

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

FELIPE BATISTELLA ALVARES

**PEDAGOGIA DA SONORIDADE:
OS MODOS DE SOAR
DA MÚSICA INSTRUMENTAL GAÚCHA**

PORTO ALEGRE

2017

FELIPE BATISTELLA ALVARES

**PEDAGOGIA DA SONORIDADE:
OS MODOS DE SOAR
DA MÚSICA INSTRUMENTAL GAÚCHA**

**Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação da Faculdade de
Educação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul**

Orientadora Profa. Dra. Rosa Maria Hessel Silveira

PORTO ALEGRE

2017

FELIPE BATISTELLA ALVARES

**PEDAGOGIA DA SONORIDADE:
OS MODOS DE SOAR
DA MÚSICA INSTRUMENTAL GAÚCHA**

**Tese apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação da Faculdade de
Educação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Lucia Castagna Wortmann

Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco

Prof. Dr. Luis Fernando Lazzarin

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Alvares, Felipe Batistella
PEDAGOGIA DA SONORIDADE: OS MODOS DE SOAR DA
MÚSICA INSTRUMENTAL GAÚCHA / Felipe Batistella
Alvares. -- 2017.
178 f.

Orientadora: Rosa Maria Hessel Silveira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Educação. 2. Estudos Culturais. 3. Educação
Musical. 4. Sonoridade. 5. Música Instrumental. I.
Silveira, Rosa Maria Hessel, orient. II. Título.

Dedico esta tese aos meus pais Oscar e Sonia

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço à orientadora Rosa, pelo carinho, pelos aprendizados e pelo pleno envolvimento no desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço pelo amor, pela compreensão e pelo apoio incondicional de minha família: Oscar, Sônia e Ana Paula.

Aos membros da banca: Maria Lúcia Wortmann, Luis Fernando Lazzarin, Eduardo Guedes Pacheco, pela análise cuidadosa e as contribuições no direcionamento da pesquisa.

Agradeço às colegas de orientação Bruna, Ellen, Liége, Patrícia, Thais e Fernanda, pelas ótimas manhãs de estudos.

Agradeço aos músicos entrevistados, Fernando Graciola, Maurício Marques, Marcello Caminha e Renato Borghetti, por terem cedido tempo e pela fraterna acolhida.

RESUMO

Esta tese focaliza a ideia de sonoridade e sua centralidade no processo de produção de identidades de músicos compositores/artistas. O objetivo do trabalho é investigar como são escolhidos determinados modos de soar na constituição destes sujeitos, no âmbito do gênero musical que denomino como Música Instrumental Gaúcha. A partir das teorizações propostas pelos Estudos Culturais em Educação, busco compreender alguns processos de educação musical que vão além dos espaços escolares. Procuo, assim, entender como e quais instâncias e artefatos culturais atuam nesse processo como “pedagogos não-escolares”, analisando as relações que são estabelecidas em diferentes dimensões culturais nas quais práticas musicais são realizadas. Para isso, busquei fundamentação teórica em autores como Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini e Zygmunt Bauman, retomando conceitos como cultura, identidade, discursos, narrativas, representação e sonoridade. A partir deste aporte teórico, aprofundei o estudo sobre algumas narrativas historiográficas e discográficas que trazem elementos recorrentes nas representações da(s) cultura(s) e da(s) música(s) gaúcha(s). Para a construção do material empírico, realizei entrevistas com quatro músicos/compositores que possuem carreiras expressivas na esfera do gênero musical aqui estudado, com o intuito de compreender as negociações simbólicas que estes sujeitos realizam ao criarem seus próprios modos de soar. A análise aponta que há uma heterogeneidade de sonoridades que buscam representar a cultura gaúcha e que, apesar de encontrarmos algumas continuidades, as fronteiras entre o “soar” gaúcho –ou não gaúcho- são extremamente borradas. Neste contexto, observou-se que os músicos têm suas identidades constituídas a partir de um complexo processo que se efetiva desde práticas despretensiosas de utilizar o instrumento musical como um brinquedo, até o “ser” um profissional (artista/compositor). Os músicos, em suas narrativas, descrevem que suas trajetórias musicais são delineadas através do contato com diversas culturas musicais. Eles aprendem a tocar e atuam profissionalmente, em diferentes gêneros musicais – necessidade que a profissão, frequentemente, coloca para estes sujeitos. Neste contexto, os sujeitos aderem ao gênero Música Instrumental Gaúcha, e, ao mesmo tempo, apresentam sua própria sonoridade. Entre os cânones do gênero musical e outras múltiplas possibilidades musicais, o músico molda (e tem moldada) sua identidade.

Palavras-chave: Educação, Educação Musical, Estudos Culturais, Sonoridade, Música Instrumental Gaúcha

ABSTRACT

This thesis focuses on the idea of sonority and its centrality in the process of production of identities of musicians composers / artists. The objective of the work is to investigate how certain ways of sounding in the constitution of these subjects are chosen, within the scope of the musical genre that I call Music Instrumental Gaúcha. From the theories proposed by Cultural Studies in Education, I try to understand some processes of musical education that go beyond school spaces. I therefore try to understand how and what cultural instances and artifacts act in this process as "non-school pedagogues", analyzing the relationships that are established in different cultural dimensions, in which musical practices are performed. For this, I sought theoretical foundation in authors such as Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini and Zygmunt Bauman, retaking concepts such as culture, identity, speeches, narratives, representation and sonority. From this theoretical contribution, I deepened the study on some historiographical and discographic narratives that bring recurrent elements in the representations of the culture (s) and the music (s) of the gaúcha (s). For the construction of the empirical material, I conducted interviews with four musicians / composers who have expressive careers in the sphere of the musical genre studied here, in order to understand the symbolic negotiations that these subjects perform in creating their own ways of sounding. The analysis points out that there is a heterogeneity of sonorities that seek to represent the gaucho culture and that, although we find some continuities, the borders between the soar gaucho - or not gaucho - are extremely blurred. In this context, it has been observed that musicians have their identities constituted from a complex process that takes place from unpretentious practices of using the musical instrument as a toy, until the "being" a professional (artist / composer). The musicians, in their narratives, describe that their musical trajectories are delineated through the contact with diverse musical cultures. They learn to play and act professionally, in different musical genres, needs that the profession often poses for these subjects. In this context, the subjects belonging belong to the genre Música Instrumental Gaúcha, and, at the same time, present their own sonority. Between the canons of the musical genre and other multiple musical possibilities, the musician shapes (and has shaped) his identity.

Keywords: Education, Musical Education, Cultural Studies, Sound, Instrumental Music Gaúcha.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz CTG.....	64
Figura 2 – Fôlder CTG	72
Figura 3 – Adeus Mariana.....	94

SUMÁRIO	
INTRODUÇÃO.....	10
1. DELINEAMENTOS INICIAIS	15
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	28
2.1 Culturas, músicas e educação	28
2.2 Modos de soar.....	39
2.3 A Música Gaúcha e as Narrativas	43
2.4 A Pedagogia da Sonoridade	47
2.5 Os Gêneros Musicais	52
3. A EMERGÊNCIA DA “FIGURA DO GAÚCHO”	58
4. A EMERGÊNCIA DAS SONORIDADES GAÚCHAS.....	72
4.1 Os Diversos Sons do Estilo Gaúcho	75
4.2 A Belle Époque e a Música do Gaúcho	82
4.3 As Máquinas Falantes	89
4.4 O Rádio.....	93
4.5 Os festivais nativistas	100
4.6 A Música Instrumental Gaúcha	103
5. A PRODUÇÃO DAS SONORIDADES	107
5.1 As brincadeiras.....	107
5.2 Hora de ampliar os aprendizados	114
5.3 As Escutas	121
5.4 As primeiras atuações profissionais	134
5.5. O trabalho autoral.....	142
5.6 Viver na Ambivalência.....	150
5.7 As experiências	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
REFERÊNCIAS	172

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui apresento é um tema que atravessa minha vida há mais de 15 anos. Minha aproximação com a música gaúcha se inicia em meados do ano 2000, quando passei a trabalhar como técnico de gravação em um estúdio de música que tinha como parte de sua clientela majoritária artistas que transitavam em festivais nativistas, bailes em CTGs¹ ou em outros eventos relacionados, de algum modo, à cultura dita gaúcha. Em seguida, também passei a atuar como músico e produtor musical, atuando em gravações em estúdios, dirigindo espetáculos musicais e acompanhando, como instrumentista, cantores e grupos gauchescos.

Paralelamente a esta atividade, digamos, “gauchesca”, eu estava cursando Licenciatura em Música pela UFSM, também ministrando aulas em projetos sociais e escolas municipais, e ainda tocava os mais diversos estilos musicais em bares e eventos da cidade de Santa Maria-RS. Todavia, a música gaúcha, principalmente o meio dos festivais nativistas – um espaço mais promissor em termos financeiros e de colocação como músico – predominou durante boa parte de minha trajetória profissional e essa inserção profissional específica findou no ano de 2014, quando me desliguei do último trabalho na área.

Este envolvimento com a área estimulou a produção de minha monografia de conclusão do curso de graduação, de modo a escolher como tema os ritmos utilizados na música nativista do Rio Grande do Sul, e, neste sentido, desenvolvi um estudo intitulado: “Milonga, Chamamé, Chimarrita e Vaneira: origens, inserção no Rio Grande do Sul e os princípios de execução ao contrabaixo”. Após a conclusão da graduação, permaneci três anos trabalhando como músico, quase exclusivamente na área da música gaúcha e da música instrumental gaúcha. Neste período tive a oportunidade de acompanhar em shows, turnês e gravações fonográficas, artistas reconhecidos na área da música gaúcha. Atuei como músico de apoio nas bandas de artistas como Luiz Carlos Borges, Marcello Caminha, Shana

1 CTGs: Esta é uma sigla utilizada para denominar os Centros de Tradições Gaúchas. São espaços de convivência semelhantes a um “clube social”, que promovem eventos ligados à cultura gaúcha. No desenvolvimento deste trabalho, as atividades dos CTGs e suas relações com a música serão aprofundadas.

Muller e Maurício Marques, além de realizar participações em shows de Renato Borghetti, Neto Fagundes, Dante Ramon Ledesma e Luiz Marengo.

Em 2010, ingressei no curso de Mestrado em Educação/Artes na UFSM, com a proposta de discutir as identidades dos músicos nativistas. Contudo, devido ao intenso envolvimento que eu ainda mantinha com o meio da música nativista, e com o objetivo de buscar um distanciamento do objeto de pesquisa, optei por trabalhar com as identidades profissionais dos músicos santa-marienses. Em minha dissertação foi possível estudar de que modo os discursos acadêmicos, os da “escola da vida” (os palcos e estúdios que o músico frequenta) e os do mercado de trabalho atuam na constituição destes sujeitos. Foi possível perceber, em alguma medida, que as identidades são constituídas a partir das necessidades e experiências de cada músico, e através das negociações e estratégias que eles utilizam para conseguir um equilíbrio entre o “pagar as contas” e os “almejos sonoros”.

Na área da música circulam muitos discursos sobre ser “genial”, original, talentoso, autêntico etc. Estes discursos parecem influenciar fortemente o músico, que tem uma expressiva preocupação com a questão de sua identidade. Em minha experiência profissional, seja nos palcos, nos estúdios ou em sala de aula, tenho observado que há uma busca constante, por parte dos músicos, em serem reconhecidos como praticantes de um determinado gênero ou estilo musical. Quando trabalhei em estúdios de gravação, era comum encontrar uma série de elementos “identificadores” do pertencimento a determinados gêneros musicais. Roqueiros geralmente andam vestidos de roupas pretas e usam guitarras com distorção, e músicos eruditos vestem roupas mais “formais” e executam violinos, por exemplo.

Por outro lado, há dissonâncias, ou seja, essas características são constantemente tensionadas, e, certamente, existem diferentes formas de pertencer a um determinado gênero musical. Ou seja, não basta ser identificado como roqueiro, pagodeiro ou erudito; é preciso, além de pertencer a um determinado nicho, ter algum diferencial, ser “original”. Em outras palavras, essa busca por pertencer a um universo simbólico definido e circunscrito e, ao mesmo tempo, ter “algo diferente”, aliada, ainda, às relações do artista/músico com as tecnologias, com o mercado de trabalho e com outras instâncias, é que deixa a produção de identidades de músicos

extremamente complexa. Esta complexidade se articula entre a fixidez das “normativas” de determinado gênero musical e a sua própria instabilidade. Ou seja, as “regras” do que seria válido para compor nas fronteiras de um samba, por exemplo, não podem ser traçadas com exatidão e, mesmo que este gênero esteja, digamos, consolidado, ele não consegue se manter fiel a algum regramento preestabelecido.

Estas incongruências sempre me afetaram de um modo ou de outro. Como instrumentista, ao gravar as linhas de contrabaixo em um disco, por exemplo, eu precisava respeitar determinadas figuras rítmicas e melódicas, harmonias e técnicas de instrumento. Contudo, na busca de ser reconhecido, eu precisava ter algum diferencial. Musicalmente falando, minha estratégia para obter este diferencial era modificar, justamente, os elementos musicais que citei como parte das regras. De acordo com o endereçamento (o público-alvo) do trabalho, eu estabelecia um determinado limite do quanto avançaria na transgressão destas fronteiras. Aos ouvidos dos mais conservadores, a linha de contrabaixo sempre passava dos limites; aos dos progressistas, continuava soando tradicional.

Há um fato muito interessante em minhas atuações em festivais nativistas, que posso utilizar como exemplo aqui. Durante a participação em um festival nativista no Rio Grande do Sul (A Reculuta da Canção Crioula ²), por volta do ano de 2007 ou 2008, vivenciei uma situação que, no mínimo, foi curiosa. Ainda na passagem de som (momento de testes dos instrumentos, antes da apresentação de caráter competitivo de uma música no evento), um membro da comissão organizadora do festival convidou a me retirar do palco, pois não era permitido, segundo o regulamento do festival, utilizar instrumentos elétrico/eletrônicos. Ele se referia ao contrabaixo elétrico que eu estava usando. Durante a argumentação, o sujeito disse que eu poderia utilizar o “baixolão”, que é um contrabaixo elétrico com o corpo semelhante ao violão, mas que também é o que ele chamou de “eletrônico”³. O mesmo regulamento aceitava o violão que também possuísse este sistema de captação e eletrificação. Certamente esta era uma decisão arbitrária, que estava

2 A Reculuta da Canção Crioula, é um festival de música nativista realizado com regularidade na cidade de Guaíba/RS, há mais de 30 anos.

³ O sistema chamado elétrico é um sistema que transforma as ondas mecânicas em sinais elétricos que podem ser amplificados e reproduzidos em alto-falantes, com maior intensidade sonora. Sem esta tecnologia ficaria difícil o público deste tipo de evento, que normalmente passa de 1000 pessoas, realizar uma escuta produtiva das músicas.

muito mais (ou apenas) preocupada com a estética do palco do que com o som (o timbre do instrumento), considerando que o baixo elétrico, que evocaria bandas de rock, destoaria da identidade que o festival almejava estabelecer e ratificar.

De fato, este acontecimento foi muito marcante em minha vida profissional. A ideia de não poder participar de um evento musical pelo motivo de não possuir “o” instrumento especificado pelo regulamento do festival, serviu como estímulo para buscar responder ao questionamento que, neste trabalho, se torna central. Devo ressaltar que não questiono a necessidade de “obedecer” determinadas regras de regulamentos, entendendo que, quando participamos de um evento como este, que possui normas pré-estabelecidas, optamos por respeitá-las, ou desistimos da participação. Entretanto, valho-me desta lembrança como um gatilho, para questionar em que momento, de que modo e por qual motivo um determinado timbre se torna mais ou menos representativo de uma determinada cultura.

Entendo que os festivais (e as canções⁴ neles apresentadas) constituem a realização de uma manifestação artística que busca representar uma determinada cultura; neste caso, os instrumentos que acompanham as canções assumem, para o ouvinte habitual, não especializado, uma posição de menor evidência em relação à letra da música, a qual, obviamente, partilha de uma maior inteligibilidade. Vale salientar que, no caso do festival descrito, a forma musical permitida como concorrente no concurso era a canção, sendo o instrumento (e seu timbre) secundários em relação à letra da música. Ou seja, a parte verbal da música tem maiores e mais objetivas condições de expressar ideias do que a parte sonoro-musical (melodia, timbre, ritmo duração do som). Na esteira deste pensamento, outro questionamento veio à tona. Se, em uma música com letra (poesia), que dispõe do recurso da linguagem verbal para representar e demarcar o “ser gaúcha”, já tivemos esse problema, como seria isso para a música instrumental?

Durante minha trajetória como músico e como ouvinte de música, tive muitas incursões na área da música instrumental. Como ouvinte, sempre busquei acessar os diferentes trabalhos referentes à Música Instrumental Gaúcha; como músico, participei como músico de apoio nas bandas artísticas/compositores de música

⁴ No contexto deste trabalho, entendo “canção” como uma composição musical resultante da articulação entre a linguagem verbal e a linguagem musical. Ressalto que esta composição está inserida no âmbito da música popular massiva, qual está relacionada “ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica (JÚNIOR, 2006, p.2).

instrumental, e também como compositor em festivais que promoviam categorias com foco neste formato. Sempre transitei por vários gêneros musicais, do gaúcho ao rock, do erudito ao popular e, como compositor, buscava sempre misturar essas influências. Os resultados sonoros nunca se “encaixaram” muito bem nos padrões de aceitabilidade dos festivais. Lembro de um destes festivais, chamado Seival da Poesia e da Música Instrumental Gaúcha, realizado em São Lourenço do Sul, no ano de 2003, onde tive a oportunidade de apresentar uma música de minha autoria, para cuja execução montamos uma banda composta por guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, enquanto a maioria dos outros concorrentes utilizava acordeons e violões. Tive a sensação de estranheza vinda do público, dos jurados do evento e dos outros músicos, e lembro de um amigo violonista dizendo algo do tipo: “sua música é boa, mas não é para este festival”.

Estas sensações de estranheza certamente compõem o rol de motivos pelos quais as questões ligadas à identidade da música gaúcha, a práticas de aprendizagem e de criação musical, promovidas em prol da Música Instrumental Gaúcha, me instigaram a desenvolver esta pesquisa. A partir destas situações, passei a pensar sobre o modo como músicos realizam seus trabalhos de criação musical (especificamente instrumental) de modo a apresentar, em suas composições, resultados sonoros que representassem a cultura gaúcha, ou que, no mínimo, fossem aceitos como tal.

1. DELINEAMENTOS INICIAIS

A partir de agora, discuto a ideia de sonoridade e sua centralidade no processo de produção de significados no âmbito da Música Instrumental Gaúcha (MIG, daqui para frente), com o intuito de investigar como são escolhidas as sonoridades que constituem as identidades dos músicos entrevistados para esta pesquisa (como adiante explanarei), dentro do espectro da MIG. Procuo, assim, entender como e quais práticas e artefatos culturais atuam nesse processo como “pedagogos não-escolares”. Ou seja, meu objetivo é analisar as relações pedagógicas que são estabelecidas em diferentes dimensões culturais nas quais práticas musicais são realizadas. Busco, dessa forma, compreender como se desenvolvem processos de educação musical que vão além daqueles dos espaços escolares.

Entendo “sonoridade” (assunto que será aprofundado em seção posterior) como um conjunto de estratégias e negociações que são articuladas na atribuição de significados a determinados sons, neste caso aos sons musicais. Sonoridade não é apenas o que se encontra musicalmente nas composições, mas também engloba o que é dito sobre estes sons. Consequentemente, há diferentes formas com que cada indivíduo seleciona e dá sentido aos sons que irão compor suas identidades, enquanto músico/compositor/intérprete. A sonoridade é algo almejado: existe um esforço que auxilia na constituição das identidades dos músicos, e também dos gêneros musicais.

Vale adiantar que as condições de possibilidades em que as identidades dos músicos são forjadas, são tramadas a partir das articulações entre os significados agenciados pelos gêneros musicais (o que envolve aspectos musicais e extramusicais), pelo contexto cultural (no caso deste trabalho, o do gauchismo) e pelas estratégias empreendidas para entrar (e sair) do mercado da música (vender discos, shows, participar de programas de rádio e TV etc.). Neste sentido, discuto neste trabalho a ideia de uma pedagogia da sonoridade, partindo do princípio de que os processos de constituição de identidades dos músicos são empreendidos através de práticas de aprender e criar músicas com sonoridades que sejam culturalmente aceitas.

Nesta trama, são exigidas aprendizagens de diferentes saberes e habilidades e são colocados em jogo determinados modos de comportamento e de valores, fazendo da busca por uma sonoridade uma ação de caráter educativo, pois, para criá-la, é preciso aprender como produzi-la. Ou seja, assim como a educação formal, “outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma “pedagogia”, também ensinam alguma coisa” (SILVA, 2004, p.139). Isto é, as práticas e os artefatos culturais envolvidos neste processo elencam procedimentos de regência de determinados “modos de soar” da Música Instrumental Gaúcha, e também dos modos de ser dos músicos.

A partir desta perspectiva, procuro alcançar uma melhor compreensão das representações que são produzidas a respeito dos sons, no caso deste trabalho, os sons utilizados para fazer Música Instrumental Gaúcha, e suas implicações nos processos de constituição de identidades dos músicos. Ou seja, busco um entendimento sobre o modo como, no âmbito discursivo, os músicos escolhem determinados “modos de soar” para compor suas identidades sonoras/musicais. Para isso, é necessário assumir que a sonoridade não está apenas no material sonoro, mas sim nas escutas, e nas significações que podem emergir dos discursos sobre os sons.

[...] o significado musical é determinado culturalmente. [...] Temos que saber algo sobre os músicos e a variedade de contextos e modos de suas performances para que possamos interpretar alguns pontos essenciais do significado musical (CHERNOFF, 1989, p. 62).

O foco desta pesquisa situa-se mais especificamente no que escolho chamar de Música Instrumental Gaúcha. Para analisar a produção das identidades dos sujeitos no contexto da MIG, é preciso considerar que, de certo modo, a mesma está inserida no campo simbólico que frequentemente é denominado como Música Gaúcha, Tradicionalista, Nativista ou Regionalista (SANTI, 2004), ou ainda com outros termos como MPG (Música Popular Gaúcha), Música Gaúcha Crioula e Música Gaúcha Campeira. Entretanto, creio ser pertinente sublinhar que não desenvolverei neste trabalho um estudo sobre as diferenças entre cada uma das denominações dadas à Música Gaúcha (algumas delas citadas acima). Isto é, não estou à procura de um significado original e/ou único dos sons, das músicas ou dos gêneros musicais. Não tenho como objetivo traçar uma cronologia de fatos, ou uma

seleção de características que sejam capazes de determinar as diferenças entre o que é tradicionalista, o que é nativista e assim por diante.

Apresento aqui uma tentativa de estabelecer uma ideia de sonoridade como uma narrativa, uma produção discursiva, uma invenção realizada nas relações entre o objeto sonoro, o sujeito e o contexto sociocultural. Não assumo o entendimento de que os significados seriam inerentes aos sons, mas sim que se trata de significados constituídos, e seus resultados são flexíveis, variáveis, fluidos. Apresento como premissa que esta música é produzida a partir tanto de elementos tidos como pertencentes à Música Gaúcha (os instrumentos - acordeom e violão - e a utilização de ritmos como o chamamé, a milonga, a vaneira etc.), quanto de elementos que fazem parte da cadeia criativa de outras culturas/estéticas musicais, como o Jazz, a MPB e a Música Erudita (forma musical, performance musical, improvisação etc.), além de outros elementos estéticos (musicais) que serão aqui discutidos.

Para entender o modo como estas dinâmicas são operacionalizadas em um determinado contexto cultural, valho-me da ideia de cena musical, que é tratada por autores como Straw (1991), Herschmann (2010) e Janotti Jr. (2013). A partir dessas abordagens, pode-se argumentar que há um espaço cultural –musical-, no qual diferentes “modos de soar” coexistem. Nesta perspectiva, podemos pensar a MIG como uma cena musical, ou seja, um espaço de compartilhamento simbólico, onde determinados significados a respeito dos sons emergem.

Uma cena musical não tem um espaço físico específico e nem um tempo determinado; as cenas são promovidas em locais e tempos diferentes. A cena da MIG é realizada predominantemente dentro do estado do Rio Grande do Sul, mas estas fronteiras, como veremos no decorrer do trabalho, têm seus limites bastante borrados, pois essa música recebe influências de práticas musicais dos mais diferentes lugares e têm seus significados transformados ao longo do tempo. Neste sentido, entendo que não há apenas um modo de soar nativista/gaúcho/etc., ou seja, o que temos são diferentes significados atribuídos a este gênero musical, significados que são produzidos através das práticas musicais, mas também das enunciações que atribuem sentido a estas práticas.

A Música Gaúcha (e também a MIG), mais do que estar imersa em um campo cultural de caráter local, ou seja, pertencente ao universo simbólico do gauchismo

(do regional/sul-rio-grandense), está, simultaneamente, inserida (e sofrendo a influência correspondente) em tempos de muitos avanços tecnológicos e comunicacionais, e articulada a uma intensa relação com aspectos mercadológicos. Com isso, o acesso ao mundo (multi)cultural tem seu espectro ampliado e amplificado, o que, certamente, influencia o fazer musical. Há uma preocupação com um universo regional, com o “soar” gaúcho, mas, ao mesmo tempo, há uma abertura a elementos externos, de outras culturas, acrescentando-se a isso a necessidade de assumir uma posição de produto a ser vendido.

Neste sentido, este trabalho buscou analisar como algumas práticas discursivas e não-discursivas (narrativas e performances musicais) colocam em movimento a busca pelas sonoridades desse gênero musical, com um olhar atento às continuidades e às discontinuidades de determinadas práticas de legitimação, que não traduzem as "lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar" (FOUCAULT, 1996, p. 10). Os discursos, assim como o modo como seus mecanismos funcionam e assumem uma função pedagógica na produção de identidades, e seus desdobramentos nos processos de criação musical, serão discussões pertinentes a esse trabalho. Assim, pretendo, inspirando-me em Foucault,

(...) não mais tratar os discursos como um conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2008, p.56).

Tomo discursos não apenas considerando a enunciação das palavras, ou como um conjunto de palavras que revelariam o significado das coisas e estabeleceriam comunicação entre as pessoas. Não é simplesmente a ação do falar sobre algo, “mas é todo conjunto de enunciados que formam o substrato inteligível para as ações graças ao seu duplo caráter judicativo e veridicativo” (VEIGA-NETO, 2007, p. 93). Enunciado, aqui, aponta para uma série de significados que definem o que pode e o que não pode ser dito dentro das práticas discursivas. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer

circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Neste sentido, o sujeito gaúcho é constituído a partir de práticas discursivas, existe dentro de um conjunto de discursos que respeitam normas negociadas em prol de sua aceitação em comunidades que são legitimadas para falar do “gaúcho”.

A partir disto, entende-se que há uma trama discursiva que ensina o que pode ou não ser gaúcho, e que isso não se limita aos hábitos alimentares, ao comportamento social ou às vestimentas, mas também abrange as sonoridades que representam essa música. A partir deste entendimento, esta é uma investigação sobre as identidades sonoras (musicais) relacionadas aos músicos que produzem a(s) música(s) instrumental(ais) gaúcha(s). Ela estuda (não de forma exaustiva) o “universo sonoro da Música Instrumental Gaúcha”, buscando compreender quais escolhas, negociações e embates simbólicos são realizados, na tentativa de identificar determinados elementos sonoros (instrumentos, modos de composição musical etc.) como mais ou menos autênticos na legitimação do universo musical gaúcho e, por consequência, da MIG. A partir disso, é central neste trabalho analisar o modo como os sujeitos entrevistados para esta pesquisa são atravessados por este universo cultural, como se apropriam dos elementos sonoros e não sonoros, e como cada um deles narra sua sonoridade.

A relevância da pesquisa que proponho viria do fato de que ela articula os campos da música popular, das tecnologias aplicadas à música e da educação musical, com o intuito de promover estudos relacionados às atividades de aprender e produzir música na contemporaneidade. Com um foco na produção musical fonográfica, que tem como principal peculiaridade a utilização de meios modernos de gravação de som, a investigação também se mostra relevante na medida em que foi observado como são realizadas as atividades de produção musical no âmbito da "experiência" que os sujeitos têm, dentro de processos de criação musical mediados pela tecnologia.

Outra significativa motivação para o desenvolvimento deste trabalho foi a necessidade de compreender como são realizadas as aprendizagens de músicos populares, especialmente dos que trabalham com a MIG. No percurso de elaboração deste estudo, buscou-se investigar o modo como os músicos acessam alguma forma de se educarem musicalmente e como se desenvolvem os processos de

aprendizagem. Para isso, foi necessário um esforço no sentido de compreender os processos de aprendizagem em que um músico se envolve, além das práticas pedagógicas como aulas, ou mesmo os procedimentos chamados de “autodidáticos”, aqueles em que o sujeito busca aprender através de métodos de música, vídeo-aulas ou coisas do gênero, sistematizando um modo de aprender “sozinho”.

Não desconsiderando estas práticas, uma vez que também serão analisadas, este trabalho buscou, a partir de um movimento de deslocamento do conceito pedagógico de aprendizagem restrito apenas à informação (sem desconsiderar que uma prática educativa baseada na informação possa ensinar algo), compreender de que modo os sujeitos aprendem a partir de suas experiências, de suas práticas de atuação e das múltiplas situações que músicos “populares” vivenciam.

O que vou lhes propor aqui é que exploremos juntos outra possibilidade, digamos que mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber, pensar a educação a partir do par experiência/sentido (LARROSA, 2002, p. 20).

Se pensarmos a *existência* em termos culturais, para ser possível a existência de um sujeito no interior de uma cultura, é necessário que haja condições para a sua emergência. Neste contexto, existir é “ser”, no sentido de ter uma identidade. Por sua vez, a identidade é fruto da experiência e os significados a ela atribuídos. Ou seja, no interior deste processo, o sujeito busca constituir sua identidade, numa busca por existir, que ensina o que e como ele deve ser. Um músico, no âmbito da música instrumental, “existe” nos significados atribuídos (por ele, e por outros) às músicas e aos sons que as compõem.

Em suma, o objetivo deste trabalho é compreender o modo como os músicos aprendem a tocar, a compor e gravar discos com o intuito de produzir uma sonoridade que seja capaz de identificá-los, isto é de representar sua identidade como músico/compositor/artista gaúcho. Evidentemente, reitero que não entendo identidade de um modo fixo, mas sim como uma busca permanente de sonoridades que sejam capazes de tal feito. Este trabalho não realiza um juízo de valor, um julgamento do que de fato seria verdadeiro, ou não, em se tratando de Música Gaúcha, ou em relação à identidade e às sonoridades dos músicos que se narram como músicos gaúchos. Ao contrário disto, pretende-se discutir os diferentes

discursos e as diferentes interpretações atribuídas à MIG pelos sujeitos desta pesquisa, e como eles conferem significados a suas obras musicais.

Para viabilizar sua elaboração, a pesquisa partiu de uma fundamentação teórica que procurou discutir questões ligadas a cultura, a identidade, a representação, a narrativas, a discursos e a sonoridades. Em seguida foi realizado um levantamento bibliográfico sobre o universo cultural no qual a Música Instrumental Gaúcha está inserida, apresentando-se uma breve contextualização a respeito dos discursos envolvidos nesta trama. Também foram utilizadas como material de pesquisa, algumas peças da discografia referente à Música Gaúcha e a Música Instrumental Gaúcha. Para a constituição do material empírico de análise, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os músicos Renato Borghetti, Marcello Caminha, Maurício Marques e Fernando Graciola, com o intuito de buscar subsídios consistentes sobre como os sujeitos aprendem a criar suas sonoridades, o que assume a centralidade desta investigação.

Entre os músicos entrevistados, Renato Borghetti é o que está trabalhando com a MIG há mais tempo; gravou seu primeiro disco em 1984, e tem em sua carreira mais de 30 trabalhos entre LPs, CDs e DVDs. Marcello Caminha iniciou sua carreira autoral em 1998 e, atualmente, contabiliza mais de 15 trabalhos entre CDs, DVDs, Vídeo-aula e livros didáticos sobre a execução do violão na Música Gaúcha. Maurício Marques gravou três CDs autorais, e Fernando Graciola ainda não apresenta trabalhos em carreira solo, mas em dois grupos: o Canjerana e o Mafuá Trio.

Decidi utilizar como material empírico entrevistas com os artistas supracitados, pelos seguintes motivos e critérios. Em primeiro lugar, Renato Borghetti, Marcello Caminha, Maurício Marques são músicos com carreiras consolidadas dentro do que se costuma chamar de Música Instrumental Gaúcha. Escolho Borghetti e Caminha por entender que estes dois músicos representam de uma maneira bastante significativa alguns dos “modos de soar” dentro da MIG feita ao acordeom e ao violão respectivamente, ou seja, possuem um repertório mais “encaixado” nas formas canônicas deste gênero. Os violonistas Maurício Marques e Fernando Graciola foram escolhidos pelo fato de possuírem um repertório com maiores hibridações, pois têm um maior trânsito entre a Música Erudita, o Choro, a MPB, o Jazz e a Música Gaúcha. Entretanto, veremos durante o trabalho que o que é

canônico, ou não canônico é bastante relativizado, na medida em que formos aprofundando as análises.

Inspirado em autores como Silveira (2002) e Arfuch (1995), utilizei as entrevistas como ferramenta metodológica, a partir do entendimento de que os dados são coletados em uma “situação comunicativa”, na qual as coisas ditas são “regidas pelo intercâmbio dialógico”, ou seja, as conversas estabelecidas e os “dados obtidos” não são simples descrições realizadas pelo informante, mas sim, uma construção nesta “arena de significados” feita, de certo modo, em coautoria entre entrevistado e entrevistador, ou seja, trata-se de

[...] um jogo interlocutivo em que um/a entrevistador/a “quer saber algo”, propondo ao/à entrevistado/a uma espécie de exercício de lacunas a serem preenchidas... Para esse preenchimento, os/as entrevistados/as saberão ou tentarão se reinventar como personagens, mas não personagens sem autor, e sim personagens cujo autor coletivo sejam as experiências culturais, cotidianas, os discursos que os atravessam e ressoam em suas vozes. Para completar essa “arena de significados, ainda se abre espaço para mais um personagem: o pesquisador, o analista, que fazendo falar de novo tais discursos – os releerá e os reconstituirá, a eles trazendo outros sentidos (SILVEIRA 2002, p.137).

Neste sentido, é importante ressaltar que, já há alguns anos, mantenho relações profissionais com os músicos entrevistados. Com todos eles dividi o palco e/ou estúdios de gravação em produção de álbuns e/ou apresentações musicais. Quanto a Marcello Caminha e Maurício Marques, além de ter participado de gravação de seus trabalhos autorais (CDs e DVDs), atuei como instrumentista em suas bandas, respectivamente, durante oito e quatro anos. Com Renato Borghetti e Fernando Graciola, apesar de ser em um caráter mais esporádico, participei de algumas apresentações musicais por eles promovidas, e também outros eventos em que, porventura, fazíamos parte da mesma banda.

Destaco este envolvimento para expor algumas elucidacões sobre o modo como me coloco enquanto pesquisador, mas também, como músico, que analisa seus pares, que analisa algumas práticas que também desenvolve, e nas quais, de alguma forma, já participou junto aos sujeitos desta pesquisa. Valho-me da argumentação de Silveira (2016), pesquisadora que enfrentou problemática

semelhante a minha, para buscar uma contextualização sobre esta maneira de pesquisar. Neste sentido, concordando com a autora, realizo tais esclarecimentos

(...) porque sei que, no mundo acadêmico, nem sempre pesquisar o que vivemos é visto com bons olhos. Teme-se que a análise seja “contaminada” pela experiência pessoal e subjetiva. O mito da neutralidade científica ronda ainda os bancos da academia. Minha escrita pode parecer pouco “acadêmica”, visto meu envolvimento no assunto. Assim como os blogs que analisei, essa escrita passa por um processo autobiográfico também, no momento em que, ao analisar o trabalho de outros blogueiros, estou, o tempo todo, olhando com meus olhos de pesquisadora, mas, igualmente, o de blogueira. No momento em que “leio a dor do outro”, me reconheço nela. No momento em que falo da doença do outro, acabo falando da minha (SILVEIRA, 2016, p.17).

Identifico-me e compartilho da argumentação da autora, uma vez que o fato de analisar os discursos destes músicos e concomitantemente ter envolvimento tanto com os entrevistados quanto com a Música Instrumental Gaúcha (como instrumentista e como compositor), poderia sugerir que a escrita deste trabalho não seja adequada aos padrões acadêmicos, não permitindo que eu tome o devido afastamento do objeto de pesquisa. Evidentemente, meu olhar de pesquisador está “contaminado”, entrelaçado pelo olhar do músico, pois esta é minha profissão. Então, parafraseando a autora, no momento que escuto a sonoridade do outro, me reconheço nela, assim como quando falo da sonoridade do outro, acabo falando da minha sonoridade.

Neste sentido, meu argumento é que, mesmo assumindo uma condição de acadêmico/pesquisador, é necessário deixar claro que também estou inserido no campo cultural desta pesquisa. Com situação semelhante, me deparei no desenvolvimento de minha dissertação de mestrado, na qual investiguei (também utilizando entrevistas) os músicos que estudam e atuam na cidade de Santa Maria - RS. Naquela ocasião, para a realização do trabalho, adotei a estratégia metodológica de inspiração etnográfica, a qual, na perspectiva dos Estudos Culturais, possibilitou legitimar minha proximidade com o meio musical como estratégia metodológica.

A experiência etnográfica passaria, então, por ter estado *lá*, tendo que escrever *aqui* (na volta da viagem), com o auxílio dos cartões-postais, de filmes, de fotografias, de objetos e roupas típicas, de

gravações entre outras coisas, a cultura, a “realidade” lá observada. Isto é, a realidade constituída pelos olhos do(a) etnógrafo(a)-turista (SANTOS, 2005, p. 9).

A partir deste entendimento, valho-me, novamente, desta perspectiva, a qual possibilita munir-me de minhas próprias experiências nas argumentações realizadas neste trabalho, as quais estarão presentes nas interpretações e análises das entrevistas e do material bibliográfico e discográfico. Nesta direção rejeito a ideia ter um olhar neutro ao proceder às análises desta tese, pois, devido a minha história de vida, e aos elementos subjetivos que incorporei, entendo que não há como separar o sujeito pesquisador, do sujeito músico. Entretanto, zelo pelo rigor teórico e metodológico como principal cuidado na escrita desta tese.

Foi, então, com um olhar atento a esta perspectiva, que foram realizadas quatro entrevistas, uma com cada músico acima citado. Todas as entrevistas foram realizadas e gravadas nas casas dos próprios entrevistados, os quais me receberam gentilmente para conversar sobre suas trajetórias na música. O material coletado totalizou aproximadamente 6 horas de entrevistas gravadas. Cada entrevista durou, em média, uma hora e meia, e, durante este procedimento, foi possível estabelecer um rico diálogo e captar as narrativas sobre assuntos pré-definidos no roteiro semiestruturado e, também, outros que surgiram durando a conversa com os músicos.

Os tópicos presentes no roteiro semiestruturado abordavam os seguintes aspectos: 1) Sobre o início no mundo da música; 2) Sobre como cada músico aprendeu a tocar/compor/etc.; 3) Sobre as escutas, ou seja, as influências musicais, seus gostos e principais referências na área; 4) Sobre suas atuações enquanto profissionais da música; 5) Sobre suas carreiras autorais, suas próprias composições musicais, a gravação de seus discos etc. 6) Sobre a utilização das tecnologias em suas produções musicais.

A partir destas questões iniciais, outros assuntos surgiram, outros aspectos que eu não havia planejado foram explorados, assim como alguns pontos não foram muito frutíferos, a exemplo das relações com a tecnologia, que pareceu não ser um assunto sobre o qual estes músicos refletiram com maior profundidade naquela situação. Neste sentido, a partir dos enunciados disponíveis nas entrevistas, foram analisadas as narrativas destes sujeitos, entendendo que o ato de narrar faz parte

da experiência humana e que, através dele, se produzem sentidos e significados e também identidades (ARFUCH, 2010). Neste sentido, creio que através da análise de entrevistas foi possível uma melhor compreensão a respeito dos modos como determinados discursos atribuem significados às sonoridades consideradas gaúchas.

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceituais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre atores sociais e a sua situação (GASKELL, 2015, p. 65).

Através das narrativas coletadas nas entrevistas, foi possível lançar um olhar sobre as experiências de cada músico, observando o modo como suas práticas musicais e extramusicais e determinados artefatos e discursos atuam pedagogicamente neste processo. Essa ferramenta metodológica foi importante para entender como são operadas as tomadas de decisão em relação aos elementos que irão compor as sonoridades de suas músicas; o uso da ferramenta foi esclarecedor para analisar a hipótese de que tais tomadas de decisão são realizadas no interior de um campo discursivo, nas articulações entre o contexto cultural e suas narrativas. Neste sentido, optei por uma perspectiva metodológica que busca as relações que os sujeitos estabelecem com as sonoridades, e o modo como estas sonoridades se integram a determinadas práticas culturais.

Esse papel organizador do discurso, desempenhado pelas narrativas, a partir das histórias que contamos sobre nós e sobre os outros a fim de se fazer “um sentido da vida” possibilita a construção de um conhecimento sobre quem somos e quem são os outros, constituindo identidades individuais e sociais (FREITAS, 2006, p. 29).

Escolho, também, analisar particularmente os aspectos de produção musical dos álbuns citados pelos músicos entrevistados, por entender que as instâncias de composição, registro/gravação e apresentação de uma obra musical possuem um grande e importante potencial criativo dentro do processo de produção musical. Desse modo, a expressão "produção musical" será encarada nesse texto não apenas como uma atividade de "supervisão/direção" realizada por um produtor

musical no âmbito da indústria fonográfica, mas sim como um complexo procedimento de ações criativas que apresenta uma trama entre músicos, produtores, gêneros musicais, sonoridades e tecnologias de gravação.

A perspectiva aqui adotada compreende que os espaços de trabalho, como estúdios e palcos, e as articulações realizadas entre música e tecnologia, muitas vezes efetuadas sem o auxílio acadêmico, assumem uma função pedagógica ensinando modos de produzir música. A partir disso foi possível criar eixos de análise que me permitissem apurar as estratégias e as negociações utilizadas nas tomadas de decisão em relação a forma musical, harmonia, células rítmicas, instrumentação e outros aspectos específicos referentes ao processo de criação musical (a composição).

A partir do que já anunciei, estruturo, a partir de agora, o trabalho da seguinte forma. No próximo capítulo apresento uma discussão a respeito de cultura, representação, identidade, discursos, narrativas, sonoridade, tradição, gêneros musicais, entre outros conceitos que assumem centralidade neste trabalho, buscando demonstrar suas articulações entre o campo dos Estudos Culturais da Educação e da Educação Musical.

Nos capítulos terceiro e quarto, primeira seção analítica da tese, apresento as “emergências” da “figura do gaúcho”, da Música Gaúcha e da Música Instrumental Gaúcha, em uma análise da produção dos significados que circulam no material bibliográfico e discográfico estudado. Busco neste capítulos quais são as sonoridades selecionadas para representar a “figura do gaúcho”, com um olhar atento à heterogeneidade discursiva que circula neste universo simbólico. Reitero que não é objetivo deste trabalho apresentar um estudo histórico de caráter cronológico, mas sim evidenciar a pluralidade de narrativas sobre os modos de ser e de soar considerados gaúchos.

No quinto capítulo realizo as análises das narrativas dos entrevistados. Neste trecho busco compreender o modo como os músicos constituem suas sonoridades (e suas identidades), apontando para o modo como os artefatos e as práticas culturais ligadas ao gauchismo (e suas articulações com outras culturas) atuam pedagogicamente na formação musical, e também nas negociações simbólicas que os músicos realizam para uma criação musical capaz de “soar” gaúcha. Finalizando,

apresento uma breve retomada das ideias discutidas nesta tese, e realizo as considerações finais.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1- Culturas, músicas e educação

Muitos dos estudos realizados na área da educação e também da educação musical têm como foco as práticas que são desenvolvidas no interior das instituições escolares. Entretanto, não é uma novidade dizer que, gradativamente, práticas culturais extraescolares que podem ter algo de pedagógico vêm recebendo um olhar mais atento do ambiente acadêmico. Este fato ocorre pelas diversas mudanças que o mundo contemporâneo vem sofrendo, as quais vem promovendo novos e diferentes espaços de aprendizados.

O que caracteriza a cena social e cultural contemporânea é precisamente o apagamento de fronteiras entre instituições e esferas anteriormente consideradas como distintas e separadas. Revoluções nos sistemas de informação e comunicação, como a Internet, por exemplo, tornam cada vez mais problemáticas as separações e distinções entre o conhecimento cotidiano, o conhecimento da cultura de massa e o conhecimento escolar (SILVA, 2004, p. 142).

Esta citação nos auxilia, entre outros aspectos, a questionar o modo como educandos aprendem os diferentes conteúdos propostos pelo currículo escolar. Mostra um deslocamento (de revoluções) nos modos como os alunos aprendem, por exemplo, conteúdos como de História, Física e Química, e aponta que estes aprendizados não se dão apenas nas salas de aulas, e nem mesmo pelos métodos tradicionais de ensinar que a escola insiste em perpetuar. No campo da música, mais especificamente ao pensar nos modos como os sujeitos desenvolvem suas habilidades para tocar um instrumento, para compor, ou para gravar suas músicas, estas fronteiras são ainda mais “desbotadas”, pois envolve uma prática que, com muito mais frequência (em relação aos conteúdos supracitados), é realizada por meninas e meninos em suas casas, com seus amigos do bairro, ou em suas “bandas de garagem”.

Neste sentido, este estudo busca, como um ajuste de foco, discutir prioritariamente os processos de educação musical que acontecem a partir de

práticas culturais, a partir do escrutínio de experiências particulares. A ideia é entender o modo como estes músicos aprendem música e quais aspectos culturais estão envolvidos nestes processos. A fundamentação deste trabalho está inspirada no campo dos Estudos Culturais (EC) e suas articulações com a Educação, sendo que alguns conceitos teóricos utilizados por esse campo orientam o presente estudo, que pretende propiciar uma reflexão a respeito da educação musical em espaços não institucionalizados de educação. Inicialmente, é importante ressaltar que esse campo de estudos possui uma abordagem que questiona o conceito de cultura como sinônimo de uma restrita porção da produção (predominantemente eurocêntrica) de conhecimentos artísticos, literários ou científicos. Assim, a perspectiva aqui adotada renuncia a uma ideia de cultura dentro de uma oposição entre, por exemplo, produção intelectual elevada e manifestações artísticas populares e/ou folclóricas, ou, mesmo, como uma escolha entre estas duas óticas. Neste sentido, muito mais que um determinado conjunto de obras artísticas, literárias ou discográficas prestigiadas, “cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (CANCLINI, 2007, p. 41), seja na normatização do comportamento dos indivíduos, seja em relação a inúmeras outras dimensões da vida cotidiana, como a maneira de se vestir ou mesmo nos modos de compor música. Tal entendimento desloca a procura por qual modo de fazer música (criar, compor, interpretar), para quais modos são produzidos em uma determinada cena musical.

Neste contexto, a escola deixa de ser pensada como exclusiva enquanto espaço de produção e transmissão de saberes, e outros ambientes sociais e/ou meios de comunicação, que também promovem interações humanas e dispersam significações, ganham relevância no âmbito educativo. A partir de estudos que consideram a centralidade da cultura, pretendi analisar o modo como determinadas pedagogias culturais atuam em processos de constituições das identidades no âmbito musical.

O termo “pedagogia cultural” refere-se a ideia de que a educação ocorre numa variedade de locais sociais, incluindo a escola, mas não se limitando a ela. Locais pedagógicos são aqueles onde o poder se organiza e se exercita, tais como bibliotecas, TV, filmes, jornais, revistas, brinquedos, anúncios, videogames, livros, esportes, etc. (STEINBERG, 1997, p.101-102).

Neste sentido, entendo a Música Instrumental Gaúcha como um local pedagógico, constituído por diversos artefatos culturais que operacionalizam este gênero musical, tais como Centros de Tradições Gaúchas, festivais nativistas, indústria fonográfica, entre outros. Estes artefatos formam “sistemas de significação implicados na produção de identidades e subjetividades” (SILVA, 2004, p. 142) daqueles/as que participam neste meio como instrumentistas, compositores, intérpretes e demais envolvidos. Neste contexto, disputas simbólicas entre diferentes grupos sociais estabelecem, a partir de relações de poder e práticas de representação, o que é permitido, o que é autêntico, o que é verdadeiro, o que é original, o que é excluído, falso, não-autêntico, ensinando comportamentos, produzindo e transmitindo determinados conhecimentos, valores etc. Assim, identidade “é algo que se estabelece simbólica e discursivamente em meio às relações de poder que permeiam as lutas pelo significado nas práticas sociais de grupos assimetricamente posicionados” (COSTA, 2008, p. 491).

Tal concepção amplia o entendimento a respeito de pedagogia, permitindo considerar práticas e artefatos culturais como “aparatos de semiose”, ou seja, como pedagogias culturais que operam na constituição de identidades, definindo modos de ser dos sujeitos. Seguindo este raciocínio, é possível afirmar que programas de televisão ou rádio, cinema, músicas (e os gêneros musicais), teatro, publicidade etc. possuem um currículo cultural, ou seja, eles organizam conhecimentos e estabelecem regimes de significação.

Os significados não são criados e colocados em circulação de forma individual e desinteressada – eles são produzidos e são postos em circulação através de relações sociais de poder. Os significados, organizados em sistemas de representação, em sistemas de categorização, atuam para tornar o mundo social conhecível, pensável e, portanto, administrável, governável (SILVA, 2013, p.194).

Neste sentido, pensar a educação musical a partir do amparo teórico advindo dos EC (Estudos Culturais) e, especificamente, a partir da ideia de pedagogia cultural, é bastante frutífero para investigar as diferentes formas pelas quais os sujeitos são interpelados e constituídos pelo currículo cultural presente em artefatos como CDs, DVDs, métodos de música, material bibliográfico, material

disponível na internet (vídeo-aulas, blogs, fóruns etc.), e também por práticas como apresentações musicais, festivais de música, atividades musicais em grupo (bandas, corais, orquestras, grupos de rock etc.), e até mesmo pelo modo como são utilizadas as modernas ferramentas tecnológicas para aprender, ensinar, criar ou tocar música.

Esta perspectiva nos possibilita, em um primeiro momento, desarmar (em alguma medida) a hierarquia entre determinados modos de fazer música, considerando igualmente importantes os diferentes gêneros e estilos musicais, do erudito ao popular, do tradicional ao moderno, do rural ao urbano, e as múltiplas misturas, tendências e inovações que essas representações podem apresentar. Além disso, nos permite pensar temas como criação musical e gênero musical de um modo que seja possível questionar ideias de origem, de autenticidade e fixidez, e encará-los como contínuas práticas de interpretação e de significação.

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997 p.16).

É a partir de práticas de significação, como veremos no decorrer deste trabalho, que são colocados em funcionamento muitos tensionamentos em relação aos modos “mais corretos” de criar música, dentro do espectro do gênero musical que estou chamando de MIG. É neste processo que são elencados diferentes modos de categorizar, organizar e regular essa música e também a conduta dos músicos/compositores/artistas que nela estão inseridas. São sistemas de produção de significados de produtos culturais (musicais) que são tecidos por aqueles que praticam (criação e produção musical) e também por aqueles que observam e consomem.

Assiste-se atualmente a um crescente interesse pelas questões culturais, seja nas esferas acadêmicas, seja nas esferas políticas ou da vida cotidiana. Em qualquer caso, parece crescer a centralidade da cultura para pensar o mundo. Mas tal centralidade não significa necessariamente tomar a cultura como uma instância epistemologicamente superior às demais instâncias sociais – como a política, a econômica, a educacional; significa, sim, tomá-la como atravessando tudo aquilo que é do social (VEIGA-NETO, 2003, p.05).

Assim, vemos que, inspirando-se em Stuart Hall (1997), Veiga-Neto conclui o pensamento destacando que a cultura não é central por assumir alguma importância hierárquica superior a outras instâncias, mas porque “perpassa tudo que acontece em nossas vidas e todas as representações que fazemos destes acontecimentos”. Isto é, somos produzidos pela cultura, mas também produzimos a cultura. É produtivo transpor esta ideia para o âmbito da música, no sentido de que podemos argumentar que o músico (compositor/intérprete/instrumentista) tem sua identidade “fabricada” no interior das lutas simbólicas que os gêneros musicais movimentam, mas este sujeito também faz uso e se reapropria destes símbolos e posições, ou seja, também produz esta música.

A identidade será entendida aqui como uma resultante parcial das múltiplas interpelações sofridas ou promovidas por um sujeito, em articulação com os elementos de um determinado espaço sociocultural, ou seja: há, além de um sistema de representação que é movimentado através de práticas culturais, uma produção de identidades no seu interior. Woodward aborda, em uma menção que nos pode ser útil, o circuito da cultura: “aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas” (WOODWARD, 2009, p.17).

Este entendimento ajuda-nos a direcionar a reflexão, na medida em que compactua com a tese de que, para compreender como são constituídas as representações da Música Instrumental Gaúcha, é preciso realizar uma análise das condições de possibilidades deste objeto e analisar quais são as estratégias utilizadas para compor as identidades. Contudo, “dizer que a cultura é uma instância simbólica na qual cada grupo organiza sua identidade é dizer muito pouco nas atuais condições de comunicação globalizada” (CANCLINI, 2007, p. 44). Neste sentido, penso que é preciso aprofundar a análise, não apenas identificando elementos hibridizados, mas buscando pela “complexidade que assumem as

formas de interação e de recusa, de apreço, discriminação ou hostilidade em relação aos outros” (Ibidem).

É de suma importância frisar que o processo de significação que produz as identidades não finda em um suposto amálgama cabal e imutável. Não há, aqui, a intenção de encontrar e caracterizar a “verdadeira” música instrumental gaúcha, descrevê-la, sacramentá-la etc. A perspectiva deste trabalho é compreender as estratégias utilizadas nas escolhas das sonoridades que devem ou não representar as identidades aqui estudadas. É uma premissa da posição aqui adotada admitir que este processo constitutivo advém de uma série de negociações simbólicas e, uma vez que se estabelece alguma estabilidade identitária, isto não implica promulgar um estado final, fixo ou autêntico, ou seja, quaisquer conceitos sobre modos de soar de um gênero musical são vulneráveis a “transformações através de usos e reapropriações sociais” (CANCLINI, 2007, p. 41), feitas por músicos, ou mesmo pelo público que consome esta música.

Neste sentido, as resultantes desses processos são sempre parciais e passíveis de novas reformulações. As identidades são híbridas, e seus “resultados” são frágeis, às vezes um pouco mais estáveis, mas sempre podem ser novamente hibridizados. O conceito de culturas híbridas é discutido por Néstor García Canclini, o qual argumenta que a hibridização estaria formada por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX). Sobre estes processos, vale destacar que:

Como Canclini também ressaltou, mesmo essas estruturas discretas necessitam ser consideradas como resultado de hibridações, devendo tal processo ser visto como decorrente ora de ações não planejadas, como sucederia, por exemplo, nos processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional, ora da criatividade individual – procedida não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico (WORTMANN, 2010, p. 30).

Um bom exemplo em relação à música vem do gênero musical Bossa Nova. Esta é uma manifestação artística e cultural que emergiu de basicamente duas “estruturas discretas”: o samba e o jazz. Por sua vez, o samba também foi derivado de hibridações entre gêneros como o lundu e a modinha, assim como o jazz herdou

elementos do ragtime e do blues. Ambos surgem a partir de estruturas discretas que se encontram, se hibridizam e geram novas estruturas, práticas e objetos. A bossa nova, por sua vez, influenciou, no mínimo, o movimento tropicalista de Caetano, Gil, Tom Zé, e o que hoje chamamos de MPB, onde compositores como Djavan, João Bosco e mais recentes, como Lenine, e até mesmo gaúchos da MPG, acabam produzindo música sob tal influência.

A MPG, que é a sigla de Música Popular Gaúcha, é outro exemplo destes processos de hibridação. Este movimento se originou através da atuação de nomes como Vitor Ramil, Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro, dentre outros, músicos esses que tiveram intensa participação em festivais nativistas entre o final dos anos 1970 e durante a década de 1980. Estes compositores utilizaram ritmos como a milonga em uma releitura (frequentemente denominada como “urbana”) que causou algumas rupturas com o considerado tradicional, pois acrescentam novos elementos aos modos de soar já legitimados como gaúchos/nativistas (diferentes instrumentos, modo de cantar, estruturas harmônicas e melódicas etc.). De certo modo, isto caracteriza os festivais nativistas dos anos de 1980, que é frequentemente narrado como um período em que a estética musical se afasta, em alguma medida, das representações (musicais) do gaúcho “rural”, o que gerou um sentimento (por parte de alguns músicos) de que o objetivo deste movimento teria sido “desvirtuado”.

Veremos, no decorrer deste trabalho, que no campo discursivo da MIG há um fluxo cultural (musical) que oscila entre representações do que seria uma Música Gaúcha ligada ao “rural” e outra ligada ao “urbano”. Há, ainda, outros aspectos que engendram estes fluxos, que serão discutidos nos capítulos que seguem. Neste momento, quero destacar apenas o caráter híbrido e mutante deste gênero musical. Neste sentido, podemos nos valer das ponderações de Canclini sobre a existência de momentos de maior e menor hibridação, de maior e menor heterogeneidade.

Uma forma de descrever esse trânsito do discreto ao híbrido, e as novas formas discretas, é a fórmula “ciclos de hibridação”, proposta por Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas e outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja “pura” ou plenamente homogênea (CANCLINI, 2008, p. XX).

Há algumas práticas em direção à naturalização de determinados modos de fazer música, mas há, também, outros movimentos que desestabilizam os “modos de soar” considerados tradicionais, autênticos, dentre outros termos utilizados no intuito de fixar formas musicais. Neste sentido, veremos que os resultados sonoros orbitam em um espaço de incertezas, pois têm seus significados constantemente negociados, revistos, recriados.

É interessante notar que, nesse momento em que as culturas parecem ter uma mão única em direção à globalização, modernização ou até mesmo urbanização, há também um movimento inverso que investe em uma regionalização, e, nesse processo, discursos sobre preservação de identidades e valorização das tradições aparecem como elementos bastante atuantes. A música gaúcha, bem como todo o universo discursivo do gauchismo, pode ser percebida como um movimento desses, que vai contra a homogeneização cultural global, fugindo de um “eurocentrismo”, ou mesmo de um “norteamericanismo”, por exemplo.

Há juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma de especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global substituindo o local, seria mais acurado pensar em uma nova articulação entre “o global e o local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem definidas. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais” (HALL, 2009, p.44).

A partir desta ideia de culturas impuras, que apresentam fronteiras borradas e marcadas pela globalização, entendo que estas são características que também atuam no âmbito do “sonoro musical”. Juntamente com as estratégias que lutam por significações no âmbito do visual, dos costumes, comportamentos, hábitos etc., encontra-se também uma seleção de quais elementos sonoros devem/podem (ou não) representar o gaúcho. A hipótese inicial que aqui apresento é de que os “modos de soar” que este gênero musical coloca em movimento mantêm relações interculturais com a rede simbólica das ideias de gaúcho e da música gaúcha, além

de uma estreita articulação com fatores oriundos dos diversos processos de globalização, com ênfase às novas tecnologias de comunicação e ao rompimento de fronteiras por elas provocadas⁵.

Nunca é demais lembrar o quanto as identidades, na contemporaneidade, vêm sendo forjadas em condições de vida que foram profundamente alteradas pela globalização econômica e cultural, pela ascensão vigorosa da mídia e consequente compressão espaço-tempo, assim como pelas migrações que rompem física e continuamente as fronteiras entre países e regiões, apenas para citar as dimensões mais evidentes (FREITAS; SILVEIRA, 2011, p. 187).

Na música, é muito comum ver, em ambientes de festivais nativistas ou nos eventos promovidos pelos CTGs, a proibição do uso de instrumentos como a guitarra elétrica e o teclado eletrônico/sintetizador. Estes instrumentos, de certo modo, representam o moderno e o estrangeiro, características que parecem, em certa medida, ser combatidas pelos nativistas, tradicionalistas etc. Eu diria que o combate não tem seu foco especificamente no instrumento, visto que há situações em que eles são permitidos, como na “música fandanguera”⁶. O foco deste combate estaria no significado que este artefato evoca, e, em consequência, sua sonoridade passa a atuar nessas lutas simbólicas. A guitarra elétrica, neste caso, é um artefato que representa o “global”, e mais especificamente o americanismo e o “rock and roll”, aspectos que eram considerados nocivos às práticas de reverência ao gaúcho (CTG, Festivais etc.). Lessa (2008), ao descrever as motivações que contribuíram para o fomento deste movimento⁷, nos mostra que, na década de 1940, período de seu surgimento, já haveria uma intenção contrária à “globalização”, então identificada com a influência estadunidense. O autor afirma que no pós-Segunda Guerra Mundial:

Porto Alegre (pós-ssegunda Guerra Mundial) nos fascinava com seus anúncios luminosos a gás neon, Hollywood nos estonteava com a tecnolorida beleza de Gene Tierney e as aventuras de Tyrone Power,

5 Sobre gauchismo, música gaúcha, globalização etc., haverá aprofundamento posterior neste trabalho.

⁶ Música Fandanguera, atualmente, é caracterizada como o tipo de música executada em “bailes gaúchos” realizados frequentemente em CTGs.

⁷ Sobre a emergência e a história do ‘gauchismo’ como movimento organizado no Rio Grande do Sul, ver capítulo seguinte.

as lojas de discos punham em nossos ouvidos as irresistíveis harmonias de Harry James e Tommie Dorsey mas, no fundo, no fundo, preferíamos a segurança que somente nosso “pago” sabia nos proporcionar, na solidariedade dos amigos, na alegria de encilhar um “pingo” e no sinuelo convívio das rodas de galpão (LESSA, 2008, p. 56).

A guitarra elétrica e, nessa esteira, o teclado, os sintetizadores e até mesmo a bateria, são todos instrumentos identificados como algo que não pertence à cultura do gaúcho. Observa-se, assim, nestas práticas, que as “autenticidades sonoras” são formadas através da negação de determinados timbres. A estabilidade da identidade da música gaúcha só pode ser exercida no momento em que é colocada em confronto com outras sonoridades, ou seja, não se afirma o que seria uma sonoridade gaúcha, mas sim, se nega o que faria parte de outro modo de fazer musical, do diferente, seja o rock, o samba ou o jazz. Nesse sentido, a “identidade e a diferença estão em uma relação de estreita dependência” (Silva, 2009. P.74). Assim a identidade se constitui na negação do outro e no estabelecimento de uma fronteira: a sonoridade gaúcha seria, neste caso, o que o rock não é, por exemplo.

Identidade e diferença, além de terem uma relação de dependência recíproca, são resultado de atos de criação simbólica. “A identidade e a diferença são produzidas, são criações sociais e culturais” (Silva, 2009. P. 76). O que é e o que não é gaúcho, e também as sonoridades que têm permissão para representá-lo, não são algo dado pela natureza, algo original, revelado e descoberto pelos movimentos tradicionalistas e/ou nativistas, mas sim algo produzido por esses movimentos. As diferentes linguagens produzem os modos de ser gaúcho; logo, delineiam sua identidade e o que é diferente dela, através dos discursos presentes nas relações sociais e culturais deste contexto. O que define a identidade gaúcha é um complexo sistema simbólico que demarca as fronteiras entre o que é ser gaúcho e o que não é ser gaúcho.

Estas demarcações estão diretamente relacionadas ao contexto cultural do gaúcho, ou seja, ao universo simbólico que frequentemente é chamado de gauchismo. Tal universo inclui uma série de artefatos e práticas que procuram representar uma cultura de caráter regional através de “um conjunto de atividades organizadas e regulamentadas que objetiva celebrar a figura do gaúcho” (BRUM,

2010, p. 68). Nesta perspectiva, pretendo entender quais elementos musicais e qual modo como eles são utilizados são, em alguma medida, categorizados como pertencentes ao universo do gauchismo.

Entretanto, reitero que não irei analisar “o gauchismo”, com intuito de selecionar um determinado conjunto de discursos como mais verdadeiros, mas sim suas “gauchidades”, ou seja, as qualidades do que é considerado como incluso (ou excluído) no gauchismo. Opto por utilizar a ideia de gauchidade por entender que gauchismo, e mais especificamente o significado que o sufixo *-ismo* evoca, não é adequado para o estudo aqui proposto.

[...] sufixo *-ismo* aparece como aquele que forma terminologia científica, como “reumatismo” e “daltonismo”; ou modo de pensar, de proceder, como o “servilismo” e “heroísmo”; ou estilo peculiar de um determinado idioma, como “galicismo”; ou doutrinas religiosas, escolas filosóficas, e sistemas artísticos e políticos como, “budismo”, “kantismo”, “realismo” e “fascismo” (CUNHA & CINTRA apud GIANASTACIO, 2011).

“Gauchismo”, um substantivo abstrato derivado do substantivo “gaúcho”, pelo uso do sufixo *-ismo*, pode ser lido com uma significação ligada a “doutrinas ou sistemas artísticos, filosóficos, políticos, religiosos; modo de proceder ou pensar; forma peculiar da língua; na terminologia científica” (CUNHA & CINTRA, 2001, p. 97). Neste sentido, e conforme seu uso (pois o significado das palavras se estabelece pelo seu uso), o termo *gauchismo* parece denotar um conjunto partilhado de ideias sobre a “gauchidade”, ou melhor, sobre o que caracterizaria o gaúcho em seu contexto.

“Gauchidade” também é um substantivo abstrato derivado do adjetivo “gaúcho”, através do uso do sufixo *-dade*, sufixo que, conforme Cunha & Cintra (2001, p. 96), indica “qualidade de, propriedade, estado ou modo de ser”. Se crueldade é a qualidade ou propriedade de quem é cruel, fidelidade é a qualidade ou propriedade de quem é fiel, gauchidade seria a qualidade, propriedade, modo de ser gaúcho. Não haveria em “gauchidade”, em princípio, alusão a um “sistema de ideias”, por exemplo.

Deste modo, não tenho a pretensão de descobrir “um” modo mais correto, o qual melhor representasse um processo de criação musical autenticamente gaúcha. Proponho um estudo sobre as gauchidades, sobre as pluralidades das sonoridades

que circulam nos processos de criação musical, os diferentes sons, os diferentes instrumentos, as diversas possibilidades de execução, as hibridações que resultam destes processos, e o tensionamento que eles causam em modos de realização musical que ainda conseguem manter alguma estabilidade identitária. Talvez, uma questão possa sintetizar este capítulo: quais “modos de soar” são produzidos como representantes da MIG, e como essa seleção atua pedagogicamente na constituição de identidades dos músicos?

2.2 Modos de soar

No contexto da música gaúcha e suas variantes: música fandanguera, música regionalista, música nativista, música tradicionalista, *tchêmusic*, MPG⁸, incluindo a MIG, os modos de constituição das gauchidades sonoras podem ser percebidos nos esforços realizados, por parte dos músicos e compositores, com o objetivo de cancelar a identidade de suas práticas musicais como autenticamente gaúchas. Para que isso seja possível, a atuação do músico deve obedecer a alguns critérios, a exemplo do que foi descrito acima, que podemos localizar em dois pontos.

O primeiro está no âmbito do canônico, pelo qual é preciso respeitar as normas; na música gaúcha, *grosso modo*, é preciso compor a partir de determinados “ritmos” e formações instrumentais⁹. O segundo ponto propõe que, para a sonoridade ser autêntica, é preciso ter um diferencial. Neste sentido, não basta ser igual, pois é preciso se “destacar”. Aqui podemos observar um movimento que respeita a ideia de “obra prima” (ou obra de arte), que condiciona o valor estético da música e sua autenticidade ao fazer criativo e inovador. Nesta segunda baliza, há um princípio de liberdade que, hipoteticamente, permitiria uma ação de romper fronteiras.

⁸ Vale ressaltar que há muitas tentativas de (sub) categorizar este gênero musical. No decorrer deste texto serão abordadas algumas das diversas denominações criadas para descrever diferentes modos de soar da Música Gaúcha.

⁹ Os ritmos e os instrumentos que habitualmente são utilizados pela MIG, bem como instrumentos que “burlam” as fronteiras, serão tratados no capítulo 3.

Creio que nenhum destes princípios rege de modo totalizante as produções musicais. A liberdade em transitar neste campo sonoro, ao mesmo tempo em que aponta para uma emancipação, no sentido de uma música dotada de autenticidade pelo caráter de inovação, é, em alguma medida, regada pela obrigatoriedade de ser igual, ou pelo menos semelhante aos modelos já existentes. É possível pensar isso como uma coerção musical, intimamente articulada a uma submissão ao universo simbólico que já está dado.

Um músico/compositor, nesta trama, se situa na posição de respeito e/ou transgressão das normas. Seu êxito no mercado da música se dá na medida em que encontrar um lugar entre a norma e o novo. Conforme afirma Bauman, o “resultado da rebelião contra as normas, (...), é uma agonia perpétua de indecisão ligada a um estado de incerteza sobre as intenções e movimentos dos outros ao redor” (2001, p.28). Essa indecisão, que pode ser também uma imprecisão de conceitos, borrando as fronteiras que regem tais normas, serve como condição de possibilidades para a constituição de identidades.

Seja para serem seguidas, seja para serem rejeitadas, as normas são sempre uma referência. No universo simbólico da música de caráter regional gaúcho, as “normas” são classificadas, predominantemente, a partir de ritmos como milongas, chamamés, chacareiras, vaneiras, entre outros. Compreendo que não há uma norma fixa, mas sim uma heterogeneidade discursiva a respeito do que deveria ou não compor uma norma. Neste sentido, poderíamos pensar em normas regidas pelos discursos nativistas, pelos discursos tradicionalistas, pelos discursos midiáticos, pelos discursos específicos sobre música –popular e erudita –, pelos discursos do mercado da música, ou até mesmo pelos discursos da tecnologia aplicada à música. Estes são alguns dos discursos que atuam no jogo de relações de poder e saber que produzem as normas e as identidades articuladas à MIG.

Os diversos discursos em jogo (que serão posteriormente tratados e aprofundados neste trabalho), operam escolhendo o que é “som” e o que é “ruído”, e assim produzindo sentidos a respeito de determinadas sonoridades e suas relações extramusicais. As sonoridades assumem uma capacidade performativa, representando o que os discursos buscam em suas “vontades de verdade”. Valho-me dum conceito de discurso, inspirando-me em Hall, para quem o termo discurso “refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da

representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento” (HALL, 1997, p. 27).

Deixemos a quem queira a preocupação de que nada é instituído sem um discurso comum e uma teoria de conjunto. Tanto na arte como no pensamento, o encontro só se justifica pela nova necessidade que ele estabeleceu (FOUCAULT, 2009, p. 389).

Podemos, neste sentido, entender que há um currículo cultural a ser seguido, uma série de normativas que devem ser apreendidas, reproduzidas e perpetuadas. Parafraseando Canclini (2008), isso seria uma “teatralização do patrimônio musical gaúcho”, num movimento cultural que arbitrariamente busca demarcar um momento, um local e uma espécie de manual de regras para “encenar” tal identidade do modo mais genuíno.

O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem (CANCLINI, 2008, p.162).

De fato, “o mundo é um palco”, e é indiscutível que muitas forças tramam estratégias para forjar e fortalecer estruturas canônicas de práticas culturais, como é o caso da música. Seja na música gaúcha, no jazz, no sertanejo, ou na MPB, padrões são criados, perpetuados e sempre aparecem os “guardiões” para manter a “ordem” do que já foi estabelecido. Contudo, este palco, por mais bem vigiado que seja, é sempre passível de ganhar um novo personagem, ou um novo elemento de cenário, ou mesmo ter seu roteiro e enredo alterados.

Com isso, quero explorar aqui a ideia de uma identidade que não está fechada, que é produzida no e pelo fluxo da dinâmica cultural, em que elementos exteriores à rede cultural dita gaúcha (elementos do jazz, do urbano etc.) atuam. O que está em jogo nesta negociação, obviamente, não são apenas questões estritamente estético-musicais, sendo que também atuam neste campo discursivo as subjetividades dispersas pelas práticas de consumo operadas pelo mercado. Em análise anterior (LAZZARIN; ALVARES, 2014), em um estudo a respeito das

negociações em prol da construção da identidade de um músico nativista, foi possível observar algumas estratégias utilizadas pelo músico Érlon Péricles, que buscava um posicionamento identitário que permitisse o consumo de sua música por um público que ele chamou de rural, mas também pelos urbanos. Péricles definia sua música, então, como um “gauchismo sem bagualismo”. O “bagualismo”, neste caso, evocava um sujeito que teria características “mais rurais”, ou seja, imerso em ambiente rural com contato mais direto com animais, com plantas etc. O gauchismo sem “bagualismo”, segundo as narrativas analisadas, refere-se a sujeitos que conservam “um ideal de vida campeira, da lida do campo, mantêm certas características essenciais, mas apropriam-se de outras qualidades e comportamentos modernizantes” (ibidem, 2014, p.64), sendo esses “comportamentos modernizantes” articulados ao urbano.

Essas classificações, obviamente, devem ser relativizadas, na medida em que há uma grande complexidade em categorizar o que é ser urbano ou rural. Contudo, o que me interessa nesse momento é a constatação de que existe um interesse mercadológico nessa trama. Há uma tentativa, acima de tudo um desejo de ser aceito por públicos distintos, e a legitimação disso não se dá apenas na produção de músicas, mas também no consumo delas, uma vez que interpretação e aceitação do público também não têm um caráter fixo.

A autenticidade que partiria de um “eu autônomo” é, portanto, deslocada, e agora é preciso pertencer a uma (ou algumas) rede(s) simbólica(s); talvez, mais do que isso, seja preciso ser aceito por elas. Neste caso, para o músico (tentar) comprovar sua autenticidade, é possível recorrer, pelo menos como uma das instâncias de legitimação, à renda efetiva das vendas de shows e CDs, ou seja, ao seu êxito comercial. Obviamente, não estou reduzindo a questão ao aspecto mercadológico, mas, sim, buscando mostrar como as produções de identidade musical a que os sujeitos estão submetidos, são, também, influenciadas pelo consumo. Em outras palavras, estas produções culturais são formas híbridas “gestadas nas ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos, bem como nos conflitos de poder que esses processos suscitam” (WORTMANN, 2010, p.34)

2.3 A Música Gaúcha e as Narrativas

Além de considerar o contexto cultural no qual cada sujeito está imerso e analisar como os elementos dispersos neste universo simbólico atuam na constituição das identidades, há um outro ponto importante a ser discutido em relação às narrativas. Entendo que misturas musicais e suas relações extramusicais são narradas pelos sujeitos quando falam de si mesmos, ou através das sonoridades que criam, e também pela literatura, pela mídia, pelos Centros de Tradição Gaúcha, instâncias que formam parte de um mecanismo de representação, no qual signos, artefatos, modos de comportamento são selecionados, e de algum modo ajudam a produzir as representações das sonoridades da Música Gaúcha. Neste sentido, podemos lembrar a contribuição de Nestor Garcia Canclini.

as sociedades narram suas mudanças e os conflitos entre os grupos que as formam, bem como entre nativos e imigrantes, imaginando mitos e estereótipos. Também mediante as políticas culturais de cidadania. Para dizer quem pertence a uma nação, ou quem tem direito à cidadania, deve-se imaginar traços comuns para pessoas com línguas e modos de vida diversos, modos de pensar que não coincidem mas podem ser convergentes” (CANCLINI, 2007, p. 99).

Na esteira dessa colocação, é possível argumentar que os significados que atribuímos às músicas (e aos sons) são fruto de processos narrativos, ou seja, a emergência das sonoridades (e suas classificações como pertencentes ou não à música gaúcha) se dá através de uma operação de seleção, através de um processo de narração cultural. Todavia, não podemos confundir narração cultural com uma suposta realidade autóctone, que teria sido criada em algum determinado período da história e preservada. É preciso “passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais, e focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais (BHABHA, 2013, p. 20).

A partir desta perspectiva, com o objetivo de compreender quem narra, o que é narrado, e como os sons que são taxados como pertencentes a uma identidade (e os diferentes dela) são produzidos, negociados, incluídos ou excluídos, é possível adiantar que, de um modo geral, as narrativas mais recorrentes sobre a música gaúcha referem, entre outras características, uma música realizada principalmente pelo acordeom e pelo violão, instrumentos que executam ritmos como o chote, a

milonga, a vaneira, a chamarra (também chamarrita ou chimarrita), a valsa, entre outras. Há outros instrumentos, certamente, como o contrabaixo elétrico (ou acústico), o piano, a percussão, a guitarra elétrica (ou semiacústica) o teclado e a bateria, também a flauta e o saxofone (entre outros que serão abordados neste capítulo), assim como também existem outros ritmos como o chamamé e a chacareira. Contudo, esses “outros” nem sempre são aceitos e, dependendo da situação, podem ser incluídos ou excluídos.

Apenas como nota introdutória, trago alguns exemplos. Nos bailes realizados nos Centros de Tradições Gaúchas, por exemplo, instrumentos como a bateria e a guitarra elétrica são, frequentemente, aceitos, uma vez que conjuntos musicais como “Os Serranos”, “Os Monarcas” e “Os Mirins”, francamente legitimados como “pertencentes” à cultura musical gaúcha, utilizam estes instrumentos, assim como ritmos como a vaneira, o chamamé e a milonga. Nos festivais nativistas, o teclado, a bateria, a guitarra e o contrabaixo elétrico, assim como os ritmos, têm uma aceitação mais flexível. Mesmo assim, há festivais que não aceitam o contrabaixo elétrico, outros não permitem composições que tenham como base o chamamé, por exemplo.

Um evento importante no panorama da música gaúcha é o ENART, o Encontro de Arte e Tradição Gaúcha¹⁰, o qual possui uma rigorosa normativa em relação à utilização de instrumentos (e de outros elementos musicais), seja para acompanhar as danças ou para os concursos específicos de música, como podemos ver neste trecho do regulamento para participação no evento.

Dos Instrumentos

- 1- Serão permitidos somente instrumentos acústicos.
- 2- Só serão admitidos violões com caixa acústica maciça ou reduzida, desde que reproduzam a sonoridade de um violão acústico tradicional. Não serão permitidos quaisquer tipos de instrumentos sem caixa acústica nenhuma.
- 3- Os instrumentos podem conter equipamentos de equalização, volume, e afinação. Será permitido o uso de pedais do tipo equalizador, volume e pedais para instrumentos de percussão. Não sendo admitidos quaisquer outros pedais de modificação timbrística, bem como de ambientação acústica (reverb, chorus, distorcimento, delay, decay, ataque, etc.).

¹⁰ O ENART é um evento realizado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), no qual se promovem concursos de danças, de músicas, de declamação, entre outros.

4- Os instrumentos permitidos para uso nas danças tradicionais são: gaitas, violões, violas, viola de arco, pandeiro, violino e rabeca e bandoneon (MTG, 2016).

Apesar de todas as variações em relação à aceitabilidade ou não de determinados elementos, o violão e o acordeom (gaita) são, no campo discursivo da música gaúcha, os instrumentos de maior evidência, sendo frequentemente descritos como os que representam o que seria “tradicionalmente” gaúcho em termos de música. Contudo, o que veremos neste capítulo é que os elementos musicais (instrumentos, ritmos, harmonia etc.) nomeados como tradicionais não têm uma origem fixa e nem uma história imutável e, mesmo depois de eles terem conquistado alguma estabilidade, em termos de usos, existem constantes rupturas, colocando essas culturas musicais tradicionais em condição de “impuras”.

Neste momento, apenas é importante ressaltar que a palavra *tradição* é recorrente nas tramas que buscam definir o que seria gaúcho, de modo que, para a música ser gaúcha, deve fazer parte de uma *tradição* gaúcha. Mas o que seria tradição gaúcha? Oponho-me a uma concepção essencialista de cultura musical, entendendo tradição não como uma espécie de cápsula do tempo, que teria permitido preservar as características de algum fazer musical remoto, mas sim como uma prática dinâmica, não estática, que busca nos discursos sobre o passado (o presente e o futuro) uma forma de organizar os elementos que devem compor a sonoridade das músicas gaúchas. Neste sentido, argumento que essas tradições são inventadas e, no decorrer de seu percurso, são modificadas, (re)significadas, colocadas em constante movimento de transformação pelos mais diversos fatores, sejam eles estritamente musicais, sejam sociais, culturais ou até mesmo tecnológicos.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM,1984, p.09).

Não há novidade em dizer que as tradições gaúchas são inventadas, haja vista que até mesmo um dos principais nomes do Movimento Tradicionalista Gaúcho

(MTG), Barbosa Lessa, no livro “Nativismo: um fenômeno social gaúcho”, relata, em capítulo intitulado “A invenção das tradições”, um fato que exemplifica o modo como foram engendradas as representações do gaúcho. Logo nas primeiras linhas do capítulo, o autor descreve:

Nós éramos tradicionalistas. Gente mantendo ativamente no presente aspectos do passado, com vistas para o futuro. Quando algum elemento faltasse para a nossa ação, nós teríamos de suprir a lacuna de um jeito ou outro. Assim, por exemplo, qual o adjetivo que daríamos a nós mesmos quando estivéssemos vestidos à gaúcha? Alguém sugeriu “aperado”. Mas apero é arreiamento, é roupa de cavalo, o termo não ficava bem. Então, na ata de 8 de maio de 1948 o secretário Antônio Cândido se lembrou que *pilcha* é dinheiro ou objeto pessoal que possa ter um valor pecuniário. “Vamos oferecer ao patrão de honra Paixão um churrasco, ao qual a inidiada deverá vir toda pilchada”. E esse invento colou (LESSA, 2008, p.64).

Este trecho é bastante elucidativo, pois apresenta um episódio que nos dá uma pista de como as invenções acontecem. Vale ressaltar que não entendo essas invenções de um modo pejorativo, ou seja, como um atributo que reduza ou desconsidere a existência de práticas culturais que representam o gaúcho. Reforço que não se pretende aqui realizar um juízo de valor a respeito destas manifestações. Contudo, essa citação demonstra que a tradição é inventada a partir tanto de histórias fictícias, como também de práticas reais ou reinventadas, como veremos no decorrer deste capítulo. Trata-se de um exemplo de como são construídas as relações entre a modernidade e o passado que operacionalizam a ritualização cultural.

“Para que as tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que as construíram ou se apropriaram delas, é necessário colocá-las em cena”, afirma Canclini (2008, p.162). Para colocar em cena, é preciso organizar um conjunto de conhecimentos que norteiem, cataloguem e ofereçam uma base de elementos que demarcam uma ideia de originalidade; é preciso representar uma realidade, apontar para uma essência, uma autenticidade. É neste sentido que movimentos que buscam cultuar e/ou preservar determinadas tradições, precisam criar sistemas de representação (CANCLINI, 2016), sistemas que devem ser compartilhados. Não é por acaso que “cultura” é, por vezes, definida em termos de “sentidos compartilhados ou mapas conceituais” (DU GAY et al., 1997 apud HALL 2016, p.36).

Neste sentido, o entendimento desta “invenção” não pode ser visto de um modo vertical. Não seria consistente afirmar que, por exemplo, o MTG individualmente “inventou” a cultura gaúcha, nem mesmo que os movimentos literários, assunto que veremos em seção posterior, tenham exercido esta ação de um modo impositivo/verticalizado. É preciso ter claro que, por mais que existam instâncias que propõem deliberadamente determinadas formas de ser, ou no caso da música, modos de soar, esses modos precisam, de alguma forma, ser compartilhados por uma comunidade para circularem. Neste processo de compartilhamento é que os significados são constituídos, processo esse que é permeado pela instabilidade, pelo rompimento de fronteiras, pelas infinitas possibilidades inventivas, mas também por muitas lutas em prol de uma fixação de determinados elementos na busca pela preservação de algo que seria “tradicional”.

2.4- A Pedagogia da Sonoridade

É comum, tanto em pesquisas acadêmicas quanto em conversas informais, encontrarmos alguém falando sobre a sonoridade do samba, do rock, ou de um compositor específico como Beethoven, os Beatles ou Martinho da Vila, ou até mesmo descrevendo as características sonoras de uma cidade, de um espaço urbano ou rural, contando sobre suas sonoridades características. São tentativas de descrever algo que não conseguimos enxergar, combinações de diferentes ondas sonoras, às quais atribuímos um determinado sentido. Sonoridade é um termo que tem assumido, de um modo bastante generalista, a função de descrever um modo específico de práticas sonoras, sejam elas musicais ou não. Mas, como definir sonoridade?

De acordo com o dicionário Michaelis (on-line)¹¹, sonoridade é, além da “propriedade de produzir ou formar sons”, a “qualidade de sonoro”. Qualificar, aqui, é atribuir significados às coisas. Com isso, qualificar um som, ou seja, entendê-lo como “possuidor” de uma determinada sonoridade, é basicamente um processo de

¹¹ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>

atribuição de significado. Significar um som não é descobrir um “real” sentido deste som (algo que seria intrínseco ao som, que independesse de nossas interpretações), mas sim atribuir-lhe sentido. Sonoridade, nesta abordagem, é produzir uma representação sociocultural a respeito do significado dos sons.

Qualquer objeto elástico possui a “propriedade de produzir ou formar sons”. Uma porta, uma corda de violão ou um sino de igreja possuem esta propriedade. Pensar a respeito das “sonoridades” se dá, inicial e impreterivelmente, no âmbito físico (acústico) do som. Apesar de não ser o foco desta pesquisa, os aspectos físicos e fisiológicos que estão envolvidos na produção e captação (e percepção) do som são importantes neste processo, pois as condições em que são gerados podem alterar os significados atribuídos aos sons. Isto é, o que percebemos e chamamos de sonoridade, antes de ser uma representação de um estilo musical ou mesmo uma paisagem sonora, é um fenômeno físico-biológico.

Em uma explicação não aprofundada, podemos dizer que este processo se dá a partir do deslocamento de ar, causado por um objeto vibratório (ex.: a corda de um violão), e da conseqüente “captação” das vibrações por nosso sistema auditivo, que o transforma em impulsos nervosos. Seria, então, nesse processo que o cérebro estaria capacitado a perceber, armazenar e categorizar informações sobre os elementos básicos do som (altura, intensidade, duração e timbre), e os elementos básicos da música (melodia, ritmo e harmonia). Neste sentido, o som é o resultado de uma produção de significados realizada a partir do processo supracitado, mas que sempre incorpora muitas outras dimensões.

Com isso, quero dizer que não há, neste texto, uma tentativa de ignorar os diferentes estudos (nem mesmo os diferentes paradigmas teóricos) que a música pode promover em termos de acústica, percepção, cognição e significação. Há de se considerar, apesar de não ser o foco deste trabalho, estudos realizados na área da neurociência, da psicologia cognitiva, da genética, da musicologia e da estética musical, entre outras, que buscam explicações a respeito dos processos de significações dos sons. Contudo, descarto aqui uma investigação mais atenta aos aspectos físicos do som, aos aspectos biológicos e psicológicos advindos da percepção humana do som, ou até mesmo de abordagens da estética musical que analisam os significados que seriam intrínsecos ou não à música. Entendo que estes aspectos são bastante relevantes para os estudos das relações entre os sons e os

seus significados; todavia, concentro-me em realizar um estudo sobre os significados do som apenas no âmbito da representação como uma prática histórica e geograficamente contextualizada que interpreta, traduz, identifica, categoriza e qualifica os sons.

Quando falo em sonoridade, não estou abordando quaisquer sons, mas, sim, aqueles que têm por finalidade uma prática artística musical. Falo de práticas que utilizam instrumentos musicais (convencionais ou não), com finalidades musicais, contudo sem o propósito de estabelecer “linhas divisórias” sobre o que pode ou não ser a identidade da música. Assim, há quem faça música com instrumentos convencionais (violinos, violões, percussão etc.), mas há, também, quem utilize garrafas pet, latas de lixo ou mesmo o próprio corpo. Existem músicas compostas a partir do sistema de afinação ocidental, predominantemente eurocêntrico, mas há quem utilize os sistemas orientais, onde a seleção e a relação entre as frequências que compõem as escalas são diferentes das ocidentais – sem falar nas hibridações. Ou seja, não importa a origem da fonte sonora, mas sim a intenção em usar sons para “fazer música”.

Trato o tema a partir da perspectiva de que as fontes sonoras e os modos de combinação dos sons, com finalidade de criar música (e suas sonoridades), são deliberadamente selecionados: “alguns sons são sacrificados (...), isto é, jogados para a grande reserva dos ruídos, em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem” (WISNIK, 1989, p. 59). Para o estudo da MIG, entendo que há um determinado arbítrio na escolha dos sons, elegendo o que é som musical e o que é, metaforicamente, ruído, ou seja, o que pode/deve ser considerado como “sonoridade” gaúcha e o que é recusado como tal.

A partir deste entendimento, proponho a ideia de Pedagogia da Sonoridade, com a intenção de investigar o modo como práticas musicais de composição, performance, gravação e fruição musical, e artefatos musicais como CDs, DVDs, livros, métodos de música, organizam/selecionam os conteúdos sonoros e assim participam dos processos de significação que estabelecem ordens discursivas a respeito dos “modos de soar” a que os fazeres musicais são condicionados. Neste sentido, sonoridade seria uma ação performativa que é colocada em funcionamento por práticas discursivas e não-discursivas, ou seja, entendo sonoridade como conjunto de práticas de representação social e cultural, as quais utilizam a música

como um dos elementos para estabelecer marcas identitárias de um determinado campo simbólico (no caso do estudo, o do gauchismo).

Neste sentido, sonoridade constituiria um traço identitário de um artista ou de uma banda, o qual emerge em representações realizadas no interior de um contexto cultural, ou seja, engendradas dentro de um sistema de significações que criam condições de possibilidades para os “modos de soar” de um álbum, de um músico ou de uma música. De acordo com este raciocínio, as sonoridades (composição musical, timbres, modos de tocar instrumento, modos de gravação etc.) são criadas/escolhidas para participar uma determinada cultura musical, gênero musical, cena musical a partir de uma articulação entre práticas discursivas e não-discursivas. Com isso, identidade é um campo de embates simbólicos que lutam por impor suas significações.

As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa lei de origem sem problemas, transcendental (HALL, 1996 p.70).

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, e não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem o que nos subjetivamos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico (HALL, 1997 p.10).

Nessa perspectiva, situo sonoridade no âmbito do discursivo. Entendo discurso, no sentido foucaultiano, como uma prática performativa que atribui significações às coisas, aos comportamentos, às músicas, às identidades de pessoas, de grupos, de movimentos artísticos, de artistas etc. Os discursos não possuem caráter de fixidez; ao contrário disso apresentam um dinâmico conjunto de formas de “narrar” a respeito de determinadas representações, ora expondo regularidades, ora dispersões (FOUCAULT, 2009). Para além de uma mera descrição de realidades/identidades, o discurso produz conhecimentos através de suas representações, ou seja, há uma produção de significados.

Contudo, não é possível reduzir os processos de significação dos sons e das músicas integralmente ao atravessamento discursivo. Há uma infinidade de artefatos e práticas culturais de caráter não-discursivo, que igualmente atuam na produção dos significados atribuídos às sonoridades. Artefatos como imagens, músicas, vestuário, produções audiovisuais “são sistemas de significação implicados na produção de identidades e subjetividades” (SILVA, 2004, p. 142). Práticas musicais realizadas em diferentes “cenas musicais”, como em festivais nativistas, apresentações musicais em CTGs, ou em festividades como a Semana Farroupilha também assumem uma função disciplinar de normalização, de categorização, relacionando sons com comportamentos, com práticas sociais e culturais que pertencem a um mesmo universo simbólico, identificando, diferenciando, catalogando e contribuindo nos processos de qualificação das sonoridades.

É importante ressaltar que há uma produção discursiva que é colocada em circulação em ações de ensinar e aprender música (escolares e extra escolares), que ultrapassam referências estritamente musicais (melodia, harmonia, ritmo, composição etc.), ou seja, “o fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social” (BLACKING, 2007, p. 201).

Não ouvimos apenas os sons, as relações entre notas, ou ainda as relações entre sons (sons que se repetem ou sons que se transformam), escutamos tudo aquilo que vem com os sons. Não temos como ser surdos às relações que os sons tecem com nossas vidas; um grito, um chamado, um choro, um pedido, a voz humana, uma lembrança qualquer, uma paisagem sonora (FERRAZ, 2005, p. 76).

Podemos, por outro lado, nos inspirarmos em Blacking, para buscar entender “como as pessoas integram e utilizam diferentes tipos de experiência, especialmente a experiência musical, e como elas relacionam música à não-música e um tipo de música a outro” (BLACKING, 2007, p.204). De acordo com o autor, em uma posição que pode ser polemizada, o discurso musical, que seria essencialmente não-verbal, é analisado, descrito através de um discurso verbal. A música, segundo o autor, seria uma “verdade indecifrável”, e assim nos resta apenas analisar o que se diz “verbalmente” sobre ela.

Ou seja, já que essa verdade indecifrável só pode ser abordada de maneira indireta ou oblíqua, o conteúdo verbal subjetivo levado em conta pelos indivíduos possui *status* especial como dado na procura por continuidades e descontinuidades, homologias e contradições nas maneiras pelas quais as pessoas falam sobre o que acreditam ser música (BLACKING, 2007, p.203).

2.5- Os Gêneros Musicais

Investigando a história da música, é possível perceber que há determinadas normatizações a respeito das sonoridades. Na Idade Média europeia, por exemplo, a sonoridade selecionada para representar a espiritualidade cristã era formada apenas por vozes. Durante os períodos seguintes, há uma sucessão de rupturas, sendo que os instrumentos musicais passam a ser aceitos para o mesmo fim, sendo um exemplo disso os oratórios de Bach. Os intervalos musicais permitidos (e os rejeitados) para determinadas representações também marcam esta questão, como descrito abaixo.

Um intervalo de terça maior (como o que há entre as notas de dó e mi) é dissonante durante séculos, no contexto da primeira polifonia medieval, e torna-se plena consonância na música tonal. Um grito pode ser um som habitual no pátio de uma escola e um escândalo na sala de aula ou num concerto de música clássica. (...). Tocar um piano desafinado pode ser uma experiência interessante no caso de um ragtime e inviável em se tratando de uma sonata de Mozart. (...) Um show de rock pode ser um pesadelo para os ouvidos do pai e da mãe e, no entanto, funcionar para o filho como canção de ninar no mundo do ruído generalizado (WISNICK, 1989, p. 38).

É fato, também, que a música denominada como erudita sofre diversas alterações a respeito de suas fronteiras em relação às sonoridades, vide o significado de consonância e dissonância do século XX; por outro lado, o ruído, não apenas metaforicamente falando, muda de posição em termos de significação e passa a se integrar à linguagem musical. Compositores como Jonh Cage, Stockhausen, Schoenberg e Messiaen passam a utilizar em suas músicas o que até então poderia ser considerado como dissonância e como ruído.

Contudo, tais sons estão longe de ser desconhecidos. Acordes atonais aparecem no jazz; sons de vanguarda podem ser ouvidos nas trilhas dos filmes hollywoodianos; o minimalismo marcou o rock, e o pop e a dance music desde o Velvet Underground (ROSS, 2009, p.12).

Este tipo de nuance é perceptível na trajetória histórica da Música Gaúcha. Em seção posterior, pretendo analisar com mais profundidade como se constituiu uma genealogia das sonoridades gaúchas. Neste momento adianto que há sensíveis mudanças nos significados e nos usos dos elementos básicos da linguagem musical (melodia, harmonia, instrumentos etc.), e suas inter-relações nas tentativas de representação do gaúcho através da música. Dessa forma, houve, no século XVII, o uso da rabeca e da viola de arame. Já no século XX, o acordeom e o violão são predominantes. Atualmente, creio que com o avanço, o barateamento e a popularização de modernas tecnologias aplicadas à música, as sonoridades são ressignificadas, não mais apenas pelos diferentes usos dos elementos básicos da música e de instrumentos musicais, mas também pelas possibilidades de fazer música com o auxílio da tecnologia.

Modelos harmônicos (encadeamento de acordes), curvas melódicas e instrumentos que estejam relacionados a outros gêneros musicais como a Bossa Nova, o Jazz ou o Rock, quando utilizados em criações do gênero Música Gaúcha (e/ou MIG), são, no mínimo, tensionados quanto à autenticidade. Sem querer esgotar o assunto neste momento, pois será aprofundado posteriormente, é possível afirmar que são, em determinadas situações, “ruídos”: as guitarras elétricas, os teclados eletrônicos, os efeitos como a distorção – frequentemente utilizada em mistura com o som da guitarra –, e em alguma medida instrumentos como saxofone, trompete e a bateria, por exemplo. Estes processos “seletivos” de instrumentos e sonoridades são comuns na história da música.

Qualquer trama discursiva apresenta determinados sistemas de significações que buscam fixar recorrências, dentro de estratégias de normatização de determinados saberes. Na música, as recorrências (e as divergências) são apresentadas através de diferentes “modos de etiquetar” as práticas musicais, em uma tentativa de classificá-las, incluindo ou excluindo-as a partir de determinados modos de fazer música. Estas “etiquetas” musicais apresentam, ou pelo menos negociam, determinados modos de organizar os sons, em relação à construção

harmônica, melódica e rítmica, à escolha timbrística (e musicais/fontes sonoras, e especificidades técnicas de interpretação/diferentes modos de gerar o som da mesma fonte/instrumento), além de outras questões, como compasso, andamento, tonalidade, textura etc. Também há questões mais complexas sobre especificidades de estruturação musical em termos de estilo, forma e interpretação referentes a diferentes momentos históricos e/ou espaços geográficos.

A partir destes elementos, o compositor, na busca pela criação de sua obra, negocia as regras (ou possibilidades) colocadas pelos “modos de etiquetagem”, aceitando ou burlando suas fronteiras. O resultado sonoro atingido após este processo seletivo adquire, quando executado para um público ou gravado, um determinado “status sonoro”, que é discursivamente categorizado em diferentes instâncias. Com isso, é possível argumentar que esta produção se dá na dependência de suas condições de produção e suas condições de reconhecimento. Neste sentido, é importante ressaltar que a Música Instrumental Gaúcha, assim como a Música Gaúcha – e seus subgêneros – estão imersos no contexto da chamada “música popular massiva” (JANOTTI, 2006). Este termo refere-se genericamente a toda música produzida “com e para” as tecnologias de gravação e reprodução de som e de distribuição através da chamada indústria fonográfica.

Em suma, a questão da sonoridade se dá a partir do modo de produção e consumo do material sonoro, com endereçamento à performance ou à gravação musical. Este material é produzido e consumido a partir de suas categorizações, de suas relações de pertencimento a determinado campo simbólico. As categorizações, sejam seguidas, sejam rejeitadas, são sempre uma referência. Em se falando de música popular massiva, essas categorizações são sistematizadas através dos gêneros musicais. É praxe ir a uma loja de discos/CDs e encontrar as seções divididas por gêneros como: “rock”, “jazz”, “MPB”, “clássico/erudito”, “sertanejo”, “música gaúcha”. Os programas de rádio, em certa medida, também se baseiam nestas categorizações, e deste modo vemos seleções musicais diretamente ligadas aos gêneros.

Os gêneros atendem critérios classificatórios que não apenas arranjam os conteúdos, mas, a partir destas compilações, produzem sentidos. Estes sentidos não são produzidos verticalmente, mas sim, na lateralidade, na horizontalidade. A construção de sentidos se dá nas articulações entre o modo como os gêneros são

constituídos (a partir dos discursos que circulam sobre determinadas formas sonoras/musicais) e a apropriação deles por compositores/músicos, bem como pela interpretação realizada por quem consome essa música. Segundo Frith, o conceito de gênero musical indica

como as formas musicais são apropriadas para constituírem sentido e valor, que determinam os vários tipos de julgamento, que determinam a competência das diferentes pessoas de fazer comentários. É através dos gêneros que nós experimentamos a música e as relações musicais, que nós unimos o estético e o ético (FRITH, 1996, p. 95).

A partir das classificações que os gêneros musicais preconizam, é possível, mesmo que contingencialmente, identificar os significados atribuídos às sonoridades. Os gêneros atuam neste processo como uma instância discursiva, que apresenta determinados modos de inclusão e exclusão dos significados que os sons devem representar. Tais condições estão diretamente ligadas aos tipos de “usos culturais” que são feitos das músicas. As músicas (e os sons que as compõem) não possuem “usos culturais” originais, ou naturais, mas têm seus significados estabelecidos através destes usos. “A relação é estabelecida entre um conjunto de condições históricas e um conjunto de modelos musicais que as refletem e lhe corroboram o perpetuar-se” (ECO, 1970, p. 297). Este processo não fixa as significações, mas coloca em movimento uma série de negociações entre produção e consumo simbólico das sonoridades, operadas pela inter-relação entre estética, ética, artista, obra e apreciador.

[...] a construção de sentido da música opera *a partir* dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados, é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido (TROTТА, 2008, p. 02).

A compreensão dos gêneros musicais e as regras estabelecidas discursivamente sob esta denominação estão diretamente ligadas às relações entre produção e consumo da música, a partir de suas perspectivas culturais, sociais, econômicas, tecnológicas e musicais. Segundo Franco Fabbri, gênero musical é

“[...] um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é redigido por um conjunto definido por regras socialmente aceitas” (1981, p.01). Em outras palavras, os gêneros são definidos a partir de critérios classificatórios que não apenas arranjam os conteúdos, mas a partir destas compilações produzem sentidos. A construção de sentidos se dá nas articulações entre o modo como os gêneros são constituídos (a partir dos discursos que circulam sobre determinadas formas sonoras/musicais) e a apropriação deles por compositores/músicos, bem como pela interpretação realizada por quem consome essa música.

Com isso, os aspectos relativos às significações em torno das sonoridades extrapolam o âmbito dos elementos básicos do som e da música, e apresentam articulações culturais, sociais e econômicas. Neste sentido, é preciso pressupor que a formação dos gêneros musicais envolve: “regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito)” (JANOTTI, 2008, p. 210). Janotti também alerta que essas regras não são “estanques”, e que, além delas, há, nesta trama, negociações com as condições tecnológicas em que a música é produzida e reproduzida.

Estamos, pois, frente a uma complexa trama discursiva, que busca demarcar as fronteiras e “enquadrar” as composições em determinados gêneros musicais, ou mesmo de repudiá-las em termos de pertencimento. Tal prática serve como um importante balizador na demarcação das sonoridades, e, em consequência, na constituição das identidades das músicas e dos músicos, servindo como uma ferramenta pedagógica, pois ensina o que pode e/ou não pode em relação a determinados modos de produzir música. Em outras palavras, há uma ordem discursiva que organiza as sonoridades que serão capazes de representar determinadas identidades musicais. Neste sentido, os gêneros musicais constituem um currículo cultural, que ensina o que é possível – ou não – na constituição das identidades sonoras, que ensina os modos de soar e acaba por dar corpo a uma pedagogia da sonoridade.

Neste sentido, estive atento aos sons, em um sentido mais amplo, ou seja, analisando igualmente o que é considerado musical e o que é o “ruidoso”, dentro do universo sonoro que busca representações da gauchidade; como já mencionei

anteriormente, apresento uma discussão que busca romper com os discursos sobre sonoridades “autenticamente” gaúchas na MIG. Para isso é importante ressaltar que este processo é realizado de modo histórica e geograficamente demarcado, e ainda, vale destacar que todo e qualquer significado produzido nesta trama tem sempre um caráter fluido, líquido.

Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”. “esvaem-se”, respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho (BAUMAN, 2001, p. 8).

Considero as articulações com o conceito de “liquidez” e “fluidez” de Zygmunt Bauman de grande pertinência para compor a fundamentação teórica deste projeto de tese. Vejo na MIG um processo de constante negociação entre instâncias/discursos de caráter “sólido” com as dinâmicas “líquidas” da contemporaneidade. Há uma intensa busca em “estancar” determinadas práticas musicais, com o intuito de canonizar algumas formas consideradas como mais “autênticas”. Mas, neste processo, as fronteiras sonoras “esvaem-se”, as possibilidades criativas de composição musical “transbordam”, as regras canônicas do “nativismo/tradicionalismo” são “destiladas” pelas modernas tecnologias aplicadas à música e “inundadas” por outras sonoridades e outras culturas, com isso, inviabilizando alguma solidez das identidades sonoras gaúchas.

É senso comum dizer que estes processos artísticos de caráter fluido/líquido têm suas causas na dinâmica contemporânea da sociedade. Refiro-me às diversas mudanças que vivemos em termos de relações sociais e culturais. Os efeitos da chamada globalização têm tensionado posições mais estáticas do fazer artístico/musical, e as formas canonizadas de fazer música estão constantemente sendo deslocadas, reelaboradas, ganhando novas escutas e criando novos lugares de produção.

3. A EMERGÊNCIA DA “FIGURA DO GAÚCHO”

Muitos estudos já foram realizados com a intenção de traçar um percurso histórico a respeito da formação identitária do chamado “gaúcho” (FERREIRA FILHO, 1958, PESAVENTO, 1984, entre outros). A abordagem ora proposta pretende apenas realizar uma breve contextualização a respeito desta trama, sem a pretensão de aprofundar e discutir dados históricos, políticos e sociais. Neste sentido, farei apenas um mapeamento das principais instâncias discursivas que atuam na produção de significados a respeito das gauchidades.

Existe no Rio Grande do Sul uma multiplicidade de artefatos e discursos que narram/constituem a identidade do que tem sido chamado de “autênticos” gaúchos. Nos anos em que atuei como músico, acompanhando cantores nativistas, observei uma quantidade significativa de espaços e ações que assumem a função de representar o que Freitas e Silveira (2004) chamam de a “figura do gaúcho”. Certamente o mês de setembro, em função das diversas atividades promovidas em prol da Semana Farroupilha¹², é um período em que estas movimentações são mais intensas.

Durante a Semana Farroupilha, em todo o território do Rio Grande do Sul, era possível perceber, durante as minhas viagens, as pessoas “cultuando” o gaúcho. Nesta movimentação, nota-se que CTGs, Clubes Sociais, Poder Público (Estadual e Municipal), Escolas, Universidades, Emissoras de rádio e televisão, jornais, e a comunidade se envolvem de modo intenso para que as festividades aconteçam no dia 20 de setembro. Ao chegar nos locais em que ocorrem estes eventos, vê-se que muitas pessoas estão usando as vestimentas consideradas características do gaúcho – a pilcha¹³ -, tomando sua bebida típica – o chimarrão, comendo do churrasco, escutando e dançando sua música “autêntica”. Hoje, atuando como professor, vejo que na escola estas ações também acontecem e mobilizam alunos, professores e funcionários a cultuarem a figura do gaúcho e

12 “Semana Farroupilha”, sempre realizada em torno da data de 20 de setembro, é um conjunto de atividades festivas que têm como objetivo central comemorar a “Revolução Farroupilha”, uma guerra regional que aconteceu entre 1835 e 1845 por motivos políticos e econômicos. A “Revolução Farroupilha” também é nomeada como “Guerra dos Farrapos”.

13 Pilcha é a indumentária típica masculina da chamada “cultura gaúcha”. Basicamente composta por bombacha, botas de couro, lenço, camisa de botão e guaiaca (espécie de cinto), também tem o chapéu como adereço frequentemente utilizado.

comemorarem a Guerra dos Farrapos, explorando todas as conotações simbólicas associadas.

Devo ressaltar que a ação de as pessoas escutarem música gaúcha, se trajarem com a pilcha, ou tomarem chimarrão não é um acontecimento exclusivo da Semana Farroupilha, já que fazem parte do cotidiano de muitas pessoas que nasceram, ou apenas moram no Rio Grande do Sul. E, também, nem todos se apropriam de tudo que foi citado acima. Alguns não usam bombachas, mas bebem chimarrão, outros apenas não frequentam CTGs, e alguns apenas comparecem ao desfile do 20 de setembro. Há também, obviamente, uma grande parcela da população que não participa de nenhuma destas práticas.

O fato é que os artefatos e os discursos atuam interpelando os sujeitos, levando-os a assimilar uma “figura do gaúcho” específica (não fixa), que representaria o habitante do Rio Grande do Sul. “Os discursos e dispositivos pedagógicos da escola, da mídia, e as comemorações e artefatos do nosso cotidiano, interpelam sujeitos, “convidando-os” a tornarem-se gaúchos e gaúchas de acordo com a representação contida nesta figura mítica” (FREITAS; SILVEIRA, 2004). Ou seja, há uma vontade – e uma luta simbólica - para eleger “um gaúcho”. Mas que gaúcho seria esse? Que características comporiam a identidade deste sujeito?

Neste contexto, pelo menos três instâncias discursivas participam do processo de construção da(s) identidade(s) do(s) gaúcho(s): a historiografia, que traz a ideia do gaúcho guerreiro, associado principalmente a guerras ocorridas neste estado; a literatura, que se configura, através das Sociedades Literárias, como um importante espaço de construção da identidade do gaúcho; e a mídia, que, através de programas de rádio e televisão, além de espaços em jornais e mais recentemente na internet, promove a celebração de um gaúcho estandardizado.

Não menos importantes e articulando-se, por vezes, às instâncias acima citadas, os movimentos tradicionalistas e nativistas têm uma importante contribuição neste processo. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), os CTGs, os Festivais nativistas, e todo um aparato de ações e eventos ligados ao culto ao gaúcho funcionam como espaços que colocam em movimento a busca por uma homogeneidade discursiva a respeito das identidades dos gaúchos.

O discurso com maior predominância a respeito da gauchidade é o que apresenta o estereótipo do “gaúcho herói”. Esse discurso trabalha no sentido de essencializar um modo de ser gaúcho fortemente relacionado às suas atividades rurais com o cavalo e o gado, suas habilidades em combates bélicos; em síntese, um homem valente, corajoso, que prega e vivencia valores morais como a lealdade, a hospitalidade, o apego às tradições. Na opinião de Lamberty, personalidade ligada ao nativismo e ao tradicionalismo,

O primitivo gaúcho, gaudério ou camponês, habituado a uma vida cheia de perigos, tornou-se um dos melhores soldados do mundo, pela determinação e extraordinária movimentação de um ponto a outro, muito distante, em seu grande companheiro de façanhas – o cavalo.

A definição do perfil do ser gaúcho nasceu da abarbarada facilidade de dominar as lides do campo, percorrendo os pampas, domando, tropeando e carneando. Amigo dos amigos, vivia pelos galpões das estâncias. Saboreava um chimarrão, enquanto preparava um churrasco no espeto, num fogo de chão. Suas cantigas galponeiras mostravam o lado triste do andarilho, com saudade da querência, misturada às façanhas do dia que ficou para trás (LAMBERTY, 1989, p.14-16).

Segundo Oliven (2010), a figura do gaúcho não teve sempre o significado heroico encontrado na literatura e na historiografia regional. Anteriormente ao herói existia um gaúcho marginal, chamado também de *guasca* ou *gaudério*; esta última expressão nomeava homens sem paradeiro que viviam do contrabando de gado. Este sentido pejorativo atribuído ao termo foi sendo reelaborado e substituído por um significado positivo, sendo transformado em símbolo de identidade regional. O que ocorreu foi uma ressemantização do termo, através da qual um tipo social que era considerado desviante e marginal foi apropriado, reelaborado e adquiriu um novo significado positivo.

Campos (2008) afirma que essa reelaboração foi inicialmente articulada pela literatura, tendo como ponto inicial deste processo a obra “O Gaúcho” de José de Alencar (1870), que teria sido a pioneira em evidenciar um gaudério herói. Alencar, um cearense radicado no Rio de Janeiro que nunca esteve no sul do país, caracteriza o gaúcho através de sua bravura, seu patriotismo, honra e liberdade. O romance fazia parte de um projeto, dentro do ideário romântico, que tinha a finalidade de afirmar uma identidade cultural distinta do Brasil frente a Portugal,

tendo seu autor buscado inspirações regionais para compor uma identidade nacional própria. Não foi Alencar o criador deste símbolo, mas foi o primeiro literato a declarar este personagem herói do campo, o “centauro dos pampas”. Podemos relacionar este projeto nacionalista de José de Alencar aos projetos nacionalistas da era moderna, descritos por Hall.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do Estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2009, p. 30).

Outro importante acontecimento que irá influenciar as representações construídas sobre o gaúcho é o estabelecimento das sociedades literárias e o surgimento de novos autores retratando um gaúcho estandardizado, um herói. Em 1868 surge a Sociedade Partenon Literário, que foi o primeiro movimento preocupado, entre outros objetivos, em preservar as tradições do Estado, e tinha como objetivo reunir intelectuais interessados em fomentar, através da literatura, uma cultura autóctone rio-grandense. Esta fase histórica foi denominada por Lessa (2008) de *geração do farroupilhismo*. Inspirados no romantismo de Alencar, Caldre e Fião e Apolinário Porto Alegre, nomes de expressão no Partenon Literário, apresentam em sua literatura o “monarca das coxilhas”, descrevendo um gaúcho de caráter idôneo, que respeita as leis, um homem do campo, corajoso e leal.

Com a proclamação da República brasileira, surge o que Barbosa Lessa chama de “gauchismo cívico”. João Cezimbra Jacques funda o Grêmio Gaúcho em 1898 com o intuito de sistematizar um culto a importantes acontecimentos e tradições rio-grandenses. Com objetivos similares, surge em 1899 a União Gaúcha em Pelotas, fundada por Simões Lopes Neto. Ainda no final do século XIX até meados do século XX irão surgir mais algumas agremiações que atuam no mesmo sentido de exaltar o gaúcho e suas tradições. De mesma importância surge também o que Jacks (2003) chama de “regionalismo literário”, onde despontam nomes como o próprio Simões Lopes Neto e, posteriormente, também Érico

Veríssimo, Augusto Meyer, entre outros. O presente texto não pretende aprofundar uma análise das peculiaridades discursivas e contribuições de cada autor para a construção da “figura do gaúcho”, mas sim evidenciar que esse movimento fortificou o mito do gaúcho-herói, e serviu, pelo menos, como uma das referências para as futuras produções artísticas de âmbito regionalista, como é o caso da música.

Relembre-se que, no início do século XX, o termo *gaúcho* ainda não possuía o significado “heroico” de um modo generalizado, e também não era, de modo amplo, sinônimo de habitante do Rio Grande do Sul. Estas significações só vão tomar uma maior proporção a partir de 1930, quando Getúlio Vargas se torna Presidente da República. “A partir daí passou a ser usado como adjetivo gentílico, qualificando as pessoas nascidas no estado do RS” (MACIEL, 2006 apud LISBOA FILHO, 2009, p. 18).

É a partir deste estereótipo, do gaúcho herói, ao qual se agregam outras qualidades já mencionadas, que, principalmente a partir da década de 1950, instâncias como o rádio, a televisão e o Movimento Tradicionalista, assim como o Estado, a escola, a música e o cinema passam a utilizar esta figura do gaúcho. Tais representações são frequentemente afirmadas na sua diferenciação entre o que seria rural e urbano, tradicional e moderno e o local e o global. No caso da “figura do gaúcho” aqui apresentada, as características que lhe são atribuídas são, principalmente, a de ser um sujeito local (que consome uma cultura “original” do RS), rural (que habita e trabalha no campo) e tradicional (que busca preservar aspectos culturais que julga terem uma história pregressa).

Os dualismos são recorrentes em nosso cotidiano, como se pode ver nos dualismos bem e mal, o bom e o ruim, o verdadeiro e o falso, o sacro e o profano, o ateu e o religioso, a esquerda e a direita, o norte e o sul, o erudito X o popular, Cultura pura X Cultura impura, por exemplo. Canclini (2008) chama-os de “pares organizadores”. Essas discussões, assim como as referentes ao ser ou não ser gaúcho, atuam na organização de nossa sociedade e moldam as identidades dos sujeitos. Nesta trama, as gauchidades e suas sonoridades são operacionalizadas, não somente, mas predominantemente através de um tensionamento entre estes “pares organizadores”, os quais lutam por impor uma estabilidade identitária.

Retomando a menção a alguns momentos, movimentos e instâncias que contribuíram para a formação da “figura do gaúcho”, vale recordar que foi em 1948 que foi criado o primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG) do Rio Grande do Sul, e junto a ele surgiu o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), liderado por Paixão Cortes e Barbosa Lessa. Segundo Lessa (2008), o momento histórico em que viviam era rodeado pela insatisfação em relação ao cenário cultural do final da Segunda Guerra, tomado pela ascensão e dominação da cultura norte-americana do cinema, da música, da moda, do comportamento etc. Foi em uma atitude de oposição a estas manifestações culturais consideradas “estranhas” ao Estado, que surge então o CTG 35, o qual, diferentemente dos movimentos anteriores - Partenon Literário e Grêmio Gaúcho -, tinha a intenção de reviver as tradições gaúchas, ao invés de apenas escrever sobre elas. Com isso foi criado um estatuto para reger as atividades do CTG 35, cuja finalidade era assim caracterizada::

a) zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes, etc., e consequentemente divulgação pelos Estados irmãos e países vizinhos; b) pugnar por uma sempre maior elevação moral e cultural do Rio Grande do Sul; c) fomentar a criação de núcleos regionalistas no Estado, dando-lhes todo o apoio possível (LESSA, 1975).

O que fica claro, a partir do supracitado, é que este movimento em prol do que seriam as tradições do gaúcho, opera primordialmente, embora não de forma exclusiva, com o intuito de se opor a uma cultura estrangeira – estadunidense. Isto demonstra uma intenção de ser “local”, que se concretiza, além de outras estratégias, na negação do que seria identificado como estrangeiro. Na música, como já citei anteriormente, a “proibição” da guitarra elétrica ou do teclado sintetizador são exemplos desse modelo de negociação simbólica em torno das sonoridades do gaúcho, que teria se mantido.

Na esteira das proibições e dos itens banidos das “tradições”, nas décadas posteriores, vem o uso da calça jeans, da camiseta, do tênis, do boné, do brinco masculino. Relembrando minha experiência, quando íamos nos apresentar em CTGs, era comum ver exposto em cartazes e de forma pública o que era permitido em relação às vestimentas. A consulta a tais cartazes nos permite constatar que as proibições vão além das vestimentas, e abarcam também o comportamento. A

prenda (a mulher) só pode dançar com o peão (homem), não sendo permitido “Prenda com Prenda” ou “Peão com Peão”.

OBS:TRAJE PILCHA DO ESPORTE DISCRETO, PRENDA C/ SAIA ACIMA DO JOELHO, ROUPA LIGADA AO CORPO OU TRANSPARENTE, OMBROS, COSTAS E BARRIGA À MOSTRA NÃO ENTRA E DO TÊNIS NÃO DANÇA, PEÃO DE BRINCO E PIERCING. NÃO É PERMITIDO

Figura 1 – Cartaz CTG¹⁴

A imagem acima, que é a fotografia de um cartaz em formato físico encontrado em um CTG (no site não há referência ao nome do local), demonstra como estes estabelecimentos tratam – e respeitam – as regras ditadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. As regras escritas no cartaz coincidem com as “Diretrizes para a Pilcha Gaúcha”, que definem “a indumentária a ser utilizada nas atividades cotidianas, apresentações artísticas e participações sociais, tais como bailes, congressos, representações etc.” (Doc. Do MTG¹⁵). Neste documento, há um rico detalhamento sobre quais vestimentas devem ser utilizadas (bombachas, camisas), as cores permitidas, os adereços (lenços, esporas etc.), as meias (que para as mulheres só pode ser branca ou bege) chegando a tratar até do tipo de maquiagem e da arrumação dos cabelos das “prendas”.

As vestimentas são muito importantes como marcadores de identidade neste contexto, aspecto que frequentemente levanta polêmicas a respeito do que pode e do que não pode ser usado. Este assunto parece ser de extrema relevância para o meio tradicionalista, a ponto de render até reportagem em jornal (de âmbito regional), com o objetivo de esclarecer as regras para quem quer participar dos eventos, como podemos observar na curiosa matéria intitulada “Para guri de apartamento” do jornal Diário de Santa Maria, publicada em 15/09/2014, que trata da utilização da pilcha em bailes promovidos por CTGs.

Se você não costuma frequentar CTGs, mas quer aproveitar a Semana Farroupilha e rodopiar no salão ao som de uma vanera, esta

¹⁴ Fonte: <http://qtaltchepilchas.blogspot.com.br>

¹⁵ <http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/DIRETRIZES%20PARA%20A%20PILCHA%20GAÚCHA%20-%20202015.pdf>

reportagem irá ajudá-lo a não se sentir mais perdido que cusco em tiroteio.

Não entendeu nada? A gente explica: os CTGs têm regras de comportamento, vestimenta e linguajar diferenciados. Durante a programação desta semana, as entidades costumam soltar um pouco os freios quanto à vestimenta. Mas, quando o assunto é comportamento, não há trova que faça o patrão frouxar os arreios. Vem daí a ideia de elaborar esse manual para guris e gurias de apartamento não fazerem feio nos festejos farroupilhas.

Para prendas

Com que roupa eu vou?

- Vestidos de prenda que precisam de bombachinha (calça até o joelho usada sob o vestido), na Semana Farroupilha dispensam a peça
- Os vestidos mais adequados têm mangas abaixo do cotovelo ou longa
- Decotes? Nem pensar
- Saia só se for abaixo do joelho. Nem pense em entrar em um CTG de minissaia.

Sapato pode ser baixo ou alto

- Na pista de dança, bombachas femininas e calça jeans não têm vez, mas na Semana Farroupilha são permitidas para outras atividades, como jantares

Para peões

Com que roupa eu vou?

Bombacha castelhana (justa na perna) não é uma boa escolha

- No pé, bota
- Camisa, colete ou casaco, de preferência, em cores sóbrias. Nada de extravagâncias ou cores muito vibrantes
- Calça jeans e tênis, vale a mesma regra que para as mulheres. Até são permitidas em atividades como rodeios, jantares, cafés... Mas na pista de dança, só bombacha mesmo

E há regras de como se comportar?

- Há sim. E como diz o nome (centro de tradições) preservam tradições. Por isso, no CTG, menos é mais. Essa regra vale para ambos os sexos: nada de beijos ou namoro muito empolgado dentro do CTG. Na pista de dança, então, pode chamar mais atenção do que a sua falta de habilidade com os passos da vanera. Exagerar na bebida alcoólica também não é de bom tom. Assim como um comportamento exageradamente extravagante (ANTONELO, 2014¹⁶).

16 ANTONELO, L. Na Semana Farroupilha, entidades ficam mais tolerantes com as regras para receber visitantes. 2014. In: Jornal Diário de Santa Maria. Disponível em: <http://diariodesantamaria.clicrbs.com.br/rs/geral-policial/noticia/2014/09/na-semana-farroupilha-entidades-ficam-mais-tolerantes-com-as-regras-para-receber-visitantes-4598899.html>. Acessado em 14/12/2016.

Não é intenção deste trabalho abordar com profundidade o modo como o CTG/MTG cria regras e, através delas, padrões de comportamento e sujeitos adequados, mas, até aqui, é possível identificar algumas das características que são consideradas como desejáveis ou mesmo “obrigatórias” para participar deste universo cultural. São estereótipos que são perpetuados nos mais diversos espaços, não só nos CTGs, mas em toda uma rede que vem sendo construída no decorrer das últimas décadas. Algumas destas demarcações são utilizadas, em certa medida, por instâncias midiáticas como programas de rádio, de televisão e também no cinema. Relembro que, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, o rádio assume grande importância como meio de comunicação.

É comum a afirmação de que os anos de 1940 e 1950 representam a época de ouro do rádio no Brasil. De fato, durante essas décadas, esse veículo já apresentava um alto grau de desenvolvimento e atingia milhões de ouvintes. Ao mesmo tempo, a televisão não havia chegado ao Brasil (anos 1940), ou era para poucos (anos 1950) (PRADO, 2012, p.194)

Neste sentido, através do rádio são realizadas importantes articulações entre cultura gaúcha e mídia; como um meio de comunicação para massas, o rádio certamente ampliou a divulgação e fomentação da “figura do gaúcho”, dos seus costumes, da sua música. De acordo com Lessa (2008), foi no ano de 1953 que surgiu o primeiro programa de rádio com temática específica relacionada à cultura gaúcha. O programa, que se tornou bastante conhecido, era o “Grande Rodeio Coringa”, transmitido pela Rádio Farroupilha pelos comunicadores Paixão Cortes, Darcy Fagundes, Luiz Menezes e Dimas Costa.

Entre as décadas de 1950 e 1960, um programa de rádio dominava a atenção dos gaúchos nas noites de domingo: o Grande Rodeio Coringa, transmitido ao vivo pela Rádio Farroupilha. O programa foi palco para inúmeros artistas do Estado, inclusive figuras que são bastante lembradas até hoje – como o cantor Teixeira (1927 – 1985) e o grupo Os Três Xirús, que contava com Leonardo (1938 –

2010), famoso mais adiante como autor de canções como Céu, Sol, Sul, Terra e Cor.¹⁷

O Grande Rodeio Coringa ganhou este nome porque era patrocinado por uma marca de calça de “brim”: Coringa. Era um programa de auditório dividido em invernadas, uma parte de trova, outra de humorismo, seguida por uma de declamação e outra para a Orquestra Sinfônica Farroupilha. Depois surgiram muitos outros programas ligados ao regionalismo e tradicionalismo, e, a partir da década de 1970, ao nativismo – tema que irei aprofundar em seção posterior -, os quais apresentavam o gênero “música gaúcha”.

De lá para cá, até a explosão do Nativismo (década de 1970), a maioria das emissoras radiofônicas mantiveram programas de cunho gauchesco, que eram geralmente reservados para o amanhecer do dia, situação que mudou muito, inclusive no mercado porto-alegrense, onde emissoras ampliaram este espaço, aproveitando a receptividade da audiência (JACKS, 2003, p.66).

Na televisão, temos o Galpão Crioulo (a partir da década de 1980), programa de música veiculado na RBS TV, afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul. Lisboa Filho (2009) faz uma interessante análise sobre o modo como este programa atua na constituição e afirmação da identidade do gaúcho.

Ainda, se pensarmos que a cultura regional popular hegemônica do RS pode ser caracterizada por aquela que recupera em suas práticas e manifestações elementos do homem rural, das lides campeiras, da luta, da coragem, o Galpão Crioulo é a maneira massiva de difusão dessa cultura regional popular, ou seja, o programa massifica e difunde a cultura popular, tomando-a uma cultura regional de massa que legitima a identidade do gaúcho (LISBOA FILHO, 2009, p. 77).

Já no que diz respeito ao cinema, poderia ser citado como exemplo de filmes que se apropriaram desta figura de gaúcho, o filme “Anahy de Las Misiones (1997) dirigido por Sérgio Silva, e “Netto Perde sua Alma” (2001) dirigido por Tabajara Ruas e Beto Souza; também pode ser citado “O Tempo e o Vento” (2013), dirigido

17 Caderno Almanaque Gaúcho. Grande Rodeio Coringa. Disponível em <http://wp.clicrbs.com.br/almanaquegaucho/>. Acessado em 05/03/2017.

por Jaime Monjardim e baseado na trilogia literária de Érico Veríssimo, que foi precedido de uma minissérie produzida pela rede Globo de televisão. Estas produções apresentam uma representação do gaúcho muito semelhante às narrativas presentes na literatura, na história e na mídia aqui abordadas – a do “gaúcho herói”. Em relação aos dois filmes citados, Lisboa argumenta que:

Os filmes são longa metragem de produções estaduais que trazem a temática regionalista, a partir de uma contextualização histórica de dois conflitos significativos do Rio Grande do Sul: a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai, respectivamente. Ambos abordam a gauchidade, em uma das formas mais tradicionais, por meio de lutas, embates, guerras, revoluções, salientando a belicosidade e a bravura desse povo (LISBOA FILHO, 2009, p. 90).

Estas representações do gaúcho ainda estão presentes na mídia impressa, como no jornal Zero Hora, como bem analisa Felippi (2009) no texto “A identidade gaúcha no Jornalismo impresso”. Ela afirma: “Na instância do discurso, encontrado no produto final jornal, ZH efetivamente constrói hegemonicamente as notícias com a mediação da identidade gaúcha” (p.45).

Ainda que o propósito deste trabalho seja abordar os modos como artefatos e discursos atuam na constituição das identidades dos gaúchos em ambientes não escolares, vale lembrar que, dentro da escola, em âmbito curricular, há também uma produção destes modos de ser gaúcho – em grande parte ligados à figura do gaúcho herói. Freitas e Silveira (2011) realizaram um estudo em escolas das cidades de Tangará da Serra e Campo Novo do Parecis (MT) em comunidades de gaúchos que migraram para a região, tendo constatado a atuação da escola em prol da constituição de identidades gaúchas, em espaços bem distantes do que seria, digamos, o “habitat” do autêntico gaúcho:.

Além de estarem presentes e visíveis no cotidiano das pessoas, nos eventos e nas comemorações, o gauchismo e sua pedagogia também circulam nas escolas da região. Considera-se aqui fundamental o papel que a escola exerce no desenvolvimento das identidades e, no caso específico desse estudo, na constituição de uma identidade regional gaúcha. Além de tomar o currículo escolar como um espaço de circulação de narrativas, as quais produzem subjetividades e constroem identidades, há que se levar em conta também a função exercida por todos os rituais e festas presentes no

cotidiano escolar, entendendo-os como mecanismos de produção de sentidos identitários (FREITAS e SILVEIRA, 2001, p. 190).

Dizer que não existiu um gaúcho antes da Revolução Farroupilha, ou das Sociedades Literárias, do MTG, ou mesmo dos programas tradicionalistas de rádio e TV, poderia suscitar várias discussões. Mas não cabe a esse texto discutir tal questão, já que não procuro a origem de um gaúcho autêntico, nem pretendo realizar uma genealogia da criação do chamado “mito” do gaúcho. O que me interessa aqui é a figura do gaúcho que é inventado na articulação dos artefatos e discursos colocados em movimento por estas instâncias na contemporaneidade.

Neste sentido, é possível perceber uma vontade de unificar a chamada cultura gaúcha. Há uma pretensão de essencializar um único modo de ser gaúcho, como se esse comportamento heróico fosse algo determinado “geneticamente” no indivíduo que nasce no Rio Grande do Sul. “As identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Hall, 2007. P. 48), lembra Hall. Em um âmbito regional, é nessa perspectiva que procuro abordar o processo que constitui as identidades do gaúcho. O gauchismo, ao produzir significados sobre um “ser gaúcho”, inventa essa identidade e lhe confere um certo estado de fixidez, pois, no momento que ela é determinada, há uma negação de outros modos de ser.

Como auxílio para compreender melhor esta dinâmica, valho-me das palavras de Vitor Ramil, músico, escritor e compositor gaúcho, que trabalha o conceito “Estética do Frio”, no qual argumenta sobre as peculiaridades culturais do gaúcho em relação ao contexto brasileiro e também dos países vizinhos Argentina e Uruguai. Ramil apresenta uma interessante percepção sobre o modo como os significados são atribuídos a este sujeito cultural.

Originalmente, gaúcho é o rio-grandense do interior, que trabalha a cavalo em fazendas de criação de gado, o mesmo personagem que, no passado, participou das guerras e revoluções em que o estado se envolveu. É um tipo comum aos vizinhos Uruguai e Argentina, com a diferença de que nesses países gaucho (gaúcho) é simplesmente o homem do campo, nunca um gentílico que designe os habitantes dos centros urbanos. É significativo que, no variado leque de tipos regionais brasileiros, esse mesmo gaúcho tenha se estabelecido como marca de representação de todos os rio-grandenses, justamente ele, que nos vincula aos países vizinhos, que nos “estrangeiriza”. Já o gauchismo ou tradicionalismo é um amplo

movimento organizado que, transitando entre a realidade da vida campeira e seu estereótipo, procura difundir em toda parte o que considera a cultura do gaúcho. O empenho de grupos tradicionalistas em legitimar esse personagem e seu mundo como nossa verdadeira identidade, e a vinculação histórica do gaúcho aos heróis da Guerra dos Farrapos contribuem de forma decisiva para que o estereótipo seja largamente assumido pelos rio-grandenses como imagem de representação (RAMIL, 2012, p.11).

Neste trecho, Vitor Ramil nos apresenta uma percepção a respeito da cultura gaúcha que auxilia na compreensão de como foram tramadas algumas das estratégias que movimentam as invenções culturais aqui tratadas. Autores como Ferreira Filho (1958), Pesavento (1984), Oliven (2010), embora não apresentem um único posicionamento teórico, já aprofundaram discussões sobre os modos como se constituíram (ou se inventaram) as identidades do gaúcho, pelo menos desde o século XVII.

Neste trabalho, não nego a existência dos hábitos, costumes, “valores” e outros elementos da cultura gaúcha descritos até aqui, e muito menos tenho como pretensão provar uma “autenticidade” ou “falsidade” deles. E, em hipótese nenhuma, este trabalho pretende fazer algum juízo de valor. Contudo, o fato é que, além do “herói gaúcho”, há outros “gaúchos” – entendendo tal palavra como um termo que designa pessoas nascidas no Estado - que circulam por aí. Ao chegar em outro Estado brasileiro, um indivíduo é facilmente identificado como gaúcho se ele apresentar um sotaque característico (que pode ser de Porto Alegre, da serra gaúcha, da fronteira oeste etc.) e possuir o hábito de tomar chimarrão, por exemplo. É muito comum este sujeito ter esses traços identitários, mas, no entanto, nunca ter “montado a cavalo”, participado de uma marcação¹⁸, e muito menos ter suas atividades profissionais ou de lazer ligadas à vida pastoril.

Não é preciso realizar uma investigação mais aprofundada para constatar que o que se pode chamar de “cultura gaúcha” (por mais imprecisa que seja esta denominação) é fruto da hibridação de elementos advindos de diferentes etnias – indígenas, europeus (portugueses, espanhóis, italianos, alemães, principalmente) e africanos, em interação com dimensões políticas (com destaque à Revolução

18 Marcação: é um “evento” realizado em fazendas para “marcar” o gado com o ferrete (um ferro em brasa com uma espécie de logotipo da fazenda). Esse também é um dia festivo nas fazendas, para o qual muitas pessoas são convidadas para participar, pois tem um caráter de celebração.

Farroupilha), sociais e religiosas, além dos fenômenos sociais contemporâneos (com destaque ao avanço tecnológico e comunicacional). No decorrer de nossa história, práticas, hábitos e costumes foram se moldando, alguns permanecendo, dentro de uma busca por alguma “preservação”, e, por outro lado, algumas dessas práticas e elementos deixam de existir e outras são “(re) inventadas”. Neste sentido, não há uma só identidade, não há um único modo de ser gaúcho, mas sim várias formas de ser, de narrar e de perceber este sujeito.

Em relação a tais invenções que se conectam à(s) figura(s) do(s) gaúcho(s), vale retomar a ideia de Canclini (2008) a respeito das culturas híbridas, e ressaltar que, uma vez “inventadas”, as identidades continuam passíveis de novas hibridações. Neste sentido, considero, no caso deste estudo, que há uma heterogeneidade discursiva acerca do gaúcho, na medida em que essa produção discursiva não é estática e vai se reelaborando a cada narrativa e em tempos e lugares distintos. Nesse sentido, os artefatos aqui apresentados ensinam modos de ser gaúcho, os quais também atravessam os modos de soar da Música Instrumental Gaúcha, como veremos no capítulo seguinte.

4. A EMERGÊNCIA DAS SONORIDADES GAÚCHAS

ATENÇÃO: Ajude a conservar a nossa Tradição,
 não permitimos: maxixe, ombros e costas amostra,
 mini saia, dançar de tênis, decote exagerado, dançar
 de bermudas, blusa de tirante, Prenda com Prenda,
 Peão com Peão, armas e cobertura de qualquer tipo,
 Principalmente entrar de Boné, terá que deixar na portaria.
 Evite Constrangimento.
 Traje: Social Discreto

Figura 2 – Fôlder CTG¹⁹

Na figura acima, temos a reprodução de um fôlder retirado da internet, no qual são apresentadas algumas regras obrigatórias para entrada em um baile de CTG (semelhante ao que vimos anteriormente). Este fôlder divulga o que “não” representaria a cultura gaúcha, de acordo com a visão do Movimento Tradicionalista. O que chama a atenção nele e que é pertinente destacar em relação ao que discuto neste trabalho, é a proibição inicial do maxixe, um ritmo musical. Isto evidencia que não só as letras das canções, mas também os elementos musicais fazem parte das negociações e simbologias que estão em jogo nas demarcações a respeito do que é aceito ou não como gaúcho.

É no interior dessas negociações que determinados sons são condicionados a algumas representações, isto é, determinados ritmos, timbres, e formas de compor música são estabelecidos como mais verdadeiros, autênticos, tradicionais etc. Os sons em si não possuem um significado (interior, natural, essencial), mas ganham sentido dentro de um contexto cultural. O maxixe, que é um dos primeiros ritmos considerados “genuinamente” brasileiros e que obteve popularidade a partir do final do século XIX, constitui, no Rio Grande do Sul, motivo de constantes polêmicas, pois está diretamente ligado à Tchê Music, a qual é rechaçada pela comunidade tradicionalista.

¹⁹ Fonte: <http://qtaltchepilchas.blogspot.com.br>

A Tchê Music foi um gênero musical criado com um objetivo comercial, em uma parceria entre a gravadora Acit e a Abril, e teve como uma das principais bandas o “Tchê Barbaridade”. Além da inserção de elementos rítmicos (maxixe), essa banda, assim como as demais participantes deste movimento, passou a não usar as pilchas, e sim vestimentas como a calça *jeans* e o tênis. Evidentemente, muitas polêmicas emergiram, sendo que o assunto, frequentemente, chega a ganhar as páginas de jornais de grande circulação no estado, como no exemplo abaixo, trecho de uma reportagem do Zero Hora.

No início dos anos 2000, o Tchê Barbaridade deixou a pilcha de lado e mesclou música nativista com outros ritmos, ajudando a criar a chamada tchê music. Em resposta, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) baniu dos palcos dos CTGs os grupos que embarcassem naquela onda²⁰.

A palavra “baniu” pode parecer forte, mas efetivamente este banimento aconteceu. Os “Tchês” (grupos Tchê Barbaridade, Tchê Guri, Tchê Garotos, entre outros) foram proibidos de tocar em eventos promovidos pelos Centros de Tradições Gaúchas. Até um manifesto foi divulgado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho reivindicando respeito à Carta de Princípios do MTG.

Ainda em 1999, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) divulgou um manifesto pregando o respeito à *Carta de Princípios*, que condena o abandono da indumentária gaúcha e o uso dos CTGs por estilos musicais “invasores”. “O CTG que necessitar fazer a contratação de conjunto que distorça a música, que despreze a pilcha ou que use de recursos de culturas alienígenas para obter lucro deve pensar se não está na hora de trocar de nome e de finalidade”, sugeria o texto do MTG, em trecho transcrito no Segundo Caderno de 22 de dezembro.

– A orientação foi de que somente fossem contratados conjuntos musicais que executassem músicas no compasso tradicional. A *Carta de Princípios* não proíbe nada, ela define os objetivos do MTG – explica Manoelito Savaris, vice-presidente da entidade na época.²¹

20 Jornal Zero Hora: Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/05/tche-barbaridade-veste-a-bombacha-e-retorna-ao-palco-do-ctg-35-3761548.html>. Acessado em 03/12/2016

21 Jornal Zero Hora: Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/musica/noticia/2016/08/em-1999-a-tche-music-ensaiou-dominar-o-pais-o-que-deu-errado-7298662.html>. Acessado em 20/12/2016.

Para que fosse possível retornar a estes espaços, depois de 12 anos, a banda Tchê Barbaridade teve que voltar a usar as pilchas e tocar músicas ao “compasso tradicional”, e em 2011 lançaram o álbum denominado 100% Gaúcho²². Se comparamos tal álbum a discos como “Lá vem o Tchê” (2003), que possui características sonoras parecidas com o *axé music* (entre outras influências que não serão aqui analisadas), o disco de 2011 retrata uma sonoridade que apresenta repertório com uma roupagem mais “tradicional”.

Estes trechos acima trazem apenas alguns exemplos das muitas discussões e polêmicas que surgem quando o assunto é música gaúcha. A busca pelo “compasso tradicional” é sempre um motivador de tais embates, o que, *grosso modo*, significa buscar uma música gaúcha que fosse capaz de representar (sonoramente) o gaúcho. Na esteira destas tentativas aparecem as mais variadas denominações: música gaúcha, música tradicionalista, música nativista, música regionalista, música regional, música crioula, música campeira, Tchê Music, MPG (Música Popular Gaúcha), e, inclusive, a Música Instrumental Gaúcha, entre outros. Neste contexto, músicos e não músicos defendem a criação e a “conservação” de uma música de raiz, ou de uma “essência” da música gaúcha, ou do que seria uma música tradicional, ou ainda do que seria mais autêntico em termos musicais.

É a partir desta vontade de preservar um modo de soar, que parece ser simultâneo aos cuidados dedicados à preservação dos “modos de ser” dos gaúchos, que alguns sons são escolhidos e outros são considerados ruídos. Como já abordado neste trabalho e dentro da ótica dos Estudos Culturais, não entendo que haja algum instrumento musical, um modo de compor ou alguma técnica musical que seja “naturalmente” gaúcha. O que há é o uso de certos elementos e narrativas sobre este uso que perpetuam determinados significados, sempre em alguma articulação entre som e contexto cultural. Neste sentido, vale ressaltar que, assim como no caso dos “modos de ser”, também os “modos de soar” do gaúcho são atravessados por uma heterogeneidade discursiva, onde sons “prezados” e sons “desprezados” coexistem (des)objetivando as possibilidades de identidades estáveis.

²² Acesso ao álbum 100% Gaúcho: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDI7snEaBPg>

Nesse movimento, os desprezados serão tratados de modo que sejam (Des)objetados, criando assim um conjunto de linhas que, pela intensidade de suas movimentações, acaba contaminando também os prezados. Dessa forma, por contaminação, prezados e desprezados são convidados a (Des)objetar suas existências, livrando-se das personalidades, das incumbências a que foram submetidos pelos deveres, poderes e normas. (Des)educar é (Des)objetar as músicas que, em maior ou menor medida, fazem parte da vida dos educandos. Por isso, (Des)educação Musical tem (Des)nome - ela não busca fixar lugares, nem estabelecer regras as quais possam ser seguidas (PACHECO, 2011, p.19).

Nesta seção busco, então, por esta heterogeneidade discursiva, analisando algumas evidências históricas sobre o modo como foram moldadas as sonoridades que hoje são nomeadas como gaúchas. Esclareço que não busco escrever uma história da música instrumental gaúcha, nem mesmo criar categorias, cronologias que estabeleçam uma continuidade de fatos que explicariam o porquê de as sonoridades serem, hoje, como são. O objetivo deste capítulo é, sim, analisar diferentes pontos de vista que os livros e os discos nos trazem sobre a música gaúcha e a MIG, evidentemente sem a pretensão de dar conta de todos os fatos históricos, de todos os discos ou de todos os livros sobre o tema.

4.1 Os Diversos Sons do Estilo Gaúcho

Assim como em outros territórios brasileiros, e similarmente em nossos vizinhos Argentina e Uruguai, o Rio Grande do Sul foi constituído a partir de um complexo processo de hibridação cultural, social, étnica, racial etc., que aconteceu (e ainda acontece) em um território coabitado por índios, negros e europeus (posteriormente este espectro é alargado com a presença de asiáticos, entre outros). Evidentemente, esses diferentes povos trouxeram consigo determinadas práticas no campo da música, fossem elas puramente musicais, ou como um elemento para o desenvolvimento de práticas ligadas à religião, a festividades, a danças etc., e os contatos estabelecidos promoveram os mais variados modos de comportamento, costumes, manifestações culturais, religiosas. Por outro lado,

também misturas nos modos de fazer música foram e vêm sendo efetuadas, produzindo todo tipo de hibridações.

Uma de minhas constatações/percepções ao analisar as narrativas, é que a maioria das abordagens sobre a constituição da música do Rio Grande do Sul apontam que, nela, foram utilizados elementos musicais europeus, africanos e indígenas, e, a partir do século XX, da música norte-americana; atualmente, em tempos de internet, as influências devem ser imensuráveis. Neste sentido, apesar da obviedade, é possível afirmar que nossa música certamente tem uma formação bastante híbrida, ou seja, as identidades dessa música não são naturais, não têm um ponto de partida, e nem de chegada, já que têm uma identidade instável, misturada, com momentos de estabilidade, mas, ainda assim, bastante vulneráveis a novas influências.

Autores como Preiss (1988), Bangel (1989) e Oliveira (2006) consideram o encontro cultural entre nativos e europeus como o primeiro contato entre “os diversos sons” que viriam a compor o “estilo gaúcho” da música brasileira (BANGEL, 1989, p.14). Neste momento, os primeiros elementos destes “diversos sons” teriam sido formados pela música europeia erudita (canto gregoriano, música renascentista e música barroca) e a cultura musical indígena. Instrumentos como chocalhos, tambores e flautas (vários tipos: pan, bua-xinxin, iapututu etc) teriam convivido com órgãos, violas de gamba, harpas, guitarras, vihuelas, violinos, dulcianas, trompetes, oboés etc.

A chegada das missões jesuíticas (que formariam os Sete Povos), da música renascentista e barroca, vinda com os colonizadores, e a música dos índios estavam criando as condições para temperar nossa cultura (BANGEL, 1989, p.14).

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

De acordo com Preiss (1988), os primeiros registros sobre música feitos em território rio-grandense teriam sido a respeito de atividades musicais realizadas

entre índios e jesuítas durante o século XVII. Os jesuítas teriam usado a música com o intuito de doutrinação dos indígenas para a religião cristã. “O certo é que (...) os indígenas mostraram muita sensibilidade no que tange à música, e esse foi o principal fator através do qual os Missionários, (...), lograram atraí-los (PREISS, 1988, p. 20). Estes contatos e a mistura de elementos europeus e indígenas, teriam sido as primeiras hibridações musicais da cultura musical do RS.

Cezimbra Jacques, em um livro pioneiro na abordagem da cultura sul-riograndense, descreve que em meados do séc. XVIII já havia danças consideradas como geradas (ou inventadas) nesse território, as quais “pelos seus traços parecem haver resultado de uma combinação das danças dos primitivos paulistas, mineiros e lagunenses, com as danças dos açorianos e dos indígenas” (1883, p.74). Contudo, apesar de existir uma aceitação (tanto da literatura quanto da historiografia) de que houve participação da cultura do índio nesse processo formativo, há poucos indícios de que sua presença na música tenha chegado ao século XX.

Mas a presença do índio é muito esmaecida na construção social da identidade do Rio Grande do Sul. É comum a historiografia tradicional se referir ao território rio-grandense nos primórdios da colonização ibérica como "terra de ninguém". Nesta operação, os indígenas eram desconsiderados já que eram vistos como "sem fé, sem rei e sem lei" (OLIVEN, 2010 p.20).

Não é objetivo aqui fazer uma reflexão mais aprofundada sobre a proporção em que a cultura indígena participou dos processos de constituição da música gaúcha, ou seja, especificamente, quais e como determinados elementos musicais teriam efetivamente (ou não) participado desta identidade sonora. Não parece ter havido quantidade significativa de elementos de tal origem, e não há (ao menos eu desconheço) registros dessa música em partituras ou gravações, de modo que só podemos analisar relatos muito pouco objetivos sobre ela, o que impossibilita uma análise mais aprofundada. As narrativas sobre a música realizada no Rio Grande do Sul passam a ser mais frequentes somente a partir do século XVII, e as informações sobre ela são, predominantemente, a respeito das danças e músicas europeias que aqui são desenvolvidas.

Quem primeiro falou nas danças tradicionais do Rio Grande do Sul foi Antônio Álvares Pereira Coruja, em 1852, com sua “Coleção de Vocábulos e Frases usadas na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul”. Nesta coleção, ele menciona especificamente o ciclo do Fandango e enumera as suas danças. Mais tarde, as quadrinhas recolhidas por Carl von Koseritz, em 1861, mencionam várias danças como o Tatu e a Chimarrita. No fim do século passado, com o seu “Ensaio Sobre os Costumes do Rio Grande do Sul”, o major João Cezimbra Jacques estuda as danças gaúchas (1893) e retoma o assunto com profundidade com seu livro “Assuntos do Rio Grande do Sul”, em 1912, mencionando o ciclo dos fandangos e acrescentando outras danças àquelas mencionadas décadas antes, por Coruja (FAGUNDES, 2002, p.138).

Neste sentido, podemos dizer que a história contada sobre a música gaúcha tem geralmente como ponto de partida acontecimentos de meados do século XVIII, momento musical denominado "ciclo dos fandangos". Este acontecimento teria tido sua emergência a partir do estabelecimento das tropeadas, por volta de 1730, quando as experiências culturais dos tropeiros²³ passaram a transitar entre São Paulo e Rio Grande do Sul, período que também é marcado pelo início da migração açoriana para o sul do Brasil (por volta de 1750). Também não se pode esquecer que, neste período, já havia a presença de negros escravizados no território do RS. Teria acontecido, de acordo com as narrativas pesquisadas, um significativo fomento no desenvolvimento da “Música Fandangueira”.

A “Música Fandangueira” é a que tem suas raízes, melodias e ritmos fundamentados na ação dos colonizadores açoritas e dos bandeirantes vindos do Brasil-Colônia, com mais de dois séculos e meio de caldeamento étnico (CORTES, 1978, p.43).

Segundo Antônio Álvares Pereira (apud CORTES, 1978, p.36), em um texto intitulado “Coleção de Vocábulos e Frases usados na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul”, publicado no ano de 1852 na revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, “Fandango” seria um termo usado para denominar um “baile campestre”, um “baile usado por gente do campo”. Além de ser um “baile”, era um modo de fazer música que apresentava como principais instrumentos a viola de

²³Tropeiros: denominação dada aos sujeitos que conduziam tropas de gado entre São Paulo e Rio Grande do Sul, no século XVIII.

origem ibérica²⁴ e a rabeca²⁵, os quais eram utilizados nos bailes (ou fandangos) com a função de acompanhar “um conjunto de cantigas (...) intercaladas por uma parte coreográfica” (CÔRTEES; LESSA, 1975, p. 36).

Num mesmo cadinho reuniram danças dos tropeiros, masculinas (como o fandango e a chula), danças de casais trazidas pelos açorianos (como a chimarrita e a ratoeira), danças luso-açorianas (como o pezinho e a tirana) e danças luso-brasileiras, como o anu e o balaio (CORTES; LESSA, 1975, p.35).

Nesse fandango-baile predominava a dança de par solto, de origem ibérica (tipo lundu), mas também se dançava o fandango propriamente dito, só por homens (tipo fandango paulista e catira mineira, ainda hoje muito usuais no centro do Brasil) (CORTES; LESSA, 1975, p.36).

Outro trabalho que corrobora o que vem sendo apresentado até aqui é o “Manual de Danças Gaúchas”, lançado em 1955 por Barbosa Lessa e Paixão Cortes, obra que se tornou um marco nas narrativas sobre a música do gaúcho, pois foi o primeiro material bibliográfico com significativa ênfase aos elementos musicais que representariam o gaúcho. Apesar de manter o foco nas danças, este trabalho apresenta uma detalhada descrição das características musicais dos ritmos utilizados para a execução das danças como a Rancheira, o Balaio, a Chimarrita, o Anu, o Chotes, entre outros.

Este livro, que foi resultado de pesquisa *in loco*, além de citar quais seriam os principais ritmos, abrange também uma breve abordagem dos instrumentos utilizados, relatando que os mais antigos teriam sido a viola (de arame) e a rabeca (instrumentos que surgem no RS em meados do século XVIII).

O mais antigo instrumento musical usado pelo gaúcho de antanho foi a viola (de 10 ou 12 cordas), durante o período das danças sapateadas e de par solto.

Contemporâneo da viola, e como acompanhante desta, encontramos a rabeca - um violino de confecção crioula. Parece ter sido introduzido pelos jesuítas fundadores dos 7 Povos das Missões (CORTES; LESSA, 1955, p.19).

24 A viola de que trato aqui não é o instrumento da família do violino, mas o semelhante ao violão.

25 A rabeca é um instrumento semelhante ao violino, porém de fabricação mais rústica.

O texto segue argumentando que estes instrumentos foram substituídos pelo acordeom e pelo violão (por volta do início do séc. XIX), sendo que estes teriam se tornado “básicos na execução das músicas que se destinam às danças gauchescas” (CÔRTEZ; LESSA, 1955, p.19). Os autores utilizam como exemplo a seguinte quadrinha folclórica:

A gaita matou a viola
O fósforo matou o isqueiro
A bombacha o xiripá
A moda, o uso campeiro

Este trecho é adequado para exemplificar o caráter de fluidez que a cultura assume. É interessante notar, nesta obra e também em outras de Barbosa Lessa e Paixão Cortes, que estes trabalhos possuem uma evidente intenção de desempenhar um papel de “manual”, propondo o que seriam as "continuidades" nos modos de ser (e de soar) no interior da cultura gaúcha. Contudo, estes mesmos escritos relatam, em diversos trechos, que há uma dificuldade em dizer o que seria de fato a “primeira”, ou a “essência” da cultura gaúcha e, de certa forma, relativizam a ideia de originalidade, como podemos ver nas linhas a seguir.

As danças que apresentamos neste Manual estão impregnadas do verdadeiro sabor crioulo do Rio Grande do Sul, são legítimas expressões da alma gauchesca. Em todas elas está presente o espírito de fidalguia e de respeito à mulher, que sempre caracterizou o campesino rio-grandense.

De onde as danças surgiram é problema secundário. O que interessa é sabermos que elas realmente animaram as festas do Rio Grande tradicional, e representaram um incentivo de alegria aos forjadores da grandeza histórica de nisto rincão.

Estas são gaúchas não porque tiveram se originado inteiramente no ambiente campeiro, mas porque o gaúcho – recebendo-as de onde quer que fosse - lhes deu música, detalhes, colorido e alma nativa (CÔRTEZ; LESSA, 1955, p.17).

Após o período "fandangueiro", já no século XIX, momento em que o RS presencia a migração de alemães, italianos e poloneses, além de franceses, libaneses, judeus, sírios, japoneses etc. (LAZZAROTTO, 1978), surgem novas alterações nos processos de formação do “estilo gaúcho”. O fandango começa a

perder força, e novos gêneros musicais europeus começam a fazer parte do cotidiano musical do Rio Grande do Sul.

Entre as altas classes o fandango que até pelos anos 1839 e 1840 ainda era muito usado, foi sendo substituído pelas danças vindas da Europa como o ril, a gavota, o sorongo, o Montenegro, a valsa e mais tarde as polcas, os chotes, as contra-danças, as mazurcas e finalmente as havaneiras espanholas, expressão musical do langor e dos requebros (JAQUES, 1883, p.75).

Junto à emergência desta onda migratória europeia no Estado, se estabelece uma trama que permite o aparecimento de novas interlocuções culturais. Além de novos gêneros musicais, desembarcam em solos rio-grandenses alguns instrumentos como o piano, os sopros (utilizado nos *kerbs* por migrantes alemães) e principalmente o acordeom (gaita), sendo que este último fez com que a viola e a rabeca progressivamente perdessem seu espaço.

Convém notar-se que até a viola não ficou isenta das alterações determinadas pelo progresso; e é assim que ela vai pouco a pouco desaparecendo e sendo substituída pela gaita (JAQUES, 1883, p. 75).

O gaúcho até então conheceu a viola, quase exclusivamente, e a rabeca. Embora rica em harmonias, a viola era um instrumento fraquíssimo em sonoridade, trabalhosa de afinar, e relativamente difícil de conduzir a cavalo porque logo se desarranjava ao contato com a chuva e a umidade. Agora o italiano oferecia ao gaúcho um novo instrumento [a gaita-ponto], de afinação permanente, resistente à umidade, fácil de conduzir (LESSA; CORTES, 1975, p. 62).

Na mesma obra supracitada, é argumentado que as gaitas “se tornam um elemento fundamental para uma diversão campeira” (LESSA; CORTES, 1975), e a exigência de um cantor é, então, substituída, predominantemente, pela de um gaiteiro: “Nos bailes não se exigia que o músico fosse também cantor: bastava que fosse gaiteiro” (p. 63). Este trecho é um indicativo da existência da música instrumental já nesse período – mesmo que sem o direcionamento atual, pois ela parece ter mera função de divertimento, enquanto atualmente a música instrumental assume, na maioria das vezes, um caráter mais “sério”, executado em salas de concerto etc. (assunto que será retomado mais adiante). De acordo com Fagundes (2002), é também em meados do século XIX que, juntamente com o

acordeom, teria chegado no Rio Grande do Sul o violão. “Geralmente acredita-se que sua introdução no RS seja contemporânea da gaita, ou seja, durante a Guerra do Paraguai, entre 1860 e 1870” (p.131).

A guerra do Paraguai virou o Rio Grande do Sul pelo lado do avesso. Tudo mudou e muito rapidamente. Veio o arame de cerca, o fósforo, a gaita, a bombacha, o telégrafo, o trem, a iluminação pública...Com a gaita, vieram ritmos da Europa (FAGUNDES, 2002, p.141).

A guerra supracitada e seus efeitos já prenunciam as mudanças que serão centrais no desenvolvimento da música gaúcha do século XX. De acordo com a bibliografia, a música fandanguera teve parte de seus elementos caídos no esquecimento e os novos ritmos europeus foram ganhando suas versões hibridizadas no interior das novas dinâmicas culturais que a “modernidade” trazia ao Rio Grande do Sul. Este é um período, entre final do século XIX e início do século XX, em que as novidades tecnológicas como a luz elétrica, o telefone, o automóvel, o cinema e o gramofone invadem o cotidiano da sociedade. O estado, assim como outros territórios brasileiros, vivencia o positivismo castilhistas e seus ideais de modernidade (e progresso) fortemente influenciados pelas novas tendências comportamentais advindas da Europa, com destaque ao modo de vida francês, que vive um período denominado *Belle Époque*.

4.2 A Belle Époque e a Música do Gaúcho

As fronteiras temporais que definem a Belle Époque, tanto no Brasil quanto no mundo, são flutuantes, pois ela está associada ao clima de intensas mudanças políticas, culturais e tecnológicas que movimentaram o Ocidente a partir da segunda metade do século XIX, mas não se refere a algum acontecimento ou data específico de alcance global. Por esse motivo, acreditamos ser importante definir o período que compreendemos como a “bela época”, destacando que se trata de uma interpretação nossa, não uma tentativa de determinar uma data fixa para seu início e término. A Belle Époque se vincula também ao processo de modernização de grandes cidades e, de acordo com Doberstein, as reformas empreendidas por Haussmann em Paris, em meados de 1870, teria tornado a capital francesa o “centro difusor desse processo de remodelação da

fisionomia arquitetônica e urbanística das grandes cidades do mundo ocidental” (DOBERSTEIN, 1999,12).

Ao seu modo, o estado rio-grandense vive os anos iniciais da Primeira República fortemente influenciado pelas transformações políticas, sociais, culturais e urbanas acionadas pela *Belle Époque*. Mudanças estruturais e comportamentais ocorrem, com maior intensidade, em cidades como Porto Alegre e Pelotas, onde era possível ver o calçamento nas ruas, a iluminação pública, o saneamento básico, além de espaços como parques, jardins, cafés e clubes esportivos. É neste contexto de transformações que a sociedade gaúcha intensifica experiências simultaneamente divididas entre um passado rural e um presente urbano/moderno. Como exemplo desta dinâmica, podemos citar a interpretação que Magalhães (1993) faz do modo de vida na cidade de Pelotas.

Na verdade, pode-se afirmar, com plena convicção, que os hábitos gauchescos – entre eles, por exemplo, o de tomar chimarrão e o de vestir-se a caráter, bastante comuns nas cidades da Campanha – não chegaram a influir sobre o cotidiano dos pelotenses durante todo o século XIX. Em Pelotas, os costumes europeus é que foram sempre dominantes no comportamento coletivo (p. 134).

Evidentemente, essas características modernas/urbanas, no início do século XX, aparecem com maior intensidade em cidades de maior porte. Cidades menores e localidades rurais não vivem a mesma experiência urbana. Contudo, é neste contraste entre o urbano e o rural que surgem nomes como o pioneiro cineasta Francisco Santos, que, na cidade de Pelotas, nos primeiros anos da década de 1919, lança os primeiros filmes gaúchos, como o “O crime dos banhados”, uma ficção criminal, tendência do cinema brasileiro nesta época. É também no início do século que João Simões Lopes Neto, um dos mais importantes escritores regionalistas gaúchos, escreve obras como *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913).

Não apenas no Rio Grande do Sul, mas também em nível nacional, neste momento, estava em voga uma vontade de civilizar-se (PESAVENTO, 2007), o que ensejava novos embates onde culturas “alienígenas” (europeias e norte-americanas) passam a conviver com as culturas locais (tradicionais). Neste cenário, aparecem os discursos nacionalistas e regionalistas. “Intelectuais e elites” passam

a reconhecer a importância do “autenticamente brasileiro” na constituição de uma identidade nacional, de que pode ser exemplo a Semana de Arte Moderna de 1922. Também podemos citar, em nível nacional, pensadores como Mário de Andrade, o qual defende a construção de uma identidade nacional, argumentando que “só seremos civilizados em relação às civilizações no dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais” (MÁRIO DE ANDRADE, 1983 apud OLIVEN, 2001). Temos também o “Manifesto Regionalista” (1926) de Gilberto Freyre, no qual o autor, em concordância com Mario de Andrade, apresenta uma repulsa aos modelos estrangeiros, mas diverge em relação à construção de uma identidade nacional, defendendo a valorização das tradições regionais.

O Brasil continua discutindo a formulação de modelos para organizar a nação e esse debate acaba inevitavelmente passando pela discussão do que é nacional (e portanto autêntico para uns, mas atrasado para outros) e o que é estrangeiro (e, portanto, espúrio para uns, mas moderno para outros). Ou seja, o país continua girando em torno da questão da identidade nacional, que é reposta e reatualizada à medida que novos contextos são criados (OLIVEN, 2001, p.7).

Sem a intenção de aprofundar esse tema, trago essa reflexão com o intuito de demonstrar como as lutas simbólicas entre regional, nacional e estrangeiro atuaram e atuam de modo significativo na dinâmica histórico cultural do Brasil e também do Rio Grande do Sul. Neste sentido, as tendências surgidas durante a *Belle Époque* não foram acontecimentos estritamente na área da música, mas seus efeitos agitaram as cidades gaúchas, promovendo novos espaços e novas práticas musicais.

O período que compreende as últimas décadas do século XIX até os primeiros anos do século XX foi tomado por uma série de novas manifestações culturais e musicais em quase todo o mundo ocidental. Próprias do universo urbano moderno, elas despontaram fundamentalmente no cotidiano das grandes e médias cidades em formação. Esse não foi um fenômeno social localizado ou historicamente restrito. Na cadência do crescimento dessas aglomerações urbanas, multiplicaram-se os espaços de lazer e entretenimento popular, inclusive aqueles cuja atividade central era a música (MORAES, 2016, p. 01).

Desde o final do século XIX, os concertos de orquestras filarmônicas, de coros ou solistas eram frequentes em estudantinas, em clubes musicais ou em saraus realizados em residências particulares, os quais tinham em seus repertórios “música lírica (...), valsas, tangos, polcas, maxixes” (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p.334), e também “árias e duetos de ópera, canções populares napolitanas” (p.336). Nas primeiras décadas do século XX, os espaços urbanos gaúchos ganhavam novos ambientes de entretenimento; os cafés, as confeitarias, os cabarés e os cinemas²⁶ passam a oferecer apresentações de música ao vivo, sinal de “progresso e modernidade”.

Porto Alegre, pela sua gente, pela sua formação e, principalmente, pelos cafés e confeitarias com música ao vivo, foi sem dúvida alguma uma cidade avançada para a época. Acredito que na América do Sul somente outra cidade possuía tal tipo de entretenimento: Buenos Aires (VEDANA, 1987, p. 52).

Uma galeria com mesa ao balcão e um bonito salão de fundo, mais uma orquestra. Ciclo do Jazz e do tango, o maxixe contra o charleston, a rancheira em guerra com o fox. Música de danças, valsas doces, músicas italianas para se ouvir, mais um repertório alemão, e assim a orquestra não parava, revezava-se e ia do meio da tarde até noite adentro (LAYTANO apud CARNEIRO; PENA. 1992. p. 103).

É recorrente nas narrativas sobre as práticas musicais que eram desenvolvidas neste período, a descrição de uma cena musical bastante eclética, o que pode ser considerado como mais um indicativo da presença dos diversos processos de adaptação/hibridação e da riqueza de elementos que ajudaram a constituir a música aqui produzida. Mais uma vez podemos argumentar que a música gaúcha, assim como qualquer outro gênero musical, é o resultado de processos de hibridação cultural, isto é, seus elementos não seriam oriundos exclusivamente no Rio Grande do Sul. O que parece mais sensato concluir é que música(s) gaúcha(s) são resultados dos usos destes elementos “alienígenas”, e das significações produzidas nesta trama ou, como argumenta Arthur de Faria, do modo como as diferentes influências musicais vão se “aclimatando” aos fazeres musicais desta cultura.

26 Os filmes, até 1927, eram mudos, e era prática comum ter música ao vivo para acompanhar a película.

[...] ritmos europeus se aclimatando numa formação absolutamente peculiar a esta adorável cidade. Schottschs, polkas, valsas, habaneras e mazurcas estavam se transformando em chotes, polcas, vaneiras – depois vanerões – e rancheiras. Montes de compositores escreviam operetas com temas da cidade e as peças instrumentais compostas aqui eram tocadas aqui mesmo, nos Discos Gaúchos da Casa Elétrica – a segunda gravadora da América Latina, 100 por cento porto-alegrense – ou nos da carioca Casa Edison. Tínhamos um cenário peculiar e um sotaque citadino absolutamente identificável – ainda que se analisasse apenas o lado estritamente musical (FARIA, 2001, p 01).

Uma interessante produção desta época, que também nos auxilia a compreender estes processos de produção das sonoridades gaúchas, foi a comédia-opereta chamada “Os bacharéis”, com libreto escrito por João Simões Lopes Neto e música original de Manoel Acosta y Oliveira. Nessa criação é possível constatar uma destas ações de adaptação da música estrangeira/alienígena ao contexto rio-grandense, afirmação que é realizada por Nogueira e Souza ao mencionar

[...] a mescla dos mais diversos ritmos como a valsa, a modinha, o maxixe o schottisch e a havaneira, engendrando os nascentes ritmos da música popular brasileira. Pode-se considerar que foi a maneira peculiar com que os integrantes e maestros dos conjuntos populares e das orquestras adaptavam ritmos europeus às temáticas brasileiras, aos instrumentos musicais e às danças, que acabaram levando a uma transformação gradativa dos ritmos advindos da Europa (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p.339).

Evidentemente não há a pretensão, aqui, de realizar um amplo e definitivo mapeamento de tudo que teria acontecido, em termos musicais, no Rio Grande do Sul. O material bibliográfico elencado para promover as discussões neste trabalho deve servir como uma ferramenta para elucidar, mesmo que parcialmente, o que e como se dão alguns dos processos de formação do gênero musical aqui discutido. Ou seja, entende-se que não há a possibilidade de demarcar e categorizar como acontecem as dinâmicas culturais que produzem determinados modos de soar de um modo determinado, mas sim, apenas, constatar as estratégias com que algumas destas operações são realizadas.

Nesta perspectiva, nota-se que aqueles gêneros que já circulavam no estado em meados do século XIX são os que, com maior frequência, são narrados como elementos que participaram do “caldeirão” onde foram produzidas a Música Gaúcha e também a Música Instrumental Gaúcha. Neste caldeirão estavam a valsa vienense, a *polka* surgida na Boêmia, a *habanera* cubana e o teuto-escocês *schottisch*; também os ritmos norte-americanos (que chegam nas primeiras décadas do século XX) como o *one-step*, o *charleston* e logo depois o jazz e o blues; e também o que acontece em termos de música nacional, que nesta época era formada por gêneros como o lundu, o maxixe, o choro, o samba. Não podemos deixar de retratar a presença de gêneros como a milonga, o chamamé e o tango, que já faziam parte da cultura musical uruguaia e argentina e que influenciaram as práticas musicais do outro lado da fronteira, sobremaneira.

Entretanto, não há como deixar de citar que muitas polêmicas se criam em torno da(s) origem(s) da música gaúcha. É sempre uma ação que pode gerar conflitos afirmar que esta música é fruto de misturas, e que muito do que chamamos de Música Gaúcha, na verdade, são diferentes modos de apropriação, tradução e releituras de gêneros musicais estrangeiros. Em um contexto que busca com tanto afinco a preservação de uma autenticidade, de uma tradição, muitas vezes a ideia de haver tais misturas pode levar a um entendimento de que esse fazer musical seria menos legítimo, ou teria um valor menor.

De acordo com Arthur de Faria (2001) e Lamberty (1989 p.52), o único ritmo que é considerado como gerado/criado no Rio Grande do Sul é o Bugio²⁷. “Um dos tantos resultados da adaptação local da gaita vai se dar pelo meio do século XX, e é o ritmo do bugio – único gênero que, a qualquer investigação, resulta como cem por cento gaúcho” (FARIA, 2001). Oliveira e Verona (2006) concordam com esta hipótese, porém acrescentam ainda o contrapasso, citando a obra “O contra-passo é gaúcho” de Algacir Costa, que argumenta que este também teria sido criado neste estado.

Para Algacir, o contrapasso, de compasso binário não sincopado, teria nascido da tentativa dos gaiteiros serranos de tocarem as

²⁷ Apesar de haver relatos de sua “invenção” no ano de 1929 (LAMBERTY, 1989), apenas em 1955 aparece a primeira gravação em disco pelos Irmãos Bertussi, com a música “O casamento da Doralícia”.

marchas europeias praticadas nas bandas de instrumentos de sopro pelos imigrantes alemães e italianos. Na adaptação, teria sido reduzido o andamento, alterada a acentuação rítmica, porém mantido o contratempo melódico de colcheias e semicolcheias (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.176).

A hipótese do surgimento dos ritmos a partir de processos de adaptação, também é colocada por autores que buscam explicações sobre a origem do bugio. Para Bangel, “o bugio tem sua raiz no lundu e no maxixe” (1989, p. 37). Já Lamberty (1989) atribui a criação a um gaiteiro natural da cidade de São Francisco de Assis (RS), chamado Neneca Gomes. Segundo o autor o músico buscava imitar “o ronco” do macaco (bugio), mas usando como base rítmica um vaneirão, o qual já era uma variação da vaneira, que, por sua vez, era uma variação da havaneira cubana. Essa narrativa também aparece nas palavras de Antônio Augusto Fagundes, em seu livro “Curso de tradicionalismo gaúcho”.

A Havaneira virou um caso à parte. Virou Vaneira e teve um filho galponeiro - o Vaneirão seco e duro. Se a Vaneira já agauchava a europeia e fina Havaneira (que mesmo na Europa lembrava os ritmos negros de Havana, capital de Cuba), o Vaneirão francamente engrossava o compasso quaternário para em seguida gerar um filho serrano - o Bugio francamente binário sorteado com um trote de mula em São Francisco de Paula (FAGUNDES, 2002, p.142)

A ideia de que os ritmos (seus elementos/características) são constituídos através de um processo de adaptação é, da mesma forma, utilizada para explicar como que aqueles considerados estrangeiros adquirem uma identidade “agauchada”, quando tocados e/ou criados por músicos destes “pagos”.

O Rio Grande do Sul não fugiria ao padrão generalizado das danças. Vindas diretamente dos salões aristocráticos, as valsas, polcas e mazurcas acabariam animando os bailes dos ranchos de chão batido, clareados com velas de sebo de égua. Tudo naturalmente se particularizando na conformidade das características e singularidades da região (CORTES, 1984, p.79).

Todos os estudos que buscam descrever a formação da música regional do Rio Grande do Sul apresentam esse entendimento. “A Valsa, a Mazurca, a Polca, a Marcha, a Havaneira, o Schottisch logo se aclimataram no áspero clima sulino”

(FAGUNDES, 2002, p.142).²⁸ Aqui cabe um questionamento: qual a diferença (em questão de originalidade) entre o bugio, o contrapasso, os quais são considerados “genuinamente” gaúchos, em relação aos estrangeiros (valsa, polca etc.)? Pelo que foi analisado nas linhas anteriores, não seriam todos resultado de misturas/hibridações, sendo a única diferença a de que o bugio e o contrapasso foram batizados com novos nomes? Por outro lado, os estrangeiros que não ganharam novos nomes, mas que foram “aclimatados” aqui, não seriam tão gaúchos quanto o bugio e o contrapasso?

Esta é uma pergunta sem resposta, ao menos para esta pesquisa que não tem como objetivo buscar explicações sobre a “originalidade” da música. No entanto, vale ressaltar que este seria mais um indicativo de que a fronteira entre o que é original e que é “importado” é bastante borrada, pois o original nunca é tão original assim, e o importado sempre tem algo de original (ou nada é original, ou tudo é original). Ou seja, é preciso levar em consideração que, apesar de a maioria dos ritmos musicais considerados gaúchos possuírem “origens” estrangeiras, esses fazeres musicais ganham, nas mãos e nos ouvidos do rio-grandense, novas formas, novas sonoridades. Assim como acontece em qualquer movimento artístico, o processo criativo, interpretativo da música (seja ele em âmbito folclórico, erudito, massivo) é bastante dinâmico, o que permite novas formas de fazer as mesmas músicas: culturas híbridas.

4.3- As Máquinas Falantes

É no ambiente acima descrito que surge um novo modo de pensar e fazer música: a música para ser gravada (e reproduzida). A partir das invenções de Thomas Edison (o fonógrafo-1877) e de Emile Berliner (o gramofone-1896), músicos e compositores ganham muito mais que apenas uma nova possibilidade de registro de suas obras. Em 1901, na então capital brasileira, Rio de Janeiro,

²⁸ Sobre as características das adaptações, variações, hibridações que os ritmos sofrem, ver: “Aspetos da Música e Fonografia Gaúchas” (PAIXÃO CORTÊS 1984), “Curso de tradicionalismo gaúcho” (FAGUNDES, 2002). Oliveira e Verona (2006).

Fred Figner instala a primeira gravadora do país, a Casa Edison. No Rio Grande do Sul, este tipo de estabelecimento chega em 1913, quando Severio Leonetti inicia as gravações de músicos locais em sua gravadora, “Casa A Eléctrica”, que em 1914 passaria a prensar os discos da marca Gaúcho (NOGUEIRA; SOUZA, 2007, p.351). No mesmo ano, Theodoro Hartlieb & Irmão instalam, em sua Casa Hartlieb, estabelecimento que inicialmente vendia e consertava instrumentos musicais, uma gravadora, e passam a lançar trabalhos fonográficos pelo selo “Discos Rio-grandenses” (FARIA, 2001, p.23).

Essas gravadoras nascem em pleno período da *belle époque*, tempo em que diversas mudanças sociais e culturais ocorrem a partir dos ideais da “modernidade”, como já discutido neste texto. As fábricas de discos e de gramofones, a gravação e consumo de música surgem como artefatos conectados aos valores urbanos e tecnológicos e também servem como instrumentos de representação da modernidade. É neste contexto que nasce um mercado fonográfico, movido pelo desejo do consumo dos aparatos e das experiências modernas. Em um interessante trabalho sobre a Casa A Eléctrica, a autora Luana Z. Dos Santos realiza uma investigação das relações entre as primeiras gravações fonográficas do Rio Grande do Sul e a modernidade, sendo que, em parte do trabalho, analisa o relato de cronistas porto-alegrenses do início do século XX, entre eles Ruschel, argumentando sobre as diversas articulações que eram tramadas entre o desejo pela modernidade e os artefatos tecnológicos.

O progresso e a indústria fonográfica aparecem, para Ruschel, lado a lado. Tanto que Ruschel dedica uma crônica apenas sobre a *Electrica*, sem deixar de comentar sobre a *Hartlieb*. O cronista vai mais adiante: além de descrever a *Electrica* no cenário porto-alegrense, mostra o significado que o gramofone possuía na modernidade: Os fonógrafos estavam na ordem do dia (...). Ter um gramofone em casa era marca de posição social” (RUSCHEL, 1971 apud SANTOS, 2011).

A chegada desta tecnologia proporciona/promove outras perspectivas (outros modos de soar) para a produção e consumo musical. A utilização do aparato tecnológico permitiu uma nova forma de escuta, que independe da execução de instrumentos em tempo e espaço simultâneos ao do ouvinte. Nesse contexto, a produção musical do séc. XX passa a ter como endereçamento uma

música que vai ser gravada e ouvida em aparelhos de gravação e reprodução sonora, perdendo a exclusividade de uma produção centrada na performance ao vivo. Conforme Iazzetta (1997),

Isso reflete uma transformação no espaço sociocultural, a música é produzida primordialmente para ser ouvida e não para ser tocada, e os processos de composição e interpretação passam a ser os meios pelos quais isso se realiza. Essa projeção na direção do ouvinte é realçada pelos processos de reprodução que vão impor, de certa forma, os padrões de recepção. (...) Lentamente, esse novo contexto regido pela gravação e reprodução tornou-se o padrão de norteamericanos da produção musical (p. 30).

Este novo padrão surgido através da utilização dos aparatos tecnológicos possibilitou desde uma alteração nos modos de fazer música até o surgimento de novas estéticas. Nesta primeira fase das gravações, frequentemente denominada como “mecânica”, a precariedade dos equipamentos impõe algumas das regras que as produções musicais deveriam seguir, a julgar por aspectos como: a gravação em discos de 78 RPM, que fixa o tempo de duração das músicas em torno de 3 minutos, condicionando os compositores a criarem músicas com esse tempo; a baixa capacidade e qualidade de captação de som dos equipamentos seleciona determinados timbres e exclui outros, a exemplo da voz humana, que, para ser registrada, deveria ser emitida com elevada amplitude sonora. Neste sentido, observa-se que as tradicionais atividades de produzir música (composição, arranjo, registro, performance musical, etc.) são ressignificadas no momento em que passam a utilizar as citadas tecnologias.

A primeira fase da indústria do disco foi a gravação mecânica, durante a qual o cilindro e, posteriormente, o disco, constituíram a chamada “reprodução mecânica” da obra, obtida pela vibração de um diagrama de metal, causada pelos impulsos do sopro de um cantor através de uma corneta. O que se requeria essencialmente do artista era um belo volume de voz (JAMBEIRO, 1975, p.46).

Esse parece ser um dos motivos por que, nos seus primórdios, a indústria fonográfica rio-grandense trabalhou em menor proporção com a gravação de cantores. Esta peculiaridade técnica, por outro lado, fez com que determinados instrumentos musicais fossem escolhidos para compor a sonoridade da época.

Nos primórdios das gravações dos discos Gaúcho predominava mais a linha de instrumentos de sopro, madeira e metal e couro (percussão) do que as vozes humanas. (...) Na fase mecânica utilizavam-se mais os instrumentos de sopro porque a massa de seus sons influenciava o diafragma do sulco da agulha no momento da gravação (VEDANA, 2006, p.57).

Hardy Vedana, autor da obra “A Eléctrica e os Discos Gaúcho”, apresenta um resgate e uma análise de parte do que foi produzido pela referida gravadora. Este material fornece subsídios para argumentar que, desde os primeiros trabalhos discográficos rio-grandenses, ritmos como a valsa, a habanera, a polca (hoje polca), o schottisch (hoje xote), também o samba, o choro, o tango, entre outros, são, desde este período, os mais evidenciados pela indústria fonográfica. Entretanto, outros ligados ao jazz, e também à milonga e o chamamé, por exemplo, não aparecem nestas primeiras gravações, apesar de suspeitarmos que circulavam pelo RS. De acordo com Mann (2002), também nas primeiras duas décadas do século XX, havia no Rio Grande do Sul uma rica produção de música instrumental, a exemplo das orquestras de jazz (em estilo *big band*) como o “Jazz Espia só” e o “Jazz Guarani” e o violonista Otávio Dutra, com seus maxixes e choros.

O que se escuta nos três discos compilados por Vedana são grupos musicais formados prioritariamente por instrumentos de sopro, executando os supracitados ritmos com arranjos semelhantes aos da música erudita em escrita polifônica, ou ao menos inspirados nisto. As sonoridades destes fonogramas possuem poucas semelhanças com os modos de soar da música gaúcha atual. Nas referidas gravações, em meio a bandas militares e grupos de choro, destaca-se o “Cavaleiro Moysé”, um pioneiro em gravar obras com maior semelhança com a música gaúcha de caráter regional (ao menos pelo que é descrito como regional atualmente). Segundo Santos (2011), o gaiteiro Moysés Mondadori²⁹ gravava xotes, valsas, mazurcas, polcas e trovas gaúchas, ritmos musicais que hoje predominam em festivais nativistas, em bailes de CTG, e na mídia especializada em programas sobre a cultura gaúcha. Em 1914 Moysés grava a primeira versão instrumental da

29 Link para audição da música folclórica “boi barroso” executada por Moysés Mondadori em entrevista concedida em 1976: <https://www.youtube.com/watch?v=sXgsChvI4WQ&spfreload=10>

música *Boi Barroso* executada com uma gaita. Outro nome que também é sugerido como um dos pioneiros da “música gauchesca” é Lúcio Souza.

[...] os primeiros registros fonográficos brasileiros desta arte só 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 A Eléctrica, ambas em Porto Alegre. Juntas, estima-se que estas empresas tenham lançado cerca de mil registros, dentre os quais estão os xotes *Pisou-me no poncho* e *Está de tirar lixiguana*, gravados em 1913, por Lúcio de Souza, em solo de acordeom. 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 (FARIA, 2001, p.68).

4.4 O Rádio

Passada esta fase, digamos, embrionária da música gaúcha, na qual podemos observar que vários elementos musicais já foram selecionados (e outros excluídos) para compor este gênero, chegamos a outro importante acontecimento, que irá sobremaneira alavancar as produções em relação a esta música, que é o surgimento do rádio. Entre o final da década de 1920 e a década de 1940, o rádio se consolida como meio de comunicação de massa, destacando-se, no Rio Grande do Sul, emissoras como Rádio Gaúcha (1927) e Rádio Farroupilha (1935). De acordo com Mann (2002), as emissoras transmitiam músicas de todo o país e também dos vizinhos Argentina e Uruguai. É neste contexto que surge o cantor Pedro Raimundo (atuou entre o final dos anos de 1920 até o início dos anos de 1970), um catarinense radicado no RS, que tocou em grupos musicais de diferentes gêneros, como no conjunto “Choro Chorado”, o “Jazz Espia Só” e também no “Quarteto dos Tauras” e ganhou notoriedade no país depois de se

apresentar na Rádio Nacional – Rio de Janeiro. Ficou conhecido como o Gaúcho Alegre da rádio, passando a fazer parte do elenco dos principais programas de rádio, revistas e jornais da época. Segundo Mann (2002), até este momento da história não havia a representação da figura de um gaúcho típico para o resto do Brasil sendo o Gaúcho Alegre o responsável por tornar tal figura (a do gaúcho) um símbolo nacionalmente conhecido.

Em uma breve audição das obras de Pedro Raimundo, podemos perceber que há uma grande semelhança com as músicas consideradas gaúchas atuais. O acordeom é o instrumento principal, uma vez que o próprio cantor era também acordeonista. Os ritmos são chotes, vaneiras, polcas, todos, atualmente, considerados como pertencentes ao gênero gaúcho, mas também encontramos o tango, o choro e o baião, que são mais periféricos em termos de aceitação.



Figura 3 – Adeus Mariana³⁰

O acordeom é acompanhado por percussão e violão, e em algumas músicas há a presença de instrumento de cordas (violino, violas, violoncelos); a

³⁰ Disponível em <http://www.forroemvinil.com/pedro-raimundo-adeus-mariana/>

linha do que hoje é realizado pelo contrabaixo – acústico ou elétrico -, é feita por um instrumento de sopro que emite frequências baixas (talvez uma tuba). Além disso, as letras falando do gaúcho, a exemplo da música intitulada “Gaúcho largado”³¹, certamente inauguram esta fase midiática da música gaúcha, e, coincidência (ou não), o que veio depois de Pedro Raimundo apresenta muitas características em comum com as deste artista.

Quando eu ponho minhas botas, bombacha e lenço encarnado
 Toda gente logo grita: - Eta gaúcho largado;
 Se monto no meu cavalo, no meu pingo pangaré
 Por Deus que sou cobiçado por mais de trinta mulheres!
 E quando eu chego num baile sapateio na entrada
 Se alguém me chama atenção a peleia está formada
 Atiro no candeeiro e vou brigar no escuro,
 Se morrer pouco me importa, mas desaforo eu não aturo!
 Encosto numa parede e mando vir quem quiser, venha velho, venha
 novo, só não me venha mulher;
 Arranco do meu facão, manejo sem atrapalho,
 Nos magros eu dou de prancha e nos gordos dou de talho!

Além das botas, da bombacha e do lenço, do pingo, da valentia, da coragem e da disposição em participar de uma “peleia”, Pedro Raimundo parece também ser pioneiro em gravar o que chamamos de Música Instrumental Gaúcha. Músicas como Saudade de Laguna (valsa), Oriental (baião) e Escadaria (choro), evidenciam Pedro Raimundo como um precursor, tanto no campo das canções, quanto na MIG, sendo que vários outros artistas surgem nos anos seguintes com uma proposta musical parecida.

Pedro Raymundo, que estrelou dois filmes e gravou dezenas de discos de 78rpm, foi o primeiro cantor sulino de êxito nacional que fez uso do traje típico gaúcho (botas, bombachas, lenço ao pescoço, chapéu de abas largas e cinturão). Seu sucesso chamou atenção de outros cantores que logo passaram a imitá-lo. É neste mesmo contexto que surgiram a Dupla Campeira (Osvaldinho e Zé Bernardes, inspirados nos paulistas Tonico e Tinoco) e o Conjunto Vocal Farroupilha (formado em 1950, por Alceu, Danilo, Estrela, Inah e Tasso). Na mesma esteira, surgiram Honeyde e Adelar Bertussi, acordeonistas que a partir de 1955 deram impulso ao estilo serrano da “música gauchesca”, gênero fortemente influenciado pelos ritmos

31 Disco Adeus Mariana, é de 1977, que apresenta uma coletânea de músicas gravadas desde 1943...
<https://www.youtube.com/watch?v=I0E3DDh3H08>

ítalo-germânicos e de muita aceitação em bailes e festas do interior gaúcho (COUGO JUNIOR, 2012, p.5).

Estes outros artistas que surgem após Pedro Raimundo, compartilham alguns elementos da sonoridade por ele proposta. A Dupla Campeira³², por exemplo, em relação aos ritmos utilizados e também às letras das músicas, segue um caminho parecido com o de Raimundo, e também têm o acordeom, o violão e percussão como principais instrumentos. Entretanto, no trabalho da dupla, há maiores semelhanças com a música sertaneja, principalmente pelo tipo de vocal que a dupla faz, característico do chamado sertanejo de raiz.

Já o Conjunto Farroupilha mistura em sua obra uma quantidade maior de elementos, de modo que podemos perceber nos álbuns do grupo, influências da música norte-americana (jazz, rock and roll), do samba, da bossa nova, da música erudita, da música francesa e, evidentemente, da música gaúcha. Investigando sua discografia, nota-se, já nos nomes e nas capas dos discos, esta heterogeneidade de estilos que o grupo apresenta. Em álbuns nominados como “Gaúchos na Cidade”³³, “Gaúchos HI-FI”, “A Bossa do Conjunto Farroupilha”, o grupo grava desde *Insensatez* (Tom Jobim), Mr. Lee (música originalmente gravada pelo grupo norte-americano Bobbettes), até Negrinho do Pastoreio (Barbosa Lessa), Prenda Minha (folclore gaúcho) e Pezinho (folclore gaúcho).

Note-se que era um tempo em que as “normativas” e os “guardiões” das sonoridades gaúchas ainda não estavam estabelecidos como atualmente. Estas misturas todas se dão em um período em que ainda não tínhamos toda a movimentação cultural (MTG, Festivais, mídia especializada) que temos hoje, a qual coloca em movimento, com maior força e ênfase, artefatos e práticas culturais de perpetuação do “mito do gaúcho”. Em uma interessante entrevista, exibida no programa “Tele domingo”, da RBS, no ano de 2010, um dos fundadores do grupo fala sobre como foi este momento.

O nosso carro-chefe sempre foi a música do Rio Grande do Sul, com a nossa pilcha, com a nossa vestimenta (...) e também por nós dançarmos. Era um sucesso na televisão, imagina a figura do

32 Música “Ao romper do dia”. Interpretação Dupla Campeira. Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=a9AFnVGX4Qg>

33 Álbum “Gaúchos na Cidade” do Conjunto Farroupilha.

gaúcho dançando, aquela época não existia, era um começo dos CTGs, com o Barbosa Lessa e o Paixão Cortes, que nos conheceram, em 48 (1948) e começaram a nos dar, essa coisa que eles se reuniam, pesquisavam, e nós fomos os primeiros a divulgar isso.³⁴

Segundo Lessa (2008), é no ano de 1953 que acontece, juntamente com o florescimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, o “despertar da música regional”. O Conjunto Farroupilha se apresenta na televisão em São Paulo e Rio de Janeiro, chegando a realizar turnê nos Estados Unidos, Europa e China. Competindo com a música sertaneja do centro do país, a música regionalista de Tio Bilia, de Irmãos Bertussi e Gildo de Freitas ganha evidência entre a população de classe popular e rural do Rio Grande do Sul. Também surgem os primeiros grupos animadores de bailes: Os Araganos, Os Três Xirús, Os Serranos e Os Mirins.

Ao escutar as músicas dos artistas acima citados, vemos continuidades e descontinuidades em relação a suas sonoridades. Todos usam o acordeom, todos criam músicas baseadas nos ritmos polca, vaneira, chote etc., e todos, quando compõem canções, falam, de algum modo de um gaúcho rural, vestindo a pilcha etc. Entretanto, se as escutarmos com maior atenção, perceberemos diversas nuances em suas composições, múltiplas influências e diferentes sonoridades. As descontinuidades (quando, por exemplo, a guitarra, ou um ritmo diferente dos considerados tradicionais são utilizados), fazem com que determinadas representações do que seria a Música Gaúcha (seus modos de soar, e as narrativas sobre) tenham suas fronteiras simbólicas tensionadas. É a partir destes tensionamentos que novas tentativas de “catalogação” e de “estabilização” das características que deveriam compor o gênero emergem. Minha interpretação é que, neste contexto, surgem as múltiplas denominações a respeito deste gênero musical: tradicionalista, regionalista, nativista, campeira etc. Um exemplo disto pode ser observado no seguinte excerto.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvQeWQK9t90>

A linha tradicionalista, com temas e harmonias mais trabalhadas, competindo com as demais expressões de música urbana nacional e internacional teve como principal divulgador o Conjunto Farroupilha, que gravou o segundo LP produzido no Brasil (*Gaúcho*, etiqueta Rádio) e foi sucesso na televisão de São Paulo e do Rio de Janeiro, tendo excursionado com êxito aos Estados Unidos, Europa e China. O gauchismo em traje de gala. (...) E a linha regionalista, com temas e harmonias singelas, competindo com a música sertaneja produzida no centro do país. Teve como pioneiros o gaitero Tio Bília, de Santo Ângelo, o gaitero e cantor Honeyde Bertussi, de Caxias do Sul, e o trovador repentista Gildo de Freitas, da Grande Porto Alegre. Mais tarde essa música “estouraria” nacionalmente com Teixeira. Alegria das massas mais humildes, no ambiente rural e suburbano. O gauchismo de bombachas gastas e pé no chão (LESSA, 2008, p.75-76).

Barbosa Lessa apresenta, na citação acima, uma tentativa de denominar e, digamos, subcategorizar a Música Gaúcha; que, já na década de 1950, parece apresentar algumas discontinuidades sonoras. Entendo que é a partir do surgimento do MTG que, na busca por uma música que representasse o gaúcho a partir da perspectiva dos tradicionalistas, aparecem os primeiros embates simbólicos deste campo discursivo. Neste primeiro momento, a estratégia para a “catalogação” era a de separar as músicas mais elaboradas (um “gauchismo em traje de gala”), das mais singelas, com elaborações musicais menos complexas. O que podemos perceber até aqui é que a música regionalista estava, neste momento, mais ligada ao rural e a um público de menor poder aquisitivo, que usava “bombachas gastas e andava de pé no chão”, enquanto a música tradicionalista, mais ligada ao urbano, criava uma música que fala do campo, do rural, dos costumes e da cultura gaúcha, mas de uma perspectiva social mais elevada e mais letrada.

Entendo que, atualmente, estas denominações já foram modificadas. Pela minha ótica, fazendo uma análise, tanto das leituras bibliográficas, quanto de minhas experiências de atuação profissional neste ambiente, atualmente o que é narrado pelo MTG como música tradicionalista já não poderia ser caracterizado como “expressões de música urbana nacional e internacional”. Não cabe, aqui, fazer uma detalhada análise musical de cada um destes músicos/grupos, mas podemos dizer que o universo simbólico que tem sido, em diversos momentos, palco de embates, e os significados atribuídos a esta música se transformam no decorrer das décadas. Neste sentido, mais uma vez, observa-se que não há uma

efetiva demarcação, com fronteiras fixas, o que existe é uma movimentação de um sistema de representações que dá sentido aos modos de ver e viver essa cultura, que promove um mecanismo de criação. Como nos ensina Hobsbawm (1984), é a partir desta dinâmica que as tradições musicais são inventadas.

Lessa (2008) quando fala da criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, acontecimento que data do final da década de 1940, argumenta que o projeto tinha por “finalidade zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes...”, e conclui: “os costumes, o linguajar, a maneira de encilhar o pingo e sair galopando, isso nós sabíamos. Mas quanto ao mais, o assunto ia se tornando complexo” (p.64). O autor ainda completa dizendo que, em termos de música, havia uma escassez de compositores e cantores que se dedicassem ao que ele chama de música regional, e a partir desta constatação relata que foi preciso criar, ou pelo menos inicialmente, fomentar um cancioneiro gaúcho.

O problema maior se apresentou no terreno das canções. Nossos avós sempre haviam sido mais afeiçoados a prostrar, a contar causos, do que a abrir o peito numa cantoria. Daí a pobreza do cancioneiro gaúcho (...) praticamente só uma conhecida: o Boi Barroso (p.65).

Quem não quer, manda – diz o ditado – e, quem quer, faz. Tivemos de fazer. Para saber o que é que o público entenderia como música do Rio Grande, eu fui tentando os ritmos na base da tentativa-e-erro: uma toada (Negrinho do Pastoreio), depois duas milongas (Milonga do casamento e Milonga do bem-querer), mais tarde até um chamamé (Balseiros do rio Uruguai). Mas por paus e por pedras ia nascendo um cancioneiro do Rio Grande do Sul (p.66).

No contexto até aqui descrito, é possível perceber que, no final da década de 1940 e início de 1950, com a criação do CTG 35, é que começou a ser pensada uma ideia de constituir uma música com identidade gaúcha (neste momento, regionalismo X tradicionalismo). Barbosa Lessa e Paixão Cortes assumem uma significativa importância nesse movimento, pois eles dão início a um trabalho de recolhimento de músicas folclóricas, e também iniciam as primeiras composições próprias de caráter gaúcho, corroborando a ideia de invenção, reinvenção e utilização de músicas que de fato já existiam.

Contudo, é pertinente retomar aqui a ideia de fluidez (BAUMAN, 2001), já abordada neste trabalho, e evidenciar que o objetivo desta análise não é buscar pelas demarcações entre o que seria regionalista e o que seria tradicionalista, mas, sim, argumentar que, ao contrário de uma possibilidade de catalogação ou fixação de determinados modos de soar, o que temos é uma constante liquidez em relação a estes modos de soar. As fronteiras sonoras “esvaem-se” a cada tentativa de fixação. Veremos, ainda neste trabalho, por exemplo, que as manobras realizadas para diferenciar os “ismos” entre o que seria rural e urbano, e o que melhor representaria estas duas instâncias, oscilam entre o que é mais ou menos complexo e mais ou menos mesclado em termos musicais.

4.5 Os festivais nativistas

Na década de 1970 entram em cena os festivais nativistas. O pioneiro foi a Califórnia da Canção Nativa, criado em 1971 na cidade de Uruguaiana-RS, o qual nasce devido a um acontecimento peculiar. Havia um festival de música popular promovido por uma emissora de rádio dessa cidade, que desclassificou uma música do Grupo de Arte Nativa Marupiaras, por ter características regionais gaúchas. Esse fato serviu como estímulo para se criar um festival que contemplasse somente a música regional.

A Califórnia surge com o propósito de renovar a música feita até o momento, a qual, segundo os seus promotores, “por um lado, se erguia contra os estrangeirismos e comercialismos da massificação cultural dos meios de comunicação de massa; por outro, se opunha ao que de mais popular havia” (Duarte, 2001. P.18). A intenção deste evento consistia em inventar uma “música nativista de raiz”, a qual falasse da cultura rio-grandense, situando-se em um plano estético musical e poético mais intelectualizado e se opondo às influências do rock e da MPB, bem como à cultura norte-americana que se instaura no pós-guerra. As harmonias, que anteriormente utilizavam apenas dois ou três acordes, características das músicas gaúchas mais antigas, agora ganham novas

harmonizações e arranjos mais complexos e refinados. Instrumentos como o teclado, a guitarra e o saxofone passam a fazer parte deste contexto musical.

O movimento nativista teve (e ainda tem) grande importância na representação da identidade da música gaúcha. Os festivais, as canções, os compositores, os intérpretes e também o público que consome essa música – coloco, aqui, o público, pelo fato de que ele ajuda a definir o que irá vigorar ou não no mercado fonográfico-, foram responsáveis pelos rumos que a música gaúcha tomou entre as décadas de 1970 e 1990. Inúmeros outros eventos do gênero foram criados, como o Musicanto/Santa Rosa, Tertúlia/Santa Maria, Coxilha Nativista/Cruz Alta, Seara/Carazinho, Vigília/Cachoeira do Sul, Círio/Pelotas, Tafona/Osório, entre muitos outros, e já se passaram quase 40 anos de atividades ininterruptas voltadas para o que se chama de produção e circulação da música nativista.

Atualmente, há um mercado de trabalho estabelecido pelos festivais, o qual produziu um efetivo de profissionais especializados; instrumentistas, cantores, letristas, imprensa, empresas de sonorização etc. Como um dos produtos desse mercado, observa-se um significativo crescimento de espaços destinados à divulgação e fomento dessa música em programas de rádio e televisão, CTGs, projetos culturais, e até mesmo em eventos dentro de escolas e universidades. Esses eventos criam suas próprias normativas, sendo que comissões organizadoras disponibilizam o chamado “regulamento”, material em que se define quais instrumentos e ritmos podem ser utilizados e, em alguns casos, os tipos de arranjos que serão aceitos. Um bom exemplo disso está no artigo 22 do regulamento atual da Califórnia (festival supracitado), onde são propostas três “linhas” de apresentação musical: Campeira; Manifestação Rio-grandense; Livre. Na linha Campeira, determina-se que as composições tenham suas performances apresentadas com “instrumentos acústicos identificados com o campo do Rio Grande do Sul”, e os arranjos vocais “devem guardar a simplicidade do canto campeiro”. Na segunda linha (Manifestação Rio-Grandense), são aceitos o contrabaixo e o piano elétrico, e, na última (linha Livre), não há restrições em relação aos instrumentos e arranjos³⁵.

³⁵Disponível em: http://38californiadacanconativa.com.br/38california/?page_id=19. Acessado em 05/04/15.

Neste exemplo, um dentre muitos outros, é perceptível o direcionamento do que pode ser considerado como gaúcho em “termos sonoros”. Apesar de o regulamento não especificar quais instrumentos são permitidos na primeira linha, descrevendo-os apenas como acústicos (em oposição aos eletrificados), na prática trata-se predominantemente do violão e do acordeom. Um saxofone, uma gaita de foles (escocesa) ou uma *still guitar* (guitarra havaiana), por exemplo, provavelmente não seriam bem aceitos nesse palco. O que temos aqui é ação de um sistema que busca demarcar as fronteiras do que deve ser incluído e, em contrapartida, excluído, nas representações sonoras do gauchismo, o que, de certa maneira, nos remete às considerações de Woodward sobre as formas de classificação que circulam no âmbito cultural.

Cada cultura tem suas próprias e distintas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por “cultura” (WOODWARD, 2009, p.41).

Constata-se, assim, que os regulamentos dos festivais servem como ferramentas de controle sobre as fronteiras do que é ou não é música nativista. Tais ferramentas atuam tanto sobre os jurados, que precisam avaliar as músicas de acordo com as normas estabelecidas, quanto sobre os compositores, que devem respeitá-las para que alcancem êxito na concorrência do evento. Entretanto, essa atuação não funciona de uma forma estática; afinal, não há um regulamento totalmente obedecido, assim como não há homogeneidade nos conceitos estéticos de cada jurado ou compositor, que apontem para uma pura e única música nativista. O que existe é uma mescla de forças que lutam por impor seus gostos, interesses estéticos, poéticos e musicais. Tais forças, representadas pelos regulamentos, pelos jurados, pelos compositores, pela mídia e pelo público, estão definindo e redefinindo constantemente a identidade da música nativista.

Atualmente, ainda ocorrem muitos festivais nativistas, além de eventos promovidos pelo MTG, seja durante a Semana Farroupilha, ou em bailes durante eventos “gauchescos”, com a presença de música. Além disso, há uma cena musical bastante heterogênea no Rio Grande do Sul, na qual artistas como Vitor Ramil, Bebeto Alves, Pirisca Grecco, Shana Muller, entre muitos outros, vêm tensionando os significados acerca do que seria música gaúcha. Estes artistas apresentam músicas com muitas hibridações, trazendo novos modos de interpretação, de composição, de instrumentação, e até mesmo de comportamento, vestimentas etc. Um exemplo são as vestimentas da cantora Shana Muller, que substituiu o tradicional “vestido de prenda” por modelos estilizados do que seria um traje feminino gaúcho. Há nesses processos uma constante ressignificação do que é ser gaúcho e também dos modos de soar da música gaúcha. De um modo muito semelhante, essas dinâmicas acontecem também na MIG, uma vez que ela está inserida no mesmo contexto cultural.

4.6 A Música Instrumental Gaúcha

A Música Instrumental Gaúcha tem algumas aparições já na era dos fandangos e também em meados do século XIX, quando era utilizada como acompanhamento para a dança. No início do século XX, como vimos anteriormente, já se registra a presença do gaitero Moysés Mondadori gravando músicas em arranjos instrumentais. Contudo, é apenas a partir do fim da década de 1960 e início de 1970 que essa música instrumental com caráter regional ganha um maior fomento e divulgação. Nomes como Irmãos Bertussi, Itajaíba Mattana, Tio Bilia e Albino Manique são cruciais no desenvolvimento da Música Instrumental Gaúcha. Estes músicos produziram uma extensa discografia com repertório formado de músicas autorais para acordeom a partir de ritmos como chote, chamamé, valsa, tango, mazurca. A respeito dos instrumentos musicais, utilizam, além do acordeom, o violão, a percussão, o contrabaixo elétrico e, a partir da década de 1980, a bateria para compor as sonoridades de suas obras.

Nas décadas seguintes, 1980-90, destacam-se instrumentistas como Edson Dutra, Gilberto Monteiro, Oscar dos Reis, Luiz Carlos Borges e Renato Borghetti. Esses artistas ajudaram a ampliar e diversificar o repertório e formam um mercado de música instrumental gaúcha em nosso estado, despertando o interesse de gravadoras e cativando público. Renato Borghetti, por exemplo, teve o primeiro “disco de ouro” de música instrumental do Brasil (MANN, 2002).

A Música Instrumental Gaúcha tem representantes também entre os violonistas. Um nome muito importante sobre o qual ainda não encontrei referência bibliográfica, é Antoninho Duarte, o qual é reconhecido como um precursor do que frequentemente é denominado como o estilo do “violão gaúcho”. Entre os discos de Duarte, saliento o que se chama “Violão Campeiro” (1984), composto por vaneiras, chotes, rancheiras e por arranjos que utilizam bateria, contrabaixo, violão.

Outro nome a ser lembrado é Juliano Trindade, mais conhecido como “Bonitinho”. Violonista e guitarrista, apresenta dois discos interpretando músicas “clássicas” do cancionero gaúcho, em arranjos instrumentais. Bonitinho apresenta, assim como Duarte, os ritmos considerados gaúchos, com a utilização de bateria, contrabaixo, violão e guitarra. Seu modo de tocar apresenta influências da música regional gaúcha e também de gêneros como o rock e o jazz; assim, é possível identificar improvisações de estilo jazzístico e/ou do blues, a utilização de efeitos como o *delay*³⁶ e a distorção³⁷, e tudo isso misturado à estética dos conjuntos de baile.

Enquanto Antoninho Duarte (década de 1970) e Bonitinho (década de 1980) apresentam um repertório mais influenciado pelos conjuntos de baile (o que predomina na chamada Serra Gaúcha), surge neste cenário o violonista Lucio Yanel, argentino radicado no Brasil desde a década de 1980, o qual apresenta em suas composições uma influência da música argentina, com um modo de tocar bem diferente do de Duarte. Yanel utiliza muito o “rasgueado”, uma técnica de mão direita típica dos violonistas argentinos e uruguaios ao executarem as milongas, as chacareiras e até os tangos. Nessa música predominam arranjos solo para violão, ou no máximo um acompanhamento de bombo leguero e/ou acordeom.

36 Delay é um efeito sonoro que simula uma espécie de eco (repetições dos sons executados em um instrumento musical)

37 Distorção é um efeito baseado na saturação do som. Este efeito é comumente utilizado em guitarras no gênero rock.

Nas décadas de 1990 e 2000, novos trabalhos e estilos surgem sob o rótulo de Música Instrumental Gaúcha. Exemplo são violonistas como Yamandu Costa, Marcello Caminha e Maurício Marques, os acordeonistas Luciano Maia e Elias Rezende. Além disso surgem também grupos como o Quartcheto, formado por bateria, violão, acordeom e trombone, instrumento este que raramente aparece como “utilizável” na música gaúcha e, no caso, representa uma ruptura de formas canônicas. Ainda se poderia citar músicos como Geraldo Flach e Angelo Primon; o primeiro, pianista, e o segundo utilizando desde alaúdes até violas caipiras em suas músicas. Estes músicos se apropriaram de elementos da música dita gaúcha e produziram-produzem peças musicais com muitas hibridações influenciadas por diversas culturas musicais.

Não há espaço, nesse momento, para aprofundar as características estéticas de cada um desses artistas. Mas devo enfatizar que as influências que estão no seio das estruturas musicais em questão, são bastante ecléticas, com misturas de música platina (Argentina e Uruguai) com bossa nova, rock, jazz e música ítalo-germânica, por exemplo. Também interessa ressaltar que esse fazer musical não constitui um padrão engessado, alimentado sempre pelas mesmas influências musicais, pois as próprias influências são fluidas e, constantemente, reinventadas.

Registre-se que, se for dito a um músico gaúcho dos mais conservadores que sua música é mesclada com jazz ou rock, muito provavelmente ele irá rechaçar essa afirmação, já que ele busca justamente o contrário das misturas: a originalidade e a autenticidade. O fato é que vivemos em um mundo globalizado, um mundo caracterizado pelos fluxos das informações, dos conceitos, das identidades, e é dentro deste contexto que os sujeitos criam estratégias que buscam fixar essa fluidez.

[...] esse mundo, além dos fluxos, pressupõe também estruturas e organizações estáveis, que, por sua vez, não passam de mecanismos por nós criados para manipular e enfrentar os objetos em movimento (COSTA, 2006, p.13).

Esta é uma tensão que pode ser percebida também na relação entre o local e o global. Assim, em cada região do Estado existe uma peculiaridade no fazer

musical dos nativistas. Na fronteira com o Uruguai - Bagé, na fronteira com a Argentina - Uruguiana, na região das Missões, no centro do Estado, na região dos Vales, na região litorânea, em cada um desses lugares, existe uma cultura musical diferenciada, modos de soar específicos. Contudo, devemos considerar que, por mais fortes que sejam suas "raízes" no lugar onde nasceu e vive, o sujeito que produz música está, muito provavelmente, conectado aos canais da televisão, à internet, ao telefone celular, e com isso estabelecendo uma diversidade de novas significações que podem (ou não) ser usadas em sua música.

São diferentes fazeres musicais, músicos que nascem em determinadas regiões e aprendem determinados "conjuntos de regras", mas que viajam, encontram outros músicos pertencentes a regiões distantes das suas e, com isso, vão trocando experiências, constituindo novos modos de tocar, novos modos de ser músico (e ainda poderia ser comentada a influência da grande mídia e da internet na constituição desse sujeito músico). Contudo, esses encontros e trocas de experiências não resultam em um encaminhamento de caráter homogeneizante pelo qual todos os músicos se tornassem musicalmente idênticos. As "tribos" musicais continuam existindo, as peculiaridades e a diversidade convivem e sobrevivem a este estado de hibridação através de diversas lutas simbólicas que estão dispersas na busca por uma identidade musical "autêntica".

5. A PRODUÇÃO DAS SONORIDADES

5.1 As brincadeiras

Após o panorama feito sobre a música instrumental gaúcha, neste capítulo, serão apresentados os dados construídos a partir das entrevistas feitas com os músicos escolhidos. Assim, esta seção pretende apresentar algumas recorrências e descontinuidades identificadas nas narrativas dos entrevistados em relação a suas práticas musicais, buscando pelo entendimento de como esses sujeitos articularam as ações de aprender a tocar, atuar, compor e produzir uma música, com o objetivo de constituição de suas sonoridades. Meu interesse é entender quais discursos circulam e como eles formam uma gama de possibilidades que atravessaram e são atravessadas pelos músicos, que buscam, nesta trama, inventar sua identidade musical. Pretendo investigar as palavras ditas, a partir da perspectiva de que essas palavras não são meras descrições sobre fatos, seres, circunstâncias, mas “produzem sentido, criam realidade e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação” (LARROSA, 2002, p.21).

Sem negar a existência de outros aspectos (psicológicos, genéticos etc.), este trabalho tece uma abordagem que busca explicar a constituição das identidades pelo viés cultural, ou seja, como os sujeitos são desafiados pelo contexto cultural em que eles estão inseridos, a constituírem seus modos de ser. Na perspectiva, esta investigação tem o seu foco na compreensão de como os sujeitos, histórica, social e geograficamente localizados, narram suas identidades, quando provocados por questões relacionadas à emergência de determinados “modos de soar” da Música Instrumental Gaúcha.

Ao estruturar as questões que nortearam as entrevistas, meu principal critério foi o de buscar estimular uma conversa que criasse oportunidades de os entrevistados enunciarem memórias/narrativas que demonstrassem as relações que eles estabeleceram, nos diferentes momentos de suas vidas, entre questões musicais e extramusicais. Neste sentido, foi possível observar vários pontos de contato entre as narrativas dos músicos entrevistados, podendo assim constatar

que há determinadas recorrências de comportamento, em que o contexto cultural movimenta um certo conjunto de experiências que conduz o processo de significação. Entretanto, foi possível também constatar várias rupturas, demonstrando que há uma multiplicidade de modos de subjetivação, que são tecidas em diferentes situações, apresentando traços distintos.

As entrevistas iniciaram sempre com a questão dos primeiros contatos do entrevistado com a música e com esta cultura gaúcha. Perguntei sobre suas primeiras experiências, quais situações/motivos incentivaram os entrevistados a tocarem um instrumento, e também a participarem de espaços como CTG, festivais nativistas e outros espaços com o objetivo de vivenciar o gauchismo. Nesta seção das entrevistas observei uma recorrência importante: quando questionados sobre como aconteceram os seus primeiros contatos com a música, todos mencionam ter tido uma participação, anterior à música, em práticas da cultura gaúcha que ocorria/ocorre em CTGs.

A mãe e o pai sempre foram ligados ao movimento tradicionalista (CTG/MTG). Então, eu me criei dentro do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Meu clube, o círculo de amizades, quase todo, na época, era muito mais o CTG do que a própria escola. O CTG acabava realmente sendo a minha atividade social. Neste início eu não tocava, eu participei da Invernada artística do CTG dançando, mas nunca gostei. Era a principal atividade que o CTG proporcionava para a gurizada, para o jovem. Quero dizer, a maioria dos jovens que participam do CTG vão para a Invernada Artística (parte da dança). Um que outro vai para a parte campeira, mas não é regra. Eu não foi diferente (BORGHETTI³⁸).

Assim como Renato, os outros entrevistados também relatam que seu envolvimento com o Movimento Tradicionalista, participando como dançarinos nos grupos de danças, como declamadores em concursos, ou apenas frequentando os eventos promovidos pela entidade, antecede os primeiros contatos com a prática musical. De acordo com os músicos, este envolvimento estimula o interesse por música, uma vez que nas Invernadas Artísticas é comum ter um grupo de músicos que executa ao vivo as músicas para as danças; por outro lado, os eventos (bailes, jantares, rodeios etc.) frequentemente dispunham de um espaço para

³⁸ Renato Borghetti.

apresentações de grupos de música (sempre com caráter regional/nativista/tradicionalista gaúcho). O violonista Fernando Graciola aponta que, antes de iniciar as atividades com música, já se envolvia em eventos promovidos por CTGs, participando de concursos de declamação.

Antes de tocar, eu declamava em rodeios. (...) Talvez por isso o gosto pela música gaúcha, e ser um norte maior dos meus trabalhos atuais, é porque antes do instrumento tinha a palavra, a poesia, o CTG (GRACIOLA³⁹).

O violonista Maurício Marques compartilha uma situação semelhante e demonstra o modo como iniciou suas atividades, declarando que, antes da música, também participava de atividades não-musicais ligada aos movimentos.

A minha iniciação musical se dá através da dança. Eu morava ao lado de um CTG em Rio Pardo (RS), e fazia parte dos grupos de dança daquele CTG, desde os 10 anos. (...) Depois de um certo tempo eu comecei a cantar naquele ambiente também. (...) Depois de um tempo eu ganhei um violão. Aquele violão passou a ser o meu novo brinquedo, um objeto de brincar de música. (MARQUES⁴⁰)

Conforme os músicos, tudo começa como uma brincadeira de criança. Não há uma intenção de estudar para ser músico profissional, mas sim ter um envolvimento com alguma atividade social, uma prática lúdica de entretenimento, ou por algum outro motivo “não-musical”. Renato Borghetti declara que, por volta dos seus 11 anos de idade, por gostar do som da gaita, seus pais, ao perceberem esse gosto, o presenteiam com uma “gaitinha” (uma gaita ponto de 8 baixos), da marca Hering, que era vendida como brinquedo. O músico relata que o presente não tinha tido a intenção de encaminhar a criança para uma prática musical mais “séria”, mas sim com o objetivo de servir como objeto de brincar. “Era um misto de instrumento musical, pois saía som, mas era também um brinquedo de criança, e eu encarei como brinquedo por um bom tempo” (BORGHETTI).

Já o músico Marcelo Caminha narra que o motivo de estabelecer contato com a música foi que, com pouco menos de dois anos de idade, perdeu um dos

³⁹ Fernando Graciola

⁴⁰ Maurício Marques

dedos da mão direita, em consequência de um acidente que sofreu. Este acidente comprometeu parcialmente os movimentos da mão direita, e alguns anos mais tarde os pais do músico o matricularam em uma aula particular de violão, com o objetivo de ajudar na recuperação da mobilidade perdida, o que teria a “intenção de ajudar, uma espécie de fisioterapia para a mão”. Apesar de não relatar que tenha tido um envolvimento direto com grupos de dança, ele expõe que frequentava estes espaços, e, além disso, sua família tem propriedade rural e trabalha com a criação de gado, ambiente que Marcello sempre frequentou, e que tem em seu cotidiano práticas culturais bastante semelhantes às desenvolvidas no CTG, o qual, em certa medida, mimetiza algumas características das propriedades rurais.

Como podemos perceber, os músicos, antes de iniciarem suas práticas com o instrumento e com a música, estiveram imersos em um contexto ligado à cultura gaúcha. Os CTGs, ou mesmo as propriedades rurais, são espaços de coletividade e de interação social, que acolhem esses sujeitos, apresentando-os a um universo simbólico com elementos ligados à representação do local, do regional e do tradicional. As produções culturais realizadas por essas comunidades configuram-se como algumas das condições de possibilidades iniciais de emergência das identidades desse músico: “Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico e intercambiável.” (CANCLINI, 2008, p.190).

Em princípio foram envolvimento com atividades não exclusivamente musicais, mas que apresentam significações culturais que, de certa forma, guiam as posteriores escolhas de repertórios e de estilos musicais que estes músicos irão adotar. No caso dos músicos entrevistados, o envolvimento com a cultura gaúcha aparece como elemento não exclusivo, mas importante na escolha por transitar no que está sendo chamado neste trabalho de Música Instrumental Gaúcha, um modo de representar a cultura gaúcha através da música. Maurício Marques faz uma colocação que define estas condições iniciais de modo bastante ilustrativo.

Eu queria muito um violão. Tinha colegas meus que tocavam violão. Tinha vizinhos que tocavam também. Tinha vizinhos que o pai era acordeonista, e nós brincávamos de conjunto, um era contrabaixista, outro baterista. Mas ninguém tinha instrumento, era com paus. Era uma coisa lúdica. Eu acho que a minha formação estético-musical já

começa por aí. Esse contato com o CTG na primeira formação musical, em casa meus irmãos tinham os discos da Califórnia da Canção Nativa. Então, tem toda esta questão ligada ao gauchismo, desde o início da minha infância. E é uma coisa de tradição familiar também, porque minha família sempre teve propriedade rural, tinha aquela coisa de cavalo etc. Então acho que minha formação musical tem a ver com isso, uma questão geográfica, estava do lado do CTG, participando daquele circuito cultural, viajando para dançar (...). Tem uma questão lúdica aí, era divertido participar disso tudo. E aí depois eu comecei a querer tocar o violão (...), até que eu ganhei o violão e eu nunca mais larguei (MARQUES).

Este espaço lúdico se configura como uma forte instância pedagógica, ou seja, as relações construídas a partir das diferentes experiências que os sujeitos têm em ambiente familiar, no CTG, na escola, e em outros espaços sociais, são pedagógicas na medida em que colocam à disposição deste futuro músico uma série de discursos que já estão ensinando algo sobre música. Segundo Larrosa “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (2002, p. 21).

No caso aqui discutido, as brincadeiras de conjunto musical, as sonoridades que o músico escuta nos discos da Califórnia, as relações com a propriedade rural, foram algo que o atravessou, que o tocou, que o aconteceu, apresentando elementos sonoros e não sonoros que participam das significações sobre esta música. Veremos, no desenvolvimento deste texto, que os sujeitos são iniciados nas práticas musicais através de atividades de caráter lúdico, que pouco a pouco vão ganhando novos significados, quando a música, que era apenas uma brincadeira, passa gradualmente a receber uma confirmação mais séria, o que pode ser constatado no relato abaixo. É neste contexto que os músicos narram como passaram a se interessar por música e por um instrumento musical, e, claro, pelos gêneros e estilos musicais gaúchos.

Como a gaita pianada é muito mais tocada que a gaita ponto, minha referência maior de gaita era a gaita pianada. Então eu não associava muito àquele instrumento que eu tinha em casa. Até que eu comecei a ver um que outro com gaita de botão. Eu me lembro que apareceu lá no CTG 35 músicos como o Moraezinho de Soledade, a Berenice Azambuja e o Gilberto Monteiro (...) Daí, eu digo, aquilo que eu tenho lá em casa é aquele mesmo instrumento.

Então aí que eu comecei a me dedicar um pouco mais como instrumento, e não como brinquedo (BORGHETTI).

Renato Borghetti, que teve um pai que foi “patrão” do CTG 35, teve a oportunidade de frequentar assiduamente este estabelecimento, e assistir muitos músicos profissionais em apresentações providas pelo Centro. O fato de ver estes músicos profissionais utilizando aquela “gaitinha”, que até então era tida apenas como um brinquedo, ganha outro olhar do aprendiz de música. O instrumento é o mesmo, porém ao deparar-se com novas experiências, o significado a ela atribuído muda, ou seja, o menino percebe uma possibilidade de deixar de “brincar” de música, e passar a “fazer” música. Ele certamente já fazia música, mas essa situação o estimula a buscar novas formas de encarar o instrumento e a música. Uma dessas novas formas foi a de tocar para o grupo de dança do CTG (grupo em que até então era dançarino). Com a ajuda do gaiteiro do grupo, inicia as primeiras investidas nesta prática.

Tinha o gaiteiro da internada artística (..), que tocava gaita pianada, gaiteiro das danças, ele tinha uma “gaitinha ponto” em casa, e começou a trazer para os ensaios. Daí eu tocava um pouquinho com ele, o que eu tirava em casa, e aí eu comecei a tocar. Logo depois eles criaram a internada mirim (...), e eu parei com a dança total, e fiquei como gaiteiro da internada mirim (BORGHETTI).

Com o músico Fernando Graciola, houve uma situação parecida. Como já participava dos concursos de declamação e estava aprendendo a tocar violão, logo teve a oportunidade de ser amadrinhador, termo usado para denominar um instrumentista que toca um “fundo musical” para o declamador realizar sua performance. De acordo com o violonista, este foi um importante estímulo para que assumisse a prática com a música de uma maneira mais séria.

Sempre faltava alguém para amadrinhar. Após ter aprendido um pouquinho do violão, comecei a amadrinhar em rodeios. E aí foi um incentivo maior para, talvez, pegar um instrumento de verdade, e assim ir para a música (GRACIOLA).

Nestes primeiros trechos de análise, é possível identificar algumas práticas de iniciação musical, e também alguns momentos de passagem, de uma fase de

encarar a música como um “brinquedo”, para ações com um caráter mais “sério”. Entretanto, é difícil sinalizar com maior exatidão o momento em que os entrevistados deixam de “brincar” de música e passam a “fazer” música. Com isso, pode-se dizer que os modos como esses músicos aprendem estão mergulhados nas borradas fronteiras entre as brincadeiras, os atos deliberados de aprendizado (quando os músicos procuram por espaços explicitamente educativos: aulas em escolas particulares, conservatórios ou faculdades de música) e as ações com objetivo de atuação pública (performances em palco/estúdios). Nesta perspectiva, o que é notório é que o aprendizado se dá em um complexo processo que não fragmenta, mas mistura os diferentes fazeres.

Notam-se aqui circunstâncias em que o músico está buscando por pertencimento, e nessa busca se identifica com algumas práticas artísticas mais do que em outras. No caso dos entrevistados desta pesquisa, sua identificação foi maior com a música do que com a dança. Entretanto, como a música que se toca nos referidos contextos é a gaúcha, há alguns elementos que farão parte destes aprendizados iniciais: os ritmos, alguns instrumentos, e determinados modelos harmônicos (acordes, melodias etc.) e de estrutura musical que são especificamente utilizados para tocar esse gênero musical. Mesmo que estes músicos ainda não estivessem frequentando aulas de música, ou seja, sem estudar os conteúdos de forma sistematizada, aos moldes do ensino acadêmico, eles já mantinham contato com um conjunto de informações que os ensinavam, paulatinamente, como tocar música gaúcha.

Entretanto, vale ressaltar que, apesar de constatarmos que todos os entrevistados desenvolveram ações articuladas aos movimentos ligados à cultura gaúcha, e que isto impregnou, em maior ou menor medida, as suas trajetórias musicais, não se pode afirmar que isso permitia a emergência de alguma homogeneidade nas sonoridades que estes músicos produzem. Ao contrário disso, veremos aqui que há uma heterogeneidade de experiências, de influências, de modos de aprender a tocar e de se relacionar com o mundo da música.

5.2 Hora de ampliar os aprendizados

Como vimos até aqui, os entrevistados relatam, em suas narrativas que, após as primeiras investidas na música, passaram a encarar o instrumento musical e as oportunidades de atuar como músicos com maior seriedade/consciência. É neste ponto que percebem determinadas necessidades e passam a buscar uma ampliação de seus aprendizados e de suas atuações. Neste sentido, observa-se algumas formas de aprender música predominantes. Foi possível constatar que, à exceção de Renato Borghetti, todos tiveram experiências em aulas de música, em escolas particulares de música (ou com professores particulares), em conservatórios e em cursos de graduação. Por outro lado, o que é comum a todos são as práticas de “tirar de ouvido” (escutando discos, fitas-cassete, rádio) e o aprender por imitação, no convívio com músicos mais experientes, como podemos notar nos trechos que seguem.

Eu tirava de ouvido mesmo. Na época não tinha escola específica de gaita ponto. Eu tocava alguma coisa por conta, e outra coisa era tirar dos discos, principalmente o Tio Bilia (...). Mas era sempre um problema, as músicas do Tio Bilia eram em mi bemol e lá bemol, e a minha gaita era em dó e sol, então tinha que transpor. Isso nunca era muito tranquilo. A segunda coisa era muita coisa que eu escutava de gaita pianada, que ainda hoje fazem parte do meu repertório, a redomona dos Serranos, a Hospitaleira Vacaria, Chote do Grito do Albino Manique, tudo eu escutava da pianada e tentava transpor para a gaita ponto (BORGHETTI).

Este não é um modo de aprender que siga o padrão utilizado em conservatórios de música, ou em cursos de graduação em música, baseado em partituras e teoria musicais, mas sim o da escuta, da prática de “tirar de ouvido”. Esta prática é objeto de estudo em trabalhos desenvolvidos por autores como McPherson; Renwick (2001) e Green (2001), os quais analisam as experiências de aprendizagem no âmbito da música popular e argumentam que, entre as atividades que os músicos realizam para aprender a tocar as músicas, é comum encontrar estas estratégias acima referidas. Esta prática consiste em escutar a música em algum *player* como o toca-fitas, o toca-discos, ou em rádios durante a execução da

programação, e tentar reproduzi-la no seu instrumento, ou cantando, e também tendo a capacidade de transpor estas músicas para diferentes tonalidades.

Borghetti relata que esta prática foi realizada por uma necessidade. Alega que, no “tempo” de ele aprender, não havia aulas do seu instrumento, e a única forma era escutar, tirar de ouvido, e transpor os tons das músicas para seu instrumento. Isto é, para promover sua aprendizagem no instrumento era preciso, entre outros aspectos, praticar o desenvolvimento da percepção auditiva, escutando as melodias/harmonias/ritmos nos discos/fitas/rádio, identificando cada elemento destes e tentando reproduzir no seu instrumento. No caso deste entrevistado, o trabalho era ainda mais difícil, pois era necessário, além de tentar repetir o que ouvia no disco, adaptá-lo ao seu instrumento. A gaita ponto é um instrumento que tem características diferentes de afinação em relação à gaita pianada. Isso configura uma limitação tecnológica do instrumento, que exige do músico determinados saberes, pois não basta “tirar de ouvido” e realizar apenas a imitação da música. Mais que isso, é preciso ter um entendimento da estrutura musical (em termos de escala/tonalidade/tom), para que posteriormente a peça musical seja realizada em outro tom.

Deste modo, é possível dizer que Renato elencou uma série de estudos, mesmo que não à luz das teorias, mas aprendeu, através deste processo operacional, todos os conceitos básicos da música: notas e tempos musicais, escalas e transposição em diferentes tons, ritmo, e tantos outros saberes que possibilitaram ao músico desenvolver sua performance. Este não foi um estudo “formal”, mas certamente foi uma maneira eficaz de aprendizado, uma experiência acionada por artefatos e práticas relacionadas ao contexto cultural do gauchismo, através da qual o músico aprendeu o modo como se toca, os “sotaques” musicais, aprendeu determinados ritmos, determinadas escalas (e como usá-las), e demais características que são específicas da Música Gaúcha.

Esses saberes não são advindos apenas de informações que o músico leu em algum livro (ou de outra fonte), ou que lhe foram “transmitidas” em uma sala de aula por um professor à frente de um quadro negro (ou uma lousa digital). Parafraseando Larrosa (2002) esse é um saber da experiência, aquele que “se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana” (p. 26). Em outras palavras, o saber da experiência não é o que resulta unicamente da condição do sujeito

informado, mas sim do sujeito que experienciou, que viveu determinada situação, que a partir disso construiu um determinado conhecimento. Por outro lado, é pertinente esclarecer que não quero reduzir a importância de “ter” estas informações a respeito da linguagem musical, pois elas podem enriquecer muito a experiência de ser um músico. Contudo, argumento que música não é apenas informação, música é o som que se faz, é a experiência de tocar um instrumento, de compor uma música, de trabalhar em grupo musical e vivenciar todas as suas dinâmicas.

Para Renato Borghetti, por exemplo, a ideia da experiência é bastante presente no relato de sua vida. Enquanto alguns apenas escutam os discos de seus artistas preferidos (sem destacar as possibilidades de experiências do ato da audição), Renato amplia as possibilidades e faz das escutas, das práticas de tirar as músicas de ouvido, de transpor para seu instrumento e de regravar as músicas de seu artista, um rico processo de aprendizagem musical. Um exemplo disto é o trabalho que o músico fez a partir da obra de um outro acordeonista, chamado Tio Bilia. Renato, que já gravou um álbum apenas com músicas do Tio Bilia, refere seguidamente em entrevistas sua admiração por este músico. Em uma destas entrevistas, cedida para a produção de um documentário sobre o Tio Bilia, que está disponível no site *youtube*⁴¹, argumenta sobre a importância do gaiteiro:

Eu acho que o Tio Bilia tem o dom de ter uma música que é ao mesmo tempo sofisticada e ao mesmo tempo é simples. Tem uma música chamada Missioneiro, que eu acho que a maioria dos acordeonistas de gaita ponto tocam ela, porque ela tem uma digitação que não é complicada para quem está começando, (...) mas quem está escutando esta música diz : olha, que música! (BORGHETTI).

Neste trecho da entrevista, o músico fala sobre a composição da música Missioneiro, argumentando, primeiramente, sobre a excelência do acordeonista como compositor, justificando que suas composições são muito importantes para o repertório da música instrumental feita com a gaita ponto, já que são simultaneamente sofisticadas e simples. Podemos perceber aqui que há uma atribuição de significado para esta música, a qual ele denomina como “sofisticada”

41 Documentário Tio Bilia <https://www.youtube.com/watch?v=CG308dJ0EuY>

por apresentar características sonoras que lhe permitam ser considerada como uma criação inovadora, diferenciada, mas que também é “simples” no âmbito da execução do músico ao instrumento: “tem uma digitação⁴² que não é complicada”.

Este trecho nos ajuda a compreender o modo como são operados os processos de produção e negociação de significados a respeito da música. É possível perceber que as práticas de escutar os discos e tentar “tirar de ouvido” e transpor as músicas, auxiliam os músicos a selecionar o que e como querem (e conseguem) tocar determinados estilos musicais. Este fato evidencia as estratégias e as negociações que cada músico faz para tocar um repertório que ele tenha vontade e seja capaz de executar, e que tenha a aceitação de um público. Ou seja, apresenta o modo como são selecionados determinados fazeres musicais em detrimento de outros, exemplificando a discussão realizada no capítulo 2, no qual se argumentou que a constituição das sonoridades se dá através dos discursos (sonoros, visuais, verbais) que circulam a respeito do gênero musical Música Gaúcha. Tais discursos colocam em movimento alguns padrões de composição musical, as articulações realizadas pelos compositores (a apropriação que cada compositor/instrumentista faz destes discursos) e as negociações feitas em relação a quem consome esta música.

As negociações realizadas por cada músico, que não parecem ser algo premeditado e fazem parte dos processos de interpelação de cada um em sua trajetória, evidentemente, diferem de um para outro. Enquanto Borghetti realiza estas, digamos, primeiras negociações através das escolhas das músicas que melhor se adaptam ao seu instrumento, por exemplo, outros músicos referem outros aspectos. No caso de Graciola, há um processo que é semelhante ao de Borghetti em relação às práticas de aprender sem o auxílio de um professor, mas ele apresenta, por outro lado, também a busca de espaços formais de educação musical para obter auxílio em seu processo de aprendizado. Ele menciona, inclusive, que teve aulas com Maurício Marques, músico de uma geração anterior, que já havia passado por um caminho semelhante ao que almejava.

42 Digitação: é o modo como o músico dispõe o lugar dos dedos nas teclas ou cordas do instrumento. Quanto menor for a movimentação da mão na extensão do teclado (ou braço do instrumento, quando for um violão, por exemplo), mais fácil é a digitação.

Inicialmente era muito autodidata mesmo. Alguns primeiros acordes com o meu irmão, que já tocava. Muita procura em revistinhas⁴³, que não havia internet ainda. Ou gravar para depois tocar de ouvido depois. Estes tempos eu estava olhando uma gaveta cheia de fitas cassete, que eu tinha, que esperava tocar no rádio para depois tirar, ou de músicas que copiava de alguém. Depois sim, comecei a estudar com professor aqui da região, depois com o Maurício Marques (GRACIOLA).

Marques cita que, logo após os primeiros contatos com a música no ambiente do CTG, iniciou seus estudos com professores, alegando que isso fez com que ele, desde muito cedo, pudesse realizar “misturas” entre a música gaúcha e a música clássica (ou erudita), o que atualmente permeia o trabalho autoral do violonista e compositor.

Depois de um tempo, eu comecei a fazer aula com o Mário Barros em Porto Alegre. Eu saía de Rio Pardo, ia até Porto Alegre, fazia uma hora de aula, voltava para casa, e ia estudando aquilo. Procurei um professor de teoria em minha cidade. E com o Mário Barros eu estudava música clássica. O Mário Barros me mandava tocar Villa-Lobos. E a música gaúcha eu já sabia tocar de ouvido. Isso desenvolveu muito o meu ouvido, essa coisa da prática, de estar sempre em contato com os músicos do CTG. Acabei aprendendo a misturar as coisas desde o início. Tinha duas escolas, a popular e essa clássica, que começou a entrar embasando o que eu já sabia (MARQUES).

Este entrevistado, quando afirma que aprendeu muito cedo a “misturar” as coisas, demonstra, corroborando o que vem sendo discutido neste trabalho, a ideia da constituição das identidades como uma resultante – não acabada – de múltiplas interpelações que os diversos elementos culturais (musicais e extramusicais) exercem na produção das identidade dos músicos, e, conseqüentemente, das sonoridades dos seus trabalhos. Neste sentido, este trânsito entre o erudito e o popular exemplifica algumas das estratégias utilizadas pelo músico para compor sua identidade musical, uma composição de caráter híbrido, que mistura diferentes estruturas musicais com o propósito de uma criação musical autoral.

43 Assim eram denominadas as revistas com letras de músicas cifradas, que eram vendidas em bancas de jornal (ainda hoje, 2017, existem essas revistas). Anteriormente ao advento da internet, era uma das formas mais comuns de pesquisar e aprender a tocar músicas ao violão ou ao teclado.

Já o músico Marcello Caminha, como já comentado primeiramente, iniciou suas práticas musicais diretamente em aulas de violão, diferentemente dos outros músicos que iniciavam em atividades promovidas no interior dos CTGs, participando de grupo de danças. Por volta dos 7 ou 8 anos de idade, ele iniciou os estudos com um professor particular e posteriormente ingressou em um conservatório de música na cidade de Bagé.

Uns dois ou três anos depois, por volta dos 10/11 anos, passei para o conservatório de música . Foi quando eu comecei a estudar teoria musical, solfejo e violão. Eu ia três vezes por semana no conservatório (...), teoria na segunda-feira, solfejo na quarta-feira e violão na sexta-feira. Só que eu nunca consegui associar as três disciplinas (...) Mas sempre vale o aprendizado. Foi a partir daí que o aprendizado do violão foi se intensificando. (...) E eu, muita coisa sozinho, procurando, de ouvido, escutava muito. Acho que o grande professor que tínhamos era os discos. Ficávamos tentando tirar as músicas, os solos (CAMINHA).

Este trecho apresenta elementos muito ricos para descrever diferentes modos de experienciar a música e, ainda, como estas experiências podem promover aprendizados. Para Marcello, estar em uma sala de aula, na presença de um professor, não foi a única estratégia usada para aprender a tocar violão. Para aprender o estilo musical que ele pretendia tocar foi preciso recorrer aos discos, às práticas de tirar de ouvido e assistir aos shows de seus ídolos para obter o que procurava. A minha percepção sobre esse relato é que “tirar de ouvido” as músicas através das audições dos discos, assim como assistir os conjuntos de baile, fizeram muito mais sentido, ou até foram mais eficazes do que ir às aulas.

Há muitos estudos que analisam os processos metodológicos adotados em conservatórios de música. Autores como Araújo (2009), Arroyo (2002), Beaumont (2001), e Penna (1995) debatem algumas críticas frequentes relativas à alfabetização musical realizada nestes espaços. Os autores alegam que é colocado em prática um modelo de ensino fundamentado na tradição de música europeia, com foco exclusivo no desenvolvimento de habilidades para execução instrumental destas tradições musicais. Há também o argumento de que estes ambientes não reconhecem que seu corpo discente, em muitos casos, traz consigo uma bagagem de experiências, o que faz com que as demarcações entre o estudo formal e o informal tenham suas fronteiras desestabilizadas.

Neste sentido, as experiências que fazem parte da vida do estudante, anteriormente ao ingresso ao conservatório, podem demonstrar seus interesses pela música ou suas motivações por escolher tocar um instrumento musical. Quando não há uma preocupação, por parte do docente (e também da estrutura curricular da instituição de ensino) com estes aspectos, “o prazer de tocar pode se perder diante de inúmeros e áridos exercícios de preparação técnica, assim como a preocupação virtuosística pode acabar por coibir a capacidade de expressão” (PENNA, 1995, p.107).

Realizar essa breve reflexão, a partir dos autores supracitados, pode nos ajudar a compreender, parcialmente, o relato de Marcello Caminha. Evidentemente, sua passagem pelo conservatório não causou algum bloqueio em relação a sua expressão musical, mas, certamente, fez com que ele buscasse outros caminhos. A desconexão entre as disciplinas de solfejo, teoria e prática do instrumento, e o descompasso com os fazeres musicais que acontecem fora da Instituição parecem ter sido responsável por seu afastamento do conservatório. De um certo modo, o entrevistado abandona o referido espaço educativo onde as práticas educativas propostas estão concentradas em conteúdos e repertórios e metodologias da música erudita. Observei que o músico buscou outros modos de aprender para que fosse possível ampliar estas questões, e atender as suas necessidades e vontades de tocar Música Gaúcha.

Fica claro que, neste caso específico, o músico foi movido por um estímulo proveniente do contexto cultural em que está inserido, do seu convívio familiar, social, e das mídias em áudio que escuta, que constituem o conhecimento que o conservatório não dá conta de articular em seu currículo. Neste sentido, o músico que não se enxerga como pertencente ao espaço do conservatório, ambiente que propõe um contexto musical erudito, ou seja, com repertórios (musicais e extramusicais) que não fazem parte dos seus interesses, encontra nos discos, nos shows etc., uma oportunidade de inclusão, um espaço de pertencimento. Os discos (as músicas, e as capas), os bailes, as amizades elencadas nos CTGs etc., desencadeiam uma forma de pedagogia cultural, a qual é movimentada através de uma circularidade de representações alusivas ao contexto músico-cultural gaúcho.

Ao tratar de representações, é necessário estar atento à sua complexidade, pois não as considero como simples descrições estáticas de ações, seres e sujeitos.

Nesse jogo há mais elementos: a representação “envolve sentimentos, atitudes e emoções; mobiliza medos e ansiedades no espectador, em níveis mais profundos do que podemos explicar de uma forma simples, de senso comum” (HALL, 1997). Ou seja, o complexo processo de representação trata do modo como os sujeitos se posicionam socialmente, e de quais representações ele escolhe para participar do jogo simbólico.

Neste sentido, ir assistir a um show, adquirir um disco do conjunto de baile preferido, identificar o modo como os músicos “virtuosos” do conjunto tocam, ou até mesmo como se vestem e se comportam corporalmente, são práticas – e modos de consumo de artefatos culturais - que fazem parte de um universo onde músicos podem exercer suas escolhas. Isto é, mesmo sem estudar - formalmente - um determinado gênero musical, este sujeito é iniciado na prática musical a partir destas “outras” experiências, que se dão fora de uma sala de aula (ou de um currículo escolar), mas que apresentam significativa eficácia na tarefa de ensinar.

Isto demonstra a grande influência que estas práticas e artefatos culturais apresentam na formação musical dos entrevistados, e chama a atenção, em relação aos espaços formais de ensino de música, para um descompasso entre, digamos, os modos de experienciar as músicas da academia e as outras músicas. Este contexto tensiona as formas tradicionais de aprender música, ou seja, são criadas outras formas de aprender. Os conhecimentos, os saberes, os conteúdos que importam para aprender a Música Gaúcha (ou o samba, o jazz, o rock) nem sempre são os mesmos da música erudita, o que sugere, ao menos, que se deve estar atento a estas outras dinâmicas.

5.3 As Escutas

Até aqui podemos observar que é no contexto cultural no qual o sujeito está inserido que são promovidas as suas primeiras escutas musicais, aspecto que exerce grande influência nas futuras escolhas por sonoridades. Neste sentido, esta seção pretende analisar quais são as escutas, isto é, o que foi narrado pelos músicos como mais significativo em termos de influências musicais nos processos de constituição de suas identidades. Por escutas, entende-se não uma ação

passiva e desinteressada de ouvir discos, programas de rádio ou shows de música, mas, sim, uma prática de seleção das sonoridades que melhor se adaptam ao gênero/estilo musical pretendido. Poderíamos dizer que é uma “escuta semântica” (CHION, 2011, p. 29), a qual não encontra os significados dos sons em um “valor acústico absoluto”, mas sim, a partir de uma percepção auditiva que leva em conta as “significações culturais” que atravessam o ato de perceber os sons e as músicas (CLASSEN, 1997).

Vale ressaltar, apesar da obviedade, que só é possível “acessar” as escutas dos músicos através de suas narrativas. Mesmo assim, não podemos entender este “acessar” como uma forma de desvelar, em sua totalidade, as escutas que o músico realizou em sua trajetória. É pertinente retomar aqui a ideia de narração cultural, termo que foi tratado no capítulo 4, conceito conforme o qual se argumenta que os significados atribuídos à música, e a emergência das sonoridades são resultado de processos narrativos. Nesse sentido, narrar suas escutas, como parte de uma busca por “caracterizar” sua identidade, implica um processo de seleção, de inclusão e exclusão de determinados elementos, os quais devem legitimar sua sonoridade.

Foucault já nos disse que “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (1996, p.9). Um músico, quando narra sua identidade, tem a clareza (em maior ou menor medida) de que há um público (consumidor) que o está escutando. Ou seja, ao falar sobre suas influências, ao declarar quais são os “ingredientes musicais” que ele utiliza para criar a sua própria identidade, precisa ter cuidado para não misturar “ingredientes” que, porventura, não façam parte dos elementos aceitos nesta trama.

Podemos, ainda, articular a ideia de narração cultural com o conceito de gênero musical. O gênero musical, como já discutido no capítulo 2, corresponde a um processo de significação e classificação de elementos musicais e extramusicais, que podem – ou não – compor um determinado gênero. O espectro de cada gênero não é fixo, e é realizado através de uma negociação entre compositores, público, a crítica especializada, mídia, processos de gravação, as tecnologias etc. Isto é, as sonoridades de um gênero são resultados de um processo de negociação entre quem cria, quem vende, quem divulga e quem escuta.

Nesta perspectiva, essa seção tem por objetivo analisar o que foi dito pelos entrevistados quando questionados em relação a suas escutas, ou seja, o que eles escutavam no início de trajetórias, quais músicas, gêneros musicais e artistas eram de sua preferência, influências que os ajudaram a construir seus trabalhos musicais posteriores. Este questionamento ampliou algumas arguições que já haviam sido respondidas por eles no decorrer da entrevista, pois, como já vimos até aqui, os discos, os shows, e os grupos e os instrumentistas consumidos (simbolicamente) têm significativa importância na vida destes músicos, como podemos ver na fala do músico Renato Borghetti.

Quando jovem, era, quase sempre, música gaúcha. Depois, com 15, 16 anos, eu gostava muito de música country (...), mas nunca deixando de lado a música regional, não só do Rio Grande do Sul, mas também da Argentina e do Uruguai. Eu escutava muito isso. O pai tinha muitos discos, Chalchaleros, Tarragó Ros, e os mais populares como Mercedes, Atahualpa (BORGHETTI).

Neste trecho, Renato revela algumas das suas escutas. É plausível dizer que as influências expostas pelo entrevistado apontam muitas continuidades em relação ao seu trabalho autoral. Com exceção do *country*, gênero musical do qual não é possível identificar elementos de modo explícito em sua discografia, todos os outros grupos e artistas citados apresentam muitas semelhanças estéticas com a obra musical de Renato Borghetti. Todos os grupos e artistas citados neste excerto são argentinos e desenvolveram obras com base no folclore musical deste país, os quais apresentam muitas semelhanças com a Música Gaúcha, uma vez que compartilham um universo musical, pois apresentam como base rítmica chacareiras, chamamés, milongas e polcas, a instrumentação com significativa presença de violão e acordeom, além dos arranjos das músicas e a construção melódica e harmônica possuírem muitas similitudes.

O acesso a estas escutas, segundo o músico, se deu por dois pontos. O primeiro, pela disponibilidade de discos destes artistas em sua própria casa. Neste sentido, os discos são artefatos que o sujeito consumia através de uma experiência em âmbito familiar, compartilhado pelo pai (e talvez pelo restante da família também). A questão do pertencimento, mais uma vez, pode ser identificada.

Necessitamos de enraizamentos em territórios, por mais desterritorializada que esteja a sociedade contemporânea; necessitamos referir-nos a indicadores de pertencimento que nos deem segurança afetiva e clareza sobre os grupos com os quais podemos nos relacionar, com os quais podemos nos entender (CANCLINI, 1997, p.81)

Neste sentido, consumir esta música gera uma sensação de pertencimento, de enraizamento, de estreitamento de laços afetivos, que é alcançada nas vivências de compartilhar gostos com a família. Estas situações parecem ser realmente muito significativas na vida dos entrevistados, como podemos observar no trecho seguinte.

Para tu ter uma ideia como essa coisa da música gaúcha foi tão forte para mim, numa época que isso não era tão comum, eu acordava quase todos os dias pelas 4:30, 5 horas, para escutar rádio, porque era o único momento que tocava música gaúcha no rádio. A única rádio que tocava, mais ou menos, assim, o dia todo a música gaúcha, meio misturada com uma música meio sertanejo meio popular, era a rádio Eldorado, essa ia o dia todo, mas aí tu era obrigado a ouvir algumas outras coisas. Mas a música gaúcha mesmo, era de manhã, aí um monte de rádio, a Farroupilha, a Gaúcha (...), e era nesse horário, 5, 6 7. A partir das 7, 7 e pouco já entrava na programação normal. Então o meu programa era levantar cedo, fazer um chimarrão pra escutar rádio. Então, o “Teixeirinha amanhece cantando”, os programas todos da manhã, eu me lembro que a Guaíba (emissora de rádio) tinha um programa muito interessante (...) que era o Jaime Caetano Braum e o Noel Guarani, faziam todos os sábados. Daí o Jaime no final acabava sempre com uma *pajada* (...) Então, era muito bom, o rádio pra mim foi importante pra mim (BORGHETTI).

Este trecho apresenta o modo como o ambiente familiar (além do CTG), estimula sua vontade de escutar a música gaúcha. E é neste contexto que surge o segundo fator que lhe permite ampliar suas escutas: o rádio. Como vimos em capítulo anterior, as emissoras de rádio, desde a década de 1950/60, foram gradualmente abrindo espaços para programas ligados à música gaúcha. Com isso, o rádio foi, e continua sendo, um artefato que assume uma função muito importante nesta “educação musical” (nada formalizada) dos músicos, pois ele organiza os repertórios, escolhe as músicas, os gêneros e estilos, os artistas que irão tocar. Ou seja, quando temos uma emissora de rádio, ou um programa radiofônico que se propõe a transmitir “a Música Gaúcha”, estamos falando de uma instância

produtora de significados sobre o que é e o que não é música gaúcha. Nesse sentido, é evidente a importância que os discos e as rádios assumem nesse processo de moldar os gostos e as escolhas estéticas dos músicos, o que irá refletir em seus futuros trabalhos, condição que pode ser observada no excerto acima, quando Renato narra sua experiência com o rádio.

Ao analisar a entrevista concedida por Graciola, quando interpelado a respeito de suas escutas, é possível perceber, igualmente aos outros músicos, um espectro de escuta bastante amplo. Entretanto, os seus “ídolos” não são exatamente os mesmos dos outros entrevistados. Primeiramente, chama a atenção o fato de que, enquanto os outros músicos apresentam narrativas, em relação às suas influências, com o foco nos gêneros da música gaúcha e da música instrumental, ou na música erudita, Fernando narra um interesse também pelo rock, gênero que foi narrado como parte das suas escutas e de sua formação musical inicial. Deste modo, quando questionado sobre suas audições iniciais, responde:

Tudo que é banda nacional. Eu não ouvia música instrumental. Escutava de tudo que era rock nacional, desde Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, e tal. Era uma formação inicial para quem queria ter banda. (...) Acredito que o rock (nacional) tenha surgido através do meu irmão. Ele tocava e cantava em casa alguma coisa de Legião, Paralamas, Nenhum de Nós, Cazuza, Barão Vermelho, etc. Então, acredito que fui pegando o gosto por essas músicas, e concomitantemente fui pegando o gosto pelo violão. Além disso, era o repertório que também gostaríamos de tocar na banda que formaríamos entre colegas da Escola (GRACIOLA).

O músico argumenta que havia a vontade de criar uma banda, o que é despertado durante o convívio com colegas da escola, e é neste contexto que o rock nacional se faz presente como uma influência, neste primeiro momento. O músico não detalhou na entrevista o motivo da escolha por este gênero, mas, creio não ser exagero concluir que o fato de que na década de 1990 (época da adolescência do entrevistado) o rock nacional, diferentemente da atualidade, era bastante veiculado nas mídias, tenha sido um fator predominante nestas escolhas. Contudo, como pode ser observado no próximo fragmento, atualmente este gênero não é eleito pelo músico como um influenciador de seu trabalho.

Atualmente, não me alimento do rock. Não é por nenhum tipo de preconceito, é por falta de pesquisa, mesmo. Há alguns anos conheci um compositor (...) argentino chamado Raul Carnota, que misturou muito rock com música folclórica argentina, e que gosto muito. Atualmente o rock não me influencia diretamente (GRACIOLA).

Buscando, durante a entrevista, o motivo deste afastamento do rock, ou seja, o que teria levado o músico a não “escolher” o gênero para compor seu espectro de sonoridades, trago outro trecho que demonstra isso.

[...] Eu lembro que tem um fato com o meu cunhado. Ele me trouxe uma fita cassete, que de um lado tinha João Bosco e de outro Paco de Lucia. Costumava me mostrar também discos do Pink Floyd, ZZ Top, Kenny Wayne, Clapton, Duran Duran, Rush, Deep Purple, mas aí eu já tava fascinado mais com o lance do violão, então não me atraía mais tanto. Ouvi muito pouca coisas dessas bandas e compositores (GRACIOLA).

Este excerto, primeiramente, reforça a importância que as relações familiares e de amizade assumem na construção das escutas dos músicos, mas, além disso, nos possibilita compreender o modo como acontecem os fluxos, de escolhas e recusas, que o músico opera durante sua trajetória. Fernando, aprendendo a tocar violão e conhecendo já o funcionamento deste instrumento, se depara com as músicas de João Bosco e de Paco de Lucia, e, como relata, em condição de encantamento/deslumbramento, se identifica, se emociona com este, que para ele é uma nova sonoridade, uma nova opção em seu leque de possibilidades. Dentre as narrativas de Fernando, outra escuta que ganha destaque é a de Luiz Marengo.

Também a música gaúcha. Nessa época (1998, 1999), foi o “boom” do Luiz Marengo, o que virou uma grande referência. Então, as músicas que eu tinha que tirar para acompanhar os intérpretes vocais eram, na sua maioria, do Marengo. Também tinha um amigo que comprava muitos discos dos festivais, o que me fez conhecer a música que se fazia nos festivais (GRACIOLA).

Fernando revela ser fã de Luiz Marengo, o que demonstra uma relação de identificação, de empatia com a sonoridade produzida pelo artista. Marengo se torna outra referência para Fernando, aspecto que estimula a escuta de suas

músicas em discos, rádios, a assistir aos shows em rodeios, além de ter aprender suas músicas para tocar nos concursos de intérprete vocal. Identificar-se, neste caso, significa uma espécie de vontade de querer produzir aquele tipo de sonoridade, ou pelo menos utilizar alguns elementos daqueles presentes nos discos de seus “ídolos”. Isto, evidentemente, expõe não só o modo como cada músico cria suas sonoridades, mas também o modo como a própria música instrumental gaúcha é produzida no interior de processos de hibridações, permeados por muitas variações nos modos de soar, gerando constantemente novas combinações e resultados sonoros.

Estas diferentes combinações e resultados podem ser percebidos também nas narrativas sobre as escutas do músico Maurício Marques. Em momentos diferentes da entrevista, ele relata suas influências, citando nomes como Mario Barros, Albino Manique, Lucio Yanel, Paco de Lucia. Estes músicos, segundo minha ótica, podem ser classificados como pertencentes a diferentes gêneros musicais. Mario Barros é um violonista erudito; Albino Manique, um acordeonista frequentemente associado ao gênero Música Gaúcho (participava do grupo os Mirins, o mesmo que o Caminha cita anteriormente); Lucio Yanel, um violonista gaúcho/argentino⁴⁴ e Paco de Lucia, um violonista espanhol com uma extensa discografia de música instrumental que misturava elementos da música flamenca, do jazz e da música erudita.

Quando perguntamos sobre os trabalhos musicais que influenciam os músicos, obtemos uma espécie de mapa que nos ajuda a compreender, mesmo que parcialmente, os caminhos estéticos musicais que foram trilhados. O conjunto de nomes que os entrevistados citam nos permite identificar quais relações de apropriação e de recusa o músico estabelece a partir das escutas. No caso Maurício, é perceptível, e ele deixa isto bastante claro, uma busca por misturar o popular e o erudito. Em um trecho da entrevista, ele cita o músico Cacho Tirao

44 Lucio Yanel é um violonista uruguaio, radicado no Rio Grande do Sul, e é considerado um dos músicos mais representativos da música gaúcha, com vários discípulos (usa como base para suas obras musicais chamamés, chacareiras). Há um interessante trabalho que estuda a trajetória deste violonista: “Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no” sul do Brasil”, dissertação de mestrado de José D. Telles dos Santos. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br /handle/123456789/1040>. Acessado em 21/01/2016.

(1947-2007), violonista e compositor argentino, admitindo relevante influência deste artista em sua carreira; observa-se que, mais do que tê-lo influenciado, houve uma identificação com este modo de fazer música. “Um cara que me impressionou muito foi o Cacho Tiraio, um violonista argentino, já falecido. Ele tinha uma linguagem muito clara, de contraponto aliado a essa música gaúcha/argentina” (MARQUES).

A trajetória de Marques foi realizada a partir de hibridações entre a música gaúcha e a erudita. Se utilizarmos o pensamento de Canclini (2008) para refletir sobre gênero musical, é factível argumentar que as “estruturas discretas” que compõem cada gênero (por menos fixas que elas sejam), quando provocadas em sua estabilidade, têm, como efeito, o estranhamento de quem as consome. Neste sentido, as escolhas estéticas de Marques fazem com que sua sonoridade seja deslocada, e fique em algum “lugar” entre o aceito como música gaúcha e o aceito como música erudita. A sensação de pertencimento é reencontrada, conforme seu relato, quando conhece um músico que já havia trilhado um caminho parecido com o seu (Tiraio). Mais uma vez, na análise das entrevistas, a busca por pertencimento/identificação parece emergir como um elemento fundamental no entendimento do modo como estes músicos organizam suas identidades (e suas sonoridades).

É também por esta busca por pertencimento que Caminha narra ter desistido do conservatório. Como vimos anteriormente, a metodologia de ensino e também o repertório trabalhado naquele conservatório não foram capazes de cativar este músico, que passa a buscar a música em outras instâncias. Marcelo relata que, na mesma época em que passou pelo conservatório (e desistiu dele), ele também frequentava os bailes nos CTGs, fato que lhe possibilitou conhecer alguns artistas que se tornariam importantes influências em sua carreira.

[...] Naquela época frequentava o CTG, ia nos bailes. Ia muito lá em Bagé o conjunto Os Mirins, que tocava, na época, o Oscarzinho (guitarrista), que eu sempre fui fã (...). Também Os Serranos, que nessa época toca o Ênio Rodrigues. Aliás, os Serranos sempre tiveram esse cuidado de ter bons instrumentistas, principalmente na guitarra e no violão, e os Mirins, nem se fala, porque os três eram bons, né? E eu acho que isso, é uma das coisas que, dentro da área dos conjuntos de baile, foram os dois conjuntos que chamaram a atenção, assim, dos instrumentistas né? Mais que qualquer outro conjunto, mais que os Monarcas, mais que qualquer outro da época, porque tinha os instrumentistas virtuosos. Então eu tinha esse

convívio direto, eu era fã, fã, assim demais, comprava os discos (...). Então a minha avó fazia as pilchas, igual às capas dos conjuntos, para ir nos bailes. Esta é uma vertente forte da minha influência musical (CAMINHA).

Este excerto nos auxilia a compreender o quanto as escutas podem auxiliar nas constituições das sonoridades e das identidades dos músicos. As escutas não são neutras, e não são apenas sonoras. As escutas são articuladas com outros elementos do contexto cultural em que elas acontecem. Os sons (musicais) auxiliam na significação – e são significados – no interior deste processo de atribuição de sentidos às práticas e aos artefatos culturais utilizados para compor este campo discursivo. No trecho da entrevista acima, observa-se que as músicas dos ídolos do músico fazem sentido, despertam o seu interesse, porque apresentam os sons que representam um modo de tocar violão que relaciona duas coisas: o virtuosismo (que aponta para um aspecto de qualidade) e a cultura gaúcha. O fato de o sujeito estar estudando violão, de querer ser um bom violonista, e, ao mesmo tempo, de querer estar inserido em ambientes que cultivam a cultura gaúcha, direcionam sua escuta, mesmo que parcial e momentaneamente, a artistas que apresentam (e que representam) estes elementos. Isto, somado a elementos subjetivos próprios, constitui as condições de possibilidades para emergência deste sujeito violonista.

Estas condições de possibilidades são permeadas, entre outros aspectos, por audições que são compostas pelos dois conjuntos citados: os Mirins e os Serranos, com destaque aos violonistas. Ao escutar os trabalhos destes grupos, encontramos diversos elementos semelhantes aos que compõem a discografia de Marcello, que também são frequentemente encontrados no que se denomina gênero música gaúcha. Entre os elementos que são recorrentes, podem ser citados os ritmos (chote, vaneira, valsa etc.), as estruturas harmônicas simples, e a instrumentação composta por violão, acordeom, contrabaixo elétrico e bateria/percussão.

Marcelo cita, em outros trechos da entrevista, o nome do violonista Antoninho Duarte. Este músico integrou, em um período diferente de Oscarzinho, o conjunto Os Mirins, e também teve uma carreira solo com um trabalho de música instrumental. Duarte foi um dos primeiros violonistas dedicados a produzir música instrumental gaúcha tendo o violão como instrumento principal, e era pertencente à

vertente “serrana” de música gaúcha. Seu trabalho apresenta um repertório mais próximo das músicas feitas pelos chamados “conjuntos de baile”, porém em modo instrumental, sem poesias e cantores. Durante a entrevista, Marcello apontou esse músico como uma importante influência em sua trajetória, de tal forma que seu primeiro trabalho com música foi como guitarrista.

Em 85, já tocando um pouquinho melhor e tal, fui convidado para tocar no palco lá do CTG. Toquei em um conjunto de baile chamado Os Caborteiros, e eu era o guitarrista do conjunto (...). Com a influência lá do Oscarzinho tocando guitarra nos Mirins eu comprei a guitarra, meu pai me deu a guitarra, aquelas Giannini, que era o que tinha. Mas aí a questão da guitarra, parecia que já era pra ser, pois eu nunca consegui tocar de palheta, nunca desenvolvi a técnica da palheta, daí eu tocava com os dedos mesmo. Mas esta coisa da guitarra durou pouquinho, assim, um meio ano (CAMINHA).

Marcelo ainda cita nomes como Bonitinho, Lucio Yanel, Renato Borghetti, Albino Manique, Edson Dutra, Gilberto Monteiro, Leonel Gomes, Luiz Carlos Borges, Yamandu Costa, Maurício Marques, entre outros, todos músicos pertencentes ao que frequentemente se categoriza como música gaúcha (instrumental e canção). Aliando a estas escutas mais “gauchescas”, o músico conta que também foi influenciado por outros gêneros instrumentais, como o jazz do guitarrista norte-americano Pat Metheny, o flamenco de Paco de Lucia e o instrumental brasileiro de Cezar Camargo Mariano e Hélio Delmiro. Marcello conta que conhece esses nomes dessa “vertente instrumental”, através do contato com outros amigos.

Ai eu comecei a conhecer pessoas lá de Bagé que já me trouxeram uma outra vertente musical, que é a vertente da música instrumental, do jazz (...). Tem o José Carreta (...) que é professor do Instituto lá, do conservatório, que foi um dos parceiros, que foram me mostrando possibilidades, ou seja, que viam em mim o potencial de um bom músico, e foram mostrando: Marcello, tu tem que escutar isso aqui, ó! Daí chegava lá com o disco Performance do Cezar Camargo Mariano e Hélio Delmiro, que é um grande disco. Acho que é um marco da música instrumental brasileira, é o Samambaia e o Performance. Daquela época ali, quem foi daquela época, tinha que escutar de ponta a ponta, de cabo a rabo estes dois LPs (...). E era bonito aqui, soava diferente pra gente, assim né? E daí vieram outros né. O Carreta sempre fazia essa mão pra gente. Marcello, tem que escutar tal coisa: ó, Paco de Lucia aqui, apareceu, um disco solo lá do Paco (...) (CAMINHA).

Mais uma vez, é possível observar que consiste uma recorrência o fato de os contextos culturais agirem no sentido de direcionar as escutas do músico em formação. Neste momento, Marcello revela uma influência do conservatório de música, mesmo que de uma forma indireta. O professor da instituição, que acredita no potencial do músico, passa a mostrar referências musicais que entende ser importantes para o desenvolvimento do violonista na área da música instrumental. Através da convivência, das amizades formadas em razão da própria busca pela música, algumas práticas assumem importante função formativa na vida dos músicos. O professor, e talvez também o assunto tratado, são os mesmos do conservatório que o Marcello abandonou; contudo, agora, há um sentido em escutar (e estudar) aquilo. É um interesse despertado pela experiência, motivado pela necessidade que determinadas práticas musicais exigem, neste caso a de aprofundar os conhecimentos a respeito da música instrumental.

Mas por que a música instrumental do Antoninho Duarte não era suficiente? Uma conclusão que chego a este respeito (a partir das reflexões sobre as entrevistas, mas também de minhas experiências como músico) é que, no meio musical, há, na maioria dos casos, uma escolha – estética – dos melhores músicos, dos melhores compositores, ou seja, é escolhido o que deve servir como influência quando se pretende trabalhar em um determinado gênero musical. Evidentemente, não há um consenso sobre quais compositores/músicos podem ou não ser “os escolhidos”, e também determinados artistas podem ser compartilhados por diferentes gêneros musicais, por exemplo. Contudo, isso, em maior ou menor grau, faz parte dos processos de produção das sonoridades dos gêneros musicais e também dos compositores.

Quando falamos a respeito da Música Instrumental com os entrevistados, nomes como Pat Metheny, Paco de Lucia ou Hélio Delmiro são considerados como os maiores expoentes deste gênero. Neste sentido, observa-se esta recorrência em consumir (escutar, estudar, transcrever, compreender) a música feita por estes nomes. Podemos perceber este tipo de estratégia quando o músico Carreta “adota” Marcello por acreditar que ele poderia ser um bom músico; logo, para ser um bom músico, teria que “consumir” boas referências. Este trecho demonstra, mais uma vez, como são tecidos os aprendizados realizados através do fazer, do experienciar.

Outro ponto de contato na vida dos músicos é a questão da escuta do rádio. Com exceção de Graciola, que refere não ter sido o rádio tão presente em sua vida, os outros músicos declaram que este artefato foi responsável por promover importantes escutas. Aliado às audições realizadas através dos discos e do comparecimento às apresentações dos grupos, o rádio também é muito presente na vida de Marcello Caminha. O músico atribui significativa importância principalmente em relação ao tango que chegava pelas rádios argentinas que escutava por estímulo de sua avó.

Por um outro lado, pelo lado da minha avó materna (...), vem a influência do tango. Eu aprendi porque minha avó gostava muito, busca muito informação sobre o tango, escutava muita rádio de Buenos Aires. Até os anos 1970 não se tinha coisas que porto Alegre ensinou. Não havia, como hoje, Grêmio e Inter. Eu lembro que meu pai era Flamengo. (...). As notícias que se escutava era de São Paulo e Rio de Janeiro. Da mesma forma as músicas que se escutava era os boleros, as serestas, o que vinha de São Paulo e Rio. E nós, pela proximidade com a fronteira, escutávamos o tango, pela proximidade com a Argentina (e também Uruguai). Aí já vai dando os ingredientes de uma formação musical, que é minha, mas também de muita gente daquela região da fronteira (CAMINHA).

De um modo semelhante ao de Renato Borghetti, Marcello atribui ao rádio uma função fundamental na sua formação musical. Em ambos os casos, tanto com Renato como com Marcello, o rádio atuou como um artefato pedagógico. Foi o rádio, através das seleções musicais realizadas por programas radiofônicos, que lhes possibilitou conhecer determinados gêneros/artistas. Neste sentido, há um processo que coloca em movimento determinadas práticas discursivas e não-discursivas que fazem do rádio uma instância educadora. Maurício Marques, em relação à constituição da música gaúcha, aponta para essa importância “pedagógica” que as rádios (e toda a indústria fonográfica) assumem, não só na formação musical de cada músico, individualmente, mas na formação do que é aceito/considerado como música gaúcha como um gênero.

Isso que nós chamamos de música gaúcha (...). ela não é absolutamente autêntica, né? (...) É muito difícil dizer, isto é do Rio Grande do Sul (...). Tem uma influência muito grande da música do Uruguai e da Argentina (...), uma fusão (...), talvez por uma questão

étnica. Mas, eu acredito que isto tudo tem muito mais a ver com a história do disco com que com a questão étnica, ao meu ver (...). Porque, pela questão étnica, italianos, espanhóis, portugueses e alemães, por exemplo, nós teríamos muito mais polcas, do que essa basicamente essa música argentina que nós temos hoje. (...) Pegava as rádios que vinham da Argentina, direto aqui dentro, né? (MARQUES).

É pertinente ressaltar, aqui, que a “história do disco” e a história do rádio não são coisas independentes. Uma alimenta a outra. As rádios tocam os discos mais vendidos, mas quem escolhe os discos que serão tocados são, em parte, as rádios. É claro que poderíamos discutir o peso que a “voz” do público teria nestas “tomadas de decisões”, e o quanto as rádios teriam esta autonomia – ou não - em, de fato, escolher as músicas que são transmitidas. Evidentemente, o que temos são relações de poder que são articuladas, não exclusivamente, mas basicamente entre indústria do disco, rádios e público (hoje teríamos que ampliar essa discussão para outras instâncias como a TV e a internet). Contudo, o que nos interessa nesse momento é compreender que as rádios (e a história do disco), segundo Marques, contribuíram expressivamente na constituição deste gênero que estamos chamando de música gaúcha e que, por consequência, atuaram na constituição das sonoridades dos músicos.

Este é mais um dos elementos que compõem o campo discursivo que é a música gaúcha. Não há certezas, não há estabilidade, o que temos são dinâmicas (cada vez mais velozes e mutantes) que nos desestabilizam, que nos geram desconforto, que borram nossas identidades e colocam em questão nossas sonoridades. É neste contexto que surgem polêmicas sobre o que e como seria a Música Gaúcha, qual seria a mais (ou menos) verdadeira, qual seria a mais (ou menos) autêntica, qual seria a mais (ou menos) original. É também neste contexto que alguns músicos e compositores ficam à margem de processos excludentes, que negam alguns fazeres musicais em detrimento de outros. “É como ter um sotaque, se tu não tem um sotaque forçado da fronteira, tu não é gaúcho” (Maurício). Ou seja, se o músico não tiver os “sotaques musicais” aceitos por rádios, CTGs, festivais nativistas etc., ele não é considerado como um “músico gaúcho”.

5.4 As primeiras atuações profissionais

No roteiro semiestruturado que foi criado para conduzir as entrevistas, estava previsto iniciar com os questionamentos prévios (primeiros contatos com a música, influências musicais, estudos e primeiras atuações) e, em um segundo momento apresentar questões referentes à trajetória profissional de cada músico. Entretanto, esta divisão serviu apenas como roteiro organizador, já que as temáticas foram se imbricando. Assim como foi relatado sobre a dificuldade em determinar o momento em que o músico deixa de “brincar” para “tocar” um instrumento musical, há, em relação ao tornar-se profissional, a mesma dificuldade. As atividades desenvolvidas pelos músicos, conforme seus relatos, são uma constante mistura entre o estudo e o trabalho, entre aprendizado e momentos de composição, gravação e apresentações musicais.

De um modo geral, após as primeiras investidas (as brincadeiras, as bandas de escola, os grupos musicais das internadas), os músicos, cada um a seu modo, passam a atuar em espaços que são considerados como profissionais, e isto começa muito cedo na história de todos os entrevistados. Diferente de outras profissões, em que é preciso que o sujeito passe por uma formação inicial (faculdade, curso de iniciação etc.) certificada para iniciar sua atividade profissional, o músico, no mesmo momento que está se preparando, estudando, já tem a possibilidade de iniciar sua atuação. Isso faz da atuação uma continuidade das ações que alavancam o aprendizado, pois, a cada atuação, a cada repertório novo, a cada novo desafio de compor ou arranjar uma música, o músico precisa aprender novos conteúdos, novas técnicas de instrumento, novas formas musicais etc.

Neste sentido, percebe-se que os momentos de atuação, os processos de categorização dos significados atribuídos às músicas e às suas práticas – e praticantes – têm seu espectro ampliado. O músico, quando passa a atuar profissionalmente, é, inevitavelmente, colocado em situações de escolhas em relação aos gêneros musicais. Ele tem opções: tocar música nativista, tocar samba, tocar rock ou tocar jazz, por exemplo. Em cada escolha, é preciso compreender os “modos de soar” que cada gênero exige, buscando o entendimento de seus elementos musicais e a maneira como se deve utilizá-los. Evidentemente, como já

tratado neste trabalho, o músico deverá se situar entre as normativas canônicas do gênero, e buscar por autenticidade. Talvez, nestas primeiras atuações, sobressaia mais a procura do canônico, para que seja possível sua aceitação nos grupos musicais. Entretanto, o que importa aqui é discutir o modo como estas atividades configuram um currículo cultural, que conduz as escutas, conduz as atuações, que ensina música, que constitui identidades e sonoridades.

Como já vimos, a respeito da trajetória inicial de Renato Borghetti, o CTG foi um espaço muito significativo para este músico, lugar onde teve a possibilidade de desenvolver o gosto pela música e pela cultura gaúcha, os primeiros aprendizados com a gaita e as primeiras atuações como instrumentista nas invernadas artísticas. É também neste espaço que outras duas oportunidades importantes surgem para o músico. A primeira relativa ao fato de ser o músico responsável pelas apresentações na churrascaria do CTG, oportunidade esta, que desencadeia a segunda: tocar no primeiro festival nativista.

Quando o 35 (o CTG) passou ali para a rua Ipiranga, onde é hoje, anexo ao CTG, eles inauguraram uma churrascaria, e o dono da churrascaria convidou (...) queria colocar uma música ao vivo (na churrascaria). Quando o 35 passou pra lá, (...) ficou muito famoso, era muito visitado, muito turista, porque foi para um lugar nobre, um galpão bonito, e coisa (...). Aí ele nos convidou, eu e meu irmão, o Marcos, pra gente tocar (...) de terça a domingo (...) todos os dias. (...) Eu lembro que estava no 35, tocando, aí me convidaram para fazer a 9ª Califórnia. (...) A partir daí comecei a tocar com um monte de gente, (...), chegava nos festivais e tocava com 3, 4 grupos. (...) Até uma hora que eu digo: vou gravar um disco. (...) Em 83 eu quis gravar um disco pra registrar, mas não para virar artista, não, para ter um registro (BORGHETTI).

Na entrevista, o músico relembra como, por volta do ano de 1979, quando tinha 15 ou 16 anos, passou a tocar na churrascaria do CTG 35; em maio de 1984, seu primeiro disco chega às lojas, e, a partir disso, passa a gravar um disco por ano. Renato, como já citado, não teve passagem por cursos/aulas de música, o que indica que é diretamente nas práticas de atuação em shows, em festivais e em gravações de discos que este músico promoveu seus aprendizados.

Neste sentido, o que temos é uma mixagem, ou seja, os conhecimentos construídos durante as experiências de atuação profissional são resultado de uma não separação entre as ações de estudar (mesmo que de modo informal) e de

atuar, num processo que se dá na combinação destas atividades. Estas atividades, evidentemente, não apresentam uma metodologia sistematizada semelhante à escolar, entretanto, existe um movimento de utilização de elementos musicais, uma promoção de experiências musicais que são significadas no interior do universo simbólico da música gaúcha. Ou seja, há um currículo cultural sendo acionado, há produção de saberes, há produção de sonoridades e forjamento de identidades.

Evidentemente, as diferentes atividades (de brincar, de estudar, de atuar), não acontecem, em termos de intensidade/frequência, de um modo homogêneo, sendo que cada músico constrói uma trajetória, experienciando ao seu modo as fases e as práticas ligadas à música. Contudo podemos identificar, nas narrativas dos entrevistados, algumas predominâncias, que de alguma forma são comuns a todos os músicos. Uma delas é a importância que os festivais nativistas assumem no itinerário de quem pretende trabalhar com música gaúcha. Todos os músicos entrevistados participaram destes festivais. Os festivais, como vimos em capítulo anterior, são realizados desde o ano de 1971, e certamente “formaram” muitas dezenas de músicos neste gênero que chamamos de música gaúcha, como podemos ver nos depoimentos a seguir.

Eu conheci o Frutuoso Araújo, fundador dos Serranos, que estava tocando com Joca Martins, em um festival em Encruzilhada do Sul. Daí ele me viu tocar, me convidou para tocar com ele, e logo após ele me convidou para ir morar em Pelotas para estudar música lá, e eu fui. Eu devia ter 16 anos, por aí. Eu comecei a fazer festivais neste meio tempo. Os festivais foram outra escola que começou a se juntar, porque aí eu já tinha técnica, o que pouca gente tinha, técnica de música clássica, que não era tão difundido, então isso foi uma coisa boa, comecei a ser requerido para tocar festival. Eu conseguia tirar de ouvido as coisas, inventar na hora e executar as coisas. Então era muito bom. E isso foi o meu trampolim para ir até Pelotas, fazer o conservatório e posteriormente já entrar no curso superior de música (MARQUES).

Em outubro de 1985 eu fui tocar no primeiro festival, chamado Sentinela da Canção, um festival que teve lá em Bagé, teve um ano só, uma edição só. Tem um sujeito lá em Bagé (...) o Carlos Vitor, que frequentava lá em casa (...), que me via assim, sei lá, como um provável potencial musical, disse assim “Marcello, eu vou fazer um jeito aí de tu tocar em um festival (...) com o Adair de Freitas, que passou uma música no festival (...)”. Tá dito e feito, armo o esquema lá. Até o pessoal ficou lá em casa durante o festival, ficou o Adair de Freitas, o Luiz Cardoso, o Nelci Vargas (...), eu toquei com eles. E eu, imagina, eu já conhecia eles tudo de nome, via o nome deles nas

capas dos discos (...). Depois disso aí, em seguida, foi um atrás do outro, nos festivais próximos ali, Comparsa de Pedro Osório (...) (CAMINHA).

Ao ler estas narrativas, podemos interpretar a forma como os festivais funcionaram como uma “vitrine” de músicos. Circulam nestes eventos músicos de renome, com carreiras já estabelecidas, de modo que é possível estabelecer vínculos profissionais e de amizades. Veteranos e iniciantes tocam no mesmo palco, “defendem” a mesma música, participam, muitas vezes, da criação dos arranjos (que acontece, frequentemente, horas antes do evento, no *backstage*). Como podemos notar, são espaços que podem alavancar uma série de oportunidades e de experiências na trajetória de um músico, direcionando-o para múltiplos caminhos.

Nesta perspectiva, os festivais (no plural, pois são vários festivais que acontecem todos os anos, formando um circuito do qual os músicos participam) configuram um espaço de experimentação, um espaço aglutinador de produção de sonoridades. Podemos dizer que estes músicos estão imersos na cultura dos festivais. Ou seja, há um conjunto de sonoridades que circulam nos eventos, nos discos, nos ensaios, e em outros artefatos e práticas que os festivais nativistas fomentam. Como já discutido, sonoridades não são apenas os sons, mas também as significações extramusicais que são produzidas, de modo individual e/ou coletivo, no interior de um campo discursivo, neste caso o do nativismo, induzindo um processo de constituição de identidades.

Vale ressaltar aqui, sobre os festivais, que estes eventos não possuem uma uniformidade em termos de sonoridade. Como já vimos, existem vários festivais, em diferentes cidades do Rio Grande do Sul, cada um com um regulamento e com um direcionamento estético diferente, e que também pode mudar com o tempo. Deste modo, podemos argumentar que a passagem dos músicos pelas experiências de ser um “festivaleiro” não é monolítica. Nos festivais, os músicos se deparam com as lutas simbólicas – por legitimação como “a música mais autêntica” – entre música campeira e música urbana, e as diversas polêmicas sobre a aceitação/rejeição do uso de instrumentos como teclados sintetizadores, guitarras elétricas, baterias (instrumentos muitas vezes chamados de alienígenas), ou o modo como os músicos tocam os ritmos – e quais ritmos podem tocar -, além de questões sobre arranjo, sobre estrutura harmônica etc.

Há, ainda, que se considerar, como já abordado no capítulo 4, que, no Rio Grande do Sul, existe uma significativa diversidade de estilos musicais enquadrados como Música Gaúcha. Entre eles, estão a música serrana de conjuntos de baile como os Serranos, a música de fronteira (frequentemente chamada de campeira), a música feita no litoral norte em cidades como Osório, a música missioneira (que tem nomes como Noel Guarany, Cenair Maicá e Jaime Caetano Braun como representantes), entre outras. São diferentes estilos de música gaúcha, os quais circulam (uns mais, outros menos) nos festivais nativistas. Não faço essa colocação com objetivo de demarcar as fronteiras destes diferentes estilos musicais, mas sim para abordar aquilo que, parafraseando Hall (1997) ao falar sobre os desdobramentos culturais nas atuais sociedades interligadas/tecnológicas /globalizadas, podemos chamar de deslocamento das sonoridades.

Estes são os novos —sistemas nervosos que enredam numa teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários. É, especialmente, aqui, que as revoluções da cultura a nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre o sentido que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro — sobre a —cultura num sentido mais local (HALL, 1997, p. 3).

Neste sentido, argumento que os deslocamentos das sonoridades referem-se ao fato de que diferentes modos “locais” de fazer música passam a conviver entre si, fazendo com que suas características territoriais tenham suas fronteiras e características quebradas. Inicialmente, isto se deve ao surgimento e desenvolvimento dos festivais, mas, não menos importante é também a ação dos aparatos midiáticos e tecnológicos (rádio, TV, internet), cada vez mais desenvolvidos em nossa sociedade. Estas “convivências” tensionam sonoridades que eram mais estáveis (e diferentes umas das outras), mais demarcadas por questões de território; com isso seus modos de soar são deslocados. No trecho do seguinte relato de Marcello Caminha, podemos observar que tipo de desdobramento este fenômeno coloca em movimento.

Dá em 88, vai morar em Bagé o Zulmar Bennites, (...) aí ele foi na rádio perguntar quem é que tocava na cidade, e o Cardozinho

(radialista e cantor da cidade) citou um monte de nomes: tem o Marcello Caminha, o Eron Mattos (...) e nós começamos a tocar juntos e tal, nos identificamos (...). Daí, na virada para os anos 1990 ali, começamos a mandar músicas para festival (...). Aí teve algumas músicas importantes, a música “Na Forma” que foi uma música de 91. (...) Nisso, no final de 89, nós fomos em um festival em Livramento e o Zulmar e eu conhecemos o Anomar Danúbio, que estava começando também, piá (...) começando a escrever algumas coisas, entregou a letra para o Zulmar, que o Zulmar já era mais experiente que eu (..), aí o Zulmar colocou a melodia, inscrevemos no Reponte, em 93. A música ganhou tudo no festival, foi uma música que fez um sucesso no festival. Só que era uma coisa que era completamente diferente de tudo que tinha, porque, quando vira os noventa, ali, entra no movimento nativista a chamada música urbana, a música dos sintetizadores. (...) Daí nós chegamos a essa possibilidade, 3 violões, bem pilchado e tal, o pessoal já não estava dando bola para pilcha assim, né (...) até pelo estilo de música mais urbana. O único festival que era específico de música campeira era a Recoluta de Guaíba, era um ponto de encontro de todo o pessoal que fazia música campeira. Daí nós mandamos para o Reponte essa música e eu ganhei melhor instrumentista, a música ganhou primeiro lugar, o Flávio Hansen ganhou melhor intérprete. E eu acho que foi a partir daí que foi um marco da música campeira, a volta. Naquele ano ali, nós participamos de vários festivais, com músicas neste formato, e todas premiadas, todas são vistas, assim, como uma grande novidade (...), talvez porque o pessoal estivesse querendo essa identidade mais campeira. E uma coisa curiosa, uma leitura que eu faço, que essa música campeira – porque sempre teve temáticas campeiras, a Califórnia (...), só que esta música campeira que eu passo a participar dela, até hoje, (...) é uma música que é feita por quem está dentro daquilo que a letra está falando. (...) Os poetas não são estes que estão dentro dos escritórios, falando de uma imagem que ele viu quando era criança (...), se lembrando de quando ele ia pra fazenda da família e tal. Ou seja, ele não está vindo de fora, ela está lá dentro, retratando de dentro. Aí surge o Anomar, o Rogério Villagran, o Gujo Teixeira, surgem estes letristas que estão dentro do sistema (...). E eu acho que isso faz com que isso que o público que também tá dentro deste contexto se identifique, não aquela coisa caricata como era antes. Se tu pegar a música tida como campeira, na primeira década do nativismo, é uma coisa caricata, uma coisa que não é a realidade, tu não sente uma sinceridade (CAMINHA).

O músico relata que, durante a década de 1990, teria havido, nos festivais, uma expansão da música chamada “urbana”. Segundo o entrevistado, esta música tem um caráter de oposição à música campeira, devido à utilização de instrumentos musicais como os sintetizadores (que são teclados que utilizam timbres eletronicamente gerados) e também pelas vestimentas dos participantes. Os músicos “urbanos” teriam deslocado um modo de soar campeiro, que seria representado, segundo o relato, pela utilização dos violões e das pilchas. Com isso,

a música “Na Forma”⁴⁵ – e todo o seu processo de composição e apresentação no festival – aparece como uma resposta às ações de desterritorialização dos modos de soar de uma música campeira, permitindo que, a partir daí, ela volte à cena.

De certo modo, ao meu ver, este acontecimento é uma reação gerada pelo receio de que a sociedade globalizada torne o mundo um “lugar único, tanto do ponto de vista espacial e temporal quanto cultural” (HALL, 1997, p.03). Neste sentido, as dinâmicas culturais relatadas que vemos no interior dos desdobramentos da música nos festivais, parecem refletir um receio de que a música urbana, que é carregada de significados que apontam para uma cultura global (a guitarra elétrica, o teclado sintetizador, as vestimentas – o não uso da pilcha), promova um movimento em direção à homogeneização. O próprio movimento tradicionalista e, também, o nativismo apresentam estas preocupações de que, efetivamente, esses encontros possam gerar um efeito homogeneizante, promovendo ações que são capazes de alinhar os fluxos musicais promovendo um espaço de compartilhamento de identidades. Contudo as consequências destes encontros culturais (sonoros), contradizendo (ou desestabilizando) o “efeito homogeneizante”, não são:

(...) tão uniformes nem tão fáceis de ser previstas de forma como sugerem os “homogeneizadores” mais extremados. (...) O resultado do *mix* cultural, (...), atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas. (...) É, portanto, mais provável que produza “simultaneamente” novas identificações globais e novas identificações do que uma cultura global uniforme e homogênea (HALL, 1997, p.4).

Sendo assim, é na busca por determinadas sonoridades (urbanas, campeiras, nativistas, tradicionalistas etc.), que os festivais se tornam um espaço em que o músico precisa entender cada uma delas, aprender os códigos de comportamento neste ambiente, seja para conformar-se ou para rebelar-se. É neste contexto que as significações, as representações sobre o que é sonoramente aceito e rejeitado, são demarcadas.

⁴⁵ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fmtGAby-lu4>

Eu cheguei na faculdade em 2007. Mas antes disso, eu tive uma oportunidade grande, assim (...), porque aqui tem o Canto da Lagoa, aqui em Encantado. Então circula muita gente (...), com o festival tive a oportunidade, por trazer grandes nomes, que o cara vai “colando” (GRACIOLA).

No último trecho aqui transcrito, da entrevista de Fernando Graciola, é possível notar que a narrativa tende a exaltar o ambiente que o festival é capaz de criar. Isso se deve ao fato de que um evento destes reúne muitos músicos e, no caso do Canto da Lagoa, especificamente, o espectro de estilos musicais e de músicos é alargado, pois este festival é um dos mais “abertos” em termos de aceitação e regras em relação aos tipos de música que podem participar da competição. Trata-se de um festival de abrangência nacional que, diferente da maioria dos outros eventos do gênero, faz circular músicos de todo o território brasileiro, e em seu regulamento não apresenta restrições a gêneros/ritmos musicais que, frequentemente, não são classificados como gaúchos.

Os festivais assumem relevância na formação destes músicos que transitam no cenário da música regional/nativista/gaúcha, no sentido de atuar como uma instância que ajuda a moldar seus gostos, e posteriormente suas escolhas em termos de estética musical. As trocas são muito intensas, desde o modo de tocar determinados ritmos, até o modo correto de se vestir, as gírias, as piadas, as histórias, tudo isso faz , parte de um rito de iniciação e pertencimento, que, evidentemente, promove aprendizados.

Então a minha formação foi por aí, uma mistura. Claro, paralelo a isso, tocando em bar, acompanhando qualquer tipo de cantor, os repertórios dos mais diversos. Eu já atuava profissionalmente, já vivia de música. (..) (MARQUES).

Obviamente, os festivais não são o único caminho seguido; outras oportunidades surgem, e os músicos constroem suas trajetórias nestas mixagens entre atuar e estudar, entre festivais e outros espaços, o que promove seu contato com diferentes repertórios, diferentes modos de aprender e de atuar. É nesta trajetória de mixagens que o músico também atua como compositor, que ele

empreende uma carreira “solo”, grava seus discos, realiza shows etc., ou seja, se torna “artista”, assunto da próxima seção.

5.5. O trabalho autoral

Estou utilizando, neste trabalho, a palavra “mixagem” como uma metáfora, que busca uma analogia entre os modos com que os músicos, em suas trajetórias, realizam determinadas misturas na busca de sonoridades, e a prática de mixagem que é realizada em uma gravação de música. Assim como os músicos atuam em suas vidas, em uma mixagem musical temos diferentes possibilidades de escolhas a respeito do que vamos gravar: podemos optar por diferentes elementos sonoros, ritmos, instrumentação etc., e ainda, podemos manipular, distorcer, (re) ambientar as diferentes influências, “cortar” o que não quer se que faça parte de sua sonoridade, ou aumentar o “volume” de determinadas partes, tendo entre os possíveis resultados destas dinâmicas, as suas composições.

O exemplo abaixo, extraído da entrevista com Fernando Graciola, é bastante produtivo para pensar a composição musical através de duas perspectivas; como processo e como resultante (parcial) desta montagem de identidades. É recorrente, como já pudemos ver nas narrativas, os músicos possuírem trajetórias atravessadas por múltiplas referências. Isto se deve a fatores como a necessidade que a própria profissão exige (precisar atuar em diferentes gêneros musicais), e pela vontade pessoal de conhecer outras culturas musicais, com o objetivo de busca de sonoridades.

Em idos de 2003, eu já estava estudando bastante, viajava, fazia bastante aulas, dando aula, tocando bastante, eu tive a oportunidade de tocar com um acordeonista daqui, Maurício Horn, que hoje é meu parceiro no grupo Canjerana, que é o grupo que eu trabalho hoje (...), e lançou um show dele, que, bem guri, eu tive a oportunidade de poder integrar com caras que já estavam voando, então o cara tem que estar na cola. (...) No show do Maurício, (...) tinha de tudo, tocava desde uma chacareira do Salinas, com o forró, o Ovo do Hermeto, por exemplo (...) e alguns temas autorais. Então era meio

Rosa dos Ventos, atirava para tudo que é lado. (...) Isso tudo foi fazendo um caldeirão (GRACIOLA).

Este tipo de experiência “Rosa dos Ventos”, que “atira para todos os lados”, ou seja, que fica buscando sonoridades sem restrições, é um tipo de condição de escuta que propicia ao músico/compositor sofrer uma ampla gama de influências, e também, de algum modo, usá-las. Tal experiência, promovida nas atividades de tocar em um grupo de música autoral que aceita criar um trabalho mais misturado, aparentemente menos preocupado com seguir algum cânone, parece incitar o nosso entrevistado a compor a partir deste caldeirão sonoro. A vontade de aprender, demonstrada na constante busca por aulas, e a oportunidade de tocar com “caras que já estão voando” (que já tocam melhor que o entrevistado, naquele momento), e que, além disso, já exercem a prática da composição, certamente encorajaram o músico a também empreender - a partir do que ele chama de “necessidade de se expressar” através da música - as primeiras atividades de composição, o que é regido de algum modo pelas significações dispersas no campo discursivo da música gaúcha, mas aberto às múltiplas referências.

Talvez eu tenha iniciado as minhas atividades de composição a partir do momento em que senti a necessidade de me expressar mais e melhor através da música. Porém, foi de uma maneira bem espontânea, e sem me preocupar se, porventura, estivesse “copiando” uma determinada linguagem musical de algum compositor que me influenciou ou se estivesse fazendo algo que já existisse. (...) A minha primeira oportunidade (...) foi quando fui convidado por um grande declamador gaúcho, chamado Valdemar Camargo, a compor a trilha sonora de seu CD de poesias gaúchas. Tive a liberdade de poder compor melodias de acompanhamento para poesias recitadas. Logo depois, tive a chance de compor uma música para o primeiro CD de um outro amigo, Maurício Horn. A partir daí, comecei a compor melodias para letras de amigos poetas, com as quais participávamos de festivais nativistas de Música do RS. Mas tudo foi acontecendo sem muita pretensão, e sem a preocupação de me tornar, de fato, um compositor (GRACIOLA).

Não há – e nem é o objetivo deste texto - como “fotografar” o momento em que cada um dos músicos entrevistados passa a ser um compositor. Neste sentido, assim como constatamos que as fronteiras entre o brincar, o estudar e o atuar são bastante borradas, também podemos afirmar que o compor é uma resultante, ou, no mínimo, uma ação atravessada por todas estas práticas, e que acontece de

modos distintos entre os entrevistados. Nesta trama, há algumas continuidades entre as práticas que, digamos, ajustam o foco em direção às atividades de composição. Uma delas é a questão discográfica, pois, pela necessidade ou vontade de gravar um disco, seja com uma intenção inicial de ser artista, ou apenas como registro, o músico escolhe o caminho da composição. Evidentemente, o músico pode utilizar o repertório de outros compositores, e criar versões “ao” seu modo de soar, o que não deixa de implicar ações de criação e de produção musical, sendo necessário aplicar técnicas semelhantes às de composição.

Renato Borghetti relata que, após ter tocado em vários festivais, com vários grupos diferentes, ou seja, ter tido uma atuação como instrumentista de apoio, e também depois de tocar em bares e eventos diversos, resolveu gravar um disco:

(...) até uma hora que eu digo: olha, vou gravar um disco (...). Então, em 83 eu quis gravar um disco, para registrar, mas não para (...) virar artista. Para ter o registro. (...) Daí gravei, mas não gostei muito do resultado(...), o disco ficou pronto e eu não achei, assim, tão interessante. Daí, o Castor (técnico de estúdio) disse: não, fala com o cara aqui, que é o Airtom dos Anjos – Patinete. Cheguei e falei com ele (...) (BORGHETTI).

Airton dos Anjos, que tem o apelido de Patinete, é um produtor musical muito conhecido e de longa carreira na área (inclusive, teve entre seus clientes a cantora Elis Regina). Borghetti conta que neste dia o produtor indicou um sujeito que poderia ajudar com o problema do disco; foi quando sugeriu o nome do Oscarzinho, ex-violonista do grupo Os Mirins (o mesmo violonista que foi relatado como forte influência de Marcello Caminha). Oscarzinho (Oscar Soares) “topou” o trabalho e disse:

Tu não precisa fazer nada, a tua parte está feita. Posso, eu colocar umas coisinhas aqui (...), tu deixa? Eu digo, ah, é meu primeiro disco, tá gravado, estava tudo pronto, (...) ele só fez (...) “o algo mais”, aquilo que precisava. E de fato ficou aí, o meu primeiro disco, que fez sucesso na época, disco de ouro, e tudo (...). Então foi gravado tudo assim, acontecendo. (...) não foi idealizado. (...) Tanto que, o disco como deu muito certo, começaram a aparecer shows, para contratar e tal. (...) Mas não tinha show, não tinha grupo, não tinha nada, eu tive que montar, tudo meio às pressas. (...) Naquela época eu trabalhava muito com o Neto Fagundes, já tinha os botecos de música nativista na noite (a Pulperia, o Macanudo, o João de Barro), então o que aconteceu é que eu simplesmente pegava o trabalho

que eu fazia com o Neto, dava uma engordadinha, botava mais um violão e uma percussão, e esse era o show, eu levava um *kit* com cantoria (...). Então, quando contratavam o meu show, eu fazia umas três quatro músicas instrumentais, e o resto era cantado, até que um dia, aconteceu de ter uma atividade para o Neto e ter uma atividade para mim no mesmo dia. O que que vamos fazer agora? (...) Tu vai com uma turma pra cá, e eu vou com outros pra lá. E a partir daí, eu montei o meu primeiro trabalho realmente instrumental. (...) Quer dizer, eu levei uns dois anos, do primeiro disco, para seguir só com instrumental (BORGHETTI).

Através de seu relato, Renato demonstra que não teve um momento em que decidiu ter um trabalho autoral. Segundo as suas narrativas, houve, no início, apenas a vontade de registrar um trabalho musical. Todo o resto, a ideia de ser um artista, ter o seu próprio show, e inclusive, transitar no que se chama música instrumental, foram consequências de uma série de ações que o músico desenvolveu em um processo que é muito comum aos músicos – tocar, gravar, realizar shows. Fica evidente na fala de Borghetti que, no início da carreira, não havia um objetivo claro de criar um trabalho de música instrumental, ou seja, ainda não havia uma preocupação em atuar especificamente neste gênero. No trecho seguinte, observa-se que foi apenas após o lançamento do primeiro disco (devido ao sucesso obtido, à exposição, os contratos para shows) que o músico passou a ter um cuidado maior com a ideia de ter um trabalho instrumental e autoral.

O primeiro repertório (do primeiro disco), para mim foi fácil, porque foram as músicas que eu mais tocava (...). A partir do segundo, que já fiquei mais na obrigação, né (...) O primeiro deu muito certo, então o segundo tinha que ser mais (...), já tinha mais “responça” (BORGHETTI).

Para Renato, inicialmente, a ideia de gravar um disco teve apenas o objetivo de registrar um trabalho que já vinha fazendo. Segundo o músico, foi só a partir do segundo disco, que se viu “mais na obrigação” de ser um artista, o que o fez se preocupar mais com a ideia de compor. Isto indica a importância de ser um compositor para ser considerado, perante o público e a crítica musical, como um artista. Mas não basta apenas ser um compositor. De acordo com Caminha, é preciso registrar, é preciso criar o álbum, gravar o disco.

(...) tá, existe essas mídias que nós falamos, e tal (vídeos, áudios, internet etc.). Mas, o cara que vai iniciar um trabalho tem que ter um CD, um primeiro disco. (...) Ainda é indispensável, principalmente porque começa. Então, a gurizada faz muito isso, vai para um estúdio, grava um áudio bacana, bonito e coloca no youtube. Mas não implementa um início, não batiza uma carreira solo (CAMINHA).

Há aqui a demonstração de algumas normativas que servem como uma condição de emergência do artista. Não basta apenas compor, e também não basta apenas “postar” em redes sociais um vídeo ou um áudio; é preciso (ainda) gravar um disco (CD). O disco, aqui, assume centralidade neste processo, sendo ele uma espécie de consolidação, mesmo que temporária, da identidade do artista, bem como das sonoridades que o representam. Vale ressaltar que, ao falar sobre o disco (seja o CD ou o vinil, entre outros formatos), não estamos nos referindo somente ao suporte físico que é utilizado para o armazenamento de áudio, mas sim a uma forma artística musical que, através da ideia de “álbum”, empreende ações de criação de músicas ligadas à indústria fonográfica.

Entendemos o álbum de música como aquele produto da indústria fonográfica que circunscreve sonora e tematicamente a criação dos músicos e apresenta uma série de características, tais como: a ordem predeterminada das faixas, a incorporação de elementos gráficos, como fontes e imagens para compor a capa, contracapa, encarte e uma certa unidade sonora (WALTENBERG, 2016, p.186).

Podemos perceber que o disco, a partir de um conceito de álbum, de acordo com Caminha, ainda é fundamental como uma espécie de “batizado” de uma carreira solo. Conseqüentemente, o processo de criação de um álbum é fundamental, por ser este um artefato que permite ao artista “montar” a sua identidade, isto é, apresentar as suas escolhas estéticas, materializadas em um artefato sonoro e visual, possibilitando demonstrar ali quais elementos o representam. Isto auxilia o consumo simbólico desta música, no sentido de organizar “um conjunto de processos sócio-culturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (CANCLINI, 1999, p. 77), Neste sentido, o álbum é um importante elemento nos processos de constituição das identidades, pois é capaz de sintetizar e categorizar os modos de soar dos músicos, mesmo

que de modo contingente, sendo mais uma instância de negociação/adequação do trabalho autoral do músico a um determinado gênero musical.

Os gêneros seriam então modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e consumo. (...) O gênero musical é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos.. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical (JANOTTI Jr, 2006, p.06).

Os festivais nativistas apresentam como peculiaridade a produção de discos a cada edição, o que configura mais um fator de estímulo de práticas de composição. Estes eventos, quase em sua totalidade, exigem que as músicas classificadas durante a competição, façam parte do álbum do festival. Cada festival e cada edição do evento produz um disco novo. Neste sentido, para participar deste circuito dos festivais, que são espaços com predominância nas práticas de música autoral, o músico precisa integrar estes grupos, seja como compositor, seja como participante nos processos de arranjo e gravação desta música autoral. Deste modo, articulam-se, nos festivais, as atuações como compositor e a necessidade/vontade de empreender a criação e gravação do disco/álbum, como parte do contexto em que estão inseridos.

Eu comecei a compor para festivais (nativistas). Antes da faculdade eu já ia a muitos festivais. Eu já tinha passado por quase todos (festivais) nessa época. Daí eu comecei a compor, e passava música minha, e nisso vem o autoral. Aí, em um festival de Pelotas, onde eu compus uma música instrumental, pela primeira vez, e mandei. Uma valsa chamada Flutuando. (...) Já com arranjo meu, escrevi tudo, violão, contrabaixo e flauta, uma grade com três instrumentos. (...) Daí depois eu comecei a estudar composição com o José Homero em Pelotas, e aí veio um professor, (...) que veio da Europa, (...) , e eu estudei composição mais a fundo, eu estudei Tchaikovsky, transcrição (...). E aí, neste período, eu compus o “Bugio de Concerto” (...), e comecei a desenvolver uma linguagem de violão solo, já pensando neste disco, que foi o primeiro disco que foi o “Cordas ao Sul”. Aí eu comecei a compor, e a arranjar coisas que eram de acordeon para o violão, daí aquela coisa do Borghetti, do Albino Manique (...), com a minha maneira de tocar. Claro, eu já tinha

referência, do Mario Barros, do Lucio Yanel, eu tirava as coisas deles de ouvido, dos discos. Era uma pesquisa de técnica e de sonoridade (MARQUES).

Este fragmento, de certa forma, sintetiza o que vem sendo tratado nesta seção. O “Bugio de Concerto”, peça musical que é a mistura de um ritmo musical, considerado como o único que teria realmente “nascido” em terras rio-grandenses, com a música erudita, demonstra o modo como os músicos “exacerbam esses cruzamentos e os convertem em eixos conceituais de seus trabalhos”. O que temos aqui é um interessante exemplo de um processo de hibridação, de uma ruptura de “estruturas discretas”, que nos mostra que “não é possível falar de identidades como se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos” (CANCLINI, 2001 p. 23).

Por esta ótica, é possível ultrapassar o entendimento simplista de que a música (gaúcha, nativista, tradicionalista etc.) teria uma origem, uma raiz, uma autenticidade localizada temporal e geograficamente, mas, sim, admiti-la como um gênero musical realizado a partir de processos de transgressão e de tensionamentos entre os pares organizadores tradicional-moderno, urbano-rural, erudito-folclórico. Estes processos orientam, de múltiplas maneiras, as trajetórias dos compositores, que precisam apresentar (montar, criar) suas identidades. Tal processo, para Marcello Caminha, exige “coragem”.

Isso que é o tema do teu trabalho, que é a identidade, é difícil, porque para isso (...), a gente tem que ter coragem. Tem que ter coragem pra colocar uma coisa nossa no negócio. Tem que ter coragem com a gente mesmo. É muito mais fácil dizer: eu não tenho nada meu, eu tenho que procurar fora. Mas tu tem que ter um amor próprio que te dê possibilidade de dizer assim: eu tenho coisas minhas, e eu tenho que colocar isso pra fora. Isso tem que ser o principal, o que vem de fora, de influência, tem que encaixar nisso aí. E é o que eu procuro fazer (CAMINHA).

Neste trecho da entrevista com Marcello Caminha, quando falávamos sobre sua música autoral, o questionei a respeito de como ele iniciou esta fase de sua carreira. Achei muito interessante sua utilização da palavra “coragem” para definir o que era preciso para criar/ter um trabalho autoral com uma identidade, uma sonoridade própria. A ideia de utilizar as influências (o que vem de fora), e “ter coragem” para “colocar uma coisa nossa no negócio”, é muito produtiva para

buscar – o que é o objetivo proposto para este trabalho – um entendimento sobre quais são as estratégias que os músicos utilizam para, a partir de um contexto cultural/musical, criar as suas sonoridades.

Chegou um momento do meu desenvolvimento musical, que eu parei para pensar, e entendi que eu deveria frear um pouco essa coisa das influências, e buscar as coisas um pouquinho mais dentro de mim mesmo. E quando isso começou? Quando eu comecei a dar aulas de violão, agora mais recentemente, quando cheguei em Porto Alegre em 2001. (...). Daí eu começo a perceber, que eu tinha muitas coisa ali que eu tinha que explorar, e não explorava, e tinha que registrar também, do meu jeito de tocar. Então, eu dou uma freada nessa influência externa, digamos, Pat Metheny, do Lúcio, do Rabello, (...) Los Tacunau, Los Chalchalers, aquela coisa toda do folclore lá. Digo, vamos pegar um pouquinho disso aí e montar uma receita com um pouquinho de cada um. E é o que eu digo pro pessoal hoje, tem que cuidar para não ficar uma cópia. Porque a gente vê, às vezes, o pessoal, indo tão a fundo numa influência, que o sujeito perde a identidade, passa a não ter a sua identidade (CAMINHA).

À vista disso, os discursos sobre o que seriam música urbana, música campeira, música gaúcha, outras tendências (jazz, MPB ...), o erudito e o popular, o regionalismo, o nativismo e o tradicionalismo, dentre outros discursos que circulam, são colocados à disposição de cada compositor, para que ele seja capaz de “criar a sua própria identidade”, a partir de uma maneira específica de organizar o universo sonoro que ele consome (e/ou o interpela). São distintos modos de acessar diferentes campos simbólico-musicais e de realizar processos de produção (e reprodução) de sonoridades. São maneiras de “montar” sonoridades que apresentam um processo de hibridação, uma arte feita de misturas, “sempre uma arte mestiça, impura, que existe à força de colocar-se no cruzamento dos caminhos que foram nos compondo e descompondo” (CANCLINI, 2001, p.328).

Neste sentido, essa é uma condição de produção artística, onde tudo parece ser intercambiável, que relativiza os referentes de legitimidade da música gaúcha, desterritorializam a noção de autenticidade, de raiz e de originalidade. Além disso, dota estas práticas musicais de um estado de ambivalência, gerando um sentimento de incapacidade de categorizar, de arranjar, de incluir e excluir os “verdadeiros” modos de soar deste gênero musical.

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem (...). O principal sintoma de desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas. (...) É por causa da ansiedade, que acompanha e da conseqüente indecisão que experimentamos a ambivalência como desordem (BAUMAN, 1999, p.09).

Cito Bauman, neste momento, para refletir (e problematizar) a respeito do modo como a arte e, mais especificamente, a música é abordada nas narrativas dos sujeitos aqui estudados. Neste sentido, na próxima seção, veremos como, neste contexto de múltiplas referências e possibilidades de criação musical, os músicos lidam com a ansiedade e com a dificuldade em categorizar suas obras, suas sonoridades, suas identidades.

5.6- Viver na Ambivalência

A questão da ambivalência (a resolução dela) parece ser um objetivo comum a todos os músicos. Todos buscam um modo de categorizar sua música, de estabilizá-la, de criar uma sonoridade que seja confortável, desejável e ordenada em relação aos aspectos que são negociados pelo gênero da música instrumental gaúcha, e também com a sua identidade. Renato Borghetti descreve como foi, inicialmente, esta busca.

Não adianta eu fazer um trabalho que não seja eu (...) Claro, eu sou aberto a um monte de ideias, “pô”, convivo com músicos com diversas tendências musicais, formações musicais (..) mas eu acho que na medida que eu faço que é meu, eu tenho que ter a minha identidade dentro dele. Então não adianta pegar uma coisa que todo mundo vai dizer “olha que coisa, que loucura aquilo” (...) mas do que eu queria daquilo ali, tem 10 por cento. O que eu justifico para este disco, “Esse tal de Borghettinho” é o nome do disco, é que eu era bem jovem, e querendo mostrar tudo (...) excesso (BORGHETTI).

De acordo com a narrativa de Renato, a palavra excesso é usada para explicar uma relação, digamos, de inadequação de elementos musicais (sejam eles

pertencentes à música gaúcha ou a outras tendências), buscando, então, um equilíbrio; em outras palavras, para se obter a “verdade musical” descrita, Renato busca estratégias para estabelecer um equilíbrio entre os diversos elementos que o atravessam. Um músico que se mostra “aberto a um monte de ideias”, que é atravessado por diferentes gêneros musicais (através das suas múltiplas relações com outros universos musicais), sendo muitas vezes confrontado a mudar seus modos de soar, afirma que precisa, em determinados momentos, barrar as mudanças. Dentro deste contexto o músico pode escolher os elementos que considera que não irão “passar da dose” daquilo que é frequentemente considerado como gaúcho e, também, o que considera adequado (a dose certa) do que seria a sua identidade. “Nesta busca pelo equilíbrio, acho que de tudo isso aí, tu vai aprendendo, principalmente pela experiência” (BORGHETTI). Em suma, isto ilustra o que Larrosa nos apresenta: a identidade como um empreendimento que cada sujeito realiza.

Quem sou não é algo que progressivamente encontro ou descubro ou aprendo a descobrir melhor, e sim algo que fabrico, que invento e que consumo no interior dos recursos semióticos de que disponho, do dicionário e das formas de composição que obtenho, das histórias que ouço e que leio, da gramática; em suma, que aprendo e modifico nessa gigantesca e polifônica conversação de narrativas que é a vida (LARROSA, 1996, p.477).

Com podemos ver até aqui, os músicos não possuem uma identidade *a priori*, que deveria ser encontrada e emergir; ao contrário disso, estão em constante processo de constituição de suas identidades “no interior dos recursos semióticos” de que eles dispõem. Esses recursos circulam em práticas e artefatos como discos, as rádios, as narrativas de outros músicos, em livros e métodos de música, em instituições de ensino, na mídia etc. A partir de tais recursos os músicos, através de suas experiências, aprendem e modificam suas sonoridades.

Outro aspecto importante neste processo de aprender e modificar que é utilizado pelos músicos, é o modo como eles narram sua identidade, ou seja, como expõem o que eles aprendem e como eles modificam, “nessa gigantesca e polifônica conversação de narrativas” que é a música, a sonoridade, e a sua identidade. Esse ato de narrar equivale à “retomada de uma experiência passada,

produz sentidos sobre ela”; é o que Larrosa, inspirado no pensamento foucaultiano, chama de a “experiência de si”.

(...) experiência de si não é senão o resultado de um complexo processo histórico de fabricação no qual se entrecruzam os discursos que definem a verdade do sujeito, as práticas que regulam seu comportamento e as formas de subjetividade nas quais se constitui sua própria interioridade. É a própria experiência de si que se constitui historicamente como aquilo que pode e deve ser pensado. A experiência de si, historicamente constituída, é aquilo a respeito do qual o sujeito oferece seu próprio ser quando se observa, se decifra, se interpreta, se descreve, se julga, se narra, se domina, quando faz determinadas coisas consigo mesmo, etc. (...) E o que aparece agora como “peculiar”, como histórico e contingente, não são já apenas as ideias e os comportamentos, mas o ser mesmo do sujeito, a ontologia mesma do eu ou da pessoa humana na qual nos reconhecemos no que somos (LARROSA, 1994, p. 43).

Pensar as narrativas dos músicos sob a perspectiva da experiência de si, como uma forma de o músico se observar, se interpretar, de constituir sua própria identidade, de relatar ideias e comportamentos que não só o descrevem, mas que ajudam a produzir as identidades/as sonoridades, pode ser muito elucidativo para compreender os diferentes modos que os entrevistados desta pesquisa utilizam para falarem de si mesmos e de suas sonoridades. Neste sentido, a narrativa apresenta o delineamento das experiências, e, como argumenta Leonor Arfuch, apresenta uma relação entre o tempo da vida e o tempo da leitura.

Relação de não coincidência, distância irreduzível que vai do relatado ao acontecimento vivencial, mas, simultaneamente, uma comprovação radical e, num certo sentido, paradoxal: *o tempo mesmo se torna humano na medida em que é articulado sobre um modo narrativo*. Falar do relato, então, dessa perspectiva, não remete apenas a uma disposição de acontecimentos –históricos ou ficcionais – numa ordem sequencial, a uma exercitação mimética daquilo que constituiria primariamente o registro da ação humana, com suas lógicas, personagens, tensões e alternativas, mas à *forma por excelência de estruturação da vida*, e conseqüentemente da identidade (ARFUCH, 2010, p.112).

Neste sentido, a sonoridade que o sujeito “oferece” em sua narrativa pode ser, para além da descrição de uma realidade, uma representação, uma seleção, uma prática de significação do que ele almeja em termos de sonoridade. Em outras

palavras, as sonoridades são os resultados destes processos de criação da identidade do sujeito.

Queria e precisava me expressar, simplesmente. E continua sendo assim até hoje, embora, às vezes, seja necessário cumprir com algumas metas, compondo um tema ou outro para trabalhos específicos, como por exemplo, o primeiro CD do Mafuá Trio Instrumental, que será lançado nesse ano de 2017, e que terá 3 composições de minha autoria, ou o segundo CD do Quinteto Canjerana, que também será gravado e lançado nesse ano, no qual participei com duas obras (GRACIOLA).

As palavras *aprender*, *modificar* e *fabricar* podem ser úteis, aqui, para remontar este processo da constituição das sonoridades do músicos. A partir de condições de possibilidades, às vezes semelhantes, às vezes díspares, o músico, sem exatamente estabelecer uma sequência, ou uma continuidade, mas dentro de uma certa simultaneidade, aprende, modifica e fabrica suas sonoridades, a partir de práticas que são atravessadas por sua necessidade de se expressar ou por sua “coragem”. Contudo, o que vemos é que, mesmo tendo uma “filosofia” ou uma “coragem” já definidas, os resultados sonoros são contingentes, mudam a cada disco, a cada fase de desenvolvimento do trabalho dos músicos. Isto indica, que, frequentemente, a ideia de narrar sobre as sonoridades, criando denominações, que às vezes aparecem anteriores às gravações, são, mais do que uma descrição dos seus trabalhos, uma parte do processo de criação artística.

Na entrevista com Fernando Graciola, quando ele é questionado sobre seu trabalho autoral junto ao grupo “Quinteto Canjerana”, emerge uma narrativa que corrobora a ideia de um discurso que preexista ao som, confirmando a hipótese de que fazem parte das estratégias de criação e manutenção das sonoridades, as práticas que tentam “decifrar, narrar, descrever” os modos de soar de um gênero musical, ou de uma obra de um músico. No caso do Quinteto Canjerana, foi estabelecido como objetivo do grupo, criar uma música instrumental gaúcha “contemporânea”.

Em 2002 nasce o Canjerana, que é um quinteto de música instrumental gaúcha contemporânea, de certa forma espelhado no Quarteto Gauderiano (...) no Quarteto, no Borghetti, no próprio Yamandu. São experiências que a gente vai ganhando, que a vida

vai fornecendo. Daí surge o Quinteto, (...) que gravamos um disco, e estamos gravando o segundo este ano. Ali (o Quinteto) sim, foi uma busca de cinco cabeças pensando para a música gaúcha contemporânea instrumental (GRACIOLA).

Neste trecho da entrevista fiquei bastante curioso para compreender o que seria essa música instrumental gaúcha “contemporânea”. Ao escutar as músicas do grupo⁴⁶, confesso que, como ouvinte, carregado de significações prévias sobre Música Instrumental Gaúcha, achei o trabalho semelhante, em vários aspectos, ao dos outros músicos entrevistados, que não se denominam como “contemporâneos”. No modo como apresentam os ritmos, as harmonias, a instrumentação, em vários momentos podemos escutar semelhanças. Neste sentido, questionei o músico: “O que diferencia a música do Quinteto, o que faz da música de vocês contemporânea?” Em um tom de descontração, Fernando responde”

Aí é que tá (risos). Só porque está em 2017, daí é contemporâneo (risos). Na verdade o resgate aquilo né (...). porque daí, por exemplo, tem improvisação. Tá, mas todo mundo que se propôs a fazer música instrumental, digamos assim, trabalhava com improvisação. Daí, tinha um toque camerístico (...), escrevia as grades de arranjo (...) em alguns trechos, as convenções, tudo pensado, a estrutura. Tá, também né? Mas aí o que nos norteia nesta música (...), talvez seja a busca pelos gêneros (...). Daí dentro dos gêneros, para tocar um chamamé, ou tocar uma valsa venezuelana, (...) ou uma chacareira, ou uma zamba, ou um rasguido doble mas de uma outra maneira, mais cancionero (...) sei lá. Acho que a gente se intitulou ser música gaúcha contemporânea para tentar direcionar uma visão (...), mais para nós mesmos do que para quem escuta, né? (GRACIOLA).

O que temos aqui é uma representação prévia da sonoridade, antes mesmo de gravar em um estúdio. É como uma hipótese de um trabalho acadêmico: temos uma ideia, um problema para resolver, prevemos uma metodologia, nos munimos de algumas referências (teóricas) e, só depois, iniciamos o trabalho. O resultado pode não ser o esperado; a caminhada pode nos levar a outros desfechos não previstos no “projeto”. Neste sentido, a intenção de realizar uma ideia prévia de uma sonoridade, configura-se em condição que auxilia, entre outras coisas, os

⁴⁶ Disponíveis em: <http://www.canjerana.com.br>

músicos a direcionarem seus trabalhos, a situarem um objetivo, uma sonoridade desejada, mas ainda não realizada.

Para o Canjerana, como o próprio Fernando argumenta, o significado de “contemporâneo” não está exatamente/somente no resultado sonoro, mas sim concretiza uma narrativa que os ajuda a direcionar este trabalho. Podemos considerar isso como uma estratégia de criação de sonoridades utilizada pelo grupo, que tem em sua base criativa processos muito parecidos com os outros entrevistados, mas que, não diferentemente dos outros músicos, buscam uma diferenciação, uma identidade própria.

De uma certa forma, o Canjerana, assim como os outros entrevistados, busca uma mescla entre elementos que permitam, digamos, permanecer dentro do espectro de características que é considerado como gaúcho - formas de tocar, de compor e de arranjar – mas que permitam fazer emergir alguma novidade, algum elemento que apresente diferença em relação aos trabalhos já existentes no mercado. Neste processo, algumas estratégias são recorrentes, ora muito semelhantes, ora com algumas divergências, como podemos observar a seguir.

5.7 – As experiências

Talvez a partir do terceiro disco, aí sim, (...) que dá para dizer que eu fiz um disco com a filosofia da música instrumental que é a que eu faço hoje. Até então, o primeiro e o segundo, era tudo muito intuitivo ainda, tocando, tudo meio que acontecendo (...). A partir do terceiro nós começamos a organizar mais, arranjar, tem alguns arranjos de cordas, ali tem a Sétima do Pontal (composição), umas músicas um pouco mais elaboradas harmonicamente (...) (BORGHETTI).

Neste ponto da entrevista, o músico Renato Borghetti passou a apresentar o que seria a sua “filosofia de música instrumental”, permitindo avançar nossa compreensão a respeito de algumas demarcações realizadas em relação aos elementos musicais que são incluídos/excluídos na/da sonoridade do artista. Ele afirma que há mudanças em relação ao nível de elaboração das músicas, que vão sendo gradativamente desenvolvidas. De acordo com o entrevistado, os arranjos são fundamentais para entendermos como é feito este desenvolvimento.

De acordo com Pereira (2011), arranjo é um “termo usado largamente para definir a prática de reformulação de uma composição musical” (p. 11). A autora trabalha com a ideia de que arranjo (assim como orquestração, transcrição, adaptação etc.) é uma prática de “reelaboração musical” e que, na música popular, ele “é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a própria composição” (p. 176). Este entendimento nos auxilia a compreender a importância da prática de reelaborar uma composição musical nos processos de produção musical dos entrevistados nesse trabalho, pois, de fato, ela se confunde com o ato de compor.

Existem diversos livros que abordam os aspectos que devem ser tratados em um arranjo, numa dimensão prescritiva. Conforme Almada (2000), Guest (1996) Theberge (1997), por exemplo, para criar um arranjo, seria necessário tratar aspectos como: 1- Instrumentação: a escolha de quais instrumentos musicais serão utilizados na música; 2- Base rítmica: a escolha dos ritmos que servirão de base e que, no caso da música gaúcha, são milonga, chamamé, rancheira, polca, valsa, entre outros; 3- Estrutura: *grosso modo*, determina se a música vai ter uma introdução (e como ela vai ser), se terá uma seção de improviso, se terá recapitulações, Codas etc.; 4- Convenções: linhas melódicas e/ou rítmicas que são adicionadas entre diferentes partes da estrutura musical.

Neste sentido, quando Renato se refere ao seu terceiro disco como o primeiro trabalho que teria realizado com uma “filosofia da música instrumental”, ele está definindo, por oposição aos discos anteriores, quais características são consideradas como adequadas para incluir em seu trabalho. Essas características estão diretamente relacionadas com o modo como são arranjadas as suas composições em termos de harmonia, instrumentação, convenções etc. Evidentemente, há uma prática de arranjo nos primeiros discos; entretanto, o modo como ocorre essa elaboração, nos discos posteriores, é diferente. Passo, agora, a realizar uma breve análise sobre as músicas dos álbuns citados, sem o objetivo de fazer uma análise musical aprofundada –e formal-, mas sim buscando por alguns elementos discursivos que compõem essa trama.

No primeiro disco, intitulado “Gaita Ponto” (1984), percebe-se claramente que os arranjos são mais simples. A construção harmônica, na maioria das músicas, tem dois ou três acordes; a instrumentação é constituída apenas pelo

acordeon, o violão e o contrabaixo; os ritmos utilizados são apenas os utilizados na música gaúcha (chamamé, milonga, polca etc.). Já no segundo disco (1985), intitulado “Renato Borghetti”, apesar de o músico alegar, na entrevista, ainda não estar enquadrado na “filosofia da música instrumental”, é possível ver vários elementos que demonstram algumas mudanças. Como exemplo, na última música deste disco, parceria com Pedrinho Figueiredo (músico que participa de seu trabalho desde a década de 1980), chamada “Coisa Nossa”, observa-se uma criação de arranjo bem mais elaborado, com dissonâncias, com construção harmônica mais complexa, com a utilização da percussão, do teclado eletrônico e da introdução de ritmos como o baião (que não é considerado gaúcho).

No terceiro disco de Renato, as mudanças apontadas na entrevista são bastante perceptíveis. Há o cuidado com uma criação de arranjos com muitos detalhes, muitas dinâmicas e convenções mais complexas. Também é possível perceber uma maior presença de sessões de improvisações, a utilização de bateria, da guitarra, de instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo) e até de ritmos como o samba. O resultado sonoro deste trabalho é bastante hibridizado em relação ao primeiro. A presença da bateria (e o modo de execução na mesma), as progressões harmônicas, ou seja, os arranjos de um modo geral, em algumas músicas, remetem o ouvinte, para além da música gaúcha, a outras sonoridades como do jazz-fusion⁴⁷, ou pelo menos, sugerem que as sonoridades foram misturadas, como é o caso da música “Memória de Galpão”, a qual apresenta em seu arranjo um quarteto de cordas que lembra a música erudita; já a música “Segura Essa” tem como base rítmica um samba tocado por uma bateria de escola de samba.

Neste sentido, nota-se que há um gradual crescimento no nível de elaboração e refinamento dos discos de Renato. A cada disco há uma evidente preocupação em apresentar uma organização sonoro-musical de maior complexidade, até que chegamos no quarto álbum do músico, e a complexidade alcança um nível maior que os anteriores. De acordo com o entrevistado, este nível de complexidade passou o limite do que ele gostaria.

⁴⁷ O jazz *fusion* é um gênero musical constituído pela mistura do jazz com outros gêneros como o Rock, o blues, a música cubana, a bossa nova etc.

Para mim sempre foi uma coisa um pouco complicada, talvez pelo fato de ter começado antes essa coisa toda. (...) As referências que eu tinha de gaita ponto eram as músicas mais regionais, mais cruas, assim (...) A própria música do Gilberto (Milonga para as missões – Gilberto Monteiro – primeira música do disco Gaita Ponto) é uma música muito bonita, muito melodiosa, mas ela tem uma essência dela, muito mais no “pé” do bem regional do que do bem universal. E eu, sempre nessa tentativa de busca e erro (...) Vou te dar um exemplo: o meu quarto disco (...) é um disco que hoje eu escuto, é e eu não faria desta forma. Não sei se tu me entende (...) de exagerar um pouco na dose (...) Tanto que quando eu fiz o quinto disco, saiu aqui na Zero Hora (jornal), “Borghetti simplifica o trabalho”. Foi um disco (o 5º) que eu fiz, não tão simples, mas, obviamente, menos elaborado e arranjado do que o 4º (BORGHETTI).

Logo após este trecho, na tentativa de explicar o motivo pelo qual o 4º disco teria tido um “exagero na dose”, Renato apresenta o termo “verdade” para justificar as delimitações estabelecidas entre o adequado e o exagerado. De acordo com suas narrativas, a “verdade” da sua música está diretamente relacionada com suas vontades, com o que ele próprio entende como sua identidade. Sua vontade, seu desejo (musical) seria criar um trabalho que tivesse uma “filosofia da música instrumental”, que, como vimos anteriormente, está diretamente relacionada com o modo de criação dos arranjos de sua obra. No fragmento a seguir, temos uma das estratégias utilizadas para criar essa “filosofia”.

Tem algumas coisas que são pontuais. No início, quando eu toquei os meus primeiros discos, as coisas eram tudo mais convencionadas. O diferencial estava tudo nas (...) “trocentas” mil partes, (...) formas de tocar uma parte, depois a outra, depois a outra. Daí, na modificação da banda, por exemplo, na entrada do Daniel, do Pedrinho, na entrada do Guinha, entrou o elemento do improviso, que não existia em nenhum dos outros discos. (...). então, com esta formação, entrou o negócio do improviso. (...). Óh, aqui se improvisa, aqui tem um espaço para cada um. Isso se deve tranquilamente a mudança da banda, da influência dos músicos da música instrumental da popular (BORGHETTI).

Neste passagem, Renato conta que até um determinado momento de sua carreira não havia o elemento do improviso em seu trabalho, o qual teria surgido em razão da mudança da banda, quando os músicos Daniel Sá, Pedrinho Figueiredo e Guinha Ramires passaram a integrá-la. O improviso, neste trabalho de

origem jazzística, passa a integrar os trabalhos do músico, e, simultaneamente, os arranjos se tornam mais “livres”, com menor número de convenções, de partes etc. Isso acontece pelos significados que os novos integrantes da banda carregam em relação a música instrumental, o que acaba influenciando o trabalho de Borghetti. Observa-se aqui que surgiu uma necessidade de improvisar na vida do músico, no decorrer das experiências das atuações.

Este aspecto evidencia que o processo criativo de um disco, e consequentemente a produção das identidades, é realizado através de relações entre os diferentes agentes que participam deste processo. As diferentes políticas culturais (musicais) são estabelecidas a partir de negociações e das escolhas dos rumos sonoros que cada álbum deve ter, e, como o próprio Renato narra, “cada disco representa uma fase de minha vida”, e teria o objetivo de criar algo com a sua “verdade”, de expressar a sua música.

Todos nós pensamos assim: quero fazer uma coisa diferente. Isso aí é normal, todos nós temos esta intenção. Diferente, uma coisa nova e tal, nova até perante as minhas coisas mesmo. A gente vai mexer aonde? A gente vai mexer justamente onde não pode, que é nos ritmos. Então, (...) a esse ritmo aqui no vaneirão, (...) esse tá muito antigo, vamos tocar algo mais novo, vamos misturar com tal coisa, não é? Já vem por aí. Ao passo que tem plena liberdade em mexer na harmonia por exemplo. Melodia tu não pode mexer. Digamos que tu vá fazer uma releitura de uma música, isso que eu estou me referindo. Melodia tu não pode mexer, letra muito menos. E aí, o pessoal acaba por mexer na questão rítmica. Então, esse é um aspecto, pra mim, este é imexível (CAMINHA).

No excerto acima, Marcello apresenta o modo como trata as fronteiras de seu trabalho; o músico narra que, principalmente em relação aos ritmos, mantém uma maior fixidez na utilização deste elemento musical. Segundo o violonista, este processo não pode ser simplesmente “juntar” alguns elementos musicais. Não se pode misturar quaisquer ritmos, de qualquer forma, ou seja, ele apresenta uma visão mais rígida em relação às eventuais mudanças no tratamento das células rítmicas que seriam já consagradas como tradicionais.

Vale ressaltar que, de acordo com minha interpretação das narrativas, nenhum dos músicos argumenta em favor da existência de alguma origem (autêntica) dos ritmos; todos apresentam o entendimento de que estes ritmos

(assim como outros elementos) são resultado de invenções feitas ao longo do tempo e em espaços geográficos distintos. Contudo, podemos perceber alguns movimentos em direção a uma naturalização de determinados modos de soar, que têm no tratamento rítmico um importante ponto de referência. Certamente este é um dos principais marcadores identitários da música gaúcha (instrumental ou cantada), como é demonstrado nas falas dos músicos.

Agora veja o seguinte (...), será que os ritmos não vêm evoluindo ao longo destes 40 anos do nativismo? Claro que sim. Só vai haver ritmos mais claramente definidos nas músicas, a partir dos anos 1990. (...) Hoje a gente já tá num ponto, pelo menos eu me preocupo, de passar para o pessoal uma informação assim, ó. Bom, nós temos chamarra, milonga e rasguido doble, três ritmos que são parecidos de tocar no violão, o que que diferencia um do outro? Já estamos neste nível, entendeu? Isso lá no início dos anos 90, ninguém se preocupava com isso. Então, vem evoluindo. E esta evolução não pode ser intencional, tchê, na minha humilde opinião. É uma coisa que (...) tem que fazer porque tem que ter um troço novo. As coisas novas não partem da intenção (individual), cadê o *Tché Music*, o que os caras inventaram?(...) É essa renovação, (...) e não é só a música, (..) é como a pilcha, a parte gastronômica, (...) isso vem evoluindo. Usar bombacha com tênis, e eu uso direto (...). Por quê? Não foi com a intenção de: ah, eu quero ser um moderninho, saí na rua aí, eu vou revolucionar. E veja só, eu acho que tanto tá errado este sujeito que quer fazer isto intencionalmente, quanto o que quer “finçar o palanque” lá atrás, que nem o MTG, que quer posicionar todo mundo em 1948. Eu acho que os dois estão errados, temos que ter esta de (...) manter uma tradição, mas deixar ela se renovando. Falando em música (...), deixar com que os ritmos, talvez vão se transformando (CAMINHA).

Este fragmento corrobora o que vem sendo discutido neste trabalho, no sentido de que demonstra o modo como as identidades são negociadas a partir de tensões entre a necessidade de manter a tradição e de permitir a renovação. Na narrativa, Marcello aponta quais seriam as possíveis maneiras de alterar as características dos ritmos, isto é, o quê, como e em que tempo as células rítmicas podem/devem sofrer renovações. O músico argumenta que a renovação é um processo lento, realizado de maneira coletiva, e faz uma crítica a movimentos isolados e de caráter individual, os quais tentam impor uma nova maneira de executar os ritmos, sem que isso já venha sendo realizado no interior da cultura musical gaúcha. Marcello cita o *Tché Music*, que foi movimento de apelo comercial, sugerindo que o modo como os músicos realizaram as alterações dos ritmos não

teria sido legítimo, por não ser resultante de um processo coletivo, de algo que estaria sendo feito, por exemplo, no interior dos festivais, dos CTGs, em outros espaços de promoção das práticas musicais de caráter gaúcho.

Como vimos anteriormente, por uma questão de inserção mercadológica, músicos dos grupos pertencentes ao movimento *Tché Music* criaram novos padrões musicais em uma tentativa de adequar-se a um “mercado nacional”, para concorrer com o *axé music*, com o forró ou com o pagode. Este é um bom exemplo do modo como ocorrem as mudanças culturais promovidas pelos efeitos da globalização e também pelas necessidades – e as possibilidades de resolução – que os músicos encontram para enfrentar o mercado da música. Como argumenta Zygmunt Bauman, em suas discussões sobre a sociedade contemporânea, vivemos em tempos de fluidez, de instabilidade, e presenciamos constantes rupturas em relação a valores, a padrões, a categorias etc., ou seja, vivemos em “uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos, rotinas, das formas de agir” (BAUMAN, 2007, p 07).

Por outro lado, a Música Gaúcha, enquanto gênero musical, desencadeia um movimento em direção à consolidação de hábitos e rotinas musicais, e de formas de soar. Isto acontece, pelo fato de que este gênero é fortemente marcado por questões referentes à tradição e à preservação de determinadas práticas e artefatos culturais, e que, ao mesmo tempo, inevitavelmente, transita em um ambiente globalizado, interligado com diversas culturas, que por motivos diversos, sofre mudanças, e estas mudanças geram desconfortos, tanto por parte de quem escuta, quanto por parte de quem produz a música.

São esses padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, que estão cada vez mais em falta. Isso não quer dizer que nossos contemporâneos sejam guiados tão somente por sua própria imaginação e resolução e sejam livres para construir seu modo de vida a partir do zero e segundo sua vontade, ou que não sejam mais dependentes da sociedade para obter as plantas e os materiais de construção (BAUMAN, 2001, p.14).

Neste sentido, trabalhar com arte, com composição musical, é negociar entre instâncias mercadológicas, pensar no que o ouvinte quer escutar, no que o CTG e os festivais permitem, é estar em constante sensação de desconforto, pela dificuldade de categorizar, de ordenar e, mais ainda, de encontrar a estabilidade. As mudanças são produzidas na ambivalência, entre o fazer individual e o coletivo, e as tentativas de delimitação de seu significado são experiências no “horror da indeterminação” (BAUMAN, 1999), que, no caso do próximo fragmento, é a indeterminação entre as raízes folclórica e o “extrapolar”, buscando apresentar uma novidade, uma “coisa diferente”.

Na questão rítmica tentamos manter ao máximo, assim, (...) sem descuidar das raízes folclóricas, mas tentando explorar ao máximo. Por exemplo, nós fizemos um milongão (...) e no B vira um candombe, mas do nosso jeito, né, a nossa música. Talvez um candombeiro, lá, vai ouvir e vai dizer que não soa. Mas a nossa música está sendo construída (GRACIOLA).

No processo criativo referido por Fernando, é possível observar, primeiramente, a referida preocupação com a preservação dos ritmos, seguindo um modo de soar do que é chamado, pelos músicos, de folclore. Contudo, apesar deste cuidado, o grupo se permite inserir no seu trabalho algumas misturas em relação aos ritmos, como é o caso do candombe, que, além de ser um ritmo frequentemente usado no Uruguai, é relatado como não muito familiar pelo grupo. Isso demonstra uma ação estratégica no empreendimento de criar uma música com identidade própria, a partir de um modo de hibridizar alguns elementos que não são, digamos, gaúchos, e que também não são tocados do modo que seria, pelo entrevistado, considerado correto.

Não com a mesma intensidade, e não com os mesmos critérios, todos os músicos consideram importante preservar as células, digamos, “autênticas” de cada ritmo. Mas, no interior deste processo, eles buscam os próprios modos de soar. Para realizar este processo é preciso “conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o produzem” (CANCLINI, 2001, p.162), e nestes “rituais”, escolher elementos de um repertório (neste caso um repertório de células rítmicas), para compor as sonoridades. É a partir deste fluxo que os músicos realizam suas intervenções que, na prática, têm resultados de

acordo como o modo como cada músico trata a questão da “fixidez X fluidez” cultural.

Todos os músicos afirmam sua compreensão de que a música não é imutável, que a arte, a cultura, não são estanques, ou seja, têm como condição o fato de serem algo sempre em movimento. Como comenta Fernando, ao relatar um fato cotidiano. “Eu assisti um vídeo (...) de um artista de rua, que dizia: a única coisa certa é a mudança. (...) E a gente tenta se inserir neste contexto. Quanto menos fechado, melhor”. Esta narrativa indica, mais uma vez, o que Fernando busca para sua identidade: um maior rompimento das fronteiras simbólicas da música. Isso nos auxilia a compreender o conceito do “contemporânea” nas suas narrativas, ilustrando quais elementos fazem parte deste modo de soar pretendido pelo músico.

A palavra *mudança* (ou não mudança) também pode ser muito produtiva na compreensão destas narrativas. Em um primeiro momento, podemos perceber que todos os músicos aceitam as mudanças nos modos de soar da música gaúcha, assim como aceitam as hibridações de toda ordem. Contudo, há divergências a respeito dos modos dessas mudanças. Para Fernando, as mudanças, as modificações fazem parte de sua vontade músico-composicional, e o seu objetivo é atingir uma sonoridade que traga novidades, e sobretudo, mudanças realizadas no âmbito da composição, da experimentação individual. Entretanto, mesmo mais “aberto” no quesito “aceitação de mudanças”, também enuncia algumas normas que estabelecem determinadas fronteiras/barreiras.

Por exemplo, se a gente se baseia na questão rítmica de gênero, assim (...), a gente vai tocar uma chacareira (...) A maioria das pessoas, que eu já vi, dentro do cancionário gaúcho, ou mesmo na música instrumental gaúcha, tocava sempre “aires” de chacareira, nunca a chacareira, na dança, na forma da dança (...) e aí pegar o que Beethoven fez na música clássica, que é extrapolar a forma, mas soar na forma (GRACIOLA).

Seja como for, mais (ou menos) obedientes à tradição e ao folclore, os ritmos são importantes marcadores culturais. São eles que, segundo os entrevistados, servem como principal elemento de representação da música aqui discutida. Há uma passagem na entrevista do acordeonista Renato Borghetti em que, como resposta a um questionamento sobre quais elementos seriam os representantes da

música instrumental gaúcha, ele argumenta o seguinte: “aí tu vai chegar, obviamente nos ritmos, porque tem ritmos que caracterizam uma região. Tu vai chegar no Nordeste é o baião, o forró (...)”.

Como dito, os ritmos, a necessidade de tê-los, sobretudo, como base para as músicas, é unanimemente aceita pelos músicos. Contudo, não há um consenso sobre o que pode, e o que não pode mudar. Cada músico estabelece uma espécie de normativa, uma prática da hibridação de elementos musicais (pertencentes X não pertencentes à música gaúcha), o que é revelado por todos os músicos como uma forma de perseguir o objetivo de fabricar as suas sonoridades. No trabalho intitulado “Milongaço” de Maurício Marques, podemos constatar essa mobilidade nas significações sobre o que pode e o que não pode ser alterado em relação aos ritmos. Passemos a discutir alguns pontos.

“Milongaço”, título do CD, é um substantivo abstrato derivado do substantivo “milonga”, pelo uso do sufixo –aço, o qual assume uma função de “formar substantivos com força aumentativa e pejorativa (...) cujo valor é mais afetivo do que lógico” (CUNHA & CINTRA, 2015). No caso do trabalho fonográfico de Marques, Milongaço parece assumir um sentido unificador, no qual a palavra milonga apontaria para a gauchidade do disco. Segundo o compositor, esse nome foi escolhido por ser “uma síntese da sonoridade geral do disco; uma maneira geral de mostrar que tudo faz parte desta música gaúcha” (MARQUES).

Apesar do nome, Milongaço, denominação que poderia remeter unicamente, grosso modo, à Música Gaúcha, ao observar a capa do CD, constata-se que não há a presença de elementos da imagem estereotipada do gaúcho nas ilustrações. O artista não está pilchado, não há a imagem de um cavalo, ou do chimarrão, ou de uma paisagem de campo, como é comum encontrarmos neste tipo de trabalho. Na capa há apenas a imagem de um violão. Talvez o ponto de maior relação com a cultura gaúcha seja o nome das músicas (*Chacarera no Planalto, Baiaoneirão, Fronteiriço, Milonguita, Milongaço, Um tango para “El Flaco”, Ami Missioneiro*), que remetem aos ritmos usados na Música Gaúcha. Mesmo assim, esses nomes indicam uma série de hibridações que de fato existem no disco.

Um primeiro exemplo disto podemos observar no nome “Baiaoneirão”, que, claramente, sugere uma mistura entre o baião (ritmo relacionado à música

nordestina) com o vaneirão (ritmo frequentemente relacionado à música gaúcha). Tem também a “Candongá”, uma mistura de candombe com milonga.

O nome é meio esquisito, uma fusão de candombe e milonga. O candombe é um ritmo do folclore uruguaio muito tocado por aqui, onde se usam tambores enormes e o acompanhamento de palmas. A milonga é o elo de ligação entre Brasil, Uruguai e Argentina (MARQUES, 2009).

Neste sentido, as significações mais específicas ao universo simbólico do que seria mais “tradicional” ou “autêntico” na Música Gaúcha são constantemente confrontadas com uma rede de elementos que borram suas fronteiras. Os ritmos considerados gaúchos que são fortes marcadores culturais, como a milonga, o chamamé ou a chacareira, ganham novas interpretações que mantêm um íntimo flerte com o choro, o samba, a bossa nova e o jazz.

Além da mistura dos ritmos, podemos perceber essas hibridações através da escolha dos instrumentos. A sonoridade é composta basicamente pelo violão, mas ele é mesclado com outros instrumentos a cada faixa do CD (acordeom, clarinete, violoncelo, contrabaixo, bateria, bandoneon e bombo leguero). Há, de modo geral, um cuidado com as composições, para que possuam características sonoras (melodias, harmonias e ritmos) previamente reconhecidas como típicas da música gaúcha, a exemplo dos ostinatos⁴⁸ de milongas. Entretanto, estes mesmos ostinatos servem como base para improvisações com claras influências do jazz. Isto evidencia o modo como as rupturas são operacionalizadas, criando tensões sobre conceitos já bastante cristalizados em relação a esta música.

A pessoa vai ouvir o disco pensando em música “campeira” e ouve muitas outras sonoridades que fazem parte deste contexto e ainda não havia percebido. É uma sacudida no ouvinte (MARQUES).

Neste caso, as sonoridades que Maurício escolhe para representar a sua sonoridade, e também para o que ele entende como Música Gaúcha, congregam

⁴⁸ Ostinato: “termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes repetidas” (GROVE, 1994, p.687). No contexto aqui apresentado refere-se à repetição de um padrão melódico, frequentemente, realizado na região grave do violão e/ou pelo contrabaixo.

uma mistura entre elementos considerados rurais – os ritmos (milonga-chamamé); os instrumentos (violão e acordeom), e outros considerados urbanos, representados pelo samba, pelo choro e por instrumentos como o violoncelo e o contrabaixo elétrico.

Tem um tipo de gaúcho que aceita que música (gaúcha) tem que ser milonga, chamamé, que a “vida é um galpão” e que o único veículo que existe é o cavalo. Mas tem uma parte da população do Rio Grande do Sul que vai a teatros, que é urbana, e tem influências de música de concerto, de rádio e televisão. Além disso vive o cotidiano de uma cidade, trânsito e “essa coisa louca que é o ambiente urbano”. Isso também é um modo gaúcho de ser. Eu acho que a minha música tem a ver com isso, com algo que não é apenas ligado ao rural (MARQUES).

Este trecho aponta para as negociações que o músico faz, em alguma medida, para “soar” gaúcho, ou seja, as estratégias que utiliza para apresentar o seu modo de representar um gaúcho através da música, na busca por uma “gauchidade sonora”. Retomando a ideia de gêneros musicais discutidas anteriormente, o gênero Música Gaúcha e seus cânones demonstram, aqui, ser capazes de ensinar e até mesmo moldar o modo de compor e tocar desse músico, ainda que este não fixe significados, fugindo a um modo estanque de “soar gaúcho”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um sonho de pureza?

A pureza é uma visão das coisas colocadas em lugares *diferentes* dos que elas ocupariam, se não fossem levadas a se mudar para outro, impulsionadas, arrastadas ou incitadas; é uma visão de ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro. Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem de “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preencheriam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar” (BAUMAN, 1998, p.14)

De acordo com o que vimos a respeito do conceito de gênero musical, no decorrer deste trabalho, é possível afirmar que há, de diferentes modos e em diferentes medidas, uma busca pela “pureza” nos modos de fazer música. Ao contrário de uma simples questão de ordenar os elementos musicais em seus “lugares justos e convenientes”, ou ainda, operacionalizar um sistema de categorização que selecione o que está “dentro” e o que está “fora do lugar”, observou-se que as relações estabelecidas – nas buscas por tal “pureza” musical – são bastante complexas, e a única afirmação possível, é que pureza não é um produto, mas sim um elemento provocador.

Parafrazeando Bauman (1998), pureza, no âmbito do musical, é um “sonho”. Em outras palavras, não existe um estado de pureza absoluta, existem algumas “ideias” de pureza que são narradas, que são estabelecidas entre limites bastante frouxos. Este argumento foi reafirmado nas análises das narrativas dos músicos entrevistados. Ao contrário de pureza, o que podemos perceber é um jogo de representações, e uma heterogeneidade discursiva a respeito dos modos de soar da MIG. Também foi possível observar que, de certo modo, em direção contrária à heterogeneidade, artefatos e práticas culturais movimentados por instâncias como o MTG e/ou os festivais nativistas, atuam na produção e fixação de representações sobre determinados modos de soar da MIG.

Na busca pelo “lugar certo”, os sujeitos constituem suas identidades (e têm elas marcadas) no interior do fluxo das representações, num jogo entre a fixidez da

tradição, as demandas do mercado musical e a liberdade da criação. No âmbito do compositor/artista, que trabalha com a produção musical, seja na criação e gravação de seus discos, de seus videoclipes ou na elaboração e execução de suas apresentações, as relações entre “ser” e “soar” são bastante íntimas. São articulações em um contexto cultural que ensina determinados modos de ser e de soar, ligados a diferentes discursos sobre o que é “ser gaúcho” e o que é “Música Gaúcha”, e, ainda, uma série de elementos que emergem a partir das dinâmicas da globalização. Esses elementos, advindos de diferentes culturas, tensionam alguns modos de fazer música considerados tradicionais, fazendo com que o músico, ao realizar suas escolhas por sonoridades, transite em uma linha tênue entre o “lugar certo” e o “lugar errado”, entre o ser “normal” ou ser “estranho”.

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita de ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz seus estranhos. Ao mesmo tempo que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo acusadas de causar experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável (BAUMAN, 1998, p. 27).

Ser estranho (ou “normal”), musicalmente falando, é um tema que gera muitas polêmicas, como visto nesta tese. O músico (e sua sonoridade) não é bem aceito, aos olhos e ouvidos do público (e da crítica), quando é um estranho. Mas, o que (e quem) é estranho, em relação à música? A partir das discussões elencadas neste trabalho, podemos afirmar que definir “estranho” não é uma tarefa simples, ou seja, temos olhares/narrativas múltiplas, que afastam as possibilidades de pureza. Neste sentido, em suas trajetórias, os músicos que se aventuram no território da Música Instrumental Gaúcha vivem as alegrias e as angústias da incerteza e das indeterminações. Eles precisam criar seus mapas cognitivos, suas

fronteiras, suas sonoridades, sendo criativos, “originais” e, ao mesmo tempo pertencer a uma cultura musical gaúcha, a qual oferece muitas normas para serem seguidas, mas não tantas possibilidades de “inovações”.

Quando um músico escolhe atuar no (ou, a partir do) gênero musical Música Instrumental Gaúcha, ele precisa, para “ser” um artista reconhecido e aceito, de algum modo se apropriar dos “modos de soar” deste gênero. Entretanto, ele não pode “soar” igual aos artistas já atuantes, pois assim não terá seu “próprio” modo de ser/soar. Neste sentido, as narrativas dos músicos demonstram que, para trabalhar com/na MIG, é preciso “ter coragem” para que, a partir das diversas influências, cada músico seja capaz de criar a sua própria sonoridade. No decorrer do trabalho, foi possível perceber que os “modos de soar” da MIG são, apesar de sua definição bastante escorregadia, constituídos de algumas continuidades como a utilização do violão e do acordeon, e dos ritmos como milonga, vaneira, chamamé etc., mas com muitas outras nuances.

Além do fluxo de diferentes elementos sonoros, e das estratégias composicionais de caráter híbrido encontradas no material bibliográfico e também no discográfico, devemos ressaltar que é igualmente importante, como elemento na constituição das identidades, a questão das narrativas. É evidente a questão das hibridações, a produção de músicas “bricoladas”, mas, talvez, seja mais sutil a questão de que as sonoridades são também constituídas quando são narradas, ou seja, além do modo de executar um instrumento, ou dos elementos utilizados nas músicas, o modo como as sonoridades são descritas, é igualmente importante nesta trama. Neste sentido, com argumentado no capítulo 2, as sonoridades são aqui consideradas como uma prática discursiva, um processo de atribuição de significados aos sons musicais.

Na mesma direção, pude perceber que há objetos sonoros (instrumentos, modos de fazer música) que são tidos como mais tradicionais, como mais aceitos como representantes da MIG. Entretanto, como também já expus, os músicos acabam fazendo diferentes usos dos mesmos objetos sonoros, e atribuindo significados distintos, uns em relação aos outros. Desse modo, é possível afirmar que é no interior deste contexto (da MIG), que os músicos constituem a si mesmos, que adotam posicionamentos enquanto artistas dentro do emaranhado discursivo do gênero musical, num processo que assume uma função pedagógica.

Para compreender essa trama discursiva, em que os músicos são constituídos – e se constituem –, para entender como se estabelecem as condutas e as normas que fazem emergir alguns “modos de soar” dos músicos, realizei e apresentei, nesta tese, uma investigação que buscou quais discursos participam deste jogo. Considerando que este processo é realizado no interior de um universo simbólico ligado a práticas de preservação da “figura do gaúcho”, e em suas articulações com outras culturas, este trabalho buscou, nas narrativas dos entrevistados e nos documentos bibliográficos e discográficos, enunciados que demonstrassem o modo como algumas práticas e artefatos culturais participam como pedagogos não-escolares na constituição das identidades dos músicos.

A partir disto, emergiu uma categorização analítica que priorizou compreender os discursos sobre um gaúcho, o modo como esses discursos são articulados com a Música Gaúcha e a MIG, e por fim, como os sujeitos entrevistados fazem uso dos elementos simbólicos que circulam neste contexto. Creio que esta estratégia deu conta de compreender, mesmo que parcialmente, o complexo processo de constituição dos sujeitos, o qual é realizado através da circularidade e a heterogeneidade dos discursos aqui estudados.

Ressalto, nesta conclusão, que não pretendi enfatizar aqui as trajetórias musicais dos entrevistados de um modo linear, mas sim focar as evidências sobre as maneiras como esses músicos narram a constituição das suas identidades. Do mesmo modo, não foi objetivo realizar um texto de cunho histórico a respeito da emergência do gaúcho e da Música Instrumental Gaúcha. Busquei neste trabalho elementos sobre os modos como os discursos são engendrados, sobre quais narrativas criam determinados modos de soar, e sobre como cada músico se apropria e utiliza estes bens simbólicos.

É pertinente, aqui, frisar, que neste trabalho não tive, impreterivelmente, o propósito de realizar algum juízo de valor do modo como os músicos realizam suas produções musicais. Em hipótese alguma, as análises têm finalidade de argumentar sobre a qualidade ou a capacidade de criação artística de cada um dos músicos. Certamente, a escolha por entrevistar os nomes aqui apresentados foi, em um primeiro momento, por eu ser grande admirador do trabalho deles. Neste sentido, deve ficar claro que a análise aqui realizada teve por objetivo compreender o modo

como cada músico cria sua obra, e as articulações que emergem junto ao contexto cultural que estão imersos e não, simplesmente, legitimar uma admiração musical.

Por fim, destaco que os resultados aqui apresentados não têm o propósito de esgotar o assunto, de assumir um *status* de discurso mais (ou único) “verdadeiro”, nem mesmo reduzir os entendimentos sobre a Música Instrumental Gaúcha e o modo como os sujeitos a produzem, às colocações aqui expostas. O trabalho faz um pequeno recorte a respeito da MIG, a partir da minha percepção sobre o assunto, a qual certamente é parcial, provisória e incapaz de oferecer respostas definitivas para os assuntos aqui discutidos.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000.
- ARAÚJO, Rosane Cardoso de. Motivação e ensino de música. In: ILARI, Beatriz; ARAÚJO, Rosane Cardoso de. *Mentes em Música* Curitiba: DeArtes/ UFPR, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARROYO, Margarete. Mundos Musicais Locais e Educação Musical. In: *Pauta: Revista do PPG-Música da UFRGS*, v. 13, n. 20. Junho 2002.
- BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BAUER, M. Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs). *Pesquisa qualitativa com texto, som e imagem*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015. P. 365 – 390.
- BAUMAN Z. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007
 _____ *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
 _____ *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
 _____ *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BEAUMONT, Maria Teresa de. A prática da Alfabetização Musical no Conservatório Estadual de Música de Araguari. In: *10 Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical*, ABEM, 2001, Uberlândia. Anais. 2001. p. 27.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013
- BLACKING, John, *Música, cultura e experiência*. Cadernos de Campo n. 16. São Paulo, SP: USP, 2007.
- BRUM, Ceres, K. Indumentária gaúcha: Uma análise etnográfica da pedagogia tradicionalista das pilchas. In: OLIVEN, Ruben. G.; MACIEL, Maria E.; BRUM, Ceres K. *Expressões da cultura gaúcha*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2010.
- CAMPOS, Antonio E. Z de. De andarilho a herói dos pampas: história e literatura na criação do gaúcho herói. *Dissertação de mestrado*. Caxias: UCS, 2008.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2008.
 _____ *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
 _____ *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1999.

CARNEIRO, Luiz Carlos; PENA, Rejane. *Porto Alegre: de aldeia a metrópole*. Porto Alegre: Oficina da História, 1992.

CHERNOFF, J. M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Trad. pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM) In: DJEDJE, Jacqueline (ed.) *African musicology: current trends*. Los Angeles: University of California Press, 1989. Vol. 1. p. 59-92.

CHION, Michel. *Audiovisão*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CLASSEN, Constance. Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, p. 401-412, set. 2007.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *Aspectos da música e fonografias gaúchas*. Porto Alegre: Proletra, 1984.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. *O Gaúcho: danças, trajes, artesanato*. Porto Alegre: Garatuja, 1978.

CÔRTEZ, J. C. P.; LESSA, L. Carlos Barbosa. *Danças e Andanças: da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Guaratuja, 1975.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955.

COSTA, Márcia Regina; SILVA, Elizabeth Murilo da. *Sociedade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: EdPUC, 2006.

COSTA, M. V. Currículo e pedagogia em tempos de proliferação da diferença. In: *ENDIPE*, XIV, 2008, Porto Alegre. Trajetórias e processos de ensinar e aprender: sujeitos, currículos e culturas, Porto Alegre, 2008, livro 3, p. 490-503.

COUGO JUNIOR, F. A.. A historiografia da música gauchesca: apontamentos para uma História. Contemporâneos: *Revista de Artes e Humanidades* (Online), v. 10, p. 1-23, 2012.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DOBERSTEIN, Arnoldo Walter. RS (1920-40): estatuária, catolicismo e gauchismo. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FABBRI, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." *Popular Music Perspectives*, 1981. Disponível em http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Fabbri-Musical_Genres.pdf. Acesso em janeiro de 2017.

FAGUNDES, Antonio Augusto. *Curso de tradicionalismo gaúcho*. 3. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

FARIA, Arthur. *Um século de Música*. Porto alegre: CEEE, 2001.

FELLIPI, Angela. A identidade gaúcha no jornalismo impresso - o caso Zero Hora. In: FELLIPI, Angela; NECCHI, Vitor. *Mídia e identidade gaúcha*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009.

FERRAZ, Silvio. *Livro das Sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2005.

FERREIRA FILHO, A. *História geral do Rio Grande do Sul - 1503-1957*. Porto Alegre :Edtora Globo, 1958.

FIRTH, Simon 1996. Música e identidade. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (comps). *Cuestiones de identidade cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *Nascimento da Biopolítica*. Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *A Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, Leíticia Fonseca Richthofen; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A figura do gaúcho e a identidade cultural latino-americana. *Educação*, v. 27, n. 2, 2004.

_____. Do gauchismo e seu currículo. *Currículo sem Fronteiras*, v. 11, n. 1, p. 187-197, 2011.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs). *Pesquisa qualitativa com texto, som e imagem*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015. P. 64 – 90.

GUEST, Ian- *Arranjo- Método Prático*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn*, Aldershot: Ashgate, 2001.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP &A. 2009. 10ª ed.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, v.22, n.2, 1997.

_____. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Cores, 2010.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IAZZETTA, Fernando . A Música, O Corpo e As Máquinas. *Opus* (Belo Horiz. Online), São Paulo, v. 4, n.4, p. 24-47, 1997.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

JUNIOR. Jeder Janotti. SÁ, Simone Pereira de (Org.) *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

JANOTTI, Jeder. Gêneros musicais e comunicação: proposição de um modelo de análise midiática da música popular massiva. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Leília Dias de (Orgs). *Em torno das mídias: práticas e ambiências*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

JÚNIOR, JANOTTI; JEDER, S. "Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento." *XV Encontro da Compós* (2006): 1-11.

JACQUES, Cezimbra. *Costumes do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: ERUS, 1883.

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

LAMBERTY, S. *Abc do tradicionalismo*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1989.

MANN, Henrique. *Som do Sul: A história da música do Rio Grande do Sul no Século XX*. Porto Alegre: Tchê, 2002.

LARROSSA, J. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, T.T. (org). *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n°19, jan/abr., 2002, p.20-28.

LAZZARIN Luis Fernando; ALVARES, Felipe B. A autenticidade negociada: gauchismo e bagualismo na música nativista. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v.2, n.2, p.56, dezembro, 2014.

LAZZAROTTO, Danilo. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sulina, 1978.

LESSA, B. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

LESSA, Luis Carlos Barbosa; CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *Danças e Andanças: da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Guaratuja, 1975.

LESSA, Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LISBOA FILHO, Flavi. *Mídia regional: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo*. São Leopoldo: UNISINOS. Tese Doutorado. 2009.

MAGALHÃES, Mario Osorio. *Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Editora da Universidade Federal de Pelotas; Coedição Livraria Mundial, 1993.

MANN, Henrique. *Som do Sul: a história da música no Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre: Tchê, 2002.

McPHERSON, Gary, RENWICK, James. A Longitudinal Study of Self-regulation in children's musical practice. *Music Education Research*, 3, No 2, p. 169-86. 2001.

MORAES José G. Vince de. Aspectos da Música Popular na Cidade de São Paulo no Início do Século XX. Disponível em: <http://www.musicadesaopaulo.com.br>. Acessado em: 20/10/2016.

MTG. Diretrizes Musicais. Disponível em: <https://www.artistico.mtg.org.br/single-post/2016/08/03/Diretrizes-Musicais-2016>. 2016.

NOGUEIRA, Isabel Porto; SOUZA Márcio de. A Música. In: República velha (1889-1930) Tau Golin, Nelson Boeira (Org.) Passo Fundo: *Méritos*, 2007. v.3 t.2. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul)

OLIVEIRA, Silvio de; VERONA, Valdir. *Gêneros campeiros no Rio Grande do Sul: Ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

OLIVEN, R. G. Rio Grande do Sul: um só estado, várias culturas. In: OLIVEN, RUBEN. G.; MACIEL, Maria E.; BRUM, Ceres K. *Expressões da cultura gaúcha*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2010.

OLIVEN, Ruben George. "Cultura e modernidade no Brasil." *São Paulo em Perspectiva* 15.2 (2001).

PACHECO, Eduardo G. *Por uma (des)educação musical*. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2011.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: Yara Rosa Peregrino. (Org.). *Da camiseta ao museu: a conquista: o ensino das artes na democratização da cultura*. 1ed. João Pessoa: editora Universitária UFPB, 1995, v.1, p.143-153.

PESAVENTO, Sandra Jathay. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

PRADO, Magaly. *História do rádio no Brasil*. São Paulo: Livros de Safra/Da Boa Prosa, 2012.

PREISS, Jorge Hirt. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre, Martins Livreiro Ed., 1988.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo: USP, 2011. 302f. *Tese* (Doutorado em Artes - Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RAMIL, Vitor. *“A estética do frio: conferência de Genebra”*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *A Casa A Electrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. Dissertação de Mestrado*. Instituto de Artes. UFRGS, Porto Alegre, 2011.

SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos. *Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver*. In: COSTA, M. V. *Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção da identidade e da diferença*. In: SILVA, T.T. (Org) *Identidade e diferença dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. *Currículo e identidade social: territórios contestados*. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 2013. p.190-207.

SILVEIRA, Ada C. Machado da. *O espírito da cavalaria e suas representações midiáticas*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. *A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados*. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 119-141.

SILVEIRA, Bruna Rocha. *Dor compartilhada é dor diminuída: Autobiografia e formação identitária em blogs de pessoas em condição crônica de doença. Tese de Doutorado*. UFRGS, Porto Alegre, 2016

STEINBERG, Shirley R. *Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações*. In: SILVA, Luiz Heron da; AZEVEDO, José Clóvis de; SANTOS,

Edmilson Santos dos (Orgs.). *Identidade Social e a Construção do Conhecimento*. Porto Alegre: SMED, 1997. p.98-145.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. *Cultural Studies*. Vol 5, n. 3 (Oct. 1991)

THEBERGE, P. *Any Sound you can imagine: making music/consuming technology*. Wesleyan University Press, 1997.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *ÍCONE*, v. 10, n. 2, 2008.

VEDANA, Hardy. *A Elétrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: SCP, 2006.

VENADA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987

VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, culturas e educação. *Revista Brasileira de Educação*. Porto Alegre, n.23, p.05 – 13, 2003.

_____. Olhares. In: COSTA, M. V. *Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

WALTENBERG, Lucas. Novas configurações do álbum de música na cultura digital: o caso do aplicativo “Biophilia”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 109, p. 185-202, maio 2016. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/rccs/n109/n109a09.pdf>. Acesso em: 20/12/2016.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009 p. 7-72.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. "Encontros interculturais, hibridações e pós-modernidade." *Revista de Estudos Universitários-REU* 36.1 (2010).