda parte do solo todo mundo batendo aí baixava a bola para entrar o canto, primeira voz - dedilhado, aí entrava o segundo – batido, com o segundo cantor, todo mundo batendo e já aquela pressão, refrão: os dois cantando. Isso foi uma fórmula de festival. Aí depois o primeiro solo de violão, o segundo de gaita, aí tá feita a música a partir do solo do meio, segue tudo a mesma coisa. (J.G., 07/05/13)

A canção referida, do festival *Moenda da Canção* possui o formato relatado por Juliano, um arranjo composto especialmente para as cordas, como a música *Na Forma*, considerada o marco do “campeirismo”. O relato de Juliano demonstra que as duplas foram uma formação usada e criada no passado, mas ao freqüentar os festivais atualmente nos deparamos com esta formação novamente. Sobre isso, o cantor César Oliveira, que atualmente possui uma carreira artística consolidada ao lado do cantor Rogério Melo, afirma:

Dupla jamais será uma novidade. O dueto deu início ao movimento musical do Rio Grande do Sul. Se formos analisar os Bertussi, Teixeira e Mary Teresinha, Os Serranos, Os Monarcas, e tantos outros, todos começaram com dupla. Nós não inovamos em nada, mas, sim, buscamos este resgate forjando um pouco da música fronteiriça. E, principalmente, o respeito por aqueles que começaram este movimento musical.⁴¹

A letra da canção *Décimas da Raiz Pampeana* (ANEXO 2) (VÍDEO 2) merece aqui um destaque por explicitar sentimentos dúbios: o entendimento de uma

⁴⁰ Importante salientar aqui que o entendimento êmico de arranjo refere-se às demais construções sonoras que não sejam a criação de letra e melodia do canto. Ou seja, se engloba escolhas harmônicas, instrumentação, tessitura, intervalos melódicos, etc.

⁴¹ César Oliveira, em entrevista a revista Ronda Gaúcha, 4ª Ed. ANO 4, 2012.

identidade comum do “gaúcho” com os países vizinhos Uruguai e Argentina, e a importância das guerras de fronteira para afirmar esta identidade, ou seja, as dicotomias e os desejos de unificação presente inclusive na historiografia do Rio Grande do Sul.

A partir de algumas características comuns às composições nativistas, nota-se que há uma aceitação para certo formato: escolhas harmônicas e de instrumentação, sendo que outro modelo, diferente desta fórmula, passa a não ser bem aceita por algumas pessoas da própria classe artística e até mesmo do público, que espera as composições em uma estrutura já reconhecida. Dessa maneira, a cantora Juliana Spanevello quando se refere a seu último trabalho discográfico intitulado *Relíquia* (2013) disse que, por ser mais elaborado nas questões de arranjo musical e instrumentação, este não teve a mesma aceitação crítica do público que seu anterior trabalho intitulado *Pampa e Flor* (2011).

No ‘Relíquia’ embora o repertório siga a mesma linha de repertório do ‘Pampa e Flor’ (o estilo musical é bem parecido) os temas que foram coletados tem uma coisa diferente. A busca de elementos através dos arranjos tem sax, tem flauta, mas assim toques muito sutis que não deturpassem, que não desvirtuassem. O requinte assusta as pessoas. O elemento bateria é bem mais aceito do que requintes, tanto que eu nunca recebi nenhuma crítica por ter bateria. (J.S., 21/11/13)

O ápice da discussão sobre o que se pode considerar ou não “música gaúcha” com certeza é o que aparece seguidamente nas discussões sobre o que se “pode” incluir à “música gaúcha verdadeira”. Tocando neste mesmo assunto, sobre a inclusão de instrumentos análogos aos comumente aceitos, faço referência à fase forte dos festivais nativistas, na década de oitenta na entrevista com Lisandro, a fim de perceber sua opinião sobre o uso de diferentes instrumentações e harmonias, que responde da seguinte forma:

Eu penso que a geração das Califórnia incluiu novos instrumentos ou instrumentos antigos de forma imatura. Entrou uma variedade mais para inovar do que realmente para contribuir. Eram músicos capacitadíssimos até mesmo sem mercado de trabalho e o mercado de música gaúcha oferece o trabalho pra todos. Pode vir um carioca tocar piano numa música nossa e o compositor vai dizer: ‘tu vai fazer isso aqui, beleza?’ E naquela época existia uma rebeldia pra uma renovação porque o gaúcho era atrasado e não soa bem até hoje algumas coisas. E hoje eu penso que existem músicas no nosso cenário com inovações e influências de outros instrumentos com muito bom gosto, onde os músicos tem que ter muita disciplina: ‘Eu to executando um instrumento que às vezes participa desse tipo de música, bom eu vou fazer só isso’. Tinham épocas que era imatura essa posição dos músicos. (L. A. 13/09/13)

A busca pela autenticidade mostra-se na questão musical quando é voltada a uma estética que busque elementos como “pureza” e “limpeza” e isso vem sendo entendido como economia de instrumentos musicais.

Eu penso que esse ano é determinante pra o que vem pela frente. A música de quarteto de guitarra, de violão e seu cantor, a música de violão e cordeona... Porque parece que o ouvido do compositor cansou o ouvido do público. É o caso de limpeza, não sei se limpeza soa bem mas é uma peneira de instrumentos que pra mim a música vale mesmo quando eu pego esse violãozinho de criança e toco ela pra ti e tu vai te emocionar e entender tanto melodia como e letra. Música pra mim não pode ser como carne de avestruz que depende muito do molho. A música tu tem que tirar todo molho e continuar sendo música e poesia em todo lugar. Hoje acho que os compositores estão preocupados em oferecer uma musica sem muito molho. (L.A. 13/09/13)

Uma questão recorrente trazida pelos participantes dos festivais, entre músicos e público, diz que atualmente as músicas teriam tornado-se repetitivas e muitas vezes tenham perdido a qualidade. Isso, devido ao grande número de eventos realizados, nos quais o valor artístico tenha deixado a desejar ao longo do tempo. Gujo Teixeira diz que: “Existe bastante gente escrevendo com a finalidade de participar de eventos, e isto para mim tem tornado a poesia menos trabalhada, menos pensada, mais às pressas, e isto para mim compromete um pouco o seu conteúdo... Antigamente a poesia era mais natural, me parece assim.”

Segundo o compositor a produção de músicas é grande, visto que o número de eventos anualmente é elevado, (como vimos, mais de setenta festivais por ano nos últimos anos). Pela produção ser elevada, ele afirma que a qualidade dessas composições decairia, assim como a criatividade e abertura para formas musicais diferentes.

Comumente foi dito por meus interlocutores nas entrevistas o quanto se pode ousar em relação às mudanças musicais, e constatou-se que até mesmo os entendimentos mais abertos sobre a música campeira, diziam claramente que não poderia perder-se a “raiz” que identificaria a “música gaúcha” como tal. Luiz Carlos Borges afirma que:

Sou sempre favorável e adepto à abertura e inovação, especialmente na harmonia e no arranjo, porém, desde que se tenha conhecimento básico da raiz do que se está tratando. Falei numa entrevista e venho repetindo desde 1982 (ano em que comecei a dar-me conta e observar algumas reações mais atentamente): Só deve ter medo de alçar vôos, quem não tem a base (o aeroporto) para a aterrissagem de volta! Aquele que tenta inovar sem

conhecer a raiz, corre o risco de ficar girando milhões de voltas e não conseguir voltar e parar na estação de onde partiu! Aquele que conhece a raiz, não fere a identidade. (L.C.B., 21/01/14)

Também sobre a questão do “permitido” quanto à forma de compor, Juliano Gomes afirma:

A nossa música tá inserida em um contexto de radicalismo, que quando se fala em música campeira tem que ter dois acordes só. Quando se coloca uma pontinha, uma nona, uma sexta, não é música campeira. E aí vem aquela pergunta, o que é música campeira? (...) Eu costumo dizer assim ó, tem muita gente que quer ser radical e fazer a coisa antiga e acha que com uma música só vai se fazer a música campeira e aí acabam escrevendo sobre o passado e fazendo música antiga, estilo antigo ‘assim que é o radical, assim que é a música campeira’. Só que tá ficando uma lacuna né? Tão cantando o passado e não tão cantando o nosso tempo, aí o teus neto vão perguntar assim ó: ‘tá, mas no teu tempo como que era vó?’ aí tu diz assim ‘no meu tempo eu cantava os meus avós’ então ninguém tá cantando a era de 2000, de 90 pra cá, o pessoal tá cantando de 80 pra baixo. (J.G., 07/05/13)

Borges também consegue traçar um paralelo nas transformações estético-musicais nestes mais de quarenta anos de festival, definindo-se por ciclos de dez anos.

Trato tudo por ‘ciclos’ de 10 anos cada. E com os festivais não é diferente! No primeiro ciclo (década de 70) se instaurou o que se passou a chamar de música nativa e gerou o movimento nativista. No segundo ciclo se definiu um tipo de composição e nasceram muitos festivais. Aliás, na década de 80 (segundo ciclo) já era saliente e notória a evolução na harmonia da música gaúcha em geral, os cuidados com os arranjos e escolha de intérpretes para as canções, além de se poder notar (ainda que acanhadamente), a vontade e a busca, especialmente, por parte de instrumentistas, em conhecer novas técnicas e aperfeiçoamentos. No terceiro ciclo já se notou a tentativa de abrir um pouco mais e se experimentar a inserção de mais informações. Mas é também no fim deste, que acontece o nascimento da proposta Tchê Music e, coincidentemente, os festivais aos poucos começam a experimentar uma perda de qualidade que vai entrando e se instalando no quarto ciclo. Este (na minha opinião) é o que retrata o pior momento dos 40 anos do movimento nativista. Vários motivos podem ser apontados como, por exemplo, a mecânica dos projetos, lei de incentivo, produção, que entre diversos outros itens, estão ligados à falta de apoio ou investimento financeiro, resultando assim no enfraquecimento dos eventos; mas é, principalmente, na arte musical e literária que se pode sentir a queda da qualidade. Tenho pensado e repensado e não encontro outro resposta: O festival é um modelo cansado! (L. C. B., 21/01/14)

Este relato, além de mostrar algumas problemáticas de financiamento e realização (como os citados no capítulo um), também concorda com a fala do compositor Gujo Teixeira, quando afirma que a qualidade das composições tenha

decaído na última década, possivelmente devido à quantidade elevada de eventos. Fixo-me a seguir sobre uma análise das canções campeãs dos festivais que etnografei, alicerçada nas questões musicais de letra e música, por tê-las como fundamentais, visto que são concursos de novas composições musicais. Todavia, não podemos negligenciar o aspecto da performance onde são realizadas as apresentações, pois além delas possuírem inúmeros significados, é onde a música dos festivais alcança grande parte do seu público, visto que a grande maioria das composições dos festivais não são gravadas novamente. Diga-se, de passagem, que os trabalhos discográficos dos próprios festivais possuem uma divulgação um pouco ineficaz até hoje. A respeito disso, Lucas (2004), expõe:

The Italian musicologist/semiotician Gino Stefani remarks that an idea that is expressed through more than one sense (sight, hearing, touch) leaves a stronger mark on the receptor, for it involves several associative levels (1987: 30). The result is the polysensoriality, a communication process that emerges from the crossing over of several expressive media as it is the case of live musical performances. Hence, songs in live performances are prone to an intensification of their communication power. (p.4)

A performance dos festivais é marcada por um universo de elementos extra-musicais significativos, como a postura dos músicos e cantores em palco, sem muita movimentação corporal e grande gesticulação, como pode-se observar nos vídeos em anexo. Também é comum nestas performances uma postura cênica firme, muitas vezes séria, demonstrando a responsabilidade em passar a mensagem que se canta. Sobre essas nuances presentes nos eventos, Elizabeth Lucas através de etnografia realizada no festival Musicanto em Santa Rosa, no ano de 1986, afirma:

Durante a competição o clima festivo é controlado por um conjunto de recursos: a proximidade visual-sonora dos participantes, o movimento dentro e fora do palco de músicos vestidos com trajes de gaúcho, as expectativas criadas pela competição e o envolvimento físico do público. Toda gama de atividades físicas acompanham as canções executadas no palco. Uma vez que muitas músicas são dançantes eles também permitem a chance de paquera, e encontro corporal. Embora os indivíduos sejam livres para manifestar seus sentimentos, estes tendem a ser homogeneizados pelas convenções em que o evento é emoldurado: cantar, gritar, vaiar, aplaudir, a exibição de banners, as manifestações de panelinhas, que representam um aspecto essencial da participação do público na performance. (p. 5)

Os trajes “de gaúcho” referidos, ou como o termo êmico se refere: “pilchas”, são comumente usados não só pelos artistas, mas por grande parte do público.

Outra característica é que além da música, também as roupas no decorrer dos últimos anos com o fortalecimento da música campeira, tornaram-se cada vez mais identificáveis com os trajes característicos do “gaucho” argentino, como o uso de boinas e palas, facilmente visíveis nos vídeos anexados.

3.2 ESCREVER “PINTANDO QUADROS”

A forma que as composições musicais dos festivais nativistas são construídas, na grande maioria das vezes, se dá através de parcerias, onde um compositor cria a letra, e outro cria a melodia, separadamente. A partir desta informação, resolvi também analisá-las de forma separada aqui, a fim de perceber os elementos composicionais característicos comuns nas obras dos festivais nativistas, em letra e melodia.

Sobre a criação em parceria, que comumente ocorre nos festivais nativistas, Rosângela de Araújo (1987) trouxe em seu trabalho interessantes contribuições. Segundo ela, o fato da canção ser elaborada em parcerias leva a crer que a influência de uma melodia sobre a letra é relativa, ou seja, em sua essência o discurso não é modificado em função da melodia.

Percebo em meu trabalho etnográfico, através das falas de meus colaboradores, como a construção textual das composições das canções nativistas, tem uma grande importância e valorização dentro do movimento, muitas vezes sendo a linguagem verbal mais analisada e comentada do que a questão sonoro-musical. A partir destes relatos, busquei compreender como se definiria então a chamada “música campeira” para meus interlocutores. Questiono o que, para o poeta Sérgio Carvalho Pereira, seria a poesia campeira:

Reconheço a existência, no Rio Grande do Sul, de uma poesia com forte vinculação ao campo. Esta expressão, esta estética, aparecida na literatura gaúcha na primeira metade do século passado, é incipiente se comparada a existência destas mesmas manifestações nos países vizinhos do Prata. Contudo, desde seu aparecimento aqui, há mais de 70 anos, a poesia *terruña*, como acredito que fique melhor denominada, jamais desapareceu, alternando melhores e nem tão bons momentos, mas sempre com seus poetas representantes através do tempo. Definiria esta poesia pela sua forte vinculação com a terra, pela marcada presença do paisagismo nos versos, pela ligação que o poema tece entre o homem e os elementos da natureza e pela composição de um universo único. (S.C. P., 12/01/14)

Para Xirú Antunes, existe a diferença entre letra e poesia:

Letra é uma coisa, poesia é outra. Pra mim, a letra é muito subjetiva, é uma coisa que as vezes tu escreve. Existem vários letristas e poucos poetas. A poesia em si, no meu modo de ver, principalmente a poesia crioula, ela é introspectiva, ela é extremamente filosófica, tem muita psicologia nela. Já a letra não, é uma coisa dita. Se eu descrever um cavalo, o cavalo tem a pelagem 'x', tá encilhado assim... mas se eu descrever com poesia eu já vou estar indo pro outro lado. Eu já vou dizer que ele não tem uma pelagem gateada, mas ele tem uma pelagem cor do sol. Essa é a poesia pra mim que é crioula. Eu sozinho não ia escrever poesia crioula, eu tive os meus inspiradores como: Balbino Marques da Rocha, Osiris Rodrigues Castillo (uruguaio), Jose Hernandez, Aureliano de Figueiredo Pinto, esse então é pura poesia, se tu ler um livro dele tu vai ver, ele pinta quadros, e outros tantos que são poetas sempre antigos. Eu sempre li muito o Noel, o Jayme, o Aureliano, e o Balbino por conseqüência, por ser anterior a eles. (X. A., 14/09/13)

Ao analisarmos as composições campeãs dos quatro festivais escolhidos para esta pesquisa, em suas edições de 2013 constata-se como as temáticas e os usos de termos gauchescos estão presentes. Começo pela canção *Menina, escuta o teu cantor*, vencedora da Sapecada da Canção (VÍDEO 3) (ANEXO 3). Esta letra foi composta por um de meus principais interlocutores, que ao ser questionado por mim como poderia relatar sobre o processo de composição afirma:

Os versos que escrevi e que intitulei *Menina, escuta o teu cantor* nasceram de recordações vívidas em mim há muito tempo. São memórias do período da infância e da adolescência que resistem ao tempo. Pensando bem, se fortalecem com o tempo. Lembranças da época em que vivi no campo, em uma estância tradicional, na região da campanha do Rio Grande do Sul: a estância do Parador no interior do município de Cacequi. É importante ressaltar que compus este poema (letra) com intenção de vê-lo unido a uma melodia, assim dando origem a uma nova canção. No meu processo criativo costumo agregar ao texto que vai surgindo uma melodia provisória, temporária, que eu mesmo crio para sentir o ritmo e a força que vão tomando as palavras e os versos. No caso desta composição fui imaginando, já ao escrever a primeira estrofe, qual a base musical, qual cantor e que instrumentação seriam ideais para contar minha história (tema). O tema... lembro de haver escutado dezenas ou centenas de vezes os homens, trabalhadores de campo, durante as jornadas, em meio a lida, fazerem versos, improvisarem cantares em homenagem a suas prendas, as pretendidas, suas musas. Elas eram invariavelmente também moças e mulheres de campo, filhas de peões e peonas de rancherios vizinhos, empregados de estâncias próximas e de vida tão rude e difícil quanto as suas. Estes poetas compunham seus versos e os cantavam na imensidão pampiana. Às vezes, me pareciam ter a intenção de que os outros peões os ouvissem, outras vezes, quem sabe, sonhavam que elas, as destinatárias, pudessem escuta-los. Por isso a métrica que escolhi para desenvolver o tema é a mesma utilizada por um destes improvisadores intuitivos cujo cantar ainda recordo de memória. São sextilhas com sete sílabas cada verso. Esta minha composição é uma criação nova, mas bebe da forma e

da motivação de compor de alguns dos personagens rurais que povoam meu mundo de lembranças e inspirações. (S.C.P. 14/04/14)

A campeã de outro festival, a *Reculuta da Canção* realizada na cidade de Guaíba, tem por título *Cordeona*, instrumento musical diretamente ligado com a identidade da música campeira (VÍDEO 4) (ANEXO 4). Nestas composições os versos não só referem-se ao instrumento, como falam diretamente a ele, descrevendo momentos e lugares onde estivessem juntos, acordeom e acordeonista.

A composição *Legado* (VÍDEO 5) (ANEXO 5), campeã da linha campeira da edição do ano de 2013, do *Reponte da Canção*, na cidade de São Lourenço do Sul, aborda o que o personagem espera deixar para os seus filhos, através de ensinamentos de fraternidade e bondade. O poema é construído em estrofes de quatro versos, e reflete a fala de um indivíduo de vivência campeira, através das expressões usadas: “mas olho o galpão e fogo de chão”, ou “nestas pilchas puídas, enfrento a lida entre o campo e o pasto”. Esta temática nos leva a refletir sobre as questões de constituição moral intrínsecas ao regionalismo gaúcho, como formação da sociedade, berço da construção da moral do estado, provenientes do positivismo, corrente de pensamento que influenciou diretamente a “invenção” do gauchismo em meados do século XX, como será melhor discutida no capítulo cinco.

A quarta composição, *Por Bailado e Chacarera* (VÍDEO 6) (ANEXO 6), é campeã da edição no ano de 2013 da *Tafona da Canção*, da cidade de Osório. Esta música tem por tema o ritmo *chacarera*, proveniente da Argentina, aculturado no estado e recorrentemente presente nos festivais. Sobre a introdução do gênero argentino *chacarera* nos festivais, Bacchieri (2012), afirma:

No final da década de 80, começa a aparição mais clara da *chacarera* nos festivais; inicialmente de maneira muito tímida, devido a imposições de gêneros e instrumentos pelos regulamentos, onde alguns enfatizam que os gêneros adotados devem representar a cultura regional gaúcha. No entanto, a *chacarera* ainda não é comumente vista como representante desta cultura. Como participante e integrante de comissões julgadoras de vários destes festivais noto certo receio, por parte de alguns jurados, em premiar composições que são nomeadas como ‘chacareras’. Tanto o ‘chamamé’ como a ‘milonga’, gêneros que possuem raízes platinas, são tranquilamente premiados e são os mais procurados pelos compositores. Porque então não aceitarmos a *chacarera* como gênero musical utilizado e que vem expressando uma forma regional de ser executada? Porque o receio em premiarmos uma *chacarera*? O argumento comum nestas situações era o mesmo: ‘este ritmo é argentino, não faz parte da nossa cultura’.

3.3 SONORAMENTE “CAMPEIRA”: CONSTRUÇÃO DE TIMBRES E DE ARRANJOS

Uma das principais características sonoras na “música campeira”, certamente é a forma de cantar. Forte impostação, grande uso de vibratos, ocasionando um grande volume vocal, são características presentes na grande maioria dos cantores do movimento nativista. Para Elizabeth Lucas (1994, p.142):

O modo de cantar ‘gritando’ reinterpreta esta relação entre natureza e cultura: ao cantar gritando o cantor representa simbolicamente o homem da cultura pastoril – o peão, o ‘gaúcho’, o campeiro – que tem no grito um dos meios de domar a natureza a seu redor. Por sua vez, a estrutura dos festivais – competitiva, hierárquica (consagração de vencedores e inconformismos de derrotados (...)) recria na esfera do lúdico e do estético o mesmo sentido de hierarquia e competição existente no mundo do trabalho pastoril. O que em um contexto marca uma luta constante para ‘domar’ a natureza, ser um vencedor pela força (ajudada pelo grito) no mundo do trabalho, em outro, trata-se de vencer no mundo artístico pela força/ grito na voz e se possível, cativar pelo grão da voz.

Este fato é perceptível, inclusive, na forma de cantar das mulheres do movimento nativista. Comumente percebemos que as tonalidades escolhidas para as cantoras são mais graves do que o registro vocal alcançaria, além do também notável vibrato nas finalizações das frases melódicas. Partindo da observação de que a forma de cantar, e o timbre, sejam construídos socialmente, entende-se que as cantoras do movimento nativista, ao cantarem mais grave, propõem uma forma de se igualar ao gênero masculino.

Quanto á incorporação do estilo vocal masculino pelas cantoras, não creio tratar-se de mais um signo evidente da dominação patriarcal. Creio estar implícito que para vencer neste universo ou marcar presença nele (ingressar no mercado de trabalho) é preciso saber jogar de igual para igual.⁴²

Segundo a autora Nina Eidsheim (2009), a forma de cantar e o timbre são definidos pelas práticas sociais, através das vivências dos indivíduos que constroem, conscientemente ou inconscientemente, um referencial sobre a forma de colocar a voz e começam a praticá-la:

⁴² Ibidem.

À luz da teoria da performance, tenho tido problema com a premissa de que o corpo com que nós cantamos é sem mediação. Ao contrário de uma impressão digital, que é inerente a um corpo particular, timbre vocal é o som da performance habitual que moldou o corpo físico. Timbre vocal não é o som sem mediação de um órgão essencial. Em vez disso, o corpo e o timbre são moldados por práticas de formação inconscientes e conscientes que funcionam como repositórios para as atitudes culturais em relação a gênero, classe, raça e sexualidade. Tenho investigado o timbre vocal racializado, a fim de avaliar tanto a produção de timbre vocal e da construção de articulações individuais de significado. (...) A revelação sistemática dos processos pelos quais o timbre vocal é racializado é um primeiro passo necessário para a desnaturalização, e para o reconhecimento de que o timbre não é essencial, mas em vez disso é um som executado. Tenho, portanto, uma análise da performatividade de timbre para a performance como 'criação material de timbre' e 'recepção como performance' - , a fim de começar a mapear e desvendar as conexões assumidas entre timbre vocal e raça. (...) Sugiro que realocando a busca pelo sentido da voz de 'o som em si' a produção física do som e os processos que ocorrem entre o som e o ouvinte, podemos começar o trabalho de descolonização do timbre vocal e começar a recuperar a agência do cantor.(p. 13)

A partir da visão de que o timbre vocal é construído através das vivências culturais, podemos pensar como em diversas culturas a forma de cantar do gênero masculino difere-se do gênero feminino, ou como podemos perceber no caso dos cantores e cantoras dos festivais nativistas, esse modo de colocar a voz pode tornar-se equilibrado em relação ao gênero, quanto à presença de tons graves para as mulheres e presença de vibratos.

Investigar o complexo de percepções em torno do timbre vocal pode ser revelador. Quando categorias sociais associadas com timbre vocal, tais como gênero e raça, são identificadas como características inerentes dos indivíduos, funcionam como práticas sutis que controlam o acesso a posições sociais e seus benefícios sociais decorrentes. Instituições (e locais de poder em geral) replicam a si mesmos e procuram controlar a mudança. Práticas como a retificação do timbre vocal pode oferecer uma visão sobre esse processo. Estudar essas práticas pode ser um desafio, porque: 1) como afirmado anteriormente, os mecanismos da função de reificação de formas extremamente sutis dentro existentes (e muitas vezes oblíquos) estruturas de poder ; 2) a natureza encarnada da voz faz com timbre parecer imanente aos corpos individuais , ao invés de aculturados; 3) historicamente, tem sido imaginado que a voz revela informação íntima e verdadeira sobre a identidade.⁴³

Das músicas aqui analisadas, apesar de algumas possuírem as características da forma de cantar já incorporadas ao estilo nativista, como Lucas refere-se ao “cantar gritando”, também é possível notar uma abertura para outras interpretações, com menos vibratos, e menos potência vocal, como as interpretações de Pirisca Grecco em *Cordeona* (VÍDEO 4) e de Lisandro Amaral em

⁴³ Ibidem.

Menina, escuta teu cantor (VÍDEO 3). Porém, vemos características comuns na forma de cantar de Flávio Hansen em *Na forma* (ÁUDIO 1), Marco Aurélio Vasconcelos e João de Almeida Neto em *Décimas da raiz pampeana* (VÍDEO 2) e Jean Kirchoff em *Legado* (VÍDEO 5).

Já a interpretação de *Por bailado e chacarera* (VÍDEO 6) é o exemplo que temos da forma de cantar feminina, pela cantora Juliana Spanevello. Esta, além de cantar de forma reconhecível ao gênero nativista, pode-se dizer que influencia demais cantoras jovens devido sua trajetória. Na forma de cantar de Spanevello, como na dos demais cantores é característica a colocação de vibrato nos finais de frase.

Sobre a estrutura desta composição, André Teixeira, compositor da melodia, afirma:

Esta composição foi fundamentada com base na forma tradicional utilizada na *chacarera*, dança e música folclórica originária da Argentina. Por se tratar de uma dança, possui uma estrutura fixa de compassos de introdução, arranjo entre as estrofes do canto e após o refrão. É constituída por sete versos de quadras. Sua melodia e harmonia foram compostas em tom menor, seguindo uma linha harmônica sem dissonâncias. Em sua gravação original foram usados instrumentos típicos presentes na maioria das canções do gênero como o bombo legüero, bandoneon e violino. A versão apresentada no festival tem características de *aire de chacarera*. Essa possui liberdade no número de compassos e eventualmente repetições nas conclusões do canto, bem como a utilização de acordes dissonantes na elaboração dos arranjos. Esses elementos não são presentes da versão original e a diferem da mesma por não seguirem determinadas regras da tradicional *chacarera*, a dança folclórica. (A. T., 13/04/14)

Sobre a questão do “aire de chacarera”, Bacchieri afirma: “A forma mais usual de composição utilizada nas *chacareras* compostas no Rio Grande do Sul é o ‘aire de chacarera’. Antepõe-se a palavra “aire” quando se conserva a manifestação rítmica, sem fixar o formato estabelecido pelas variantes ‘simple’ ou ‘doble’”.

Embora sejam citadas na maioria dos CD’s e nos próprios espetáculos como *chacareras*, as compostas no Rio Grande do Sul, salvo raríssimas exceções, são ‘aires’ por não proporcionarem a divisão exata dos compassos utilizados pelas formas ‘doble’ ou ‘simple’ e, normalmente, não serem divididas em primeira e segunda parte como ocorre nessas formas. Observo, por parte de alguns músicos, certo desprezo pelo ‘aire’ de *chacarera*, como se isso fosse uma invenção do músico regional gaúcho, como se não existisse, como se o ‘ar’ não valesse tanto quanto a *chacarera*. Já ouvi músicos gaúchos dizerem o seguinte: ‘quem não sabe fazer *chacarera*, faz algo parecido e chama de ‘aire’; este pensamento traz uma conotação despectiva, e desabonaria inclusive composições de autores argentinos, por exemplo, ‘Como los Pajaros - aire de *chacarera*’, de Liñares

Cardozo.

Duas das composições vencedoras do ano de 2013, analisadas nesta pesquisa são de autoria de Juliano Gomes. Desse modo, ao perguntar como se deu o processo de composição da melodia e arranjo de *Menina, escuta o teu cantor* (VÍDEO 3) e *Cordeona* (VÍDEO 4), foi respondido da seguinte forma:

A questão da melodia pra mim não é tão simples porque não consigo explicar como as melodias saem. O que sei explicar é que procuro ler muito a letra até achar um caminho de melodia que cante aquele poema, que valorize o poema, cada palavra. Por mais simples que seja a harmonia para mim tem que haver o casamento perfeito, nada aparecer mais e sim ficar uma coisa só. Um poema bem musicado com o arranjo é a mesma coisa, procuro fazer com que tudo soe perfeito, por mais simples, que cada um faça a coisa certa na hora certa. O mesmo sistema pra todas as composições, mas para cada uma eu penso numa coisa, cada caso é um caso.

A composição *Menina, escuta o teu cantor* foi apresentada ao palco com violino, acordeom, contrabaixo acústico, guitarrón⁴⁴, violão, um cantor solista e saxofone, este último pouco recorrente em músicas da linha campeira (VÍDEO 3). Desse jeito, o arranjo foi construído tendo o saxofone como solista, e acordeom e violino fazendo basicamente a mesma melodia em intervalos diferentes, como um acompanhamento de notas longas fazendo contraponto a melodia vocal.

Nesta composição executei o violino, e sobre esta construção de arranjo acredito ser comum a outras composições que participei nos festivais ao longo destes sete anos. Percebo que o violino é visto como um instrumento que combina com as composições de andamento mais lento, dando o toque de “delicadeza” que os compositores buscam.

Nesta música há um diferencial: uma finalização (podendo ser denominada como coda) de notas longas, por parte dos instrumentos solistas (saxofone, acordeom e violino). Sobre esta construção musical o compositor Juliano afirma que buscou fazer um final simples, com poucas notas, o que poderia ser denominado como coda. Sobre a harmonia, Juliano afirma:

Minhas harmonias eu considero diatônicas, só que tem melodia que falta aquele acorde pra aquela hora aí tem que achar pra encaixar ali. Eu procuro explorar o máximo aquele acorde um acorde tem tanta coisa pra dar, todo mundo pode fazer uma melodia rica com três acordes é só saber onde tá a

⁴⁴ 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.

melodia no acorde. Do contrario, tu pode fazer uma melodia pobre, porém rica em acordes, em harmonia e a melodia vai passar despercebida aí só analisando a harmonia pra dizer 'Olha lá que harmonia!' só que não vai soar no ouvido, né? O que soa é a melodia. (J.G. 13/04/14)

A importância dada para a letra é certamente a característica mais forte na forma de se compor a música campeira dos festivais, como Juliano afirma, é construída uma melodia que soe perfeitamente à letra. Também com essa opinião o compositor de *Legado* (VÍDEO 5), Robledo Martins, afirma:

Na verdade o ritmo já nasceu chamamé em função da construção da letra, pois são versos com linhas extensas, o que naturalmente já pede que seja chamamé em função também do tempo da música, para que ficasse dentro de 4 minutos. A melodia é claro foi feita dentro do universo da poesia, portanto de forma mais interpretativa. Trabalhando na parte A com acordes abertos, tons maiores e deixando para usar tons menores no refrão.

Através da análise das composições vencedoras dos festivais etnografados podemos compreender como se dá o processo de composição, e o entendimento dos compositores sobre as escolhas dos elementos sonoros que podem ser incorporados em suas criações, a fim de que possam ser aceitas e vir a participar dos festivais nativistas. Esses entendimentos certamente constroem o conceito do público sobre tal tipo de repertório, provocando discordância ou conluio quando emergem do ambiente dos festivais e alcançam maior mídia, ao ser colocada em questão a “legitimidade e autenticidade” como “verdadeira música gaúcha”.

4. “NASCI NO MEIO DO CAMPO DENTRO DE UM COCHO DE SAL...”⁴⁵: MERCADO DA MÚSICA REGIONAL CAMPEIRA DOS FESTIVAIS AO SHOW BUSINESS

“Os outros gêneros musicais não tem o espaço que o nativismo tem.”

Xirú Antunes

4.1 “EU SOU BAGUAL” – POLÊMICA NA MÍDIA

A discussão sobre o mercado da música regional do estado parte, primeiramente, do pressuposto de evidenciar o tema na atualidade, a partir da questão da indústria cultural e da música como um produto de comercialização. Além disso, pode-se considerar que a difusão da música campeira está além dos eventos para onde são destinadas (os festivais nativistas), tornando-se presente através das produções fonográficas e da propagação destas composições musicais em outras esferas da mídia.



Figura 22 Joca Martins. Fonte: Divulgação

⁴⁵ Trecho da composição *Eu sou bagual*, de Fernando Soares e Juliano Gomes, referida neste capítulo.

No ano de 2012, o cantor Joca Martins, lançou a música *Eu sou bagual* (VÍDEO 7) (ANEXO 7) (autoria de Fernando Suarez e Juliano Gomes), que faz parte de seu disco, também lançado no mesmo ano, intitulado *Vida de Tropeiro*. O que seria apenas a música de trabalho do novo álbum do cantor transformou-se em uma grande polêmica no estado, e berço de inúmeras discussões sobre a “verdadeira identidade gaúcha”, no qual pessoas de vários segmentos, não só da música, sentiram a necessidade de opinar.

Tudo isso se deu devido aos comentários do coordenador da 18ª Região Tradicionalista do Movimento Tradicionalista Gaúcho, Rui Francisco Ferreira Rodrigues, pois este advogou a idéia de que as expressões colocadas na letra da composição soavam como ofensivas aos gaúchos. Segundo reportagem do jornal *Zero Hora* (24/04/13)⁴⁶, o integrante do MTG afirma que “essas expressões desrespeitam nosso povo que não é bagunceiro e muito menos foi parido no meio do campo. Isso é uma chacota!”. Para ele, o ritmo também não seria condizente à música gaúcha, afirmando ser uma lambada.



Figura 23 Juliano Gomes. Fonte: Divulgação

⁴⁶ KANNENBERG, Vanessa. Música de Joca Martins é alvo de críticas por usar expressões como "bagual". ZERO HORA, Porto Alegre. 24/04/13. Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/04/musica-de-joca-martins-e-alvo-de-criticas-por-usar-expressoes-como-bagual-4116502.html>. Acesso em 06/05/14.

Em resposta, na mesma reportagem, o cantor Joca Martins afirma: “a música usa licença poética, exaltando o jeito de ser do gaúcho, que é bagual, não no sentido pejorativo, mas por ser guerreiro e que nunca se entrega”. Já o autor da melodia, Juliano Gomes, defende-se dizendo que o ritmo da composição não é lambada, explicando: “fizemos uma mistura de milonga com cumbia, que deu certo, mas como tudo que se inova, tende a causar estranhamento. No fundo fizemos o que a música gaúcha sempre fez, que é misturar estilos e dar o nosso toque”.⁴⁷

A composição possui elementos da cumbia, e da milonga, claramente reconhecíveis através das células rítmicas apresentadas pelo acordeom e contrabaixo, e pela divisão rítmica do arranjo de introdução, que se repete na metade da composição. Diferencia-se da cumbia apenas por possuir o acento no tempo forte. Por seu turno, a cumbia e a lambada são ritmos próximos, ambos em compasso 2/4 e influenciados pela salsa, o que faz com que sejam aproximados, permitindo mesmas subdivisões dentro da mesma célula rítmica.

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. Este é o caso do ritmo de *Eu sou bagual*, pois ao questionar o compositor e os músicos que a executam, sobre esta questão, tornava-se evidente suas dúvidas sobre em qual gênero se enquadraria. Esse novo híbrido é o exemplo dos diversos casos de ritmos que apresentam uma ruptura e uma associação ao mesmo tempo, uma simultaneidade do mesmo e do outro. Ou seja, como afirma Canclini, o hibridismo é paradoxalmente o mesmo, o outro e uma terceira coisa, o novo.

Dessa forma, é possível considerar o ritmo de *Eu sou bagual* como um híbrido, na qual vários elementos se misturam construindo algo novo, reconhecidamente identificável com as influências que sofreu. Estas discussões sobre as características do gênero musical da composição causaram forte repercussão na mídia, sendo noticiada em telejornais da televisão local, onde também foi apresentado o vídeo clipe da composição. Esse possui até o momento

⁴⁷ Ibidem.

218.496 visualizações do site *Youtube*, muito além do número alcançado pelas outras obras musicais do gênero⁴⁸. Paralela a toda esta polêmica, houve uma forte estratégia de marketing com a confecção de camisetas, estampadas com o símbolo *hashtag* (#) e a frase “Eu sou bagual”, além de promoções na internet com a expressão. Além disso, foi criado um gesto com as mãos ao cantar o refrão, que foi repetido pelos fãs, como é notório no vídeo clipe (VÍDEO 5).

Sobre a composição, em entrevista o autor Juliano Gomes conta como se deu o processo de composição:

Eu sou bagual foi uma brincadeira numa longínqua edição do *Martin Fierro* [festival nativista]. Todos os jurados me conheciam então já eram meus amigos. Eu fiz a música, eu e o Fernando Soares, pro pessoal dar risada e mandei com um personagem fictício, Taltíbio Figueira, com ficha de inscrição e endereço próprio, assinada pelo Taltíbio. Mandei para darem risada e foi o que aconteceu, riram bastante. Aí um dia o Leôncio disse: ‘vamos tocar essa música na rádio aqui’. Aí essa música começou a ser pedida. Se criou uma lenda que o Taltíbio mora pra fora, é um peão que vive isolado do mundo (essa história pouca gente conhece). E aí em três anos e meio de rádio o Joca perguntou pro Leôncio: ‘Qual a música mais pedida da rádio?’ E o Leôncio disse: ‘A música mais pedida da rádio é ‘eu sou bagual’ com Taltíbio Figueira’. Pra vocês verem o nível cultural da coisa! Muita gente conhece o Cafrune, conhece o Luiz Marengo, conhece Ivo Fraga, Marco Aurélio Vasconcelos, Aureliano Figueiredo Pinto... e chega na hora de pedir, pede uma bobagem. Aí o Joca disse assim: ‘eu vou gravar, é a música mais pedida, é sucesso!’ Aí gravou e tem gente que diz assim: ‘Ah, mas não podia ter gravado!’ Mas pode! Porque os outros podem gravar e a gente não pode gravar? Por que os outros podem fazer uma música apelativa e nós não? Não é uma música que vai nos condenar, digamos que ela dure um ano, dez anos... quem escuta Chico Buarque não vai parar de escutar Chico Buarque por causa dessa música, quem gosta da verdadeira música do Juliano Gomes e do Fernando Soares não vai trocar por ‘Eu sou bagual’. O Joca foi o mais condenado, porque ‘o Joca não pode gravar uma coisa dessas’, para os fãs radicais (digamos assim). Tem gente que acha que o Joca tem que ser bagual e não cantar ‘Eu sou bagual’. (J.G., 07/05/13)

O fato da composição ter sido composta a partir da intenção de fazer uma brincadeira com os jurados do festival, amigos dos compositores, demonstra como ela foi idealizada em um contexto de satirizar o estigma mais rústico e grosseiro, presente em algumas interpretações nativistas (versão original da composição que Juliano Gomes se refere disponível em cd em anexo, ÁUDIO 2). Vê-se, dessa forma, devido às demais composições dos autores serem extremamente opostas a ela, e estarem de acordo com o entendimento do campeirismo nas últimas décadas, que

⁴⁸ Vídeo clipe “Eu sou bagual” Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=7iCpe3ZoXaE> Acesso em: 06/05/14.

como vimos compreende como música nativista as composições rebuscadas e próximas à erudição na visão de seus criadores.

Interessante nesse caso é como o público recebe esta sátira. Entendida inicialmente como uma música alegre e engraçada ao tocar na rádio, mas que a partir da gravação de Joca Martins desperta um sentimento análogo. A partir de sua incursão na mídia, o público consumidor da música gauchesca recebeu-a com sentimento de orgulho, aflorando a partir desta composição seus sentimentos de pertencimento e bairrismo, demonstrando apreço em “ser bagual”.

Perguntei ao cantor Joca Martins, sobre a escolha em gravar a composição e como foi sua aceitação:

Eu sabia que viriam críticas, porque era uma música extremamente popular, era uma música muito distante de tudo que eu já gravei na minha vida, tinha influência de cumbia misturada com vaneira, o baixo tinha a levada da cumbia, né? Então, eu sabia que teria isso assim, mas ao mesmo tempo eu tava feliz em gravar. Eu acho que a questão comercial no Rio Grande do Sul é muito mal resolvida. Se o cara que é domador, ou é ginete do freio de ouro, esse cara ta fazendo aquele trabalho ali pra o sustento dele, então se ele puder ter dez cavalos na final do freio de ouro melhor, entendeu? E isso é uma competição comercial e esse cara não deixa de ter o amor pelo cavalo, amor pelo que ele faz, pelo campo, e esse cara não é criticado. Esse cara é gaúcho, ele leva pra todo o Brasil a cultura gaúcha, tem todo o jeito da equitação gaúcha. Eu não to querendo que critique esse cara, eu tô querendo dizer que aqui falam quando tu diz: ‘Ah, eu to fazendo essa música pra tocar no rádio, quero ver se vai rodar bastante’, aí tu é meio que criticado porque tá pensando comercialmente. Essa questão tá mal resolvida sabe? Não tem porque ela ser mal resolvida. (J.M., 21/11/13)

Na polêmica com a música *Eu sou bagual* e nas falas do cantor Joca Martins e do compositor Juliano Gomes, observa-se como as questões de identidade, ou melhor, da pretensa “identidade” ou “cultura gaúcha” no Rio Grande do Sul é vista como inviolável para alguns, e como algo que deve ficar a parte das questões de mercado de trabalho e indústria cultural. Esta visão da arte, se pensarmos, é bem recorrente com o conceito de que ela estaria separada das questões mercadológicas, e de ser tratada como um bem material.

O que Joca Martins alega é que não está deixando de “cantar as raízes” por estar cantando este tipo de música. Segundo ele, neste seu trabalho faltava uma música mais alegre, o que ele menciona como característica comum à “identidade do gaúcho”:

Eu entendo que eu mantive a mesma coisa, sabe? É a mesma coisa que tu dizer que o Mano Lima gravou 'Cadela baia', gravou 'Dor de corno' e não é mais gaúcho. Tchê, tu tá brincando, porque o homem do campo tem esse senso de humor. Eu notei que o trabalhador rural começou a ouvir a minha música depois da 'Eu sou bagual', sabe? (J.M., 21/11/13)

Diferente dos outros interlocutores que acionam idealmente a identidade de um gaúcho reflexivo e com características sonoro-musicais de erudição, o caso *Eu sou bagual* buscou acionar uma linguagem mais popular e mais alegre, que despertou até a atenção do público infantil como foi afirmado por Joca Martins em entrevista. Completando a colocação do cantor, Juliana Spanevello afirma:

A competição do festival fez com que os compositores e os músicos buscassem cada vez mais o conteúdo mais rebuscado, o tema mais diferente, um troço tão rebuscado que cada vez que vai mais pra esses 'mundos das melodias', mais distante fica das pessoas que fazem parte do dia a dia dessa realidade. (J.S., 21/11/13)

Em nossa conversa concordei com Juliana, no sentido de a composição *Eu sou Bagual* certamente ter despertado a curiosidade de outros públicos a ouvir os trabalhos de Joca Martins. Porém, pensando na situação moderna em que vivemos, na qual essas mesmas pessoas de vivências campeiras hoje estudam, freqüentam as cidades, e consomem a música considerada urbana, são inúmeras as possibilidades de público e de interpretações sobre o campeirismo atualmente. Tanto que uma nova configuração é o intercâmbio de artistas regionais gaúchos com cantores de outros segmentos, como o caso de Joca Martins com a dupla sertaneja César Menotti e Fabiano. Joca Martins foi convidado algumas vezes pela dupla, juntamente com a seu grupo de músicos, para apresentarem-se juntos em cidades fora do Rio Grande do Sul. Sobre esses novos intercâmbios entre gêneros musicais e estilos, Joca afirma:

Tu pode com alegria não perder a essência. Com uma baita produção não perder a essência. Eu queria visitar meus amigos numa estância, saber que o cara tá bem, tá tranqüilo, mas a gente sabe que a verdade não é essa. A gente foi participar de um festival fora do estado com o César Menoti e Fabiano, e olhamos aquilo lá e pensamos: 'nós estamos a duzentos anos atrás'. É a estrutura, as condições de trabalho que os caras tem, as equipes de cada um, tudo é muito distante da nossa realidade. (J.M., 21/11/13)

A partir do relato do cantor, é notável como as conjunturas de mercado musical do estado são pequenas se comparadas com o mercado nacional das

grandes gravadoras e da grande mídia. Entretanto, apesar da distância, é notável uma grande consolidação do mercado da música regional no estado, estando estabelecidos espaços de audiência para os artistas da música de modo geral.

4.2 MÚSICA CAMPEIRA: CADEIRA CATIVA NA MÍDIA ESTADUAL

Há quase um século a música sul rio-grandense movimentava a indústria fonográfica, principalmente dentro do estado. Além do regionalista Pedro Raymundo, que obteve sucesso fora do estado, sendo músico contratado em 1943 pela *Rádio Nacional*, do Rio de Janeiro, é surpreendente o número de vendas de discos do cantor Teixeira alguns anos depois, como afirma Cougo (2012):

Teixeirinha, o maior ídolo da música local, teria vendido em torno de 80 milhões de discos em 25 anos de carreira. Quando seu primeiro sucesso, a autobiográfica *Coração de luto*, chegou ao topo dos rankings de venda, a gravadora Chantecler precisou aumentar a produção para atender à demanda. Ao voltar de uma turnê pelo interior paulista, o cantor ‘quase desmaiou’ quando viu o valor do cheque que lhe esperava no guichê da companhia fonográfica. Com o dinheiro, ele comprou uma casa, uma chácara e dois automóveis. Anos mais tarde, em 1977, o *Coojornal* noticiou que as empresas do artista faturavam 90 cruzeiros (cerca de 17 reais) a cada três segundos. (p.3)

As primeiras gravações de “música gauchesca”, segundo Cougo (p.5), apareceram a partir de 1911, quando os imigrantes Theodoro Hartlieb e Savério Leonetti decidem investir no mercado de discos, montando as companhias gravadoras Casa Hartlieb e Casa Elétrica, ambas em Porto Alegre.

Juntas, estima-se que estas empresas tenham lançado cerca de mil registros, dentre os quais estão os xotes *Pisou-me no poncho* e *Está de tirar lixiguana* gravados em 1913, por Lúcio de Souza, em solo de acordeom. Não há comprovação, mas estas podem ter sido as primeiras gravações da “música gauchesca”. Elas foram lançadas na mesma época em que Moysés Mandadori, o Cavaleiro Moysé, editou seus cerca de 60 registros, todos ao som da gaita. Esta fase embrionária da fonografia profissional do Rio Grande do Sul (na qual os músicos contratados eram geralmente desconhecidos) não durou muito, mas deixou documentados os ritmos que pouco tempo depois seriam elevados à condição de “típicos” da música sulina, especialmente a polca, a trova e o xote – nenhum deles originário do Rio Grande do Sul, mas todos com características adaptadas ao cenário local. (p.5)

Também segundo o autor⁴⁹, com o fechamento da gravadora *Casa Elétrica*, suplantada pela conjuntura econômica desfavorável do final da Primeira Guerra Mundial, no ano de 1924, a incipiente “música gauchesca” passou a ocupar um espaço marginal nos anos 20. “Este quadro só mudou com o aparecimento das rádios *Gaúcha* (1927) e *Farroupilha* (1935), que criaram espaços de difusão do gênero regional, especialmente o programa *Campereadas* (1935), apresentado por Lauro Rodrigues”. Neste mesmo contexto, surge a Dupla Campeira (Osvaldinho e Zé Bernardes), Conjunto Farroupilha, Honeyde e Adelar Bertussi, já sendo por esses demonstrados as diferentes formas e interpretações de fazer “música gaúcha”.

Na etnografia realizada nesta pesquisa, ao trazer a questão sobre a aceitação das músicas campeiras na mídia, todos meus interlocutores disseram haver espaço para ela atualmente, afirmando que quanto mais fossem explícitas as características que a identificassem como tal, mais haveria espaço. Sobre isso, o poeta Gujo Teixeira ressalta:

Como sempre trabalhei mais com esta temática. Por viver neste meio rural, acredito que minha escrita se caracteriza por temas mais campeiros, e vejo que a temática campeira sempre teve mais abrangência em rádios, festivais e outros meios. Por ser mais comum a quem vê e ouve estes temas, e com certeza teve mais valorização, principalmente pelos nomes que se destacaram nesta linha, Marengo, Joca, César e Rogério, não vejo ninguém em outra linha ou segmento musical que tenha tido tanta projeção quanto estes. (G.T., 12/01/14)

O poeta Xirú Antunes afirma que para a música composta por ele (relatada no capítulo dois), a qual possui características mais introspectivas, e com ritmos de andamento mais lento, não há o mesmo espaço na mídia do que para as músicas que acionam o estereótipo do gaúcho bravo e “gritão”, ou como o do “barrarrá” como ele se refere:

Para essa musica que eu te digo que eu acredito não tem muito público. É um público fiel, mas não é em grande número. Já pro ‘barrarrá’ tem milhões de pessoas. As pessoas que gostam do ‘Eu sou bagual’ também gostam da minha música, mas eu não tô na mídia, aí a coisa fica desequilibrada. A RBS, falando sobre a Semana Farroupilha e o Acampamento Farroupilha de Porto Alegre, os Fagundes... aquilo é uma roda que gira em torno deles mesmos ao meu modo de ver. O espetáculo dos guris [Lisandro Amaral e Marcelo Oliveira] é cultural e não ta na mídia. (X.A.14/09/13)

⁴⁹ Ibidem.

O espetáculo que Xirú se refere é o intitulado *Memorial terra que canta*, o qual é a união de músicos nativistas com artistas visuais (escultor, desenhista e fotógrafo). Seus objetivos são “harmonizar a poesia regional, musicada ou não, com outras expressões da arte terrunha do sul do Brasil, como o desenho, a pintura, a fotografia e a escultura, baseadas na interpretação do universo do homem rural”⁵⁰. Apesar da ideia inovadora para o segmento, e por fazerem parte deste grupo músicos reconhecidos do universo nativista, como os cantores Lisandro Amaral e Marcelo Oliveira, Xirú Antunes tem razão quando menciona este exemplo ao falar da pouca abertura da mídia para o segmento musical. Lisandro Amaral em entrevista afirma que é maior a aceitação para a música “mais campeira”, ou como ele denomina, “mais crioula”, argumentando que seu primeiro registro fonográfico denominado *À moda antiga*, por possuir características mais reconhecíveis de “música crioula”, como ritmos de andamento mais rápido, tinha maior aceitação que seu trabalho atual, visto como mais polido e com ritmos mais lentos.

No próximo disco vou fazer mais crioulo⁵¹ do que o *À moda antiga*. Eu tenho composições hoje que são tão crioulas quanto a de doze anos atrás. E por que vão ser essas músicas? Não vai ser pra eu agradar os 60% de público que não deram bola pro *Canto Ancestral*, é para o pessoal que ouviu o *Canto Ancestral* entender que existe uma música crioula com ritmo mais forte que são boas e que dá para se ouvir e levar eles pra uma observação do mundo rural, que é Mano Lima, que é Baitaca, que é engraçado. Os 60% querem o ritmo. Rogério Ávila e Leonel Gomez fazem isso perfeitamente: poesia muito crioula, rebuscada, disfarçada de ‘gaúcho de bolicho’. A música do Rogério Ávila é disfarçada de fronteiroço, disfarçada não, é vestida! Ela capta toda essa gurizada que tá sentada no posto de gasolina. (L.A., 13/09/13)

Neste relato, Lisandro afirma que o público consome a “música campeira” mais popular devido a seus ritmos de andamentos mais rápidos, ficando em segundo plano a qualidade das letras, fator principal das composições campeiras trazidas nos últimos anos. Porém, como ele mostra no relato acima, existem composições com letras elaboradas e com ritmos movimentados, que é o que deseja desenvolver em seu próximo trabalho.

Ao perguntar a Luiz Carlos Borges, sobre como manter-se ativo na indústria cultural fazendo música regional e como é a aceitação fora do estado, o músico responde da seguinte forma:

⁵⁰ <http://entremateseguitarra.blogspot.com.br/2013/01/lisandro-amaral-memorial-terra-que-canta.html>

Para manter-se ativo basta ser verdadeiro, espontâneo, persistente, evoluir sempre, mas mantendo a ligação direta com a raiz, além de ser muito importante hoje em dia saber usar a mídia, a comunicação, uma vez que vivemos numa constante dinâmica de transformações. Dá para dizer que está mais fácil agradar e encantar platéias fora do estado que dentro dele. O público de fora do estado é mais curioso e cobra bem menos a classificação de estilos. Um mesmo público aplaudirá com muito emoção a música romântica de Wilson Paim e a expressão mais sulina e campeira de uma parceria de Marengo e Jaime Caetano Braum. Ou seja, para eles não faz muita diferença ser da linha nativista, campeira ou livre, basta ser música gaúcha. (L.C.B., 21/01/14)

Como vemos, ficou demonstrada a existência de um espaço para a música gauchesca dentro do mercado comercial do estado, mais especificadamente para as composições e artistas que atuem sob o estereótipo do gaúcho idealizado, e construído no cenário mercadológico no decorrer dos anos. Também podemos perceber que o diálogo com o público e conjunturas mercadológicas fora do estado ainda ocorre, e hoje está fortemente ligado com o entendimento de valorização das culturas e identidades locais, e o reconhecimento destas como recursos financeiros.

4.3 O CAMPEIRISMO COMO BEM MATERIAL E SIMBÓLICO

Ao longo de alguns compromissos em minha atuação como musicista, recordo de um fato etnográfico interessante. Ao caminhar pelo Rodeio Internacional da cidade de Vacaria em fevereiro de 2014, despertou-me o máximo de meu “olhar estrangeiro” em um ambiente relativamente conhecido. Era a terceira vez que comparecia a este evento, cuja realização é de dois em dois anos, onde juntamente acontecem rodeios e um festival de música inédita, além das festas e do acampamento. Em todas as edições que compareci causou-me certa curiosidade a forma como a “identidade gaúcha” é ali representada e performatizada.

Naqueles dias pareço ter me deslocado há um tempo passado, talvez o tempo mítico ali representado. No entanto, sinto que o responsável por me trazer de volta à 2014 e por desligar-me daquela “viagem no tempo” é o forte comércio. Inúmeras bancas, muitos produtos relacionados com o gauchismo, como roupas, CDs e acessórios. Muitas ofertas e muitos consumidores! Neste dia percebi a dimensão de como a construção das identidades gauchescas movimentam capital e como é elevado o número de pessoas trabalhando com este comércio que se constituiu.

Ao falarmos em manifestações artísticas, devemos pensar que as negociações destas identidades sociais, na atualidade, são apresentadas por um

mercado de bens simbólicos e materiais, envolvidos nos densos entremeios da indústria cultural. Segundo Bourdieu (2003), as características mais específicas da arte resultam das condições sociais que presidem à produção desta espécie de bem simbólico, além da conjunção de vários processos, como a procura pela rentabilidade dos investimentos, da extensão máxima do público, e do resultado de transações entre as diferentes categorias de agentes envolvidos em um campo de produção técnica e socialmente diferenciados. Para ele, em todas as esferas da vida artística constata-se a oposição entre modos de produção, separados tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e pelas teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais tais obras são oferecidas.

Nas últimas três décadas a discussão acerca da cultura regional foi motivada pelas transformações ocorridas na indústria cultural. Hoje esta se intensifica devido à inúmeras mudanças advindas dos meios digitais, configurando um novo cenário de mercado. Produto deste processo, a música regional gaúcha, passou por diversas fases de transformação na indústria cultural, inicialmente através do rádio, posteriormente a época das gravadoras de discos e atualmente a era digital, na qual o produto musical é divulgado e consumido também através da internet.

As músicas regionais foram transformadas à medida que seu conteúdo simbólico foi sendo assumido pelos novos meios de comunicação. A midiaticização da tradição dotou-lhe de uma nova vida, libertando-a das limitações da interação face a face, além de revesti-lo de novas características. As tradições, no caso musicais, se desritualizaram, pois perderam sua ancoragem nos contextos práticos da vida cotidiana. Mas o desenraizamento das tradições não as privou dos meios de subsistência. Pelo contrário, preparou-lhes o caminho para que se expandissem, se renovassem, se enxertassem em novos contextos e se ancorassem em unidades espaciais muito além dos limites das interações face a face (THOMPSON, 2005, p.160).

Segundo Wanier (2000, p.67), as economias tradicionais foram transformadas, radicalmente, pela revolução industrial, dando origem às indústrias da cultura. O autor pontua a globalização dos fluxos midiáticos, financeiros, mercantis, migratórios e tecnológicos, intensificada na década de 1970. Essa configuração caracteriza-se pelo encontro entre os homens inscritos em culturas

fragmentadas, locais, enraizadas na longa duração da história, por um lado, e pelos bens e serviços, colocados no mercado por indústrias recentes e globalizadas por sistemas de trocas e de comunicação de grande capacidade, por outro. É a partir destes olhares múltiplos e desta compreensão de cultura que se instala o processo de dinâmica cultural do Rio Grande do Sul.

Hodiernamente, além das gravadoras de discos, outro nicho de mercado e difusão das músicas campeiras dá-se através das rádios *web*. Nos últimos quatro anos surgiu uma média de cinco rádios *web* especializadas em música gaúcha, criando através dela um público muitas vezes diferenciado dos espaços onde se consumia esta música, como o caso dos Centros de Tradição Gaúcha, bailes gaúchos e os festivais nativistas.

Também através da internet, muitos artistas gaúchos tornam-se conhecidos localmente por seus vídeos clipes e filmagens, bem como através dos sites onde expõem seus trabalhos musicais, como soundcloud, myspace⁵², dentre outros meios. Do mesmo modo, além das vendas de discos pela internet, surgiram espaços especializados para produtos deste segmento, como roupas e acessórios, criando toda uma linha de bens de consumo ligados ao gauchismo.

A entrevista realizada com a cantora Juliana Spanevello, demonstra a preocupação com o mercado da música regional, juntamente com a busca de representação de uma “identidade gaúcha”, intrínseca na estética do trabalho da intérprete:

Eu sempre tive essa ligação com a coisa do campo, e eu achava que esse seria um diferencial para mim enquanto mulher por que grande parte chega lá e canta. Que nem o Joca anda dizendo: ‘eu não acho que tu tenha que saber pra cantar, tu pode cantar e te sentir sendo verdadeiro cantando sem saber’. Mas eu achava que isso era um diferencial assim, e não vou ser hipócrita, não vou ser besta de te falar que foi pensado também numa questão comercial, óbvio! Eu acho de extrema ‘bocabertisse’ tu entrar no meio que tu quer entrar pra ser profissional e não pensar no lado comercial. É um negócio como qualquer outro, as pessoas tem ainda vergonha de dizer isso e pra mim isso não é vergonha, é burrice se tu vai sobreviver do teu trabalho que é a tua música. Tu tem que pensar na tua música como trabalho também! E era um espaço que tava meio aberto. Não tinha ninguém fazendo um trabalho mais bem focado na música campeira assim, e aí a gente achou esse viés e juntou vários aspectos, a questão do espaço que tava aberto, era uma coisa diferente, a música campeira tava e tá em alta em função dos homens e não tinha nenhuma mulher nesse foco. A minha identificação com essas coisas foi um fator positivo que uniu assim as coisas que eu gostava com as coisas que eu tava sentindo cantando.

⁵² SoundCloud e MySpace são plataformas online de publicação de áudios utilizada por profissionais de música. Nelas os músicos podem colaborar, compartilhar, promover e distribuir suas composições.

Isso deu um tom de autenticidade, de verdade naquilo que eu tava fazendo. Aí a partir daí foi criado um conceito de trabalho e foi criado em cima daquilo ali. (...) Hoje as pessoas que se destacam é porque elas seguem uma linha, um estilo assim. (J.S., 21/11/14)

Em seu relato fica demonstrada a aceitação que a música campeira possui atualmente, através do mercado consolidado. Também nos últimos anos nota-se que até alguns compositores do segmento nativista, se preocupam em desconstruir possíveis estereótipos com novos entendimentos da tradição nas composições. A grande maioria das obras musicais do campeirismo fala sobre o trabalho nas estâncias, o cavalo, e os demais elementos simbólicos que remetem ao estereótipo do gaúcho imaginado. Por outro lado, em busca de uma atualização ao presente, há um entrecruzamento destes temas com fatos cotidianos da atualidade, como o gaúcho que frequenta a universidade, que usa o computador, dentre outros meios.

Esta dicotomia (passado/ presente) fica clara na resposta da cantora Juliana Spanevello, quando questiono qual a escolha estética escolhida para retratar o gauchismo atualmente através das canções que escolheu para o repertório de seus álbuns *Pampa e Flor* e *Relíquia*, que marcam a inserção da cantora ao repertório do segmento campeiro:

Tem o lado de mostrar as coisas de hoje, assim, o gaúcho dentro do contexto de hoje, que não deixa de ser autêntico e de ser verdadeiro. Tu tava falando e eu todo tempo me lembrando do *Bem arreglado* porque no meu trabalho eu não tive, no próprio *Relíquia*, no *Pampa e Flor*. Até a concepção musical foi pensada para ser violão acordeom, percussão (muito leve) para ter uma coisa assim folclórica. Nosso parâmetro era voltar pra dentro assim pro folclore e marcar bem: 'Aqui viemos! Nosso trabalho é isso aqui!' E no 'Relíquia' embora o repertório siga a mesma linha, o estilo musical é bem parecido, os temas que foram coletados tem uma coisa diferente, a busca de elementos através dos arranjos. Tem sax, tem flauta... já tem, mas assim, toques muito sutis que não deturpassem, que não desvirtuassem. (J.S. 21/11/14)

A música *Bem arreglado* (ÁUDIO 3) que a cantora se refere, gravada pelo cantor Joca Martins, de autoria de Rodrigo Bauer (letra) e Piero Ereno (melodia), tem como personagem um indivíduo que possui os conhecimentos adquiridos nos trabalhos rurais, mas que se adapta aos fazeres da modernidade, frequenta a universidade e usa do computador (ANEXO 8). Atualmente vemos um mercado musical que busca a autenticidade e, a partir dela, uma mídia voltada ao "bairrismo" do Rio Grande do Sul, assim como um segmento de mercado que está alicerçado na mudança, e aberto às novas tendências das práticas musicais. Dessa maneira, a

coexistência desses diferentes códigos simbólicos musicais que distinguem o cenário social das sociedades contemporâneas aparece mesmo aqui entre os adeptos da música campeira. Como diz Canclini (1995), os indivíduos não pertencem mais a um só grupo ou localidade e, portanto, não têm mais uma única identidade distintiva e coerente, ou seja, as identidades construídas e permeadas pela lógica cultural pós-moderna são híbridas, maleáveis e multiculturais.

4.4 MERCADO MUSICAL REGIONAL E O PORQUÊ DA MÚSICA GAÚCHA “NÃO SUBIR”

Nas últimas décadas se consolidou um forte mercado de música regional que dificilmente atravessa as fronteiras do estado, causando inúmeras indagações por parte da classe artística por não ver perspectiva de seus trabalhos serem reconhecidos em nível nacional, tanto que para os nativos deste campo virou senso comum dizer que “a música gaúcha não sobe”. Por outro lado, atualmente vê-se uma valorização das características locais, como forma de diferenciar-se das uniformizações do mercado da música mundial. Sinais disso são os editais de incentivo a cultura, advindos de leis estaduais e nacionais, que objetivam valorizar características locais dentro de uma imaginada identidade brasileira e da criação de categorias regionais dentro de alguns prêmios de música no país e na América Latina. Exemplo disto é a indicação da dupla rio grandense César Oliveira e Rogério Melo e o conjunto Os Serranos ao prêmio Grammy Latino Americano na categoria Melhor Álbum de Música Brasileira de Raíz no ano de 2013. Além disso, a dupla foi indicada pela 4ª vez ao Prêmio na Música Brasileira, na categoria Melhor Dupla Regional, na qual foi vencedora no ano de 2008.

Essas questões não podem ser simplesmente respondidas considerando apenas as formas de produção da indústria cultural, nem tampouco apenas os textos midiáticos. É preciso, no dizer de Johnson (2000), entrar no circuito da produção, dos textos (produtos), das leituras (recepção) e das culturas vividas.

Vale lembrar, nas palavras de Albuquerque Júnior (1999, p. 23), que as linguagens (música, cinema, teatro, pintura, etc.) “não apenas representam o real, mas instituem reais”. Procura-se, dessa forma, apreender o fenômeno musical para além de seu efeito lúdico, buscando entendê-lo também como elemento de (re) produção de realidades sociais (conservando ou modificando-as).

Certamente na atualidade solidificou-se o entendimento através do imaginário construído de que a “verdadeira música gaúcha” deve ser mais rude, com arranjos musicais simples, e com instrumentação particular (acordeom, violão, percussão e voz), sendo que para o público, outras formas sonoro-musicais não sejam identificáveis como “autênticas”. Acerca disso, Lisandro Amaral ressalta:

É até delicado eu falar, mas eu não escuto o meu primeiro disco hoje, e as pessoas vêm e me diz ‘mas a gente gosta muito daquele primeiro’. Gostam do repertório muito genuíno, muito puro, muito tosco (eu penso assim), e é isso que conquista, é a música mais próxima da sua simplicidade, da sua raiz, da sua origem. (...) A consciência do porque e pra onde minha música vai amadureceu bastante né, então eu penso que nós fazemos uma música muito universal e quanto menos modificarmos a intenção da origem dela mais universal ela será. Eu penso que a nossa música vai ultrapassar as fronteiras que muitos músicos de outras linhas tentam atravessar, transformando e dando polimento e até mesmo uma descaracterização. A música quanto mais na origem, mais longe vai. (L. A. 13/09/13)

Para Canclini (1983, p.117), cultura e mercadoria se interpenetram. A difusão é um processo pelo qual os elementos ou sistemas de cultura se espalham, de uma população para outra, permitindo acessibilidade a vários grupos de receptores. Ela está ligada à tradição, na medida em que a cultura material passa de um grupo para outro. Entretanto, a tradição opera em termos de tempo, enquanto a difusão opera em termos de espaço. Nesse sentido, opera a música campeira dentro destes dois marcadores, facilitando uma maior abertura a outros públicos e com isso transmitindo elementos tradicionais.

5. “ORELHANO, BRASILEIRO, ARGENTINO, CASTELHANO, CAMPESINO, GAÚCHO DE NASCIMENTO...”⁵³: GAUCHISMO E CAMPEIRISMO, UMA IDENTIDADE TRANSNACIONAL?

“A poesia campeira é universal, porque o gaúcho é um estado de espírito filosófico e psicológico que traz uma carga genética do campo.”

Xirú Antunes

5.1 MITO E/OU AUTENTICIDADE GAUCHESCA

Inúmeros pesquisadores já discorreram sobre a forma que é entendida a identidade cultural no estado do Rio Grande do Sul, (e a forma que esta é entendida), (PESAVENTO, 1980; GOLIN, 1983; BRAGA, 1987; LUCAS,1990). Nestas pesquisas, trataram de desconstruir o entendimento de que a cultura/ identidade gaúcha seja algo dado e natural, bem como mostraram como ela foi criada e idealizada em meio a movimentos de regionalismos no país. É importante ressaltar que estes exames, trazem uma forte crítica social, devido à conjuntura de um período pós-ditadura no país, e aos debates sobre as dicotomias políticas envoltas em “capitalismo X socialismo”, tendendo ao surgimento de interpretações sob o olhar “explorador X explorado”. Também temos visto recorrentemente, estudos que objetivam compreender como as características locais ainda buscam permanecer em meio a esses grandes processos de transformação vividos em tempos de (pós) modernidade.

Para Thompson (2002, p. 18): “(...) formas simbólicas servem para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que elas são produzidas, transmitidas e recebidas”. Dessa forma, partindo da compreensão dos pesquisadores que desconstróem o mito do gaúcho como forma de submissão de classes, estas ideias convergem na medida em que trazem o entendimento de que as formas de representação refletem outras significações implícitas. Assim, para Freitas (1980):

O mito da produção sem trabalho, com relação ao trabalho nas estâncias, simbologia principal do regionalismo gaúcho, cumpriu historicamente da maneira mais eficaz o papel de justificar e legitimar a ordem capitalista pastoril. Como toda ideologia dominante, era eficaz na medida em que tinha

⁵³ Trecho da composição “Orelhano” de autoria de Dante Ramon Ledesma, apresentada na 5ª edição do festival Tertúlia Musical Nativista, da cidade de Santa Maria, realizada no ano de 1984.

a capacidade de manter a massa de dominados convencida de sua validade, ou por outra, de que não trabalhava ou não era explorada (...) percebendo as vantagens do mito, as novas elites urbanas dele se apropriaram e o promovem através de seus aparelhos ideológicos, o folclore, a literatura, a historiografia, a poesia. Desta forma, embevecidos na contemplação e recordação de um passado mítico, os homens se conformam com o presente, e deixam de sonhar com o futuro. (p.24)

Esta visão de desconstrução da cultura regionalista gaúcha é escrita na fase de grande reflexão e indagação sobre a constituição destes entendimentos (década de 70 e 80). Ainda sobre o regionalismo gaúcho, dessa vez tratando dos festivais nativistas, vem de Tau Golin (1983), conhecido nome no estado pelo envolvimento em polêmicas a respeito da desmistificação do gaúcho. Para ele:

Se os rodeios são a forma de representar idealisticamente o sistema de produção pastoril, os festivais são justamente a melhor maneira de explicá-lo em sua natureza artística, em conjunto com a totalidade da vida social. (...) O festival é uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re) produzir ideologia. Com muita eficácia, consegue a 'instrumentalização' da massa. Essas ideias que coloca na realidade objetiva caracteriza o estágio a que chegou no Rio Grande do Sul a dominação ideológica de classes dominantes. (p.110)

Ao principiar o interesse pelos festivais nativistas e aprofundar-me nas leituras que criticavam sua constituição, deparei-me com grande parte da bibliografia, que por ser de linhagem marxista, coloca em evidência a questão de divisão de classes e relações de poder. Após inicial desconforto acredito que provocaram uma maior reflexão sobre as nuances implícitas nestas significações. Contudo, na realização desta pesquisa, deparei-me com a seguinte questão: qual seria a finalidade da existência dos festivais nativistas atualmente? Estaríamos somente repetindo estes estereótipos?

Canclini (1983, p. 55-117) realça que, na atualidade, as festas populares e seus rituais tanto podem viabilizar interpretações conformistas da realidade, quanto podem servir para reafirmar uma identidade cultural, uma coesão histórica ou a uma representação atualizada das desigualdades e carências atuais da vida de seus produtores. Ressalvando as limitações que as referidas festas têm em referência à totalidade de vida de um coletivo, em função de sua representação fragmentada, o autor salienta que as mesmas dão continuidade à existência cotidiana, que reproduz, no seu desenvolvimento, as contradições da sociedade.

O que vemos atualmente nas composições dos festivais nativistas, dentro do entendimento da música "campeira", é que diferentemente das composições da década de 80

destes eventos, as temáticas trazidas são na maioria das vezes “romantizadas” e ligadas com o tempo mítico construído. Logo, o papel que o festival possuía de trazer as discussões sociais, e instigar às críticas, é um paradigma transformado nas últimas décadas. Para Bauman (1997), as artes partilham da situação da cultura pós-moderna como um todo onde a arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas e cada realidade tem seu próprio conjunto de procedimentos, táticas abertamente auto-proclamados para sua afirmação e identificação.

As artes dos nossos dias não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis* e de uma realidade auto suficiente nesta. (...) Como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura do *simulacro*, não de representação. (...) É cada vez mais difícil indagar, e mesmo mais difícil decidir qual é o primário e qual é o secundário, qual deve servir como ponto de referência e critério de correção ou adequação para o resto. (p. 129)

Ainda citando Baudrillard, Bauman afirma que a “simulação não é falsificadora ou falsa pretensão”, pois as artes pós-modernas alcançaram um grau de independência quanto à realidade não artística. Esta visão nos abre um leque de possibilidades sobre a intencionalidade e funcionalidade das obras musicais construídas neste universo de pesquisa.

Vimos através do material etnográfico, que algumas falas dos colaboradores buscavam representar a “verdade” sobre a origem do gaúcho, e outros que não colocavam em primeiro plano esta “autenticidade”, pois afirmavam ser difícil delimitar o que seria ou não o mito, devido a todas as discussões que já envolveram a questão das identidades no Rio Grande do Sul do final do século XIX até hoje. A interpretação pós-moderna de Bauman harmoniza-se com a de Pelinski (apoiando-se em Frith, Turino e Friedson) quando afirma que o momento da performance musical não só pode representar realidades, como também pode constituí-las.

(...) entre identidad y música existe un vínculo privilegiado: la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance (Frith, 1996). La performance no reenvía a un sentimiento de identidad que estaría detrás (o más arriba, o debajo) de la performance, sino que es la realidad misma de la identidad. Para Turino, la ejecución musical 'no es puramente una afirmación sobre identidad y cosmovisión, sino que es más bien la esencia de tal afirmación' (Turino, 1989, p. 29). Dicho de otra manera: 'hacer música no es una manera de expresar ideas; es una manera de vivirlas.' (Frith, 1996). Además, pensar que la performance no es símbolo de cosas externas a ella, sino esas mismas cosas manifestadas como performance, es un

retorno hacia una fenomenología de las cosas mismas (Friedson, 1996).

O mito, recorrentemente presente nas falas dos interlocutores, está interligado com os entendimentos de realidades e como interpretam o espaço ao seu redor e constroem suas identidades. Para Eliade (1991):

(...) o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos 'começos'. Dito de outra maneira: o mito conta como, graças às façanhas dos seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja esta a realidade total, o cosmos, ou somente um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (...) O mito se considera como uma história sagrada e, portanto, uma história verdadeira, posto que se refere sempre a realidades. (p. 6).

Canclini (2003) apresenta outra definição sobre o mito:

Costuma-se estudá-los como práticas de reprodução social. Supõe-se que são lugares onde a sociedade reafirma o que é, defende a sua ordem e sua homogeneidade. (...) Há rituais para confirmar as relações sociais e dar-lhes continuidade (as festas ligadas aos fenômenos 'naturais': nascimento, casamento, morte) (...). Mas os rituais podem ser também movimentos em direção a uma ordem diferente, que a sociedade ainda rejeita ou proscreeve (...) destinados a efetuar em cenários simbólicos, ocasionais, transgressões impraticáveis de forma real ou permanente. (p. 45)

A criação/ manutenção do mito no universo da música campeira dos festivais, contada pelos interlocutores, refere-se às origens do gaúcho representado nas performances como o mais "primitivo", buscado na historiografia e que dialoga com a representação do gaúcho platino (uruguaio e argentino). Assim sendo, as fontes históricas recorrentemente citam a década de 1870 como a que reporta à construção do "mito do gaúcho", devido às mudanças na conjuntura social e política deste período: como o cercamento dos campos, a introdução de novas raças de gado e a disseminação de uma série de outros transportes. Estas foram transformações que afetaram diversas regiões do estado, principalmente a área da campanha, devido à consequente eliminação de certas atividades servis como as dos posteiros e agregados, muitos sendo expulsos dos campos.

A feição definitiva do mito, entendida como totalização articulada e coesa, como conjunto de fantasias transformadas em estatuto exemplar, alicerçadas numa série de práticas e introjetada por todas as classes do organismo social – a ponto de se converter o gaúcho em nome gentílico – deu-se quando a pecuária começou a ser abalada, principalmente por causa da concorrência dos frigoríficos platinos. (GONZAGA, 1996, p.121)

Com efeito, reforça Thompson (2002, p. 24), as formas simbólicas adquirem acessibilidade ampliada, no tempo e no espaço. Elas se tornam acessíveis a um número bem mais amplo de possíveis receptores. Essa acessibilidade ampliada criou novos elementos numa espécie de “neoculturação”, no qual há uma mistura de elementos antigos e novos que se fundem e se complementam transformando e readaptando as diferentes formas de fundamentar a origem do gaúcho. Dessa forma, não se traduz em imobilismo, em preservação estática, e sim num fator mutante e recriador. Pensando assim, podemos entender que até a busca por um “resgate” e por um pensamento de caráter “tradicionalista até mesmo “ortodoxo”, mostra o dinamismo da cultura, que se ressignifica temporalmente, como a que inspira o “campeirismo musical”.

Sobre as construções míticas, Da Matta afirma:

Toda cultura é uma construção arbitrária, tem uma quota de surrealismo e pontos de partida indecifráveis. A língua, os costumes, as identidades são construções definidas, em primeiro lugar em oposição a outras sociedades. O sal da vida é a diferença. Mas o fato de que tudo é simbólico não significa que uma sociedade seja fundada por um ardil cínico, seja irreal ou ‘mais real’ que as outras sociedades. O gaúcho, o chinês, o americano, o indiano, o carioca, são construções feitas com base na cultura local, na maneira de ser, de agir e de pensar de determinadas populações. Quer dizer: nada nas identidades é uma verdade verdadeira, mas também nada é uma mera mistificação. (p.8)

O livro póstumo de Hobsbawen (2013), apresenta um ensaio sobre o “mito do caubói”. Este se relaciona diretamente ao “mito do gaúcho”, devido a suas características por ser “entre tantos mitos desse tipo, aquele gerado por um grupo social e economicamente marginalizado de proletários desarraigados”. Como afirma o autor:

os grupos que geram com mais facilidade o mito heróico, suponho, são 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. (p. 311)

Este tipo de mito não é característica exclusivamente “gaúcha”, como os defensores desta identidade “culturalmente intrínseca” poderiam nos fazer crer. Segundo o historiador, a constituição deste mito 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.

Mas porque o mito? Que papel tem nele o cavalo, claramente um animal dotado de poderosa carga emocional e simbólica? Ou o centauro, que o homem que vive montado num cavalo representa? Uma coisa, no entanto, é certa. O mito é essencialmente macho. Apesar de cowgirls terem surgido e desfrutado de certa voga, nos shows de faroeste e nos rodeios dos anos do entre guerras – supostamente em analogia com acrobatas de circo, uma vez que a combinação de feminilidade e audácia tem algum apelo de bilheteria - depois disso elas desapareceram. O rodeio se tornou de fato coisa de macho. Mulheres de classe alta que sabiam tudo sobre cavalos e participavam da caça à raposa com a mesma bravura dos homens - a rigor, com mais bravura, pois cavalgavam sentadas de lado, em selões – eram muito conhecidas na Grã-Bretanha vitoriana, e, sobretudo na Irlanda, onde o estilo predominante de caça a raposa era particularmente suicida. Ninguém punha em dúvida sua feminilidade. Pode-se até sugerir, maliciosamente, que uma associação com cavalos era ponto positivo para a feminilidade numa ilha onde consta que até hoje os homens têm mais paixão por cavalos e bebidas do que por sexo. Ainda assim, o mito do cavaleiro é essencialmente macho, e até as cavaleiras sofríveis eram comparadas, com admiração, com guerreiras amazonas.⁵⁴

Nesse sentido, é possível observar convergência com a cultura nativista, obviamente por ter o berço do seu entendimento na masculinidade. Sobre a “flexibilidade ideológica e política desses mitos ou dessas ‘tradições inventadas’”, Bauman afirma:

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, do vaqueiro pelo agricultor, 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. (p.315)

Questão interessante, perceptível na pesquisa de campo, é que atualmente a imagem do gaúcho “não intelectual” ou “anti-intelectual” (como se refere Bauman) resignificou-se, a partir da busca dos entrevistados, participantes dos festivais, em demonstrar erudição em suas composições, indo contra o estereótipo construído. Sobre a questão de gênero, o antropólogo brasileiro Roberto Da Matta (2003), afirma que o fato da identidade do gaúcho estar ligada ao masculino se dá por

⁵⁴ Ibidem.

questões políticas que fizeram parte da constituição da história do Rio Grande do Sul:

A figura masculina é predominante nos locais que, como o Rio Grande, tem suas identidades forjadas pelas questões políticas. Os gaúchos foram republicanos antes do restante do país. E o que quer dizer ser republicano? Quer dizer igualdade perante a lei, ter uma constituição que vale para todos, etc. Esses elementos acabam determinando uma imagem de um cara que luta pelos seus direitos, é assertivo, fala alto – e que acabou simplificado como machão. (p.9)

O pensamento de Hobsbawm expresso em sua explanação sobre *A invenção das tradições* (1997), atualizado através de *Comunidades Imaginadas* de Benedict Anderson (2008), demonstra como as tradições e os entendimentos e sentimentos de pertencimento são socialmente construídos. Sobre *Comunidades Imaginadas* de Anderson, Schwarcz (2008) explica:

O resultado é um livro inquietante, que desafia conceitos fáceis como a idéia de ‘invenção’, esse termo que vem sendo castigado e utilizado em excesso pela historiografia, de uma maneira geral. Mais que inventadas, nações são ‘imaginadas’, no sentido de que fazem sentido para a ‘alma’ e constituem objetos de desejos e projeções. Benedict Anderson mostra como o nacionalismo, ao contrário do modelo marxista, que privilegia a esfera da ‘emissão’ e entende a política como exercício exclusivo dos mandatários e poderosos, possui uma legitimidade emocional profunda; pauta-se pela idéia de que é preciso fazer do novo, antigo, bem como encontrar naturalidade num passado que, na maioria das vezes, além de recente não passa de uma seleção, com freqüência consciente. (p.10)

O conceito de nação trazido por Anderson refere-se a “uma comunidade política imaginada, e imaginada como sendo intrinsecamente limitada, e ao mesmo tempo soberana”:

Ela é imaginada porque mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva de comunhão entre eles. Era a essa imagem que Renan se referia quando escreveu com seu jeito levemente irônico: ‘Ora, a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum e também que todos tenham esquecido muitas coisas’. (p.32)

Um exemplo, destes “esquecimentos” sobre a identidade construída da cultura gauchesca, seria um considerado marco histórico deste regionalismo: a Revolução Farroupilha (1835 – 1845). Discutir ou problematizar que esta guerra constituiu-se através de uma sociedade não igualitária, é o que atualmente se discute pela historiografia. Ao evocá-la com orgulho, os rio grandenses demonstram

sua importância por considerarem-na como o surgimento do sentimento de pertencimento gaúcho, que alicerçada por este fundamento histórico, transmite caráter de verdade.

Como afirma Canclini (2003, p. 162): “a teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje”. Um dos marcos do sentimento de identidade gaúcha é certamente esta revolução, e o seu grande marco, o dia 20 de setembro, por ser o dia que os farroupilhas tomaram a cidade de Porto Alegre, iniciando o mais duradouro conflito armado da história do Brasil. Deste fato histórico, assim como de outras guerras, brotaram os conceitos característicos da figura mítica do gaúcho, como ser bravo, guerreiro, destemido e, principalmente, ligado a sua terra, que virá a refletir tais atributos em sua literatura e sua música de vertente regionalista.

Para Hall (2000, p. 108), invocar uma origem em um passado histórico seria uma forma de justificar porque somos assim e o que nos tornou assim, fazendo o uso de recursos históricos, linguísticos e culturais para fundamentar tal informação. Juremir Machado da Silva (2012), afirma que esta visão da Revolução Farroupilha seria romantizada, devido às questões seguintes:

Até quando teremos de aliviar as críticas para não ofender os que, por não terem estudado História, acreditam que os farroupilhas foram idealistas, abolicionistas e republicanos desde sempre? Até quando teremos de fazer de conta que há dúvidas consistentes sobre a terrível traição aos negros em Porongos? Até quando teremos de justificar o horror com o argumento simplório de que eram os valores da época? Valores da traição, do escravismo, da infâmia? Até quando fingiremos não saber que outros líderes – La Fayette, Bolívar, Rivera – outros países – Uruguai, Argentina, Chile, Bolívia – e outras rebeliões brasileiras – A Balaiada, no Maranhão, por exemplo – foram mais progressistas e, contrariando ‘valores’ da época, ousaram ir aonde os farroupilhas não foram por impossibilidade ideológica? Até quando a mídia terá de adular o conservadorismo e a ignorância para fidelizar sua ‘audiência’? Até quando deixaremos de falar que milhões de homens sempre souberam da infâmia da escravidão? Os escravos. Até quando minimizaremos o fato de que a Farroupilha, com seu lema de ‘liberdade, igualdade e humanidade’, vendeu negros para se financiar? Até quando deixaremos de enfatizar que os farrapos prometiam liberdade aos negros dos adversários, mas não libertaram os seus? Até quando daremos pouca importância ao fato de que a constituição farroupilha não previa a libertação dos escravos? Até quando deixaremos de contar em todas as escolas que Bento Gonçalves ao morrer, apenas dois anos depois do fim da guerra civil, deixou mais de 50 escravos aos seus herdeiros?

O processo de constituição de uma identidade gaúcha, bem como o sentimento de nação imaginada no Rio Grande do Sul, foi construído por uma

historiografia que enalteceu a revolução, como valorização dos indivíduos que lutaram para defender os interesses do Rio Grande do Sul, porém, estas narrações “esqueceram” de relatar sobre como esses interesses eram de apenas alguns indivíduos, que se favoreciam dos jogos de poder e dominação.

Segundo Hutcheon (1991), “o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda noção de conhecimento” (p.122). Isso expressa como o mito busca recorrentemente um passado histórico para fundamentar-se, ou como no caso da música campeira dos festivais, ele não só está presente, como é seguidamente acionado. No entanto, esta condição pós-moderna faz com que se problematize o conhecimento, por isso a questão da identidade é tão polêmica neste espaço social. As artes na pós-modernidade não desprezam o conhecimento histórico, e sim o ressignificam.

5.2FRONTEIRAS MUSICAIS INVENTADAS E IMAGINADAS

Questão importante presente em *Comunidades Imaginadas*, refere-se à limitação de fronteiras, que seriam definidoras e diferenciadoras em relação à outra nação. Como vemos explícito no entendimento de Hall (1992, p. 20) sobre a constituição das identidades, individuais ou coletivas, o principal fator definidor seria a alteridade, o entendimento de diferenciação em relação ao outro. Tendo papel fundamental também no conceito de nação, como afirma Anderson (p. 33): “Imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade”.

Um exemplo de estudo que remete ao conceito de uma “invenção de tradição”, assim como uma “comunidade imaginada” é o estudo de Sarkissian: *D'albuquerque's Children: Performing tradition in Malasya's Portuguese settlement* (2000). Neste estudo desenvolvido no ano de 1990, em Malacca, na Malásia, Sarkissian demonstra que, entre os moradores locais, as identificações entre música, dança, vestimenta e a proclamada “verdadeira” identidade portuguesa são tão fortes que aqueles que não se conformam nesses padrões, sequer são considerados como “nativos”. A autora busca observar essa questão não como uma

dicotomia entre ser ou não autêntico, mas sim como um processo histórico no qual diferentes interesses competem para definir uma interpretação da história, trazendo assim várias definições sobre o conceito de autenticidade.

Acontece que, através de uma proposta de “história e origens”, o governo construiu uma indústria turística em Malacca, definindo e institucionalizando o que é ou não autêntico, legitimando uma ou outra característica, costume e local, garantindo-lhes inclusive, um certificado de autenticidade. A autora observa que tais “costumes” existem apenas durante o show cultural, e não fazem parte dos eventos comunitários. Conforme o governo tenta criar uma unidade nacional e agregar pessoas em comunidades “imaginárias”, diferentes grupos étnicos resistem marcando suas diferenças. Por outro lado, tais resistências são até mesmo encorajadas pelo governo, diz a autora, pois concentra a atenção de tais grupos para longe de questões mais críticas, como as diferenças entre classes. Através das apresentações de uma tradição diferenciada e própria, o governo mantém essas minorias dando-lhes uma ilusão de liberdade de expressão, ou seja, as diferenças étnicas são aceitas pelo governo desde que não se tornem ameaças a sua hegemonia.

Para analisar tais discursos, Sarkissian utiliza um modelo proposto por Bruner (1991), identificando quatro significados para autenticidade: verossemelhança (é convincente e pode-se dar crédito); genuíno (é uma situação imaculada), originalidade (é realmente verdadeira) e autoridade (tem uma certificação). Através da utilização de tal modelo, a autora propõe uma exploração das questões de construção identitária dessa autenticidade, bem como as autoridades que a legitimam, além do constante processo de invenção e re-invenção (p. 6).

Sobre os conceitos de autenticidade aplicado ao turismo, Edgar Bernardo (2013) afirma que se pode identificar três abordagens sobre o tipo de autenticidade: realista objetivista; construtivista; e pós-modernista. A primeira parte do princípio que a realidade é rígida, imutável e adjetiva, com conceitos como genuinidade e verdade, e acredita na mensurabilidade empírica da autenticidade (MacCannell, 1973). Já a perspectiva construtivista (Cohen, 1988), em oposição, considera a autenticidade socialmente construída e, como tal, mutável e não autônoma das interpretações e perspectivas de quem a aborda. Ela é, portanto, negociável, contextual e ideológica (Bruner, 1991; Silver, 1993). Por fim, a perspectiva pós-modernista, relega a pertinência da autenticidade afirmando que esta é irrelevante,

pois, consciente ou não da encenação ou da própria autenticidade, não a considera pertinente, bem como, argumenta que simplesmente o conceito de autenticidade é inoperante, pois não representa os indivíduos pós-modernos e, por isso, é inútil (Olsen, 2007).

Através da reinterpretação destes conceitos podemos perceber que a autenticidade, assim como as identidades, atualmente resignificaram-se rumo a uma maior abertura de entendimentos e não a visões fechadas e estanques. Na etnografia realizada pode-se perceber a presença destes três tipos de autenticidade nos entendimentos sobre a música gauchesca no “camperismo musical”.

A “autenticidade realista objetivista” seria a interpretação mais ortodoxa da música campeira, que busca através da origem justificar porque hoje acontece assim, através de fixar-se em uma interpretação imutável ao tempo. Nela, estariam os agentes que justificam o que fazem através da genealogia, nas explicações sobre a necessidade de ter vivência do que está sendo cantado e descrito, e por não dar abertura para outros entendimentos (falas dos interlocutores Lisandro Amaral e Xirú Antunes).

Já a perspectiva de “autenticidade construtivista” identifica-se com o grupo de pessoas que compõem a música denominada como “aberta”, nos festivais. Esta possui por característica ser negociável conforme o evento ou caráter do festival, podendo ser apresentadas diferentes formas musicais, outros ritmos e novas abordagens de representar também a “música gaúcha”. O caráter ideológico se faz presente visto que este segmento apresenta uma maior abertura aos temas sociais, como por exemplo, a valorização do negro, que é seguidamente recorrente neste segmento musical. Neste caso enquadrasse os músicos do “movimento litorâneo” como a cantora Loma e Carlos Catuípe, já aqui citados, e as novas resignificações trazidas pelo grupo “Os Sperandires”, mais atualmente.

A perspectiva de “autenticidade pós-modernista”, é reconhecível em alguns músicos do segmento “campeiro” e “aberto”. Nos relatos citados através das entrevistas, com músicos atuantes do campeirismo, demonstraram que o que é trabalhado nas composições é uma construção mítica, expondo que ser ou não “verdadeiro” está em segundo plano, pois não há separação entre o mítico e o real. Já no segmento da música “aberta” é demonstrada a visão pós-modernista por alguns músicos que romperam com a preocupação de autenticidade, e sequer a

mencionam, quando não colocam em questão o fato de representarem-se como compositores de “música gaúcha”.

Segundo Anderson, todos os grupos sociais, por serem construídos, apresentam o impasse entre “falsidade” e “autenticidade”, porém a forma como são “imaginadas” é que seria o diferencial. “Qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade/ autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”. (p.32) Para Bhabha (1998) cria-se o “entre-lugar”:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, p.27)

Ainda para Bhabha, o que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação, singular ou coletiva, que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (1998, p. 20). Para Stokes (1994):

Claramente as noções de autenticidade e identidade estão intimamente ligadas. O que se é (ou pretende ser) não pode ser ‘inautêntico’. Autenticidade não é, definitivamente, uma propriedade da música, músicos e suas relações para uma audiência. Não é nem mesmo uma aura de singularidade que envolve uma situação ao vivo, em oposição à música reproduzida mecanicamente, embora com frequência ouve-se o termo usado dessa forma. (...) Devemos ver a autenticidade como um tropo discursivo de grande poder, que concentra-se na maneira de falar sobre música e na forma de dizer às pessoas de fora e de dentro da mesma forma ‘Isso é o que é realmente significativo sobre esta música’, ‘Esta é a música que nos faz diferente das outras pessoas’. (...) Nesta perspectiva permite-se que o antropólogo veja a música não como uma essência fixa, com certas características definidas, mas como um amplo campo de práticas e significados com alguns pontos importantes ou socialmente relevantes do cruzamento. Sem compreender as condições locais, linguísticas e os contextos, é impossível saber o que são estas práticas. (p.7)

Dessa forma, o discurso sobre autenticidade, segundo Stokes, está diretamente ligado à legitimidade e com os discursos de poder intrínsecos no que

representa ou não a identidade local. Nesta etnografia vemos como esta questão foi evidenciada, no caso da música *Eu sou Bagual*, tratada no capítulo quatro. Sua circulação instigou inúmeros discursos sobre o que seria ou não a “verdadeira” música gaúcha, colocando em questão sua “autenticidade”.

5.3 CAMPEIRISMO MUSICAL: NACIONALISMO, REGIONALISMO E TRANSNACIONALISMO

Segundo Oliven (1992), o modelo construído, quando se fala nas “coisas gaúchas”, está baseado em um passado localizado na região pastoril da Campanha, no sudoeste do Rio Grande do Sul e na figura real ou idealizada do gaúcho. É em torno desse eixo que giram os debates sobre a identidade gaúcha. Atualmente, a construção dessa representação recoloca a questão em um novo patamar já que estamos numa época em que tanto o Brasil apresenta uma maior integração política, econômica, de transportes, de meios de comunicação, dentre outros aspectos, articulando suas regiões de uma forma efetiva (p.100).

A historiadora Ieda Gutfreind (2000) expõe que a historiografia oficial gaúcha, referindo aos principais historiadores da temática Rio Grande do Sul (Rosa, 1956 e Vellinho, 1975) no século XX, possuía uma perspectiva de fronteira sempre ameaçada, que conseqüentemente influenciariam 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. (p.1)

Os argumentos desta historiografia citada por Gutfreind colocam em evidência a distinção entre o gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino, entendendo a fronteira como *muralhas* pelas quais a comunicação e influência cultural não aconteceriam. Segundo Gutfreind, para o historiador Othelo Rosa a área de fronteira teria significado uma *zona de influência*, ocorrendo nada mais que infiltrações esporádicas de interesses econômicos e culturais dos países vizinhos da bacia do Prata. Othelo Rosa levantou a questão do peso de tais influências, com o objetivo de negá-las, se amparado na absoluta ausência de nomes espanhóis na formação territorial do RS, afirmando que “todos eram de boa cepa portuguesa”. Considerou também, a impossibilidade de uma influência espanhola advir das Missões Jesuíticas, pois estas se encontravam isoladas e eram hostis e, quando passaram ao domínio português, em 1801, restavam apenas ruínas (p.3).

Othelo Rosa representa uma significativa comunidade de intelectuais, alguns o precedendo, outros tantos lhe sucedendo que, no afã de integrar o RS ao Brasil, em um clima marcadamente nacionalista, minimiza ou mesmo ignora, influências espanholas na área da fronteira do RS com o Prata. Othelo Rosa aqui está posto como símbolo de uma ampla comunidade que tem, na produção historiográfica de Moyses Vellinho, a finalização do *discurso* que construía uma identidade brasileira para o Rio Grande do Sul. (p.4)

Para Moyses Vellinho, rivalidades advindas da Península Ibérica “velhas de muitos séculos” (p.202 apud Gutfreind, p.4) haviam cruzado o Atlântico. Eram dois mundos inimigos: espanhóis castelhanos X portugueses-luso/brasileiros com interesses vitais díspares, duas civilizações rivais que provocavam mobilidades nas fronteiras com avanços e recuos ora de um lado, ora de outro. Consequência direta do quadro teria sido o desenvolvimento de um “estado de consciência política de cunho nacional”, ou seja, os rio-grandenses tornaram-se mais brasileiros que os demais habitantes do país: “Foi assim, por um imperativo de circunstâncias históricas, que se formou o que se pode chamar ‘espírito de fronteira’, o qual marca tão substancialmente a psicologia do homem típico do Rio Grande do Sul”⁵⁵.

Conforme Gutfreind esta seria uma contradição imensa, pois, “negando o papel de uma fronteira, é criado o homem fronteiriço, representante do gaúcho brasileiro que transita e se amolda, com naturalidade, em qualquer estado do Brasil,

⁵⁵ Ibidem.

integrando a tudo e a todos” (p.5). Certamente a interpretação da historiadora sobre os estudos de fronteira do Rio Grande do Sul, nos levam a compreender como ainda a identidade do gaúcho “autêntico” está ligada com a fronteira, a partir do entendimento que os habitantes dos limites fronteiriços são “mais gaúchos” que os do restante do estado, pois receberam todas as influências desta *fronteira zona*, além de possuírem da historiografia argumentos que o colocam como os principais responsáveis por assegurar a segurança regional, e principalmente nacional.

Ainda sob a visão do gaúcho como representante da identidade nacional, está a criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, baseados e inspirados na corrente positivista. Ruben Oliven afirma que em 1954 Luiz Carlos Barbosa Lessa, um dos fundadores do 35 CTG, apresentou a tese *O sentido e o valor do Tradicionalismo*, que se tornou a tese-matriz do Movimento Tradicionalista Gaúcho, baseada em dois livros que conheceu quando frequentou a Escola de Sociologia e Política em São Paulo. Os livros “Teoria e pesquisa em sociologia” (1945) do norte-americano Donald Pierson, e “O homem” (1936) de Ralph Linton, foram os principais inspiradores de Lessa ao fundamentar o movimento.

De acordo com Oliven, “ambos os autores estavam preocupados com os efeitos do crescimento da população, as conseqüências da urbanização e as modificações na família e nos grupos locais, problemática recorrente nas ciências sociais da época, fortemente influenciadas pelos trabalhos de Durkheim, escritos na França no século XIX”. Em 1943, Ralph Linton definiu o nativismo como “qualquer tentativa consciente e organizada, por parte dos membros de uma sociedade, de reavivar ou perpetuar aspectos selecionados de sua cultura” (1943, p.220), e sobre este conceito Lessa debruçou-se, escrevendo:

Pois bem. Devido ao surto surpreendente do maquinismo em nossos dias, bem como da facilidade de intercâmbio cultural entre os mais diversos povos, observa-se que o núcleo das culturas locais ou regionais vai se reduzindo gradativamente, a ponto de se ver sufocado pela zona das alternativas. E a fluidez naturalmente se acentua, à medida que as sociedades mantêm novos contatos com traços culturais diferentes ou antagônicos, introduzidos por viajantes ou imigrantes, ou difundidos por livros, imprensa, cinema, etc. Nossa civilização, antes alicerçada num núcleo sólido e coerente, transformou-se numa variedade de alternativas, entre as quais o indivíduo tem que escolher. Sem ampla comunidade de hábitos e de idéias, porém, os indivíduos não reagem com unidade a certos estímulos, nem podem cooperar eficientemente. Daí os conflitos de ordem moral que afligem o indivíduo, fazendo atarantarem-se sem saber quais as opiniões e os valores que merecem acatamento. Essa insegurança reflete-se imediatamente na sociedade como um todo e, conseqüentemente no

Estado, pois, conforme ensina Ralph Linton 'embora os problemas de organizar e governar Estados nunca tenham sido perfeitamente resolvidos, uma coisa parece certa: se os cidadãos tiverem interesses e culturas comuns, com a vontade unificada que daí advém quase qualquer tipo de organização formal de governo funcionará eficientemente; mas se isso não se verificar, nenhuma elaboração e padrões formais de governo, nenhuma multiplicação de lei, produzirá um Estado eficiente ou cidadãos satisfeitos'.

Nesta afirmação de Lessa, ficam demonstradas ao menos duas situações importantes que teriam influenciado grandemente o entendimento do “gauchismo” ao longo dos anos. A primeira seria o surgimento do tradicionalismo como um movimento antagônico aos intercâmbios culturais que começavam a ser mais fortemente sentidos em meados do século XX, consequência do pós-colonialismo e da Segunda Guerra Mundial. Outra se refere à tentativa de uniformizar todos os indivíduos locais sob uma mesma cultura e mesmos interesses, com a finalidade de obter uma “organização social de governo”, e um Estado eficiente, ou seja, o mesmo que buscava o ideal nacionalista. Assim, podemos compreender a tentativa do movimento em padronizar a identidade do “gaúcho” para todas as regiões do estado. Também é desta vertente de pensamento que surgem as questões morais ligadas ao entendimento de “gauchismo”. Lessa afirma que as qualidades do gaúcho são: “franqueza nas atitudes e nas palavras, o narcisismo, a bravura quixotesca, a instantaneidade impulsiva das resoluções, a veemente vocação cívica, a altanaria, o bom humor, mesclado a irreprimíveis explosões sentimentais e fatalistas” (LESSA, 2008, p.54-55), características geradas juntamente com o ideal construtor da sociedade.

O movimento tradicionalista, fortemente inspirado pelo pensamento positivista que influenciou o Brasil, e principalmente o Rio Grande do Sul no século XX, possuía ideias das quais a família, a pátria e a humanidade eram valorizadas e vistas como os pilares da sociedade. Estas características estão presentes hoje nos Centros de Tradições Gaúchas (CTG) e seguidamente aparecem nos discursos poéticos musicais, como na canção *Legado* (VÍDEO 5) (ANEXO 5), campeã da edição do ano de 2013 do Reponte da Canção, a qual foi analisada no terceiro capítulo.

Barth (1969), quando discorre sobre o conteúdo cultural das dicotomias étnicas, coloca as “orientações de valores” como característica fundamental:

O conteúdo cultural das dicotomias étnicas parece ser analiticamente de duas ordens: 1. Sinais ou signos manifestos – os traços diacríticos que as

peças procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como o vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida; 2. Orientações de valores fundamentais – os padrões de moralidade e excelência pelos quais as ações são julgadas. Desde que pertencer a uma categoria étnica implica ser um certo tipo de pessoa que possui aquela identidade básica, isso implica igualmente que se reconheça o direito de ser julgado e de julgar-se pelos padrões que são relevantes para aquela identidade (p.194)

Dessa forma, os “padrões de moralidade” que Barth afirma, são uma das características facilmente perceptíveis na identidade construída do gauchismo. A “cultura gaúcha” formada em meados do século XX, por ter inspiração no pensamento positivista que influenciou de modo significativo o Rio Grande do Sul, traz juntamente às questões identitárias de representação as questões de moralidade e de padronização social. Este entendimento da identidade gaúcha vista como identidade nacional no século XX, é que ocasionou a constituição do Movimento Tradicionalista Gaúcho, na década de 40, diferente do entendimento da atualidade que coloca o pertencimento gaúcho e a “identidade gaúcha” por vezes antagônica ao restante do país.

Nas últimas décadas voltaram à tona os debates sobre a separação do Rio Grande do Sul do Brasil, e o sentimento de nação dentro do estado. Sobre esta relação de alteridade com o restante do país, Da Matta afirma:

Inverter é uma reação natural de outras sociedades. Ainda mais quando se trata do gaúcho, que tem uma identidade à frente de seu tempo – porque é moderna, individualista, autônoma. Isto perturba o restante dos brasileiros. Outra coisa que incomoda: o fato de o gaúcho gostar demais do Rio Grande do Sul, e não ter medo de falar que seu Estado é melhor. O brasileiro tem problemas com quem ama a sua terra. Quem gostava do Brasil, antigamente, era de direita – a esquerda sempre foi uma crítica severa do país. Uma identidade é construída em oposição a outras, e é justamente esse oposto que é o ressaltado por quem é ‘estrangeiro’. (p.9)

A partir do conceito de fronteira, trazido por Barth (1969), é discutido o conceito de etnia, como uma forma de “construção, manutenção e negociação” destas. Para Stokes (1994):

Etnia é talvez a palavra mais problemática, sendo um discutível e obscuro termo intelectual, mas que no entanto, continua a ser útil para uma variedade de razões. O ensaio de Barth introduziu o termo em sua análise da construção e manutenção de fronteira. As etnias devem ser entendidas em termos de construção, manutenção e negociação de limites, e não sobre as essências sociais supostas que preenchem as lacunas dentro delas. Limites étnicos definem e mantêm as identidades sociais, o que só pode existir em um contexto de oposição e relatividades. O termo etnia, portanto, aponta para a preocupação antropológica central, a classificação. Ela nos

permite passar de questões voltadas para a definição dos traços essenciais e autênticos de identidade na música, para as questões de como a música é usada pelos atores sociais em situações locais específicas, construindo fronteiras para manter a distinção entre nós e eles, e com termos como autenticidade são usados para justificar esses limites. (p. 6)

No caso da música campeira, podemos ver como esses três fatores são acionados para produzir os efeitos de fronteira, e como a autenticidade é colocada nesta questão. A *construção* destas fronteiras se dá através das criações do universo mítico, seus surgimentos e justificativas, a ponto de gerar as invenções e imaginações do sentimento de “comunidade”. Estas são *mantidas* através das composições e performances, reforçando recorrentemente esta identidade construída, que por fim é *negociada*, de modo que se estabelecem os diálogos e os limites, com outros gêneros musicais, outras culturas e outros lugares.

Barth discorre sobre como são mantidas as identidades e como acontecem as relações entre fronteiras:

Em primeiro lugar, fica claro que as fronteiras persistem apesar do fluxo de pessoas que as atravessam. Em outras palavras, as distinções de categorias étnicas não dependem de uma ausência de mobilidade, contato e informação. (...) Em segundo lugar, descobre-se que relações sociais estáveis, persistentes e muitas vezes de uma importância social vital, são mantidas através dessas fronteiras e são frequentemente baseadas precisamente nos estatutos étnicos dicotomizados. (1969, p.188)

Ainda segundo o autor, a interação em um sistema social não leva a seu desaparecimento por mudança ou aculturação, podendo as diferenças culturais permanecerem apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos. Sobre o conceito de etnia, ainda usado com certo receio para alguns campos de pesquisa, Barth afirma que “primeiramente, dá-se uma importância primordial ao fato de que os grupos étnicos são categorias de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores e, assim, tem a característica de organizar a interação entre as pessoas” (p.190). Segundo ele:

O termo grupo étnico, na bibliografia antropológica, é geralmente entendido (cf. Narrol, 1964) para designar uma população que: 1. Perpetua-se biologicamente de modo amplo; 2. Compartilha valores culturais fundamentais, realizados em patente unidade nas formas culturais; 3. Constitui um campo de comunicação e interação; 4. Possui um grupo de membros que se identifica e é identificado por outros como se constituísse uma categoria diferenciável de outras categorias do mesmo tipo. (p.190)

Dessa forma, não só o efeito de fronteira a partir de sua influência pode causar a hibridização, como também pode a partir dela serem mantidas as características locais. O que vimos a partir da autora Gutfriend (2000) é que a *fronteira linha*, imaginada pelos historiadores referidos, não reconhecia as influências sofridas pelos países vizinhos, e através desta diferenciação se representavam como brasileiros e não como rio grandenses. A partir da resignificação das últimas décadas para um entendimento de uma *fronteira zona*, o “gaúcho” passa a ser entendido como identidade regional e não mais nacional, assumindo ligação maior com os países vizinhos do que com o restante do país. Sobre esta questão identitária do Rio Grande do Sul, DaMatta (2003) afirma:

Todos temos que estabelecer a nossa identidade. É o objetivo, diriam alguns filósofos, de toda uma vida, essa construção de um destino claro, de uma trajetória sem desvios ou dúvidas. Naturalizar-se, essencializar-se, tentar ficar e não ser esquecido é o alvo de toda sociedade. Que busca se estabelecer num grupo ou no mundo como sendo X ou Y. O Rio Grande talvez tenha essa preocupação por causa de sua história dentro da história do Brasil. Foi um território marginal por muito tempo, foi incorporado a um Brasil já um tanto constituído. No fundo, o simbolismo do Sul é mais problemático que o do Norte, pois os nordestinos são muito mais familiares para os brasileiros. (p.9)

Este novo entendimento faz pensarmos em uma identidade *transnacional*, e no conceito de *transculturação*. Segundo Lucas (2004) este termo foi cunhado na década de 1940, pelo sociólogo/ etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, como maneira de descrever o caráter processual das trocas entre culturas africanas e européias em Cuba.

In contradistinction to the more unilateral, metropolis-biased notions of acculturation/deculturation, Ortiz’s notion of transculturation emphasizes cultural exchange, cross-fertilization, that results in a total new phenomenon or reality. It is not by chance that transculturation has been significantly reconsidered in the field of cultural and postcolonial studies. Mary Louise Pratt (1992), for instance, refers it as “a phenomenon of the contact zone” – those social spaces in which “disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of dominance and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (1992:4). (p.19)

Sobre este processo de trocas e influências culturais, grande característica da pós-modernidade, segundo Bhabha, vai além de uma “comunidade imaginada”, como afirma:

A 'crise de identidade', que a meu ver pode ser entendida como uma variante do 'processo de hibridação cultural' mostra que este fenômeno está muito além da nacionalidade, ou seja, um processo que reinstaura nos grupos humanos a sua vocação internacionalista, vocação esta que só não evoluiu nos tempos modernos porque foi sufocada pela ideologia do 'nacionalismo'. Gosto de pensar que, do lado de cá da psicose do fervor patriótico, há uma evidência esmagadora de uma noção mais transnacional e translacional do hibridismo das comunidades imaginadas. (2003, p. 24)

A maneira como essas identidades são representadas em criações artísticas e conseqüentemente difundidas na mídia, conforme observaram Vásquez e Marquand (2000), dividem os estudiosos atualmente quanto aos efeitos culturais gerais da globalização. Um grupo de pesquisadores, que chamam de "homogeneizadores", argumenta que a globalização, inevitavelmente, conduz à uniformidade: como os estilos de vida e valores das sociedades capitalistas centrais lançados em todo o mundo, onde as sociedades periféricas são inundadas por uma onda de imagens derivadas da cultura popular americana. Outros analistas do processo de globalização são mais otimistas. Estes "heterogeneizadores" argumentam que a mídia global estimula o fortalecimento dos discursos e práticas locais, fornecendo novas vias de acesso daqueles anteriormente disponíveis. Em particular, a Internet é citada como a expansão e democratização dos canais de comunicação. Scott (1997) conclui que, se algumas culturas locais/ regionais estão atualmente sob grave ameaça, outros estão encontrando ampliação e audiências receptivas como os seus resultados são canalizados para as redes cada vez mais espacialmente estendidas de consumo.

Assim, apesar da heterogeneidade e hibridização da atualidade e das interligações em nível global, a pós-modernidade demonstra um interesse e valorização dos temas locais.

Común a los discursos posmodernos es también apoyar las políticas de lo local y particular, favorecer posiciones de pluralidad y diferencia y presentarse como defensores de la diferencia racial, sexual y étnica (Giroux 1992, p. 29-55). Por otro lado, en un tiempo de heterogeneidad, hibridación, y multiplicidad, y en un mundo interconectado, en que el capital opera a escala global, las identidades territorializadas em perspectivas locales tienen la posibilidad de abrirse a las identidades diaspóricas que les ofrece la globalización. (IBIDEM, p.6)

Os diálogos entre *global* e *local*, cada vez mais recorrentes em tempo de globalização, refletem-se nos temas discutidos contemporaneamente. O processo atual também possibilita uma maior circulação destas identidades locais, através das

facilidades dos meios de comunicação. Em um processo de mundo “interconectado” como cita Pelinski, também as formas locais se fortalecem como meio de manter-se, fato que podemos perceber nas performances musicais trazidas por este estudo.

A partir destes entendimentos se construiu um fluxo de intercâmbio entre músicos rio grandenses com músicos argentinos e uruguaios, onde recorrentemente estes participam dos festivais nativistas do estado, que aceitem canções em espanhol. Também há o convite de músicos do estado para participarem dos festivais dos países vizinhos, estabelecimento através destas relações recíprocas, influências de ordem cultural, comercial e social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pôde constatar novos entendimentos sobre a construção das identidades musicais relacionadas ao movimento nativista, a partir da década de 90, nos festivais de música do sul do Brasil, e definidas emicamente como “música campeira”. Vemos, então, que o aumento da preocupação com o resgate da “verdadeira música gaúcha”, a partir da pretensa autenticidade, expressa através de elementos sonoro-musicais e seus discursos, podem ser frutos de correntes de pensamento contemporâneas. Dessa maneira, podemos constatar que estamos vivendo um período no qual há um evidenciamento maior às regionalidades, uma contrapartida aos movimentos de globalização e de uniformização, valorizando-se atualmente as características locais dos conjuntos sociais. Isso pode ser interpretado a partir de Bauman (1997) quando se refere que sofremos um “mal estar na contemporaneidade”, momento em que se buscou compreender quais são as “raízes culturais” e os elementos construtores de nossas identidades.

Outra questão interessante e recorrente nos festivais é a forma de financiamento cultural. Através das Leis de Incentivo a Cultura do Estado, criou-se um mercado de produção cultural que, sob o intuito de “fazer cultura”, movimentação não só o turismo local, mas também cria um nicho de trabalho para produtores culturais e músicos ingressarem e manterem-se ativos neste sistema. Além disso, podemos perceber que os festivais continuam sendo um espaço democrático para músicos profissionais e amadores. Esse é um dos poucos espaços culturais com possibilidade para mostrar um trabalho autoral, apesar de estar intrinsecamente repleto de convenções e regras.

Ao longo destas quatro décadas de existência dos festivais nativistas, nota-se como cresceram as identidades locais dentro do estado, indo contra a uniformidade da representação gauchesca advinda do pensamento do “gaúcho” como indivíduo nacional, decorrente primeiramente das guerras de fronteira no estado e, posteriormente, do entendimento nacionalista do século XX. Houve, assim, um evidenciamento das características locais dentro do regionalismo gaúcho, através das criações e manutenções de identidades, por exemplo: “litorânea” (afro-açoriana), “missioneira”, “serrana” e da “região da campanha”.

Como vimos o entendimento da denominada “música campeira” dá-se a partir dos agentes envolvidos em buscar “autenticidades” através de (re) interpretações

históricas das construções identitárias sobre o “gaúcho”, surgidas desde meados do século XIX. Logo, construiu-se o comprometimento de que esta música deve ser feita por pessoas que tenham a vivência do campo, diferentemente do entendimento artístico das décadas iniciais dos festivais nativistas. Além disso, outra mudança evidente foi a maior aproximação com os países do prata, Argentina e Uruguai, inclusive musicais.

A busca pela autenticidade fez com que os indivíduos identificados com a música campeira encontrassem nos países vizinhos a “raiz comum” do gauchismo que tanto almejavam. Nesse contexto, também a identidade gauchesca sul-brasileira resignificou-se: antes a fronteira vista como separadora, hoje é vista como zona de influências, o que ocasionou a criação de uma identidade gauchesca transnacional. Antes, o “gaúcho”, que era visto como defensor das fronteiras do estado e como protetor de seu país, hoje é visto de outra forma, pensando-se em uma irmandade em relação à América Latina.

Essa busca por “autenticidade”, atualmente conecta o Movimento Nativista ao Movimento Tradicionalista Gaúcho. Apesar do apoio do tradicionalismo na realização de alguns festivais da década de oitenta, sempre foram presentes divergências com o movimento nativista. Porém, atualmente tornaram-se mais próximos, devido a convergirem na mesma busca (apesar de que alguns discursos ainda não assumam esta ocorrência). A mudança de uma identidade regional atrelada à de amplitude nacional para uma transnacional é certamente um dos principais elementos que diferem ao conceito do “gaúcho” cunhado no tradicionalismo, surgido na década de 50.

Também o tema traz a importância de serem discutidas as questões de construções das identidades na (pós)modernidade ligadas a entendimentos ideológicos e comerciais. Identifica-se, com isso, como característica da contemporaneidade, não apenas a mobilidade espacial, mas, sobretudo, a 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.

A questão da identidade cultural do Rio Grande do Sul, representada através da indústria cultural, foi uma constante e perdura até hoje. Produto do processo de novas conjunturas mercadológicas, advindas das tecnologias da

contemporaneidade, a música regional gaúcha passou por diversas fases de transformação (inicialmente através do rádio, posteriormente a época das gravadoras de discos e atualmente a era digital). Mais recentemente, o movimento nativista construiu e consolidou uma “identidade regional gaúcha” atualizada, expandindo o mercado da música regional e provocando o surgimento de programas de rádio e televisão com o enfoque gauchesco. Além de jornais e revistas especializadas neste setor cultural, também foi responsável pela profissionalização de músicos no mercado de trabalho que se criou. Consolidou-se, desse jeito, um significativo mercado de “música gaúcha”, entretanto, que dificilmente atravessa as fronteiras do estado, causando inúmeras indagações por parte da classe artística por não ver perspectiva de seus trabalhos serem reconhecidos em nível nacional. Arrisco dizer que isto acontece devido à falta de relações com outros públicos e gostos musicais nacionais, além de uma possível acomodação da classe artística, devido à existência de um público fiel dentro do estado que mantém o mercado ativo, ainda que localmente.

Em 43 anos de efetiva realização dos festivais nativistas, podemos perceber, atualmente, algumas modificações estéticas e estilísticas nas composições e nos discursos sobre os entendimentos a respeito do regionalismo gaúcho. Apesar dos festivais terem surgido em um período de inúmeros debates político-sociais, vemos que no decorrer das duas últimas décadas o caráter crítico das composições deixou de ser evidenciado, ou de trazer ao público o embate de assuntos polêmicos e recorrentes da sociedade na atualidade. Em contrapartida, ganharam espaço as composições mais direcionadas a representar o gauchismo, a partir de narrativas fixas em torno de personagens ou situações cotidianas da vida “campeira”, ou seja, este tempo mítico acionado pelos agentes deste universo musical.

Esta é certamente a principal crítica feita por pessoas não aliadas ao movimento nativista, ao afirmarem recorrentemente que “todas as músicas gaúchas são iguais”, devido às recorrências temáticas, referentes ao “estilo festivaleiro” que se constituiu. Isso certamente ocorre devido ao grande número de composições destinadas aos festivais nos dias de hoje, como afirmou o interlocutor Gujo Teixeira, que na pressa em comporem com a finalidade de participar dos festivais a qualidade se perderia.

Na fase final desta pesquisa, pude perceber certa repercussão sob a problematização da mesma nos ambientes musicais que circulo. Quando

questionada sobre o que estava pesquisando e, após afirmar rapidamente que seria um estudo sobre a “música campeira”, alguns colegas músicos freqüentadores dos festivais nativistas, mas não totalmente identificados com o “campeirismo”, estranhavam o tema imaginando que eu estaria fazendo uma defesa do estilo musical, depreciando outros entendimentos. Em outro momento, ao entrar em contato com um reconhecido crítico musical do estado para contar-lhe o que pesquisava, obtive como resposta: “O segmento dos gritões não me diz nada”, demonstrando que, na sua opinião, não seria digno de um maior aprofundamento reflexivo.

Também senti a opinião desfavorável de algumas pessoas externas ao movimento nativista e tradicionalista ao longo dos últimos anos quando afirmava tocar violino nestas composições. É perceptível a não compreensão de como um instrumento “erudito” estaria sendo incorporado em uma música “de gente não esclarecida”. Torna-se clara a opinião externa sobre esta música que, por possuir o estigma de “grossura”, provoca distanciamento e, até mesmo, preconceito, criando-se uma barreira para outros públicos virem a conhecê-la. Acredito que a principal característica destes compositores e artistas dos festivais nativistas, quanto a sua motivação de constituição, foi a busca por alterar o estereótipo de um gaúcho sob o estigma de grossura, para um gaúcho intelectualizado e reflexivo.

Por fim, penso que paira uma grande responsabilidade sobre todos os pesquisadores ao abordarem temas e problemas que dividem opiniões. Como Barbosa Lessa afirmou em prefácio para o livro do músico Tasso Bangel (1989), é necessário ter certa coragem ao tratar do tema dos regionalismos do Rio Grande do Sul, por se tratar de um assunto polêmico e dicotomizado, repleto de radicalismos e também relativismos. Por ter consciência de que como afirma Lessa: “Ninguém escreve sobre o Rio Grande impunemente”, sei que poderão surgir inúmeras inquietações a esta pesquisa realizada e espero que esta instigue, ao menos, a pensar-se sobre elas.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008

ARAÚJO, Rosângela de. *Sob o signo da canção: uma análise dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRGS. Porto Alegre, 1987.

ASSUNÇÃO, Fernando. *Pilchas Criollas*. Edición de La Comisión Nacional de Homenaje Del Sequicentenario de Los Hechos Históricos de 1825. Montevideo, 1976.

BACCHIERI, Fabiano. *A Chacarera entre Argentina e Brasil: aportes e apropriações*. Anais da ANPPOM, 2012.

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

BARTH, Fredrik. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Bergen, Oslo: Universitets forlaget, 1969. In: POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo. Editora Unesp, 1997

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

_____. *O mal estar da pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BECKER, Howard S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Ed. Pioneira. 1999.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. 2ª Edição, Editora Zouk. São Paulo. 2012.

BERNARDO, Edgar. *Abordagens teóricas ao turismo*. Centro de investigação e estudos de sociologia. Instituto Universitário de Lisboa. CIES e-Working Paper N.º 172/2013 Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP172_Bernardo.pdf Acesso em: 13 de maio de 2014.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão bibliográfica*. 1986. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (org.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-191.

BRAGA, Reginaldo Gil; AVILA, FERNANDO. *Música missioneira: imaginários e representações de um estilo musical regional do Rio Grande do Sul*. MATERIAL INÉDITO. 2014.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil Braga. *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho*. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

CAMPOS, Paulo de. *Tafona da Canção*. Disponível em: <http://www.cantadoresdolitoral.com.br/e/th-89-12.pdf> (acesso em: 17 de outubro de 2013).

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. 272 p.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CAVALO CRIOULO. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Crioulo_\(cavalo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Crioulo_(cavalo))
Acesso em: 2 de abril de 2014.

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, Paixão; LESSA, Barbosa. *Manual de danças gaúchas: com suplemento musical e ilustrativo*. Capa e ilustrações de Isolde Brans. 3. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1967.

COUGO JUNIOR, Francisco. *A historiografia da "música gauchesca": apontamentos para uma história*. Revista Contemporâneos. Nº10 maio/outubro 2012. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n10/dossie/histografia-musica-gauchesca.pdf> Acesso em: 06/05/14.

DAMATTA, Roberto. *Os gaúchos versus o Brasil*. Revista Aplauso. Ano 6. Nº 12. 2003

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIAS, Valton Neto Chave; ROSINI, Veneza Veloso Mayora. *O consumo de música regional como mediador da identidade*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1172-1.pdf>
Acesso em: 14 de maio de 2014.

DUARTE, Colmar. *A Califórnia da Canção Nativa do RGS*. Porto Alegre: Editora Movimento. 1987

EIDSHEIM, Nina. *Synthesizing Race: Towards na Analysis of the Performativity of Vocal Timbre*. TRANS. Revista Transcultural de Música, nº.13.2009

EITELVEN, Gilmar. *A crise ética dos festivais nativistas*. Jornal Tradição, Porto Alegre. Janeiro/ 2000. P.10

_____. *Tafona e Candeeiro na mesma semana*. Zero Hora, Porto Alegre. 26/04/91.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Tradução Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1991. 99p. (Colecion Labor, nueva serie 8)

ESCREVER MÚSICA. Revista Ronda Gaúcha. 4ª Ed. Ano 4. 2013.

FERREIRA, Sílvio. *Proliferação de festivais entre avanços e recuos*. Zero Hora, Porto Alegre. Caderno Cultura. 24/03/88.

FISCHER, Luis Augusto. *Um passado pela frente*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1992. (Coleção Síntese Universitária)

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991, 2ª Ed.

GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983.

GONZAGA, Sergius. *As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da Literatura*. In: DACANAL, José Hildebran do (orgs.). RS: Cultura e ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.p.113-132

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GRIZOTTI, Giovani. *Luiz Marengo critica regras do MTG*. Disponível em; <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/reporter-farroupilha/platb/2013/05/27/marengo-critica-regras-do-mtg/> Acesso em: 06/05/13.

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 Disponível em: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/ieda_gutfreind.pdf Acesso em: 10/05/14

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 1992. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Tempos fraturados*. Tradução Berilo Vargas. São Paulo : Companhia das Letras, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Otávio. *Teorias da Globalização*. Editora Civilização Brasileira: 3ª Ed. 1996.

JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. 3. ed, Porto Alegre, Ed.Universidade/UFGRS, 2003.

KANNENBERG, Vanessa. *Música de Joca Martins é alvo de críticas por usar expressões como "bagual"*. ZERO HORA, Porto Alegre. 24/04/13. Acessado em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/04/musica-de-joca-martins-e-alvo-de-criticas-por-usar-expressoes-como-bagual-4116502.html>. Visto em 06/05/14.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed.34. 1994

LYOTARD, Jean-François. *The Post-Modern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985

LOPES, Cícero Galeano. *Califórnia da Canção Nativa do RS: Uma tentativa de esboço para reflexão*. *Hífen*, Uruguaiana [PUCRS], v. 12, n. 22-23, p. 33-42, I-II sem. 1987.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Brasilhana: the making of a transcultural musical sign*. Trans. Revista Transcultural de Música. Nº 8. Dezembro/ 2004. Sociedad de Etnomusicología, España. Acessado em: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200805.pdf>. Visto em: 06/05/14.

_____. *Identidade Sonora*. In: Gonzaga, Sergius et alii. (Org.). *Nós, os Gaúchos*. 1a ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994, v. 2, p. 139-143.

_____. *Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Música Nativa*, Rio Grande do Sul, Brazil. Tese de doutorado: University of Texas System, Estados Unidos, 1990.

MACHADO, Juremir. *Até quando vamos endeusar a revolução farroupilha? Correrio do Povo*. 25/09/12. Disponível em: <http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/?p=3241> Acesso em: 11 de maio de 2014.

MACHADO, Marcelo. *Nativistas recuaram para se fortalecer*. Zero Hora, Porto Alegre. 15/02/97. Segundo Caderno.

MAGALHÃES, Fábio. *Jornal Auxiliar*. Nº 62. Março – abril, 1983

MAIA, Mário de Souza; MARQUES, Sabrina de Matos. *Festivais Nativistas: Patrimônio cultural do Rio Grande do Sul?* In: Encontro de Pós-Graduação, 13., 2013. Pelotas. Pelotas, 2011.

MAIS FESTIVAIS PROGRAMADOS. *Jornal do Nativismo*, Porto Alegre, março e abril de 2010. Ano 22. Nº 243 p. 9

MARCON, Fernanda. *Música de festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC*. Florianópolis: UFSC, 2009. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Centro de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MEMORIAL TERRA QUE CANTA. Disponível em: <http://entremateseguitarra.blogspot.com.br/2013/01/lisandro-amaral-memorial-terra-que-canta.html> Acesso em: 13 de abril de 2014.

MERRIAM, Allan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern: Northwestern University Press, 1964.

MOVIMENTO NATIVISTA NÃO SABE PRA ONDE VAI. *Zero Hora*, Porto Alegre. 16/04/92. P.5

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/RS: Méritos, 2007, v.4. p.505–526.

OLIVEN, Ruben George. O renascimento do gauchismo. IN: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto. (Orgs.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: EDUFRGS, 1998.

_____. Em busca do tempo perdido: o movimento tradicionalista gaúcho. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_15/rbcs15_03.htm Acesso em: 14 de maio de 2014.

ORNELLAS, Manoelito de. *Gaúchos e Beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad posmoderna*. 1997. Disponível em <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm> (acesso em 02/05/2014)

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

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.

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

SAPECADA DA CANÇÃO NATIVA. Disponível em: <http://www.sapecada.larue.com.br/site/index.php?secao=edicaoProgramacao&mostraconteudo=21>; Visto em 16/10/2013.

SILVA, Gislaine Costa da. *Reculuta Da Canção Crioula*. Disponível em: www.museucarlosnobre.blogspot.com.br/2012/01/reculuta-da-cancaocrioula-onde-os.html Acesso em: 16 de outubro de 2013.

SILVA, Luís Vinícius Brum da. *A canção regional gaúcha: escutando a letra e lendo a melodia*. Dissertação de Mestrado: Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2009.

STOKES, Martin. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford Berg, 1994.

TEIXEIRA, Paulo César. *A volta dos festivais nativistas*. Revista Aplauso, Porto Alegre. Ano 6. Nº 55. 2004. p.14

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, RJ. Vozes, 2002.

UCHA, Danilo. *Músicos querem mudar os festivais*. Zero Hora, Porto Alegre. 2º caderno. 22/08/87. P.11

VARGAS, Herom. *O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana*. 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/HeromVargas.pdf> Acesso em 2 de abril de 2011.

VELLINHO, Moysés. *Fronteira*. Editora Globo: Porto Alegre. 1976.

WARNIER, Jean Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2000.

YUDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Trad.: Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

ÁUDIOVISUAIS

DOCUMENTÁRIO ESTRADEIRO. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=34JS1ckafFM> Acesso em: 15/03/14.

ENTREVISTA DE LUIZ MARENCO PARA TV DA HORA. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Twou9dqTz8I> Acesso em: 03/01/14.

EU SOU BAGUAL. Produtora: maquinafilme Direção: Federico Bonani Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=7iCpe3ZoXaE>
 Acesso em 06/05/13

NATIVISMO EM PORTO ALEGRE. Produção: Somos do Sul. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=7ZI4J2INbvw> Acesso em: 09/12/13.

REGULAMENTOS

FESTIVAL RECOLUTA DA CANÇÃO CRIOULA, 19ª edição, Guaíba, 2013.

FESTIVAL REPONTE DA CANÇÃO NATIVA, São Lourenço do Sul, 2013.

FESTIVAL SAPECADA DA CANÇÃO NATIVA, Lages – SC, 2013.

FESTIVAL TAFONA DA CANÇÃO, 23ª edição, Osório, 2013.

ENTREVISTAS

AMARAL, Lisandro. Bagé, 13/09/13.

ANTUNES, Xirú. Pelotas, 14/09/13.

BORGES, Luiz Carlos Borges. Via email. 21/01/14.

CAMINHA, Marcello. Via email. 13/04/14.

GOMES, Juliano. Porto Alegre, 07/05/13.

MARTINS, Joca. Gravataí, 21/11/13.

MARTINS, Robledo, Via mensageiro eletrônico. 16/04/14.

PEREIRA, Sérgio Carvalho. Via email. 12/01/14.

SPANEVELLO, Juliana. 21/11/13.

TEIXEIRA, André. Via mensageiro eletrônico. 13/04/14.

TEIXEIRA, Gujo. Via email. 11/01/14.

DISCOGRAFIA

JOCA MARTINS. Vida de Tropeiro. 2012.

JULIANA SPANEVELLO. Pampa e Flor. 2010.

_____. Relíquia. 2013

LUIZ MARENCO. Luiz Marengo canta Jayme Caetano Braum. 1991

ANEXO 1. LETRA DA COMPOSIÇÃO NA FORMA

Letra: Anomar Danúbio Vieira

Música: Zulmar Benitez

Bota na forma esses beijudo Tio Florêncio
 Que a indiada nova é contratada do patrão
 E o João Cabelo capataz da estância velha
 Cedo reparte a cavalhada pros seus peão
 Forma cavalo grita o velho na mangueira
 E uma gateada mete as patas no sebruno
 Grita pra o Juca escorado na tronqueira
 Tu que é pachola, tira as cosca do lobuno
 Me passa as garra neste ruano negro Adão
 Que te garanto é de aparta briga de faca
 De freio em punho, fala mansa um castelhano
 "Deija pra mim esse tubiano anca de vaca"
 Pega essa preta que é égua pronta Juvenal
 Doce de boca lá pras bandas da argentina
 Toma cuidado no bancar ela no freio
 Pois se der volta abre a perna e sai de cima

Fica prá ti o João capincho o colorado
 Toma cuidado que ele é louco de baldoso
 Vem bem a trote quando vê derruba orelha
 Coiceia um cusco e sem demora esconde o toso
 Esta cabana doradilha frente aberta
 Que pra laçar é bem serena e de confiança
 Pega guri tapeia o chapéu na testa
 Só livra a sanga que no resto ela é bem mansa
 De cacho atado onde a maruca prende o grampo
 Vai a peonada pra tirar o gado da grotta
 A trotezito assoviando uma milonga
 Dando pra ver o furo da sola da bota
 Mas refugaram o mouro pampa marca Z
 Até o Firmino que é ginete tipo bicho
 Só porque é torto nega o estrivo e se boleia
 E ainda por cima sente cosca no rabicho

Bota na forma esses beijudo Tio Florêncio
 Bota na forma esses beijudo Tio Florêncio

ANEXO 2. LETRA DA COMPOSIÇÃO *DÉCIMAS DA RAIZ PAMPEANA*

Letra: Martim César

Música: Paulo Timm e Alessandro Gonçalves

Venho do fundo do tempo
Abrindo trilhas na história
Madeira, seiva e memória
Que brotam livres no vento
Eu sou esteio, sustento
De pago, pampa e país
Eu sou a ancestral raiz
Que pulsa em cada semente
Eu sou a própria vertente
Do mundo que eu mesmo fiz

Eu sou o verso que encerra
Da minha estirpe o sentido
Guerreiro ao fim preterido
Pelas partilhas de guerra
Aos outros tocou a terra
A mim o dom de cantor
Mas sei que tem mais valor
Quem canta suas verdades
Com as rédeas da liberdade
De não ter lei, nem senhor

Não quero pena, nem glória
Por tudo que sou e digo
Três raças cantam comigo
E atestam minha trajetória
Nas lutas demarcatórias
Junto aos fortins de fronteira
Eu fui a voz das trincheiras
No anteceder das batalhas
Fui copla de amor, fui mortalha
Dos gauchos de três bandeiras

Não busquem meu nascimento
Rastreando antigos papéis
Meu berço está nos quartéis
De um tempo já sem idade
Mangrulos de imensidade

Vigiando os quatro horizontes
No longe, o verde dos montes
No perto as lagoas calmas
Em cima, o lume da dalva
Prateando a água das fontes

Por isso não canto em vão
Nem sigo a falsas estrelas
Há tanta gente que ao vê-las
Renega o seu próprio chão
Mais vale essa comunhão
Entre o caminho e o andante
Que nesse andejar constante
Descobre ao mirar o mundo
Que o rio quanto mais profundo
Mais tempo terá por diante

ANEXO 3. LETRA DA COMPOSIÇÃO *MENINA, ESCUTA O TEU CANTOR*

Letra: Sérgio Carvalho Pereira
Música: Juliano Gomes

Os versos que canto agora
Cada qual fiz para ti
No lombo do campo a fora
Gado e saudade estendi
Por longa e lenta a demora
Meu verso te trouxe aqui.

Tu não sabes, mas eu te canto
Em cada volta de estrada
Por estes sem fins de campo
Em cada frescor de aguada
Te nome põe mais um tanto
De lindeza às campereadas.

Geada, chuva e mormaço
Nunca me abalaram a confiança
Bagual sustento no braço
Touro pesado na trança
Mas, se me agarra o cansaço
Me amparo é nas tuas lembranças.

Certa vez buscando um passo
A um passo da solidão
Achei meu gado sumido
Nas brumas que cobrem o chão
Vi teu corpo em corticeiras
Molhado de serração.

De viver nestas campanhas
Pouco carinho aprendi
Te trago um corte de chita
Frutinhas de ñangapiri
Buquê de flores bagualas
E ovinhos de juriti.

Trazer teus versos, não pude
Ficaram no descampado
Nalguma taipa de açude
Nalgum parador de gado

E o timbre de um cantor rude
Anda no campo extraviado.
Menina, escuta a sanga
O vento pela canhada
Voz de arvoredos e pastos
O atropelar d'uma eguada
Ali terás teu cantor
Versejando a ti, amada.
(Ali cruzou teu cantor
Versejando a ti, amada.)

ANEXO 4. LETRA DA COMPOSIÇÃO CORDEONA

Letra: Rafael Machado
Música: Juliano Gomes

Sonoridade pampeana
Das noites de pulperia,
Melodiosa liturgia
Das orações campechanas.

Quantas ânsias redomonas
Ocultas - fiel companheira
Em teu corpo de madeira,
Em tua alma - cordeona?

Foste a escola primeira
Dos meus tempos de guri,
E contigo é que aprendi
Falar de outra maneira.

Por isso quando a garganta
Teima guardar seus segredos
És tu - ao toque dos dedos -
Minha cordeona quem canta!

Guarda em tua ressonância
No olhar gêmeo das hileras,
O vai e vem das basteiras
Pelos confins das estâncias.

E o extrato galponeiro
De uma infância à moda antiga
De quem por ti -- velha amiga -
Um dia se fez: gaiteiro!

Quando contigo nos braços
Cordeona, minha parceira:
Sinto que a tua maneira
Compreendes tudo que faço;
E no calor deste abraço
(Misto de encanto e ternura)
Percebo que és a cura,
Pra todos os meus cansaços.

ANEXO 5. LETRA DA COMPOSIÇÃO *LEGADO*

Letra: Rômulo Chaves

Música: Robledo Martins

Hoje paro a pensar no que hei de deixar pra o futuro dos meus
Quisera invernada, com gado e eguada bem antes do adeus...
Mas olho o galpão e o fogo de chão me diz tanto em seu brilho
Tenho outra missão, quero bom coração e honradez pra meus filhos!!

Nestas pilchas puídas, enfrento a lida entre o campo e o pasto
Sei de doma e arreios, me fiz bom campeiro, vaqueano dos bastos!!
Com honestidade esporeio a verdade em palavras e gestos
Pra deixar no meu rastro, a firmeza dos passos bem justos e certos!!

Quem sovou ilusões entre tantos rincões, bem sabe o que falo
Forjei minha herança, benzendo a esperança no suor dos cavalos...
Mas, eu pude entender que o dom de viver é regalo abençoado
E dos lábios de Deus é que a vida nasceu... o maior dos legados!!

Num poncho antigo, eu busco abrigo pra noite e invernia
Mas, sol que clareia é calor que se apeia, um legado do dia...
E até pras retinas, o campo ensina a enxergar diferente
Pra ver na labuta, a coragem, conduta, legados pra gente!!

Exemplo e saudade, confiança e bondade, legados primeiros
Que o taura de bem guarda e mantém pra os seus herdeiros...
No lombo do tempo, pra cada momento, tem algo guardado
Vida há de mostrar o valor de guardar os maiores legados!!

ANEXO 6. LETRA DA COMPOSIÇÃO *POR BAILADO E CHACARERA*

Letra: Rogério Villagran
Música: André Teixeira

Retumbo de sons “legueros”,
E um repicar de guitarras,
Com algo de chacareiro,
No contraponto da farra...

Pela vida, vida à dentro
Baila, baila, corpo e alma,
Anseios do mesmo centro,
Junto ao compasso das palmas...

Sona uma copla baguala,
Bordando o mundo de festa,
Que harmoniosamente embala,
O que o tempo nos empresta.

Tenho ganas de “escramuça”
Canto, dança e polvadeira
Meu coração quando pulsa
Tem pulsos de chacarera.

Hay um sorriso de estampa,
Na face da lua cheia,
Que acha que um moço pampa,
Só por ela sapateia,

Hay uma moça bonita,
Mais bonita quando passa
Rodando a saia de chita,
Floreando um lenço por graça.

Por fora ser um bailado,
Ter por dentro liberdade,
Sentir-se descompassado,
Num repique de ansiedades

ANEXO 7. LETRA DA COMPOSIÇÃO *EU SOU BAGUAL*

Letra: Fernando Soares

Música: Juliano Gomes

Santana, minha Santana
Do potro de cacho atado
Quando cruzo no Barreto
Pra golpeá um vinho gelado

Santana, minha Santana
Santana do batuvão
Do artesanato gaúcho
Que povoa o calçadão

Eu sou bagual
Eu sou bagual!
Nasci no meio do campo
Dentro de um cocho de sal

Santana, minha Santana
Do cerro lá de Palomas
Dos barbado que se assanham
Quando as moça perdem a doma

Santana, minha Santana
Do Pinga e do Momoso
Da pensão “Duas fronteiras”
Que ali já busquei pouso

Santana, minha Santana
Da cordeona abagualada
Do Leonel e do Cardoso
Que são baguais pela estrada

ANEXO 8. LETRA DA COMPOSIÇÃO *BEM ARREGLADO*

Letra: Rodrigo Bauer

Música: Piero Ereno

Eu sou cria do passado e trago o hoje nas veias
De raça ordeira e pacata, mas que jamais cabresteia
Da tradição não me aparto, mas gosto das novidades
E sigo domando potros nas folgas da faculdade

As mesmas mãos do teclado do novo computador
São do bocal e das rédeas, do laço e do maneador
As "guria" acham bem lindo e alguma até se apavora
Quando eu apeio na praça de tirador e de espora.

Tenho o segredo das luas pro pingo ser enfrenado
Me orgulho quando apresento um potro bem arreglado
Uso a ciência dos livros e a faculdade me alcança
Mesclada com a experiência que o campo deixa de herança.

Quero marcar o meu tempo e tudo que ele me soma
A estrada só me interessa num pingo da minha doma
Me gusta ser arreglado como os cavalos que encilho
A vida nunca é o bastante pra quem não anda nos trilhos.

Seja rodeio crioulo, nas festas ou CTG
Eu mostro a pátria que eu tenho, timbrada pra quem me vê
Me vou pilchado pra aula, um tento atando os "caderno"
Que eu sou o próprio Rio Grande cruzando o mundo moderno.