

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal de Pelotas
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural –
Mestrado



Dissertação

**Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e
identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil**

José Daniel Telles dos Santos

Pelotas
Abril, 2012

JOSÉ DANIEL TELLES DOS SANTOS

Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s),
história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul
do Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural
da Universidade Federal de Pelotas como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre (Estudos
interdisciplinares em Memória Social e Patrimônio
Cultural).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Isabel Porto Nogueira.

Pelotas
Abril, 2012

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Isabel Porto Nogueira (orientadora)

Prof^a. Dra. Ana Sosa Gonzalez

Prof^a. Dra. Carla Rodrigues Gastaud

Para Lúcio Yanel

Agradecimentos

A Deus, pelo presente da Vida e por tudo o que tem me proporcionado através dela.

A meus pais, José e Tânia, por abrirem mão dos seus sonhos para que eu pudesse realizar os meus.

Aos meus avós Adão, Conceição, Luci, Ismael (*in memoriam*), Clotilde (avó do coração) e minha bisavó “Quinhina” (*in memoriam*) pelas lições de vida e amor.

A família linda que Deus me deu, pelo apoio incondicional ao longo destes anos de convivência, sem férias (literalmente)... Agradeço ao meu filho Guilherme e a minha esposa Silvana, pelos momentos de felicidade, cumplicidade e alegria ao lado dos nossos gatos: Ísis, Sissi, Fred, Cherry, Léo Félix e recentemente Manchinha, Cinzinha, Frajola e Mel!

Ao Lúcio Yanel, pelo o que representa enquanto artista e pelo que significa para mim enquanto ser humano. Agradeço por me dar a honra de conhecer um pouco mais sobre seu trabalho, construído ao longo de uma vida dedicada a um violão que carrega muitas memórias, algumas registradas neste trabalho. Agradeço pela atenção, confiança, carinho, palavras, incentivo, sabedoria, luz e energia transmitidas desde a primeira vez em que nos falamos.

A querida professora Isabel Nogueira, pelos ensinamentos, pela dedicação, paciência, por acreditar neste trabalho desde o começo e por sempre me orientar da melhor forma possível, sabendo desenvolver meus potenciais e me auxiliando a superar as dificuldades encontradas. Serei sempre grato professora.

Ao professor Luciano Nazário, meu primeiro professor de violão, por ter me apresentado este universo da arte e por tudo o que a Música tem me proporcionado.

Ao professor Rogério Constante, por ter me incentivado a dar o pontapé inicial na pesquisa sobre o trabalho de Lúcio Yanel.

Aos professores do PPGMP, em especial as professoras Carla, Úrsula, Leticia, Isabel e ao professor Lúcio, com os quais tive o privilegio de conviver durante um ano, aprendendo muitas coisas sobre memória, metodologia, acervo, narrativas, patrimônio e muito mais...

A secretária Nanci, pelo profissionalismo, amizade e apoio de sempre.

A todos meus colegas de curso do mestrado.

Ao amigo Alexandre Simon, irmão que Deus me deu, pela amizade rara, parceria musical e por compartilhar comigo o sonho de viver com o violão nas mãos.

A todos meus alunos, que ao longo dos últimos 11 anos, me ensinaram muitas coisas, e me ajudaram a construir grande parte do que sou hoje como pessoa e profissional.

Aos professores do Espaço Musical JD, que me permitiram chegar até aqui.

Aos professores Thiago Colombo e Taís Ferreira, do Centro de Artes da UFPel, pela energia e incentivo de sempre, fundamental para que eu pudesse realizar muitas coisas importantes em minha vida profissional, como a participação no projeto Rondon, a conclusão da graduação, o ingresso no mestrado e a aprovação no concurso para professor universitário. Agradeço as aulas de arte e de vida, aos nossos cafés, conversas e em especial por nossa amizade.

Aos músicos Marcello Caminha, Mauricio Marques, Thiago Colombo e Yamandú Costa, pela enorme atenção, confiança e disponibilidade em participar desta pesquisa, concedendo importantes entrevistas e assim contribuindo para mais uma página da historiografia em nosso estado.

Ao Bruno Pires, outro irmão que a Vida me deu, e toda sua família, pelo carinho, luz, incentivo e apoio de sempre e também a Helena Vasena, namorada do Bruno e grande amiga.

A amiga violinista Clarissa Ferreira, pelos materiais emprestados, por nossos trabalhos musicais e principalmente pela amizade que travamos desde que ingressamos no curso de Música na UFPel.

A Raquel Caraméz, anjo-amigo, por sua amizade, pelas boas vibrações e pela luz que tem me dado ao longo desta caminhada.

A professora de Música Débora Jara, pelo apoio incondicional nos últimos meses e pela amizade sincera de sempre.

A todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho.

A todos meus amigos, cuja lista de nomes, para minha alegria, daria uma segunda dissertação...

A CAPES, por ter apoiado esta pesquisa e por acreditar na pesquisa no Brasil.

Resumo

SANTOS, José Daniel Telles dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil**. 2012. 301f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

O presente estudo visa inicialmente, registrar e analisar parte da história de vida do violonista argentino Lúcio Yanel (1946), bem como sua produção artística nas últimas três décadas no Rio Grande do Sul. As práticas sócio-musicais desta região evocam reflexões a respeito da memória social, história, identidade e tradição relacionadas a fenômenos culturais como os festivais de música nativista e a processos identitário-culturais no estado. O estilo violonístico, do qual Yanel é portador, é apresentado através de reflexões acerca das características musicais deste violão, ora denominado pampeano, a partir da análise de uma interpretação musical do violonista. Considerando a obra e a produção deste artista, foram levantadas algumas discussões, a partir dos relatos de outros violonistas, sobre a possível formação de uma escola violonística ligada à música do Pampa no estado do Rio Grande do Sul. Através da História Oral, da pesquisa documental e da análise musical, parte da história de vida de Lúcio Yanel, adquire registro inédito nesta pesquisa que visa contribuir para o debate e a análise das práticas sócio-musicais no Rio Grande do Sul, sobretudo àquelas ligadas a música pampeana e ao violão regional.

Palavras-chave: Lúcio Yanel. Memória. Identidade. Cultura Regional. Violão Pampeano.

Abstract

SANTOS, José Daniel Telles dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil.** 2012. 301f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

This study aims initially to register and analyze the life history of the Argentinian guitarist Lúcio Yanel (1946), as well as his artistic production in the last three decades in Rio Grande do Sul. This region's social and musical practices evoke reflections on the social memory, history, identity and tradition related to cultural phenomena such as native music festivals and the identity-cultural processes in the state. The guitarist style, which Yanel carries, is presented through reflections on the musical characteristics of this guitar, which is sometimes called *Pampeano*, from the analysis of a musical interpretation of the guitarist. Considering the production and work of this artist, some discussions have been raised from the reports of other guitarists about the possible formation of a guitar school connected to the music of the Pampas in the state of Rio Grande do Sul. Through oral history, documental research and musical analysis, part of the life story of Lúcio Yanel acquires a new registration in this research that aims to contribute to discussion and analysis of socio-musical practices in Rio Grande do Sul, especially those connected to *pampeano* music and regional guitar.

Keywords: Lúcio Yanel. Memory. Identity. Regional Culture. Pampeano Guitar.

Lista de Figuras

Figura 1	Mapa com delimitação do bioma Pampa.....	51
Figura 2	Hábitos gaúchos.....	53
Figura 3	Gaúcho a cavalo olhando o horizonte.....	54
Figura 4	Dante Ramón Ledesma.....	103
Figura 5	Quadro de Festivais realizados no Rio Grande do Sul.....	108
Figura 6	Mapa da Argentina - Litoral ou Mesopotâmia.....	119
Figura 7	Yanel e seu violão na juventude.....	122
Figura 8	Lucio Yanel com o quarteto de Raulito Barboza na Rússia.....	122
Figura 9	Integração Latina.....	130
Figura 10	Capa de LP de <i>Os Fronteiriços</i>	132
Figura 11	Lucio Yanel é atração de hoje no Bar Aguadero.....	135
Figura 12	Capa do LP <i>La del Sentimiento</i> , 1983.....	137
Figura 13	Capa do LP <i>Guitarra Pampeana</i> , 1987.....	139
Figura 14	Show de Lucio Yanel em um festival de música nativista.....	141
Figura 15	Show de Lucio Yanel em Blumenau.....	143
Figura 16	Capa do LP <i>Paisagens Perdidas</i> , 1994.....	147
Figura 17	Lucio Yanel em Paris com sua família.....	149
Figura 18	Lucio Yanel e Atahualpa Yupanqui.....	151
Figura 19	Capa do CD <i>Aunque Vengan Degollando</i> , 1997.....	152
Figura 20	Capa do disco <i>Para Ti Guria</i> de Gilberto Monteiro, 1987.....	154
Figura 21	Materia sobre a turnê de Yanel e Monteiro na Europa.....	155
Figura 22	Yanel atuando em o "Tempo e o Vento".....	156
Figura 23	Lucio Yanel em casa.....	159
Figura 24	Capa do CD <i>Dois Tempos</i> , 2001.....	164
Figura 25	Yamandú Costa e Lucio Yanel no <i>Clube do Chôro</i>	165
Figura 26	Capa do Disco <i>Acuarela del Sur</i> , 2003.....	166
Figura 27	Capa do Disco <i>Concerto Campeiro</i> , 2004.....	168
Figura 28	Capa do Disco <i>Mistérios do Chamamé</i> , 2009.....	169
Figura 29	Capa do Disco <i>Folclore Argentino</i> , 2011.....	170
Figura 30	Show de Lucio Yanel em Rio Grande.....	171
Figura 31	Instrumentação com cajón ao fundo.....	190
Figura 32	Lucio Yanel no Festival Internacional do Chamamé.....	231
Figura 33	Mapa etnográfico das danças gaúchas, 1955.....	232

SUMÁRIO

Introdução	10
1. PRÁTICAS SÓCIO-CULTURAIS DO SUL: entre o individual e o coletivo	26
1.1 Memória, História, Tradição e Identidade na cultura sul-rio-grandense.....	26
1.2 Música e Poesia: instrumentos de construção identitária.....	49
1.3 Festivais de música regional: palco de relações sócio-musicais.....	86
2. LÚCIO YANEL: memórias em quatro movimentos	117
2.1 Tempo <i>Largo</i> : De Corrientes a Buenos Aires.....	118
2.2 Tempo <i>Andante</i> : Rio Grande do Sul, um novo horizonte.....	128
2.3 Tempo <i>Allegro</i> : Novas andanças, trabalhos e parcerias.....	140
2.4 Tempo <i>Vivo</i> : Lúcio Yanel e o século XXI.....	164
3. VIOLÃO PAMPEANO: do legado à transmissão	173
3.1 Música e Violão Pampeano: um olhar além das “notas”.....	174
3.2 O estilo musical de Yanel: breve análise interpretativa.....	228
3.3 Violonistas sul-rio-grandenses: uma escola violonística?.....	258
Considerações Finais	282
Referências	287
Anexos	294

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem sua origem em um tempo que me é distante. Acredito que antes de entrar no PPGMP¹ da UFPel, de cursar o bacharelado em Música-Violão e até mesmo antes de colocar o violão nas mãos é que germinou a raiz deste trabalho. Olhando para o passado, vejo que muito do que realizamos ou nos propomos a fazer no hoje, tem uma ligação íntima com o que fizemos e absorvemos em tempos de outrora. E muito daquilo que buscamos, como pessoas e pesquisadores, antes de tudo, são respostas para nós mesmos. Assim, acredito que um trabalho de pesquisa no campo das ciências sociais e humanas, tem direta ou indiretamente uma ligação com algo que nos move ou até mesmo nos inquieta enquanto ser humano.

Nasci no interior da cidade de Rio Grande, no distrito do Taim, e me criei em contato com a terra e com o campo. Foi durante minha infância que, através de um rádio de pilha que meu pai tinha, ouvi pela primeira vez o violão de Lucio Yanel. Ao lado da gaita ponto de Gilberto Monteiro, Yanel traçava diversas cores através dos contrapontos e ritmos do seu violão. Não recordo exatamente o ano em que isto ocorreu. Eu ainda era criança, deveria ter quatro ou cinco anos de idade. Mas foi em um final de tarde. A imagem do rádio de meu pai sobre um cepo à beira de um taquaral e o entardecer num céu com matizes alaranjados me vem nitidamente à lembrança. Naquele momento, travei meu primeiro contato com a música instrumental pampeana e com o trabalho deste violonista. Acredito que a partir de então, ocorreu a gênese da presente pesquisa. Embora tenham se passado mais de 20 anos, visito a memória e encontro esta cena de uma maneira muito viva, como se fosse presente.

Em meados de 2008, quando cursava a faculdade de Música na UFPel, me deparei com uma apresentação do violonista Lucio Yanel no canal TVE-RS². Ao final do programa, durante os créditos, foi exibido um número de telefone ao qual tomei nota no mesmo instante. No dia seguinte fiz uma ligação para este número. Ao ligar, pensei que falaria com o produtor do músico, mas

¹ PPGMP: Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural.

² TVE-RS: Televisão Educativa do Rio Grande do Sul – Canal aberto de Televisão mantido pelo governo estadual do Rio Grande do Sul através da Fundação Piratini.

para minha surpresa, era o próprio Yanel quem atendera a ligação. A partir deste contato, agendei a primeira entrevista com o violonista e assim foi nascendo este trabalho.

Foram muitas as motivações que me levaram a esta pesquisa. Além de uma infância na zona rural, em contato com o viver campestre e com a música que representa o homem do campo, sempre tive vontade de tocar violão. A partir desta relação com o violão, sempre estive envolvido com a música regional, tocando, ouvindo e compartilhando esse repertório com outros amigos músicos. Mais tarde, tive a oportunidade de realizar uma faculdade de música e cursei o Bacharelado em Violão na UFPel. Embora realizando uma formação voltada para a música erudita, a música e o violão popular sempre estiveram presentes nas minhas vivências. A figura do violonista Lucio Yanel, com um ar misterioso e seu violão vigoroso, sempre me chamou a atenção.

Diversas outras razões acabaram despertando em mim o interesse em iniciar uma pesquisa sobre a música e o trabalho deste violonista. Talvez por ser um músico vindo de outro país e que trazia consigo um violão tocado de maneira distinta, conquistando assim, espaços no cenário cultural sul-riograndense. Ao mesmo tempo, com um repertório aparentemente ligado ao regional, seu violão se tornava universal, quando se apresentava em diversos países com música latino-americana. Pensava sobre como teria sido sua trajetória, sua relação com tantos músicos, os lugares por onde tocou, por que veio para cá e o que fazia para sua música soar daquele jeito. Além disso, o fato desse violonista ser autodidata e não ter estudado música oficialmente sempre me despertou muita curiosidade, já que é considerado um Mestre do violão por seus pares. Eu me perguntava simplesmente: como? Na tentativa de me aproximar deste homem-artesão e responder algumas dessas e outras questões é que foi nascendo esta investigação.

Este trabalho tem como objetivo maior, registrar e analisar parte da produção artística do violonista argentino Lucio Yanel, bem como parte da sua história de vida, sobretudo no período correspondente às últimas três décadas. Assim, esclareço que a presente pesquisa não se trata de uma biografia ou de uma cronologia dos trabalhos realizados pelo violonista. Ela pretende ser um estudo que contempla algumas experiências da vida do músico a partir de seu trabalho enquanto artista ou um estudo do seu trabalho artístico a partir de seu

viver enquanto músico. Neste caso, o ponto de partida a ordem dos fatores não alterará o resultado pretendido uma vez que, a trajetória pessoal de Yanel está intimamente ligada ao seu fazer musical e vice-versa. Buscamos aqui apontar e compreender a construção de sua carreira artística, desde seu aprendizado musical na infância e sua primeira fase como músico profissional na Argentina, passando pelas motivações que o trouxeram para o Brasil em 1982 e sua produção ao longo das últimas três décadas em que vive no sul do país. Estas questões referentes à vida e ao trabalho artístico de Yanel estão emolduradas por discussões sobre memória social, identidade e reivindicações identitárias dentro do cenário cultural regional do estado e da região pampeana, no sentido de melhor compreendermos o tema abordado.

Tendo como foco o estudo de sua produção artística e história de vida, o presente estudo traz, inicialmente, reflexões acerca do cenário onde o violonista tem realizado parte de seu trabalho nas últimas três décadas. Assim, questões referentes às práticas sócio-musicais no Rio Grande do Sul evocam discussões a respeito de memória, identidade e tradição na cena musical e cultural regional, desde períodos passados até chegarmos aos festivais de música regional do estado. Considerando a obra e a produção deste músico como violonista, provooco algumas discussões sobre o violão pampeano, o estilo musical de Yanel e sobre a hipótese de formação de uma escola violonística na pampa sul-rio-grandense.

Para privilégio deste trabalho e de minha formação, tive a oportunidade de tê-lo acolhido no programa interdisciplinar de pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel. Para quem possui uma formação em uma área mais específica, no meu caso em Música, o contato com outras áreas é extremamente enriquecedor para desenvolver uma abordagem com outros olhares e possibilidades de investigação.

No caso específico deste trabalho, utilizei diversos procedimentos metodológicos que creio se complementarem entre si, dando um caráter interdisciplinar inclusive neste âmbito procedimental. Entre os métodos adotados, encontrei na história oral uma grande aliada para este trabalho. Juntamente com ela, adotei a análise documental, para que estas fontes pudessem dialogar com os relatos obtidos. Alguns destes documentos

pertencem ao acervo pessoal do músico, outros foram recolhidos através de fontes diversas.

Desta forma, foram realizadas entrevistas com o violonista Lúcio Yanel a fim de conhecer seu trabalho e sua história de vida, desde sua infância e juventude na Argentina, passando pelo período que compreende sua chegada ao Rio Grande do Sul até os dias atuais. Dessa maneira, o sujeito estudado ganha espaço para narrar sua própria história, sempre que possível situada em um contexto histórico-cultural e confrontada com fontes documentais e outros relatos.

A partir da literatura especializada busco trazer, em um momento inicial, algumas discussões acerca de memória e identidade em relação ao fazer musical pampeano e as práticas sócio-musicais do estado, contemplando principalmente questões de reivindicação identitária através de “uma cultura” dita como “nossa”. Além disso, procuro traçar algumas considerações acerca de um dos fenômenos que mais contribuiu para a difusão e reivindicação de uma identidade musical no Rio Grande do Sul: os festivais de música regional.

Ainda com base na literatura especializada, procuro apontar informações que possam caracterizar a música e o violão regional, ora denominado pampeano. A partir de então, foi realizada análise de uma gravação musical de Yanel com o intuito de identificar algumas características que possam distinguir um “estilo” musical próprio do violonista. Uma dessas análises, com base em uma transcrição realizada para um arranjo executado pelo violonista, ganha espaço nesta investigação no sentido de exemplificar estas questões estilísticas. Foram ainda realizadas entrevistas com músicos da nova geração, contemplando questões relativas ao violão pampeano no estado e sobre as questões referentes à hipótese da existência de uma escola do violão pampeano.

A memória está presente no campo da performance musical muito além do ato de recordar um texto musical quando se executa uma obra. Acredito que a memória de toda prática musical é, antes de tudo, originada em uma experiência de grupo. Mesmo o sujeito que, sozinho em seu ambiente de estudos, se dedica a uma obra para instrumento solista³, recebe, a partir de

³ Refiro-me aqui, àquele músico que se dedica a interpretar obras musicais para um instrumento em específico.

outros, uma gama de informações que pode ganhar espaço em sua prática musical.

O fazer musical é uma prática que geralmente representa um determinado grupo social e, de certa maneira, apresenta alguns elementos desta coletividade. Uma composição musical possui um autor, alguém que cantarolou, assoviou, batucou, tocou, gravou ou escreveu. Assim, o intérprete que vir a executar esta obra estará levando ao público elementos do outro, o compositor⁴. Mesmo que determinada música seja da autoria do próprio intérprete, seu processo de construção nunca é individual, pois os elementos “criados” pelo compositor advêm de uma série de referenciais, musicais e extramusicais, externos a este e absorvidos a partir de outros. Dessa forma, fazer música nunca é um processo isolado, há sempre a presença de elementos ou procedimentos oriundos de uma coletividade que se manifesta na composição, no arranjo ou na interpretação de toda ou qualquer música⁵.

Ao falarmos sobre compartilhamento, é indispensável apontar algumas reflexões acerca do trabalho desenvolvido pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) que defendeu a existência de uma memória coletiva, comum a um grupo ou a maioria dos membros de um grupo. Para ele, o grupo e o compartilhar são peças fundamentais para se compreender o processo de constituição do que hoje denominamos memória social. Segundo Halbwachs, uma reminiscência pode permanecer como algo abstrato, pode formar-se em imagem e finalmente pode vir a ser uma lembrança viva e tudo isso depende da ausência ou da presença de outros, os que formam o grupo ou os grupos que o sujeito tem como referência ou nos quais está inserido. Neste sentido, a vitalidade das relações sociais é o que anima as imagens, constituindo as lembranças. O referido autor aponta que “a lembrança é como a fronteira e o

⁴ O compositor é alguém que, a partir de suas experiências individuais e/ou coletivas, pode agregar os elementos destas à suas composições ou utilizá-los como motivação para seu processo de criação. Seja através de uma música, de uma paisagem, de uma técnica composicional ou de sua própria motivação interior, o compositor sempre manifestará, em maior ou menor grau, uma dose de coletividade, pois suas experiências são originadas em um mundo compartilhado, no qual ele está integrado.

⁵ Nossa sociedade tem ainda impregnada a herança do séc. XIX de que fazer música é algo para poucos, para os iluminados e dotados de um grande dom. Música é movimento, porque o movimento gera ritmo. Música é canto, porque um canto gera melodia. Assim, desde criança fazemos música, pois caminhamos e cantarolamos, sem saber que ali estão as bases do aprendizado musical. Acima de tudo, fazer música é um processo artesanal orientado pelo intelectual. E esse processo artesanal pode ser construído através de um aprendizado programado ou não programado pelo meio no qual estamos inseridos.

limite: ela está na intersecção de muitas correntes do pensamento coletivo” (2006, p.13). Portanto, a lembrança é fruto de um processo mais amplo, que “depende” de outros e de um cenário coletivo. Desse modo, a lembrança é um processo de reconhecimento, de construção e reconstrução constantes. Para que esse processo ocorra, a existência de um grupo é fundamental, pois as lembranças remetem a relações sociais e não apenas a ideias soltas, que vão sendo construídas a partir de elementos comuns, compartilhados coletivamente.

Enquanto sociólogo, Halbwachs não está preocupado com o que as pessoas lembram, mas como, e em que contexto isto ocorre. Assim, o passado não existe, pois, é no presente que o indivíduo vai recuperar o passado. Este indivíduo que lembra está inserido em um grupo de referência, assim, a memória é fruto de uma construção em grupo, mas também uma produção individual. Não se pode esquecer que esta coletividade perpassa a memória individual, ela existe e está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade aproxima por um instante, afinal. Neste sentido, Halbwachs aponta que uma lembrança que eu tenho e que não é lembrada por outros, ou seja, não está presente na memória dos outros, é uma memória frágil. A representação do que é evocado pela memória individual passa pela consciência da representação coletiva destas mesmas coisas, pois “as leis naturais não estão nas coisas, mas no pensamento coletivo, enquanto este os examina e à sua maneira explica suas relações” (2006, p.61). Portanto, uma recordação que se refere ao mundo exterior é “explicada pelas leis da percepção coletiva” (*op. cit*, p.62).

As lembranças que são sólidas, digamos, são aquelas que “existem para todo o mundo”, pois “podemos nos apoiar na memória dos outros e somos capazes de recordá-las a qualquer momento e quando o desejamos” (*op. cit*, p.67). Para este sociólogo, a memória é um fato social, pois o sujeito lembra-se a partir de referências que lhes são dadas por um grupo de referência. A lembrança individual se forma a partir de uma vivência num mundo do qual se recebe, se faz parte e se socializam elementos que formam a memória de cada um. Os grupos dos quais faço parte são formadores da minha memória. Assim, a memória individual “é um ponto de vista sobre a memória coletiva” que muda

segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, “esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (*op. cit.*, p. 69).

Em relação à memória coletiva, este conceito é questionado pelo antropólogo francês Joël Candau, uma vez que, “a única faculdade de memória realmente atestada é a memória individual; assim, um grupo não recorda de acordo com uma modalidade culturalmente determinada e organizada, apenas uma proporção maior ou menor de membros desse grupo é capaz disso” (CANDAU, 2011, p.24). Para o autor, existem três níveis de memória: a protomemória ou memória de baixo nível (memória hábito ou procedimental para Bergson), memória propriamente dita (evocação involuntária de recordações e saberes) e metamemória (representação que cada indivíduo faz de sua própria memória). Para Candau, a noção de memória coletiva pelas representações (terceiro nível) é uma questão problemática, uma vez que esta noção só seria possível se todos os membros de um mesmo grupo fizessem as mesmas representações de um acontecimento, o que para o autor é algo inviável, uma vez que, quem lembra é o indivíduo e não a sociedade. O autor aponta que este é um termo válido enquanto retórica holista, como um recurso de convencimento, para dar conta de algo que se sabe ser diferente, mas que não se tem ideia da dimensão. Para Candau (2011, p.47, *apud.* Geary) “longe de ser o compartilhamento espontâneo de uma experiência viva e transmitida, a memória coletiva também foi orquestrada”. Assim, o autor aponta que as memórias são antes de tudo individuais e, uma vez, abertas umas às outras produzem uma “memória compartilhada” e que neste meio “se forma a identidade”.

Associando algumas etapas da performance de um músico aos níveis de memória proposto por Candau, podemos inferir que no campo da interpretação musical a protomemória ou memória de baixo nível corresponde ao aprendizado que envolve a parte mecânica da prática musical e que depende, em grande parte, da chamada memória muscular. Neste caso, todos os movimentos físicos, a nível muscular, se enquadram dentro desta classificação. Já a memória propriamente dita, refere-se às informações necessárias para uma interpretação musical que vão além dos movimentos e da memória muscular. Neste âmbito, situam-se as noções de andamento, dinâmica e caráter da obra musical a ser interpretada. Aí, estão situados também os

referenciais que um músico utiliza para fazer suas interpretações, como gravações de outros músicos e ensinamentos técnico-específicos da área. Já a metamemória, seria a representação que o músico faz de sua própria interpretação. Por exemplo, uma ideia que o intérprete musical tem daquilo que soa para o público, mas que pode ser diferente daquilo que o público realmente ouve.

Dentro deste contexto, Candau aborda ainda o conceito de identidade, admitindo que os homens não criam suas identidades independentes uns dos outros. Logo, há de ser tomada em conta a comunicação e produção de significados dentro de uma sociedade (grupo) na qual o sujeito está inserido. Para este antropólogo, é questionável a possibilidade de um grupo compartilhar lembranças de um passado comum, afinal, “uma memória verdadeiramente compartilhada se constrói e reforça deliberadamente por triagens, acréscimos e eliminações feitas sobre as heranças.” (CANDAU, 2011, p.47).

Assim, Paul Ricoeur (2007) também questiona a memória como fato primordialmente pessoal ou coletivo, ou seja, a quem se deve atribuir a lembrança e a busca por ela. Para este autor, a discussão entre memória coletiva e memória individual se deu num contexto em que a tradição antiga da reflexividade foi oposta a tradição recente da objetividade. Neste sentido, Ricoeur aponta que essas memórias não se opõem num mesmo patamar, mas em áreas de discursos distintos. No que se refere à codificação destas memórias, aos modelos de transmissões de ideias, Candau (2008, p.1) é seguro em afirmar que “formal ou informal, oral ou escrita, consciente ou não, a transmissão se faz por reprodução, contágio, imitação e difusão”. Neste sentido, em relação à performance musical, independentemente de uma música ser aprendida através de um sistema de escrita ou de maneira oral, acredito que através da reprodução, da convivência em grupo, da audição em concertos e de fonogramas, um músico pode adquirir, reforçar ou ser contaminado por estas ideias e memórias musicais compartilhadas.

Joël Candau (2009, p.8), traz o conceito de sócio-transmissores que ele define como “todas as produções e comportamentos humanos que estabelecem uma cadeia causal cognitiva social ou cultural entre pelo menos duas mentes-cérebro” Neste contexto, reforça a ideia de que “vários objetos desempenham um papel fundamental na sócio-transmissão” (CANDAU, 2009,

p.8). Assim, percebe-se que a cultura imaterial e sua transmissão estão intimamente ligadas aos objetos, ao material. Por isso, os instrumentos musicais, as partituras, os discos, os acessórios (cordas, plectros) são coisas que podemos ver, tocar, sentir e partilhar e que são fundamentais nesse processo de construção de uma metamemória. Além disso, a linguagem e as emoções (comuns ao fazer musical) são, segundo o autor, sócio-transmissores, fundamentais a este processo.

Este conceito nos remete aos suportes utilizados no campo da arte musical. Um dos elementos mais presentes na tradição de ensino-aprendizagem da música de tradição europeia/ocidental é a partitura. Ao analisarmos este sistema de notação da música escrita, podemos pensar a partitura (suporte) como um sócio-transmissor que estabelece a comunicação entre o compositor (criador) e o intérprete (transmissor) que levará a música ao público. Para Halbwachs, em seu ensaio sobre as memórias de músicos “a partitura faz exatamente o papel de substituto material do cérebro” (2006, p.198). Isso não quer dizer que se possa fazer ou ensinar música somente através da partitura, mas ela enquanto suporte, tem ação fundamental no papel de lembrar os sons que outrora são esquecidos. Halbwachs dá a devida importância ao elemento da escrita, não apenas como suporte ou meio, mas como fator indispensável para a continuidade da linguagem musical. Em seu estudo, o autor afirma que “a linguagem musical não é um instrumento inventado depois” para fixar e comunicar aos músicos o que eles imaginaram através da criatividade. “Ao contrário, foi essa linguagem que criou a música” (2006, p.212). Claro que se trata de outra visão, aplicável a música de tradição escrita, distante, em parte, das práticas musicais populares/folclóricas baseadas na oralidade e deslocada em um espaço geográfico-cultural e temporal. Em relação ao uso da partitura como sistema de escrita musical, é devido seu papel como suporte de memória, de acordo com Halbwachs e uma espécie de sócio-transmissor, segundo a visão de Candau. No entanto, não podemos considerá-la como único, ou melhor, suporte para a música, tão pouco o principal. O fazer musical de Yanel e a música folclórica, como um todo, estão amplamente baseadas na tradição oral e são transmitidas através desta.

Ao pensarmos que um acontecimento pode ter mais de uma versão em se tratando da sua representação memorial, o conceito de memória coletiva passa a ser questionado, uma vez que este é o aparente resultado de discussões e negociações entre diversas memórias individuais, onde umas prevalecem e outras não. Por essa razão o conceito de memória coletiva tem sido criticado por diversos estudiosos, uma vez que uma “única e idêntica” memória a partir de um grupo é algo surreal, desconsiderando as diversas memórias individuais e até mesmo as distintas formas de representação que cada indivíduo faz ao longo do tempo das suas próprias reminiscências.

As entrevistas com Yanel revelam uma memória formada por experiências individualmente vividas, por singularidades que o olhar do sujeito absorve em um plano indivisível da experiência. Assim como as reminiscências, as experiências também se compartilham em grupo, mas é provável que algumas delas não sejam totalmente compartilhadas. Estas experiências particulares podem se tornar a marca d'água que distingue um viver dos demais, demarcando o que Lima Filho denomina como “espaço da ação individual na história” (1993, p.5). Essa citação nos remete a uma aproximação entre a biografia da Micro História e o que Benito Schmidt nos traz sobre biografias. Schmidt (1996) considera como biografia possível, aquela que tem foco nas situações diárias e comuns da vida, justamente por revelar o indivíduo em uma relação íntima com suas ações privadas. Por ter desenvolvido parte de sua carreira como músico solista, viajando e tocando sozinho, Yanel vivenciou experiências que podem implicar em lembranças que apenas ele tem e que representam parte do seu íntimo.

Por outra via, mesmo dotado de experiências particulares, todo indivíduo está situado em um tempo e espaço e, provavelmente, pertence a um ou mais grupos com os quais se identifica. Um músico geralmente está em contato com diversos lugares e pessoas. Uma vez que estes elementos são formadores do contexto onde o sujeito atua e onde está inserido, são também colaboradores do processo de formação das suas lembranças individuais e/ou de grupo.

Embora não se proponha uma biografia e sim, uma possível aproximação entre o estudo parcial de uma história de vida e a análise dos processos e relações pertinentes ao trabalho artístico do sujeito estudado, cabe trazer aqui algumas discussões acerca do gênero biográfico. Tal gênero,

sempre esteve cerceado de discussões dentro do campo da historiografia. Por outro lado, biografias têm perpassado os anos e parecem cada vez mais despertar interesse entre escritores e leitores, seja na esfera científica ou entre o público não acadêmico. Para Benito Schmidt (1997, p.2), tal contexto pode ser explicado pelo fato de que “a massificação e a perda de referenciais ideológicos e morais que marcam a sociedade contemporânea têm como contrapartida a busca, no passado, de trajetórias individuais que possam servir como inspiração para os atos e condutas vivenciados no presente”.

Schmidt aponta para outra razão pela qual o interesse no gênero biográfico tem crescido cada vez mais. Para ele, há uma espécie de *voyeurismo* que leva “muitos autores a investigar minuciosamente a vida privada dos outros [...] a fim de demolir mitos (transformando-os em ‘gente como a gente’) ou simplesmente para saciar a curiosidade dos leitores” (1997, p.2). Schmidt assinala ainda que o sucesso da biografia, no contexto atual, está relacionado diretamente à crise do paradigma estruturalista da década de 60, que orientou parte significativa da historiografia, com foco nas estruturas que comandam os mecanismos, as relações sociais, “independentemente das percepções e das intenções dos indivíduos” (*op. cit.*). Em resposta a esse paradigma, a historiografia contemporânea tem buscado, ao menos em parte, “restaurar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais” (CHARTIER, 1994, p.102).

Na visão de Schmidt (*op. cit.*), “a recuperação dos sujeitos individuais na história pode ser vista como uma reação aos enfoques excessivamente estruturalistas, descarnados de ‘humanidade’” que regeram, consideravelmente, parte da produção historiográfica contemporânea. Deste modo, a história, antes mais quantitativa e serial, se volta para os estudos de caso e para micro história. Assim, a historiografia amplia sua visão, através de novos olhares que vão do interior para o exterior, do micro para o macro, do individual para o coletivo. Isto é resultado de uma maior aproximação da história com a antropologia, onde o “resgate das histórias de vida” já é uma prática consolidada (SCHMIDT, 1997, p.3).

Neste ponto, observa-se um retorno da história-narrativa, que para Stone (1991, p.13) “se diferencia da história estrutural por ser mais descritiva

do que analítica e por direcionar seu enfoque ao homem” e não apenas às circunstâncias. Para este o autor, a narrativa

designa a organização de materiais numa ordem de sequência cronológica e a concentração do conteúdo numa única estória coerente, embora possuindo subtramas. [...] Nenhum historiador narrativo [...] deixa a análise totalmente de lado, mas ela não constitui o arcabouço de sustentação em torno do qual constroem sua obra (STONE, 1991, p.14).

É no sentido de ter um olhar primeiro voltado ao sujeito, para após conduzir a visão a um contexto mais amplo e coletivo, que se buscou compreender suas tramas e relações com o meio onde se relaciona e no qual está inserido. A partir das narrativas do próprio sujeito, procurou-se manter um equilíbrio entre suas narrativas e o contexto em que ocorreram, através da análise destas informações e do diálogo com outras fontes. Segundo Alberto Dines (*apud* Benchimol, 1995, p.101) “o biógrafo não é um mero colecionador de informações, inéditas ou não, mas um reconstrutor de existências, narrador de vidas”. Assim, esse processo de reconstrução, apresenta-se como um desafio frente a constante busca da harmonia entre os fatos narrados e as possibilidades dialógicas com outras fontes e narrativas.

O presente estudo visa, através de uma breve abordagem sobre a história de vida de Yanel, compreender algumas questões a partir do seu viver, através do seu testemunho como sujeito pertencente e atuante no cenário cultural sulino. Para Schmidt (1997, p.11) “o resgate de trajetórias individuais normalmente é utilizado para iluminar questões e/ou contextos mais amplos”, buscando para tanto, “desvendar os múltiplos fios que ligam um indivíduo ao seu contexto”. De acordo com Hobsbawm,

o acontecimento, o indivíduo, e mesmo a reconstrução de algum estado de espírito, o modo de pensar o passado, não são fins em si mesmo, mas constituem o meio de esclarecer alguma questão mais abrangente, que vai muito além da estória particular e seus personagens (HOBBSAWN, 1991, p.41).

Esta tentativa de articular o individual e o social, o subjetivo e o contextual é, no caso deste estudo, uma ferramenta para a compreensão, entre outras questões, do estilo musical pampeano, sobretudo relacionado ao violão, e sua consolidação no Rio Grande do Sul. Como se deu este processo, qual o papel do violão neste cenário e como o trabalho de Lucio Yanel está inserido

neste contexto, são questões que nos guiaram ao longo desta investigação. Dessa forma, através da trajetória individual de um músico, buscamos compreender em parte, os processos relacionados às transformações culturais que a música regional sul-riograndense e, em especial o violão pampeano, sofreram nas últimas décadas.

A presente pesquisa visa, conforme anunciado anteriormente, analisar uma história de vida e sua imbricação com seu entorno e contexto sócio-cultural. Para tanto, o presente estudo foi organizado em três capítulos. As pesquisas relativas ao que hoje se denomina Estudos Culturais são embasadas em conceitos como cultura, identidade, sistemas de significação e relações de poder. É tácito afirmar que conceitos como identidade, tradição, “autenticidade” e até mesmo grupo são cada vez mais difíceis de serem definidos e situados, em razão da complexidade que cada um destes termos carrega. A partir de discussões em torno de questões históricas, de memória, identidade e tradição é que se constrói o primeiro capítulo deste estudo: **Práticas Sócio-Culturais do Sul: histórias entre o individual e o coletivo**. Em sua primeira seção, **Memória, História, Tradição e Identidade na cultura sul-rio-grandense** travamos um diálogo com diversos autores que tratam destes temas, buscando trazer estas discussões para o cenário da pampa sul-rio-grandense, com o objetivo de melhor compreendermos os fenômenos culturais contemporâneos desta região. Abordamos ainda, o processo que envolveu a “criação” da “identidade gaúcha” no estado, considerada “autêntica” e constantemente reivindicada na cena cultural. A segunda seção, **Música e Poesia Pampeana: instrumentos de construção identitária**, pretende apontar, através de análise textual, o papel das letras e da música como instrumentos de busca e afirmação de uma identidade que transita entre o regional e o plurinacional (Brasil, Uruguai e Argentina). Em **Festivais de Música Regional: palco de relações sócio-musicais**, terceira seção deste capítulo, procuro compreender, através de entrevistas e estudos relacionados ao tema, o fenômeno dos festivais, tão importante na difusão e afirmação identitária do gauchismo no Rio Grande do Sul. Além disso, esta abordagem sobre o cenário dos festivais se justifica pelo fato de que foi também no palco destes eventos que o violonista Lucio Yanel atuou desde sua chegada ao

estado, tomando parte, ao lado de diversos outros artistas, deste processo de construção da identidade regional.

Após essa contextualização histórico-geográfico-cultural do estado, onde o violonista estudado está inserido, passamos ao segundo capítulo: **Lúcio Yanel: memórias em quatro movimentos**. Dedicado à história de vida do músico e suas relações sócio-musicais, este capítulo busca apresentar algumas reminiscências pessoais de Yanel, com vistas a apresentar parte de suas vivências. A seção inicial, **Tempo Largo: De Corrientes à Buenos Aires**, constitui-se do período que compreende a infância, adolescência e juventude de Yanel. Embora minha abordagem seja voltada para os eventos em si e não para o tempo cronológico, podemos localizar esta fase no período que compreende o nascimento do músico, o começo de sua carreira, até a partida de Buenos Aires para o Rio Grande do Sul, num espaço temporal que compreende os anos de 1946 a 1982. Na seção seguinte, **Tempo Andante: Rio Grande do Sul, um novo horizonte**, o foco é a primeira fase de Yanel no estado, sua chegada, primeiros contatos, novas perspectivas e possibilidades em um novo ambiente de trabalho. Compreende o período de 1982 ao final da década de oitenta. A partir de então, a seção subsequente, **Tempo Allegro: Novos trabalhos e parcerias** aborda um período de vasta produção coletiva, através de novas relações do violonista com diversos artistas, como por exemplo, as parcerias e trabalhos realizados com o *payador* Jayme Caetano Braun, com Gilberto Monteiro e com Atahualpa Yupanqui. A última seção, **Tempo Vivo: Lucio Yanel e o século XXI** busca imprimir as lembranças mais recentes do músico, seus projetos e trabalhos desenvolvidos nesta primeira década do novo século, bem como sua relação com o violonista Yamandú Costa. Para este capítulo, foram realizadas entrevistas com Lucio, consulta ao seu acervo pessoal, análise de material jornalístico, de fontes iconográficas e discográficas.

No último capítulo, **Violão Pampeano: do legado à transmissão**, o olhar se volta para os saberes e fazeres em torno do violão de Lucio Yanel e, ainda, para os processos de transmissão pelo qual esses saberes musicais e extramusicais vão sendo legados às novas gerações. A primeira seção, **Música e Violão Pampeano: um olhar além das “notas”** vai apontar alguns elementos que caracterizam o estilo musical pampeano, através da abordagem

de alguns gêneros e estéticas acerca deste estilo. Nesta parte, são utilizados autores que abordam gêneros musicais presentes no pampa e região. Através das obras *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão* de Valdir Verona e Sílvio de Oliveira, *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay* de Jorge Cardoso, *Latin American Guitar Guide* de Rico Stover e do *Manual Prático para o ensino de ritmos gaúchos* de Marcello Caminha, realizo uma abordagem em torno desses gêneros que caracterizam esta estética violonista. Neste ponto, o *Templadismo* de Drexler e a *Estética do Frio* de Ramil, ajuda-nos a reforçar a concepção de um estilo de vida e de fazer musical pampeano. A segunda seção, **O estilo musical de Yanel: breve análise interpretativa** busca apontar alguns elementos recorrentes em sua interpretação musical que o distingue na sua forma de tocar, apontando para uma suposta identidade em seu estilo violonístico. Para tanto, recorro a técnicas de análise musical contemplando aspectos formal, melódico, harmônico e de articulação visando apontar elementos característicos de sua interpretação. Para que isso fosse possível, foi necessário realizar a transcrição de uma gravação do violonista para um sistema de notação musical que nos permitisse visualizar estes elementos. Além disso, recorro à fala do próprio Yanel, a partir de uma entrevista que resultou em uma aula sobre o violão pampeano, onde o músico aponta algumas características da sua maneira de tocar. A terceira seção, **Violonistas sul-rio-grandenses: uma escola violonística no Pampa?** traz a visão de alguns violonistas sobre o “estilo musical” de Yanel. Através destas entrevistas, buscamos discutir a existência de uma escola violonística gaúcha ou “pampeana” e a relação de Yanel com a mesma. Tal hipótese será problematizada nesta seção. Para tanto, são apresentados relatos dos violonistas sul-rio-grandenses Marcelo Caminha, Maurício Marques, Thiago Colombo e Yamandú Costa. Estes músicos foram escolhidos pela relevância de seu trabalho musical, uma vez que se tornaram representantes da nova geração de violonistas do estado, atuando com destaque dentro e fora do Rio Grande do Sul. Estes violonistas possuem trabalhos distintos entre si, em relação à linguagem musical e ao repertório de trabalho. Em comum, estes músicos carregam em suas bagagens a influência do violão pampeano presente no estado.

Com esta pesquisa, busca-se mais do que registrar a memória de um músico, e sim, entender e apontar quais elementos, legados por Yanel e também absorvidos, estão presentes na produção musical/cultural que foi/está sendo construída no Rio Grande do Sul nas últimas décadas.

1. PRÁTICAS SÓCIO-CULTURAIS DO SUL: entre o individual e o coletivo

Este capítulo inicial busca travar algumas discussões em torno de questões históricas, memória, identidade e tradição, presentes no cenário cultural sul-rio-grandense. O compartilhamento de hábitos, costumes e estilos de vida entre o Rio Grande do Sul e os países do Prata, contribuíram para a criação de um cenário comum aos habitantes desta região, o Pampa. Através de uma pequena análise e discussão em torno da História, da Geografia, da Literatura, da Memória Social e de aspectos culturais como Identidade e Tradição é que se construiu a primeira seção deste capítulo: **Memória, História, Tradição e Identidade na cultura sul-rio-grandense**. Através do diálogo com diversos autores que tratam destes temas, apresentamos algumas abordagens em relação ao cenário da pampa sul-rio-grandense, com o objetivo de melhor compreendermos os fenômenos culturais contemporâneos da região. A segunda seção, **Música e Poesia Pampeana: instrumentos de construção identitária**, pretende compreender a poesia e a música como instrumentos que contribuem para a formação de um cenário cultural híbrido e pluri-identitário na região do Pampa. **Festivais de Música regional: palco de relações sócio-musicais**, terceira seção deste capítulo, procura compreender, através da literatura sobre o tema e entrevistas, o fenômeno dos festivais, enquanto meio de difusão e promoção identitária do gauchismo no Rio Grande do Sul. Além do papel estimulador de criação da música regional, os festivais também foram palco de encontro de diversos artistas e funcionando como uma escola informal para muitos deles. Nestes palcos, o violonista Lucio Yanel iniciou sua carreira no estado, participando, desde então, de um intenso intercâmbio cultural que ocorre entre músicos, poetas e outros atores, nestes festivais.

1.1 Memória, História, Tradição e Identidade na cultura sul-rio-grandense

Memória e história se articulam e se correlacionam. Ambas formam uma via de mão dupla onde uma pode refletir e se misturar a outra. Enquanto a primeira é sempre viva e está sendo recriada à medida que vai sendo

acessada, a segunda registra e consolida a primeira, podendo vir a formá-la, inclusive. Neste sentido, uma está intimamente ligada à outra e ambas se corroboram na compreensão de fenômenos e eventos do passado e/ou do presente. O recordar, papel da memória, e registrá-la, quando passa a ser história é emoldurado pelos processos de transmissão desta(s). Desta forma, pensar em história implica pensar em memória, que por sua vez, implica refletir sobre as formas de difusão desta, através da escrita e/ou da oralidade.

História, memórias e transmissão de saberes são vértices do estudo aqui apresentado. Para tanto, foi escolhida a música como área do conhecimento que carrega em si esses pilares. Diante da amplitude do tema, a presente pesquisa adotou um estudo de caso que nos permitisse refletir essas questões através de uma história recente e que tange ao tempo presente. Assim, nasceu este estudo referente à obra e a história de vida do violonista Lúcio Yanel (1946). Nascido na Argentina e radicado no Brasil há trinta anos, as práticas musicais deste músico carregam memórias que remetem a diversos grupos e lugares com os quais tem tido contato ao longo dos seus cinquenta anos de carreira. Neste meio século dedicado a arte, os últimos trinta anos do viver e fazer artístico e Yanel foram realizados no Rio Grande do Sul, estado que escolheu para viver desde o ano de 1982. Para compreendermos melhor o cenário cultural em que o violonista vem atuando e no qual está inserido nestas últimas décadas, apresentaremos a seguir, algumas reflexões referentes ao processo de formação da memória, da história e de identidade em nosso estado.

O Rio Grande do Sul possui uma diversidade cultural tão ampla quanto a variada gama de etnias que aqui se encontraram ao longo dos anos. A colonização de imigrantes europeus, a vinda de africanos, a presença indígena e a proximidade com os povos argentinos, uruguaios e paraguaios contribuíram para a construção de um cenário distinto no estado. Nesse panorama, a música é uma das expressões mais representativas desse mosaico cultural. Seus elementos como o ritmo, a harmonia e a melodia possuem traços da cultura afro-brasileira, europeia e dos países sul-americanos mais próximos geograficamente como Argentina, Uruguai e Paraguai.

Além de estar situado em uma região de fronteira, Oliveira e Verona (2006, p.81) apontam que fatores históricos como guerras e invasões,

econômicos, como contrabando de gado e sociais e a imigração, contribuíram para a assimilação de “parte da cultura vivenciada pelos povos circunvizinhos” em nosso estado. No que se refere ao fator geográfico, o pesquisador Tasso Bangel (1989, p.14) nos diz que “a vizinhança do território brasileiro (português) com os territórios sob domínio espanhol foi o primeiro passo na fusão, para a formação do estilo gaúcho”. A influência portuguesa, no entanto, tardaria a chegar, uma vez que o território onde hoje se localiza o Rio Grande do Sul pertencia à Espanha, segundo o Tratado de Tordesilhas. Neste sentido, Lessa e Côrtes (1995, p.67) recordam que o Rio Grande do Sul “começou a ser povoado quando já haviam transcorrido duzentos anos após o início do povoamento da Bahia, de Pernambuco, de São Paulo”.

Segundo Ferreira Filho (1978, p.65) os primeiros estancieiros, por falta de recursos, viviam em ambientes semelhantes aos empregados, os peões. Moravam em ranchos e galpões, feitos com tijolos de barro e cobertos com palha de capim. Oliveira e Verona (2006, p.84), afirmam que “foi o galpão um dos cenários de integração social no sul, durante um determinado período”. Para quem vive no campo, ele é o espaço maior de socialização entre os membros de uma comunidade rural. No galpão se reúnem empregados e patrões, instruídos e analfabetos e geralmente, em torno de um fogo de chão, formam um roda onde a poesia, a música e os causos são manifestações constantes, acompanhadas de uma cuia com chimarrão que passa de mão em mão.

Este pequeno apanhado histórico é uma breve introdução que remonta à questão da formação identitária no Rio Grande do Sul. Não raro, são levantadas diversas hipóteses sobre a origem do gaúcho, sobre o que é ou não gaúcho e tantas outras polêmicas sobre este tema. Em torno dessas discussões, parece unânime o fato de que se existe uma identidade gaúcha no estado ela está diretamente “ligada a outras identidades latino-americanas, como a do ‘gaúcho’ argentino e uruguaio” (FREITAS; SILVEIRA, 2004, p.264).

Longe de ser uma pesquisa com caráter etnográfico ou antropológico, é necessário ter um diálogo com essas áreas, uma vez que podem nos auxiliar na compreensão de questões como identidade e representação cultural, por exemplo. Em Kaiser (1999) encontramos uma definição do conceito de cultura associada à etnografia. O autor nos afirma que

se considerarmos a cultura como um sistema de significado, a etnografia pode ser definida como a tradução de um encontro entre dois sistemas de significação diferentes – o do grupo estudado e o do antropólogo que indaga sobre natureza das diferenças e semelhanças e utiliza o contraste como meio de investigação da diversidade cultural. A essência da antropologia é estabelecer uma ponte entre estes dois universos – quanto maior a compreensão mútua, melhor será a tradução da conversa. (KAISER, 1999, p. 25)

Nesse sentido, Silva (2000) nos traz uma definição de cultura onde, a partir do sistema de significados, a questão da definição identitária é um dos eixos em torno do qual giram as relações de poder dos grupos que compõe determinada sociedade. Para o autor,

a cultura é um campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais, situados em posições diferenciais de poder, lutam pela imposição de seus significados à sociedade mais ampla. A cultura é, nesta concepção, um campo contestado de significação. O que está centralmente envolvido nesse jogo é a definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos (SILVA, 2000, p. 133-134).

Através deste conceito, podemos encontrar elementos que nos auxiliem a compreender as diversas polêmicas em torno da autenticidade, da importância deste “gaúcho autêntico”, do que é *terruño*¹ e todas as demais reivindicações de identidade em torno deste misto de homem e “herói” sul-rio-grandense. A partir da compreensão de que há um jogo que busca impor sentidos e definições do que seria legítimo ou autêntico para tal grupo, Freitas *et al* (2004, p.265) frisa que “devemos considerar o seu caráter relacional e situado, o que lhes nega qualquer tipo de essência ou característica transcendente”.

Woodward (2000 *apud* FREITAS *et al*, 2004, p.265) enfatiza justamente esta “perspectiva não-essencialista das identidades, colocando em cheque a ideia de unicidade e da presença de certas características que se perpetuam através do tempo”. Assim, como esta figura do gaúcho vaqueano, campeiro, guerreiro, herói destemido, que habitava a pampa nos séculos XVIII ou XIX teria resistido aos anos e mantido as mesmas características até os dias atuais? Principalmente a partir da segunda metade do século XIX e início do

¹ Em português, terrunho. Termo utilizado para designar tudo que é ligado à terra, ao campo, à zona rural; expressão de nativismo voltado à região natal ou país; porção de terra.

século XX, com a chegada de uma nova leva de imigrantes europeus como italianos, alemães, pomeranos e poloneses, se configurava uma nova identidade no estado, múltipla e multicultural. Neste sentido, Wodak (1999) nos traz o conceito de identidade múltipla, dizendo que

o termo é designado para descrever o fato de os indivíduos, bem como os grupos coletivos, tais como as nações, serem, em muitos aspectos, híbridos de identidade, daí ser uma falácia e uma ilusão a ideia de uma identidade 'pura' homogênea no nível individual ou coletivo (WODAK, 199, p.16).

Bebendo nas fontes da antropologia, encontramos na introdução do livro “Memória e Identidade”² (2011) do antropólogo francês Joël Candau, algumas premissas, que ele denomina “ideias simples” e que são na verdade, fundamentais para nos auxiliar na compreensão de categorias tão complexas como identidade. Para Candau (2011, p.9) os conceitos de memória e identidade são fundamentais para pesquisa nas áreas das Ciências Humanas e Sociais. O autor afirma que “observa-se um relativo consenso entre os pesquisadores em admitir que [identidade] seja uma construção social, de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*” [grifo do autor]. Para ele, há uma crise no tempo presente em função do “desaparecimento de referências e diluição de identidades”, sendo a crescente busca por questões memoriais, uma possível resposta a estas “identidades sofredoras e frágeis”, Assim, memória e identidade estariam “indissolivelmente ligadas”. (CANDAU, 2011, p.10). Para tanto, a antropologia busca compreender a interseção entre individual e coletivo e como “indivíduos chegam a compartilhar práticas, representações, crenças, lembranças, produzindo assim, em uma determinada sociedade, aquilo que chamamos de cultura” (CANDAU, 2011, p.11).

O fenômeno do gauchismo ou a reivindicação identitária do gaúcho vem sendo recriado constantemente e é impulsionado em parte pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), através dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs)³ e pela mídia e comércio de bens e serviços ligados à “tradição”.

² CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. Tradução de Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

³ Os CTGs, sigla utilizada para denominar os Centros de Tradições Gaúchas são, segundo Freitas e Silveira (2004, p.266) um tipo de “clube social” com características específicas, que

Segundo Oliven (2006, p.152), a revalorização da cultura gaúcha, constitui-se em “mercado de bens materiais e simbólicos de dimensões muito significativas que movimenta grande número de pessoas e recursos e que, pelo visto está em expansão”. Para o autor, o fenômeno é responsável pela existência de mais de mil CTGs e dezenas de festivais de música regional e rodeios realizados regularmente no estado. Dessa maneira,

o crescente interesse pelas coisas gaúchas também ajuda a explicar o consumo de produtos culturais voltados a temáticas do Rio Grande do Sul: programas de televisão e rádio (há inclusive uma emissora FM na região metropolitana de Porto Alegre que toca exclusivamente música nativista, definindo-se como “uma rádio de bombachas”), colunas jornalísticas, revistas e jornais especializados, editoras, livros, livrarias e feiras de livros regionais, publicidade que faz referência direta ao valores gaúchos, bailões, conjuntos musicais, cantores e discos, restaurantes típicos com shows de música e danças gaúchas, lojas de roupas gauchescas, etc.” (OLIVEN apud GONZAGA, S. e FISCHER, L. A, 1995, p. 77)

A partir dessas breves considerações, podemos observar que há todo um meio que alimenta e retroalimenta esta tradição. Neste sentido, várias questões nos ocorrem, entre elas: Como a tradição gaúcha está presente na “memória coletiva” do povo sul-rio-grandense? De que maneira nós, sul-rio-grandenses, reproduzimos esta tradição que permeia a “memória coletiva” no estado? As questões são amplas e merece um aprofundamento em diversos desdobramentos até chegar a uma possível resposta, o que não é o objetivo deste trabalho. No entanto, encontramos em Candau (2011) uma luz para estas reflexões. Ao apontar para o fato de que a memória “ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada”, o autor esclarece que memória e identidade “se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (2011, p.16).

Para compreendermos melhor algumas questões ligadas a tradição gaúcha no presente, é necessário recorrer a alguns fatos históricos que, de certa maneira, contribuíram para a construção dessa identidade tão

procura reproduzir a ambiência de uma vivência rural pampeana e favorecer as manifestações culturais chamadas “tradicionalistas”: músicas regionalistas, danças, declamações, invernadas, saraus, churrascos, bailes, bailantas, etc. São numerosos em todo o território gaúcho (do Rio Grande do Sul) e espalharam-se pelo Brasil, acompanhando a diáspora gaúcha por outros estados brasileiros das regiões Sul, Centro-Oeste, Nordeste e Norte.

reivindicada em nosso estado, principalmente nas últimas décadas, conforme aponta Oliven (2006):

À primeira vista, pode parecer estranho esse renascimento do gauchismo na virada do século, quando o Brasil já se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico, cultural, de transportes e de comunicação de massa. A crescente centralização econômica, política e administrativa e o desenvolvimento de sofisticadas redes de comunicação são frequentemente considerados responsáveis pelo enfraquecimento do poder regional e pelo aprofundamento de um processo de homogeneização e padronização dos hábitos e atitudes da população. Apesar – ou talvez por causa – dessa crescente centralização, observam-se atualmente no Brasil tendências contrárias a este processo, que se manifestam através da afirmação de identidades regionais, das quais o Rio Grande do Sul é um exemplo expressivo. (OLIVEN apud GONZAGA, S. e FISCHER, L. A., 1995, p. 79)

No entanto, é na historiografia que vamos encontrar maiores subsídios para compreender de que maneira história, memória, tradição e identidade se imbricam em um processo amplo e complexo de construção da tradição.

A região onde se encontra o estado do Rio Grande do Sul já foi alvo de grandes disputas quando, por exemplo, Portugal e Espanha lutavam pelo domínio da região no século XVII. A palavra “gaúcho” passou por diversas modificações semânticas ao longo da história e justamente nessa época de conflitos por disputas de território entre a Coroa Portuguesa e Espanhola já era utilizada na região, mas com um sentido pejorativo. Segundo Lessa (2008, p.24), “pelo viver despreocupado, de gáudio ou gozo, deram-lhes os espanhóis inicialmente o nome de *gaudérios*”. Depois é que habitantes das ilhas Canárias, foram trazidos pelos espanhóis para colonizar Montevidéu e “passaram a chama-los pelo nome que, lá, definia os habitantes autóctones: *guanches*” (*op.cit*). No Rio Grande do Sul, este nome foi registrado pela primeira vez

nas imediações da atual cidade de Santa Maria, quando um dos integrantes da Comissão Demarcadora de Limites de Tratado de 1777, o Dr. José Saldanha, assim definiu em seu *Diário: Guaches* – palavra espanhola usada neste país para designar os vagabundos ou ladrões do campo que matam os touros chimarrões, tiram-lhes o couro e vão vender ocultamente nas povoações” (LESSA, 2008, p.24)

Somente a partir de meados do século XIX, com a criação das estâncias é que passa a ser utilizada para enaltecer a figura rural do peão e finalmente

no século XX, passa a ser utilizada como gentílico e símbolo identitário do Rio Grande do Sul. Acerca dessa nomenclatura, nos diz Oliven (2003) que

no período colonial o habitante do Rio Grande era chamado de guasca e depois de gaudério, este último termo possuindo um sentido pejorativo e referindo-se aos aventureiros paulistas que tinham desertado das tropas regulares e adotado a vida rude dos coureadores e ladrões de gado. Tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região onde a fronteira era bastante móvel em função dos conflitos entre Portugal e Espanha. No final do século 18, eles são chamados de gaúchos, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século 19, quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico. O que ocorreu foi a ressemantização do termo, através da qual um tipo social que era considerado desviante e marginal foi apropriado, reelaborado e adquiriu um novo significado positivo sendo transformado em símbolo de identidade do Estado (OLIVEN, 2003, p.25).

Ainda no início do século passado, o termo gaúcho ainda não era utilizado em sentido geral para designar o sul-rio-grandense, sendo que é “no decorrer do século XX que, aos poucos, o uso se estabelece para toda a população do Rio Grande do Sul” (MACIEL, 2000, p.86).

Para Gomes (2009, p. 5), “ao contrário dos demais estados, o Rio Grande do Sul sempre foi uma ‘fronteira’, uma área marcada por intensos e duradouros conflitos”. Entre os diversos embates, podemos citar: a Revolução Farroupilha (1835-45), entre os Farrapos e os Imperiais; o Bipartidarismo (1846-89), entre Monarquistas Liberais e Conservadores; a Revolução Federalista (1893-95), entre Republicanos (Pica-paus) e Federalistas (Maragatos) e a Revolução de 1923 entre Borgistas (Chimangos) e Assisistas (Maragatos).

A revolução Farroupilha, apesar de não ter gerado saldos positivos para a “República Rio-Grandense” e tão pouco mesmo para o Império, além da morte de milhares de soldados, se faz presente na memória da tradição gaúcha. A data do “20 de Setembro” é considerado “um marco histórico” para os gaúchos. Foi neste dia, em 1835, que houve o estopim da revolução Farroupilha, considerada uma batalha de “lutas do povo gaúcho” pelos ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” e pela busca de uma maior autonomia do estado frente ao império. Essa busca pela construção de uma “memória una e coletiva” em torno da “saga farrapa”, chegou ao seu ápice quando foi

institucionalizada legalmente pelo poder público estadual na década de 60. Assim, segundo Santi (2004, p.50) “em 1964, a Assembléia Legislativa oficializava a Semana Farroupilha, a ser *comemorada* anualmente de 14 a 20 de Setembro (grifo nosso)”. O que nos chama a atenção é realmente o fato de comemorar uma guerra “perdida” e que não trouxe benefício algum ao estado. Coincidência ou não, a Semana Farroupilha é institucionalizada no mesmo ano em que se deflagra o Golpe Militar no Brasil. Seria esta uma maneira de fazer com que os gaúchos voltassem seus olhos para o estado, se preocupando mais em “comemorar” uma guerra, cultivar o passado, ao invés de se ocupar do fantasma da ditadura que assombraria o país nas décadas seguintes?

Devido a algumas dessas características históricas apresentadas (guerras e revoluções) e diversas outras características geográficas, à sua posição estratégica (região de fronteira), à sua economia (agropecuária e marítima), à forma de seu povoamento (missões jesuíticas, escravidão e posteriormente imigração européia), o Rio Grande do Sul é geralmente considerado um estado singular em relação ao Brasil (OLIVEN, 2006). Segundo Oliven (*op. cit*), ao observar a relação entre o local e o nacional, nota-se, um “forte apego” ao local no qual a sociedade sul-rio-grandense está inserida e um “maior distanciamento” em relação ao nacional. Ou seja, há um amplo sentimento de pertencimento regional, que assume “proporções maiores [em relação ao estado] do que com a identificação do Brasil-Nação” (GOMES, 2009, p. 5).

A expressão “nação-gaúcha” é uma espécie de formação discursiva que surgiu vinculada a uma história regional do Rio Grande do Sul, a qual “seleciona e narra algumas das lutas ocorridas no território sul-rio-grandense, além de descrever a região, seus aspectos físicos, geográficos e humanos, como se fossem transcendentais” (FREITAS; SILVEIRA, 2004, p. 267). Neste discurso, a nação aparece revelada como uma promessa, já anunciada e que “naturalmente” viria a ser cumprida ao longo dos anos. No centro do discurso historiográfico regionalista, encontramos o prenúncio da “figura mítica do gaúcho”, narrado como um herói altivo que enfrentou guerras e revoluções, tipo humano que

embora rude, o gaúcho era extremamente gentil para com as mulheres e destemido na defesa da honra dos indefesos. As constantes carnações, o churrasco meio cru, sua familiarização à lida campeira constante, o contato com o sangue, tornava-o sempre preparado para a guerra. [...] Na descendência telúrica encontramos as razões para um ser tão rude, forte e corajoso, ligado profundamente à terra, que chamou, carinhosamente, de Torrão (LAMBERTY, 2000, p. 16).

Estas são algumas das características pertinentes ao “mito do gaúcho” e que se fazem também presentes nas narrativas a respeito dos *gauchos* uruguaios e argentinos. Na literatura pampeana, encontramos estas características da “figura romântica do gaúcho, como homem independente e rude, mas leal e sábio”, emblematizada por autores como José Hernández, que escreveu *Martín Fierro*, “onde o gaúcho toma a dimensão de herói (EL GAUCHO, 2003).”

Segundo Oliven (1993), há vários momentos nesse culto à figura do gaúcho que, para FREITAS e SILVEIRA (2004, p.268), “deve ser entendido como fazendo parte de várias condições históricas que tornaram possível esta construção imagético-discursiva do gaúcho, quanto ao seu aspecto encomiástico”. Este culto, através da literatura, das narrativas e da própria história, se tornou base para o discurso do gauchismo que acendeu a chama para a tradição gaúcha no Rio Grande do Sul em meados do século XX.

Assim, a tradição do homem sul-rio-grandense já foi tema de muitos escritores da literatura como Augusto Meyer, Barbosa Lessa, Érico Veríssimo, José de Alencar e Simões Lopes Neto, por exemplo, que com suas obras, contribuíram de alguma forma para o processo de identificação e descrição do tipo gaúcho e conseqüentemente, para uma posterior afirmação identitária regional. Neste sentido, algumas sociedades artístico-literárias buscavam firmar as tradições do Rio Grande do Sul desde o século XIX, entre elas destacam-se: *Sociedade Partenon Literário* (1868), *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre* (1898) e a *União Gaúcha* (1899) da cidade de Pelotas. Para Santi (2004), o movimento nativista atual, além de outros antecedentes históricos, tem precedentes nessas sociedades literárias. Por isso, elas podem ser consideradas, juntamente com outros aspectos, progenitoras desta “identidade gaúcha” no Rio Grande do Sul.

Para compreendermos o processo que levou a criação da primeira dessas sociedades, o *Paternon Literário*, é fundamental conhecer o contexto histórico em que esta foi gerada. Segundo Santi,

na segunda metade do século XIX, a região da Campanha rio-grandense sofreu, em sua fisionomia, modificações substanciais que terminaram por tornar o gaúcho histórico em coisa do passado: a demarcação das propriedades rurais com cercas; o progressivo desaparecimento das charqueadas, substituídas pelos frigoríficos (muitos deles estrangeiros); o povoamento da metade norte do Estado pelos imigrantes e a conseqüente intensificação da atividade agrícola, até então inexpressiva; o incremento da rede de transportes, integrando o território. Simultaneamente, *erigia-se em mito heroico esse gaúcho em vias de desaparecer, exaltando-lhe as virtudes* (o amor à terra, a coragem, a lealdade e a franqueza, entre outras) e *escamoteando-lhe as misérias* (a rudeza do trabalho, o analfabetismo, etc.). (SANTI, 2004, p.27-28, grifo nosso).

Tal informação nos faz refletir, de acordo com o trecho grifado, o quanto essa formação identitária do gaúcho está intimamente ligada às camadas superiores, que tem seus interesses próprios. Ao criar uma beleza “mítica”, busca-se disfarçar a feiura da pobreza e toda a gama de problemas sociais existente. Vejamos bem que Santi (2004) nos fala de um cenário do século XIX. Mas não nos parece claro que o mesmo ocorre em pleno século XXI? Algumas vozes realizam declarações ufanistas proclamando a autossuficiência do Rio Grande do Sul em relação ao restante do país, declarando que nossa educação é a melhor, de que somos um estado rico e mais arbitrariamente de que “somos mais gaúchos que brasileiros”, por exemplo. No entanto, há uma grande maioria que não compartilha dessa “riqueza” proclamada, que não tem acesso a essa educação de qualidade e que não se reconhece nessa cultura institucionalizada por uma minoria que é predominante. São relações de poder justamente, que regem este todo, onde a única preocupação do grupo dominante, além de se proclamar autêntico e fiel as suas origens, é escamotear as misérias desse povo.

A exaltação do heroísmo como aspecto inerente ao gaúcho remete provavelmente à Revolução Farroupilha, quando a oligarquia regional, precisou da massa trabalhadora para lutar na guerra, ofereceu a liberdade aos escravos que se dispusessem a lutar (SANTI, 2004, p.28). Posteriormente a guerra, ao

peões “livres”, que nada ganharam com a mesma, além de um cavalo, seria necessário “exaltar-lhes as referidas virtudes” (*op. cit.*).

Neste processo, os literatos tiveram papel fundamental quando “em plena Guerra do Paraguai (1968), eles se organizaram em torno da *Sociedade Partenon Literário*” (*op. cit.*). Essa sociedade, cujo principal mentor foi o escritor Apolinário Porto Alegre (1844-1904), teve como primeiro objetivo agremiar os pensadores da época, buscando através de atividades literárias, integrar os intelectos em torno dos princípios político-sociais. Através desse movimento, criou-se uma escola noturna gratuita, um museu, uma biblioteca e foram organizadas conferências e encenações teatrais. Sua principal realização, certamente foi a criação da *Revista do Partenon Literário* que acolheu os escritos de diversos autores gaúchos, abrindo o ciclo da literatura regionalista. Entre os escritores, além do rio-grandino Apolinário Porto Alegre, destacava-se a presença do pelotense Lobo da Costa (1835-1888), do rio-grandino Bernardo Taveira Júnior (1836-1892) e do porto-alegrense Múcio Lopes Teixeira. Em relação a essa sociedade, o escritor Sérgio Gonzaga aponta que

sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heroicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição Farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro *mito do gaúcho*, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito (GONZAGA, 1980, p.125-126).

Segundo Santi (2004), a maioria dos escritores que participavam do *Partenon Literário* eram republicanos e abolicionistas, como a maioria dos jovens intelectuais brasileiros. Por outra via, “era perfeitamente natural que o movimento republicano, no Estado, buscasse suas origens e força no episódio da malograda República Farroupilha, cujas feridas ainda não estavam bem cicatrizadas” (SANTI, 2004, p.29). O autor ressalta ainda que nem as expressões regionalismo ou nacionalismo estavam expressos no programa de apresentação da *Revista do Partenon Literário*. No entanto, expressões como “manifestações da liberdade e do pensamento” já apareciam nas publicações.

Neste contexto, o termo liberdade, em alusão a causa abolicionista, transforma-se no “fio condutor de uma evolução que possibilitaria a substituição do indígena, cuja voga literária já entrava em declínio, [...] pelo campeiro rio-

grandense” (SANTI, 2004, p.34, grifo nosso). Dessa forma, fica claro que questões políticas e escrita literária estavam integradas na *Sociedade Partenon*. O resultado dessa associação

tornar-se-ia mais evidente após a Proclamação da República, quando o sucesso literário do tipo campeiro rio-grandense seria aproveitado pelo autoritário governo castilhisto, “cuja legitimação popular se fundaria, entre outros aspectos, na exaltação da memória dos Farrapos”. (Gonzaga, 1980, p.130). [...] Já no século XX, conforme demonstrado por Leite (1978, p.139-201), também Getúlio Vargas iria se aproveitar do mito do gaúcho, em sua campanha presidencial e na Revolução de 30. (SANTI, 2004, p.35)

A partir deste exemplo do *Partenon*, podemos perceber como “ideais políticos” e interesses de grupos dominantes, influenciam e determinam produções culturais (neste caso a literatura), colaborando para a construção de uma formação identitária e uma memória “comum”. A *Sociedade Partenon Literário* teve fim em 1885, porém havia deixado um legado, estimulando a produção intelectual através de uma literatura regional, contribuindo assim para a difusão do mito do gaúcho-herói, conforme nos aponta Agostini:

O engajamento político dos membros do *Partenon*, muitos deles oposicionistas entre si, acabou por enfraquecer a agremiação. Com o regime republicano brasileiro prestes a se estabelecer, o cenário político estava revolto, e as divergências internas acabaram por dar fim, em 1885, à *Sociedade Partenon Literário*. Entretanto, (Cf. Guilhermino Cesar, 1956) “sua obra principal já estava concluída. Divulgara autores e livros, estimulara o trabalho individual, transformara os hábitos de vida mental do Rio Grande do Sul, em tudo conferindo dignidade à missão do homem de letras. Esse foi seu maior legado”. [...] De modo geral, a literatura produzida até fins do séc. XIX vincula-se direta ou indiretamente ao propósito de criar e manter a identidade cultural sul-rio-grandense. À parte as questões políticas que por vezes antagonizavam autores, pode-se dizer que, embora adversários, subsidiavam-se na mesma vertente comum já cristalizada, ou seja, o mito do gaúcho-herói, que lhes servia de pano-de-fundo para grande parte da construção textual (AGOSTINI, 2005, p.42-43).

Ainda sob inspiração desta sociedade, em 1898 o major João Cezimbra Jacques funda o *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre*, no mesmo ano em que Borges de Medeiros inicia seu primeiro mandato no Estado (SANTI, 2004, p.36). Esta foi a última sociedade literária criada na capital ainda no século XIX. Damasceno Ferreira (1962, p.65) aponta que foi, no entanto, “a primeira

sociedade criada entre nós, com o fim principal de cultivar e cultuar as tradições do Rio Grande do Sul”.

Tau Golin (1983, p.30) aponta que além do *Partenon Literário*, a *Sociedad Criolla*, fundada em 1894 em Montevideu por Elías Regufe, serviu como modelo para o *Grêmio Gaúcho*. Segundo Santi (2004; *apud* Rama, 1998, p.173) foi Elías Regufe quem instituiu a palavra “tradição” como sinônimo de *Gauchesca*⁴. A *Sociedad Criolla* tinha como regra básica a proibição de assuntos relativos a política e religião, modelo que foi seguido pelo Grêmio Gaúcho, que acabou revelando caminhos diferentes para os discursos político e literário inseparáveis durante o *Partenon*. Tal proibição se manteve no estatuto dos CTGs que nasceram no Rio Grande do Sul em meados do século XX.

Um dos aspectos que caracterizavam tanto o Grêmio Gaúcho, quanto a sua “matriz”, a *Sociedad Criolla*, era segundo Golin (1983), seu caráter elitista, o que era (é) muito comum entre os clubes sociais e pode ser observado a partir das vestimentas dos seus frequentadores.

E acaso nos dias de comemoração das datas nacionais, esta mesma mocidade não deixa o “frank” [*sic*], o “smokig” [*sic*], a “casaca com que a [*sic*]” noite surge elegante nas ruas daquela atraente capital e nos teatros, para, nos arrabaldes da mesma cidade, enfiar o “poncho pala”, pôr o “chiripá” por cima das “ceroulas de crivo e franja” à *moda genuína do gaúcho primitivo* [...]? (SANTI, 2004, p.40; *apud* Jacques, 1979, p.66, grifo nosso).

Nos chama atenção nesta citação, entre outros aspectos, o trecho onde o autor se refere a uma “moda genuína do gaúcho primitivo”. Diversas questões podem ser levantadas a esse respeito. Primeiro: Quem é o gaúcho primitivo? Será que a vestimenta usada nos clubes gaúchos do Uruguai e nas sociedades literárias do Rio Grande do Sul eram as mesmas que esse “gaúcho primitivo” utilizava em suas lides pela pampa? Talvez aí se encontre a raiz da “tradição” que foi institucionalizada décadas mais tarde no Rio Grande do Sul e que ditou a “moda” de como o gaúcho deve se vestir e agir. Sabemos obviamente, que diversos elementos, como uma vestimenta, quando utilizados

⁴ *Gauchesca* ou *Poesia Gauchesca* foi a nomenclatura atribuída à determinada produção poética que se realizava no Uruguai e na Argentina durante o século XIX. Em tal estética, participaram poetas como José Hernandez, autor da obra *Martín Fierro*. (cf. Santi, 2004).

por membros de um mesmo grupo, contribuem para a criação de uma identidade, neste caso através do visual.

Exatamente nesta discussão sobre o uso da vestimenta como símbolo de uma tradição e ferramenta para construção da identidade, que encontramos no escritor Arthur Toscano⁵, uma manifestação a este tipo de atribuição:

Por que carga d'água chamam ao nosso Estado *terra gaúcha*, e aos rio-grandenses, *gaúchos*? Gaúcho no sentido étnico, histórico, ou peculiar da palavra, é um tipo extinto. Os rio-grandenses do sul não são, nunca foram gaúcho, não descendem de gaúchos, não têm os hábitos dos antigos gaúchos, salvo se se pode chamar gaúcho um indivíduo só porque enverga poncho, bombachas, botas, chilenas, chapéu de aba larga e lenço no pesco. (TOSCANO, 1912.; apud LESSA, 1985, p.46, grifos do autor)

Já 1912, ano em que foi publicado este artigo de Toscano, estas formas de criar uma cultura, já eram questionadas. O fato é que após a fundação do Grêmio Gaúcho, ainda em fins do século XIX e durante o início do século passado, outras instituições foram sendo criadas, inclusive no interior do estado.

Neste mesmo movimento, embora de maneira talvez um pouco mais discreta, por se localizar no interior, o escritor João Simões Lopes Neto funda a União Gaúcha na cidade de Pelotas em 1899. Pouco se sabe sobre as ações efetivas deste grupo, mas é fato que com Simões Lopes Neto “a mitologia gaúcha alcança seu apogeu, pois [o escritor] alça o vaqueano à condição de mito com os *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul*” (ZILBERMAN, 1985, p.38). Além de Neto, autores como Manuel do Nascimento Vargas, Manoelito de Ornellas e Tirteu Rocha apresentavam em suas obras uma visão de mundo através das lides do campo. Na obra desses poetas, o “gauchismo é um modo de ser, sentir e pensar”. Por esta razão, não se poderia pensar numa “posição crítica diante dele, já que falta toda a distância para percorrê-lo” (SCHÜLLER, 1987, p. 147).

A partir de 1930, com a chegada de Vargas ao governo e o fim do castilhismo no Rio Grande do Sul, os rumos da literatura e da vida cotidiana no país tomam outro rumo. O regionalismo continua sendo temática de muitos escritores, mas não apenas com aquele ufanismo, que critica o meio urbano e

⁵ Artigo publicado no *Almanak do Rio Grande do Sul para 1912* (apud SANTI, 2004).

exalta o campo. Surgem neste momento, os primeiros autores que denunciam questões e problemas sociais, do gaúcho que não tem moradia, não tem trabalho, não tem cavalo, que não é mais um herói. Entre os poetas dessa corrente, destacamos Cyro Martins com sua trilogia *Sem Rumo, Porteira Fechada e Estrada Nova*. Para Zilberman (1985, p.69), esta obra apresenta “uma nova visão do herói tradicional dos pampas, apresentado no seu estado atual: de penúria econômica e desenraizamento social, já que foi jogado para fora do campo, vivendo como um pária da sociedade urbana”. Ao lado de Cyro Martins, poetas como Aureliano de Figueiredo Pinto, Ivan Pedro de Martins e Pedro Wayne, compartilham a mesma vertente de realismo e denúncia, em contrapartida do ufanismo da literatura regional das décadas anteriores.

Esse período da década de 30 teve como principal característica a ruptura com o caráter ufanista das narrativas gauchescas e um maior aprofundamento das questões sociais e do novo momento político e econômico do país. Zilberman (1985, p.92-93), nos fala que neste período, tanto a poesia, quanto o romance e a obra de ficção de Erico Verissimo tiram da literatura regional, o caráter de promotora daquele gaúcho de outrora, o herói. A partir de então,

a narrativa não poderia deixar de ser crítica, de modo que, voltada à exploração da história da ocupação do território, incorporou estes dois procedimentos: a pesquisa do passado e a postura interrogativa quanto ao processo de formação racial, sobretudo, social. Deste modo, voltando-se a diversos conjuntos humanos (alemães, açorianos, judeus), percebe-se nos escritores uma unidade de atitude, que diz respeito à posição crítica adotada. (ZILBERMAN, 1985, p.93)

Tudo parecia se encaminhar para a formação de um novo olhar em relação a esta identidade do gaúcho sul-rio-grandense, mas apenas a literatura não teria forças para derrubar o mito frente ao centenário da Revolução Farroupilha (1835-1935).

Mesmo assim, surge outro período literário, também de denúncias e de questionamento da tão idolatrada revolução farrapa. “Nessa nova etapa, o imigrante e seu descendente teriam expostas as feridas causadas pela discriminação sofrida durante muitos anos, bem como a política tradicional encontraria contestações” (AGOSTINI, 2005, p.42-43). Na obra de Luís Antônio de Assis Brasil, por exemplo, há uma busca por esta desmistificação,

questionando inclusive o heroísmo de Bento Gonçalves. Na mesma corrente, participavam os autores Josué Guimarães, Viana Moog e Moacyr Scliar. Agostini (2005, p. 48) aponta que “a poesia tradicionalista na qual o mito do gaúcho-herói sempre encontrou sustentação, vinha em decadência desde a década de 20”. É com o final da segunda guerra mundial e com os novos “ares democráticos” que algumas instituições se erguem “dispostas a reacender a chama da tradição sulina” (AGOSTINI, 2005, p.48) e “contribuir” para a formação identitária do gaúcho (idealizado) no século XX.

Sob o prestígio da vitória alcançada na Segunda Guerra Mundial, a cultura norte-americana começara a entrar avassaladoramente em nosso País e nos cercava por todos, todos os lados. Na música, no disco, no cinema, nas histórias-em-quadrinhos, na moda, na gíria, em tudo. Nessa hora o Tio Sam (e à sombra dele outros tios) nos dizia que esquecêssemos tudo e saíssemos logo de nosso campinho arrendado, pois ele carecia muito de engordar boi no final da safra...(LESSA apud GONZAGA, S. e FISCHER, L. A., 1995, p. 75)

Assim, em 1947, foi fundado o Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, que organizou a primeira Ronda Gaúcha de 7 a 20 de Setembro daquele ano, dando origem a “Chama Crioula” e ao que posteriormente viria a ser a Semana Farroupilha.

Tomando uma centelha do Fogo Simbólico antes que se apagara, na noite de 7 de Setembro, transportaram-na até o saguão do colégio, onde a mantiveram acesa até a Data Farroupilha (20 de Setembro), batizando-a “Chama Crioula”. (SANTI, 2004, p.42)

No mesmo ano, alguns estudantes resolveram organizar uma ronda para o traslado dos restos mortais do General David Canabarro⁶, de Santana do Livramento até Porto Alegre. Nesta ocasião o jovem João Carlos D’ávila Paixão Côrtes, propôs a Liga de Defesa Nacional, responsável pelo evento, que “se fizesse uma guarda de honra, à pata de cavalo, por homens vestidos de gaúcho que lembrassem os tempos em que os nosso estancieiros e suas peonadas enfrentaram durante dez anos todo um império” (CAMARGO, 2006, p.12). E assim foi feito, com oito cavaleiros pilchados que fizeram o traslado, entre eles Paixão Cortes, que viria a ser um dos principais líderes do Movimento Tradicionalista. Na chegada, estava presente outro nome que se

⁶ Canabarro é considerado um dos nomes mais “importantes” da Revolução Farroupilha.

tornou um dos parceiros de Côrtes na liderança do futuro movimento, Luiz Carlos Barbosa Lessa (cf. OLIVEN, 1992, p.75).

Diante deste fato “fundador”, que se repete anualmente desde 1947, a Semana Farroupilha, com seus desfiles de cavalos, homens e mulheres “vestidos de” gaúcho e prenda, acampamentos, rodeios, fandangos, missas crioulas, chimarrão e churrasco por todo o Estado, pode ser compreendida como uma teatralização do patrimônio. Segundo Ernesto Canclini (2008), a teatralização do patrimônio é o “esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje”. É através desta encenação, que muitas vezes, a tradição vai se formando, como veremos adiante.

A partir da parceria entre Barbosa Lessa e Paixão Cortes, foi fundado, em 24 de Abril de 1948, o “35 CTG”. Nascia o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, cujo título fazia alusão ao ano em que se deflagrou a Revolução Farroupilha (1835). De acordo com Santi (2004, p.43), Lessa teve que se estruturar sem nenhum modelo pré-existente, ciente apenas do que fora o Grêmio Gaúcho fundado no final do século passado, mas que o mesmo havia fugido dos “propósitos originais”. Somente no ano seguinte, Lessa e Côrtes viajaram a Montevideu e tomaram conhecimento das *Sociedades Criollas*, onde encontraram elementos para a formulação das danças tradicionalistas gaúchas, conforme relata o próprio Barbosa Lessa.

Em Março [de 1949] estávamos na capital uruguaia, onde participávamos de vários eventos e – visitando as chamadas *Sociedades Criollas* – nos encantamos com a raça de rapazes e moças dançando os “bailes gaúchos” representativos da tradição argentina ou uruguaia: *el gato, la zamba, la chacarera*, etc. Paixão Cortes e eu voltamos de Montevideu decepcionados com nossa pobreza de temas musicais e coreográficos de cunho tradicional. Aqui chegados, fizemos um levantamento preliminar e nos certificamos de que – em contraste com o vivo folclore nordestino, por exemplo - pouco ou nada nos fora legado, para dançar. Neste pouco, mal-e-mal o xote e a vanera dos bailes de rancherio. (LESSA, 2008, p.70)

Segundo Lessa (2008, p. 70), em 1950, Porto Alegre organizava a III Semana Nacional de Folclore promovida pela UNESCO e o 35 CTG foi convidado para apresentar um sarau tradicionalista dentro da programação do evento. “Às pressas encomendamos vestidos de chita para nossas irmãs ou

primas, tentamos reconstituir uma *media-canha* assistida em Montevideú”, conta Lessa (*op. cit.*). Além disso, apresentaram as danças do “Pezinho” e do “Caranguejo”, cujas coreografias eles haviam “farejado aqui e ali”. Lessa conta que a apresentação fora um sucesso, e que diante de tal situação ele e Côrtes se colocaram em um dilema entre retornar a Montevideú para aprender mais danças da “grande pátria pampeana” (cf. Lessa, 2008, p.71) ou encontrar melodias e coreografias que ainda restassem da herança luso-brasileira pelo interior.

Após dois anos de pesquisa e recriação artística, demos nosso trabalho preliminar por encerrado. Talareando as melodias ou repassando-as para gaiteiros (já não havia mais os violeiros de antanho), fomos reconstituindo passos com a ajuda de nossas “prendas” e “peões” do 35. Com esse objetivo transferi residência para São Paulo, onde finalmente consegui entrar no extremamente complexo mercado musical. Primeiramente, a edição das partituras, pela indústria editorial especializada Irmãos Vitale S.A.; depois a gravação de um LP, pela cantora Inezita Barroso, da etiqueta Copacabana; finalmente, o lançamento de um livro ensinando através de diagramas as evoluções coreográficas. (LESSA, 2008, p.71)

Assim, começara a surgir os primeiros materiais de divulgação da “tradição gaúcha”. As gravações com as músicas “tradicionais” passaram a ser executadas nas rádios e os manuais de coreografia das danças passaram a ser utilizados pelos grupos de dança dos CTGs, pois depois do 35 CTG, “ocorreu, paulatinamente uma proliferação de Centros de Tradições Gaúchas por todo o Estado do Rio Grande do Sul, em outros estados e no exterior” (FREITAS; SILVEIRA, 2004, p.271). Lessa afirma que essas danças gaúchas, que dançam nas invernadas artísticas, são frequentemente apresentadas como danças folclóricas, mas equivocadamente, pois “são na verdade, e sem desdouro para ninguém – danças ‘tradicionalistas’, classificando-se como uma projeção estética da tradição popular” (LESSA, 2008, p.71-72).

Antônio Arantes, ao escrever sobre os usos da cultura e tradição popular, coloca que equivocadamente teóricos podem atribuir ao popular um “fazer” sem o “saber”, e ainda faz uma crítica ao dizer que

é justamente manipulando repertórios de fragmentos de ‘coisas populares’ que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa-se e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrimdo a diversidade e as

desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior. (ARANTES, 1981, p.15)

Em seu livro “Nativismo – um fenômeno social gaúcho”, Lessa (2008, p. 65) fala da pobreza do cancionero gaúcho na época em que fundaram o CTG. O autor fala que os mais velhos mais proseavam, contavam causos e dificilmente abriam o peito para uma cantoria. Eram raros cantores e compositores de música regional. Não havia gravações de disco desta música. Quem quisesse aprender a tocar ou cantar, teria que pegar “de ouvido”, para declamar poesias, o mesmo. Havia poetas como Glaucus Saraiva, Juca Ruivo e Aureliano de Figueiredo Pinto, mas suas poesias não tinham sido publicadas. Desta maneira, Barbosa Lessa, Paixão Cortes e seus companheiros tradicionalistas começaram a criar as músicas que formariam, aos poucos, o repertório regional gaúcho.

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 cancionero do Rio Grande do Sul! [...] Enfim, naquele alvorecer do 35 CTG, tivemos de nos armar de todo o equipamento necessário para a difusão de nossas tradições. Onde a cultura tradicional se mostrava obscura, não havia outra solução senão a de lançarmos mão de uma nascente cultura tradicionalista. Até onde nos fora possível chegar, chegamos. E, de lá para cá, continuou o tradicionalismo evoluindo, como a confirmar que ninguém pretende ficar estagnado no passado. (LESSA, 2008, p.65-66)

Certamente Barbosa Lessa, Paixão Côrtes e seus contemporâneos tradicionalistas muito trabalharam e devem ter seus méritos reconhecidos por suas ações culturais. Se pararmos para analisar estas construções identitárias que foram sendo traçadas em torno do mito-gaúcho, desde a Revolução Farroupilha, passando pelas sociedades literárias, até a criação dos CTGs, vemos o quanto esta tradição gaúcha não surgiu por acaso. Assim, podemos refleti-la e analisa-la dentro do que se denominam culturas inventadas.

Segundo os historiadores Hobsbawn e Ranger (1997, p.12) “provavelmente, não há lugar no mundo onde não haja ocorrido a ‘invenção’ de tradições”. Este processo de “invenção” vem ocorrendo desde o século XIX, pois nos últimos 200 anos, o mundo vem passando por transformações

importantes, sendo que formulações de novas tradições são facilmente localizáveis neste período. Entre os anos de 1879 e 1914, houve uma produção em massa de tradições na Europa. De acordo com estes pesquisadores,

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 (HOBSBAWN; RANGER; 1997, p.9, grifo nosso).

E é justamente através do discurso, onde não raramente aparecem as narrativas mais inflamadas de como nossos ancestrais nos herdaram a “nação-gaúcha”, lutando por nossa terra e derramando sangue por nós sobre o lombo de cavalos, que se busca estabelecer esta continuidade histórica. Para tanto, são instituídos certos rituais, que buscam constituir os gaúchos como nos tempos de outrora, “valendo-se para isso, das tradições mais ou menos ‘inventadas’, e do discurso que privilegia o passado e a memória que seria comum a todos” (FREITAS; SILVEIRA, 2004, p.272). O pesquisador Albuquerque Júnior (1999, p.79) aponta que o discurso tradicionalista “toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento”.

Segundo Freitas *et al*, a figura emblemática e mítica do gaúcho

teve sua constituição, sua invenção, forjada graças a inúmeras condições históricas que possibilitaram o seu surgimento, tendo sido apropriada pelo discurso literário, político, e é utilizada nos dias de hoje como símbolo de todas as pessoas nascidas no Rio Grande do Sul. (FREITAS; SILVEIRA, *ibid*, p. 267)

Como visto anteriormente, diversos momentos da história e da própria literatura sul-rio-grandense serviram de esteio para este movimento de retorno ao passado e/ou culto às tradições. Dessa maneira, acredito que o movimento tradicionalista gaúcho encontrou na Revolução Farroupilha e conseqüentemente no mito do gaúcho-herói, o seu elo perdido na história para tentar “formular” uma memória e uma identidade comum aos habitantes da “pátria sulina”. Para Albuquerque Júnior (1999), o discurso deste tipo de movimento (tradicionalista), encontra na História

um meio de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado, de reconhecerem uma região já presente no passado, precisando apenas ser anunciada. Ele faz da história o processo de afirmação de uma identidade, da continuidade e da tradição, e toma o lugar de sujeitos reveladores desta verdade eterna, mas encoberta (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 79).

A partir da fundação dos CTGs, observa Freitas *et al* (2004, p.271), seguiu-se a criação de várias tradições, com o objetivo de recuperar hábitos e costumes das estâncias da região da Campanha, localizada na região do pampa sul-rio-grandense. Eram esses hábitos “recuperados”, que os fundadores deste movimento acreditavam que fossem as autênticas tradições gaúchas e que era necessário recriá-los no ambiente urbano. Neste sentido, Oliven observa que

embora não quisessem constituir uma entidade que refletisse sobre a tradição, mas um grupo que procurasse revivê-la, era necessário *recriar* o que imaginavam ser os costumes do campo. Assim, a estrutura interna do 35 CTG não utilizou a nomenclatura que normalmente existe em associações, mas adotou os nomes usados na administração de um estabelecimento pastoril, já que os jovens queriam evocar o ambiente de uma estância. No lugar de presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro, diretor, etc. empregaram-se os títulos de patrão, capataz, sota-capataz, agregados, posteiros, etc. No lugar de Conselhos Deliberativos ou Consultivos, foi colocado o Conselho de Vaqueanos, e em vez de departamentos foram criadas invernadas. De forma semelhante todas as atividades culturais, cívicas ou campeiras, receberam nomes que tivessem origem nos usos e costumes das estâncias gaúchas, tais como rondas, rodeios, tropeadas, etc (OLIVEN, 1990 p.15-16, grifo nosso).

Em 28 de Outubro de 1966, na ocasião do XII Congresso Tradicionalista, é criado o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), com o objetivo de coordenar e orientar as ações dos CTGs, que passaram a ser filiados a ele, assim como outras entidades afins como os piquetes de lanceiros. Rapidamente o movimento adquiriu grande prestígio entre os simpatizantes e, encontrou imenso apoio no governo do estado, o que fora fundamental para seu fortalecimento, uma vez que o país já sofria com o regime militar.

Em 1964, a Assembleia Legislativa havia oficializado a Semana Farroupilha, através de lei estadual. Em 1966, o Hino Rio-Grandense, as Armas e a Bandeira Farroupilha foram também oficializados como símbolos do Estado. Posteriormente, em 1974, fora criado o Instituto Gaúcho de Tradição e

Folclore. Além de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, Glaucus Saraiva e Antônio Augusto Fagundes ocuparam cargos e publicaram livros através desta fundação. Na década de 80, o ensino do Folclore passa a ser instituído por lei dentro da disciplina de Estudos Sociais e, outra lei, oficializava o uso de pilchas como “traje de honra e de uso preferencial” no Estado (OLIVEN, 1992, p.86).

Diante de todo o apoio do governo, que legalmente o institucionalizou, e com apoio dos grandes meios de comunicação, o Movimento Tradicionalista conquistou cada vez mais espaços. Segundo Oliven (2006), no ano 2000 havia cerca de 4500 entidades tradicionalistas no Brasil e 16 no exterior em países como Japão, Estados Unidos e até na França.

Mesmo com o surgimento de um movimento chamado Nativismo (que se apresenta como um movimento mais moderno em relação ao Tradicionalismo), e que se consolidou a partir da década de 80, ainda hoje o Tradicionalismo (com este nome, ou não) está muito presente na “memória” da “nação-gaúcha”, ou de grande parte dela. Sobre a expressão “nação-gaúcha” e sobre a dimensão que a Tradição Gaúcha tem, ou que se imagina ter, Jakzam Kaiser (1999) afirma que

os gaúchos mostram, como grupo social, características que permitem classificá-los como um grupo étnico. Primeiro, ao criar espaços regionais de identidade gaúcha, não importa a localização geográfica ou aspectos históricos e culturais do lugar. Segundo, ao naturalizar a reprodução do “ser gaúcho”: os filhos de gaúchos, mesmo fora do rio grande do Sul, nascem gaúchos, como se esta condição fosse uma herança genética. (KAISER, 1999, p. 21)

Dessa maneira, o discurso tradicionalista, através de inúmeros simbolismos e tradições que, inventadas ou não, foram sendo apresentadas ao longo do tempo, passou a ganhar terreno na “pátria sulina” e constituindo uma espécie de memória “coletiva” da “nação-gaúcha”. Nós, enquanto sujeitos do presente, que nascemos e/ou vivemos nesta região, de alguma maneira somos atravessados por estas tradições e, facilmente podemos nos identificar ou nos reconhecer nesta memória instituída. É inegável que há um amplo sentimento de pertencimento a terra gaúcha, mesmo para aqueles que não cultuam “as tradições” e que se identificam com “outras” identidades.

Esta primeira seção, apresentou algumas considerações sobre aspectos históricos e correntes literárias, associadas à constituição de uma

memória e de uma identidade gaúcha, tão reivindicada através das tradições. Diante deste processo, longo e complexo, podemos perceber que as tradições e a tão falada “identidade” podem ser institucionalizadas através de quem nela acredita ou através se “identifica” com uma “tradição”, por exemplo. O fato é que, através das relações de poder, algumas identidades e tradições nos são colocadas como “genuínas”, verdadeiras, embora saibamos que existam tantas outras. Além disso, em arte e cultura, não há verdade ou autenticidade, assim como não há uma única memória, uma única história ou uma única identidade. A partir deste olhar, a próxima seção vai contemplar algumas questões de identidade representadas na música e na poesia, que por sua vez, também são (utilizadas como) instrumentos “de construção identitária”.

1.2 Música e Poesia: instrumentos de construção identitária

Diversos instrumentos podem ser utilizados para evocar, construir ou sugerir identidades. Acredito que narrativas contadas ou representadas através da literatura e das artes, por exemplo, seja uma maneira de reivindicá-las ou criá-las. Dentre as diversas formas de expressão da arte, a música talvez seja uma das ferramentas mais utilizadas neste sentido. O termo música, referido aqui, compreende a combinação de ritmo, melodia, harmonia e poesia cantada (texto), e não apenas a música instrumental. Assim, abordaremos neste espaço, além da poesia, a música cantada, as canções, as milongas e outros gêneros do repertório sul-americano e/ou pampeano que trazem em suas letras uma forma de identificar, declarar, protestar, reivindicar e construir uma, ou várias identidades através das palavras. Em meio a tantos gêneros musicais, formas e estilos de poesia, buscaremos compreender, de maneira mais ampla, como a história, a literatura, a geografia e os costumes, contribuem e/ou se manifestam através da música/poesia para construir a(s) identidade(s). Neste sentido, analisaremos algumas letras e músicas que exemplifiquem questões culturais e identitárias do Pampa.

Para compreendermos algumas destas questões na região do Pampa, é indispensável apresentarmos uma breve introdução à sua geografia, pois, como

nos diz o musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán (1979, p.22), “o mapa folclórico não coincide com o mapa político”. O pampa, ou a (região do) Pampa é formado por relevos predominantemente de planícies, situados ao sul da bacia do Rio da Prata (CHOMENKO, 2006). É conhecido também como região Platina, onde a formação colonial, o caráter móvel da fronteira e mais recentemente, a própria cultura de fronteira, são características evidentes. Conhecido geopoliticamente como Cone Sul, onde nasceu o bloco econômico do Mercosul, percebe-se que, até mesmo geograficamente, o “espaço platino”, expressão utilizada pelo geógrafo Lucas Panitz (2010) para se referir a região da Pampa, possui múltiplas possibilidades de olhares e definições. Panitz (2010, p.21) aponta que Pampa, é uma palavra de origem *quíchua*, língua aborígine da América do Sul e que significa região plana.

Fontoura (2008, p.1), refere-se ao Pampa como as “planícies de vegetação rasteira que ocorrem no Rio Grande do Sul e nos países do Prata, associado a ocorrência de pastagem que também se denominam savanas, estepes ou simplesmente campo (este o termo mais adequado)”. No Brasil, esta região também é conhecida como “campos sulinos”. Há poucos anos, a Pampa passou a ser vista além do âmbito regional sulino. Através de decreto promulgado no dia 12 de dezembro de 2007, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva instituiu o Dia do Bioma Pampa, a ser comemorado no dia 17 de dezembro de cada ano, em homenagem ao ambientalista José Antônio Lutzenberger.

No mapa abaixo, proposto por Santino (2004), a área verde em destaque delimita o bioma Pampa, formado por parte do Rio Grande do Sul, a totalidade do Uruguai e da província argentinas de Entre Rios, e grande parte das províncias de Buenos Aires, Corrientes, Santa Fé, Córdoba, San Luís, e La Pampa, também na Argentina.



Figura 1 - Mapa com delimitação do bioma Pampa (Fonte: Santino, 2004)

Esta localização geográfica da região situa o cenário para as questões culturais que estão sendo abordadas neste trabalho, embora saibamos que as fronteiras das paisagens naturais, não coincidam com as culturais. Desse modo, observamos que, mais que uma região com determinadas características de paisagem e localização geográfica, o Pampa é horizonte do viver e das relações socioculturais de diversos povos que ali se encontraram ao longo dos anos, desde os indígenas até os nossos contemporâneos. Podemos falar em uma cultura do Pampa, peculiar e característica, heranças das miscigenações das “colonizações lusas e castelhanas, da presença africana, dos ameríndios (dizimados em quase sua totalidade) e mais tarde de outras sociedades europeias como a italiana” (PANITZ, 2010, p.23). É importante frisar que alguns pesquisadores, como os biólogos do grupo *Pastizales del Cono Sur*, incluem a região de *Misiones*, no sul do Paraguai, aos campos pampeanos dos demais países citados⁷.

Segundo as historiadoras Gutfreind e Reichel (1996, p.14-15) a Região Platina, desde seu passado colonial, foi construída a partir da pecuária, o que gerou um conjunto de hábitos e valores entre aqueles que socioculturalmente se

⁷ Informação disponível em <<http://www.pastizalesdelconosur.org/es/que-son-los-pastizales.html>> Acesso em 25 fev. 2012.

organizaram em torno desta atividade econômica. Esses hábitos e valores estão associados a um modo de vida expressado pelo gaúcho pampeano. Para estas autoras, houve dois momentos históricos que determinariam a cultura popular da região. Um, está ligado diretamente a sua formação ao longo do período colonial e o outro, relacionado à possibilidade de desaparecimento desta cultura frente ao domínio da burguesia capitalista, quando ocorreu a mitificação e a folclorização do gaúcho, abordada na seção anterior. Neste sentido, Panitz (2010, p.29), chama a atenção para o fato de que no caso da historiografia brasileira, está explícita “a intenção de não vincular o *gaucho* platino – identificado com a matriz castelhana – e o *gaúcho* brasileiro – tomado como o lusitano, menos agressivo, sedentário, (não nômade), o peão da estância.” Segundo este autor, estes hábitos e valores do gaúcho rural, do homem do campo, atingiu o ambiente urbano por meio das representações culturais. No caso específico do Rio Grande do Sul, as representações do gauchismo “permanecem na política sul-rio-grandense, no bairrismo midiático, nos hábitos, ainda que como um simulacro”. (PANITZ, 2010, p.30).

Há uma relação entre a região platina colonial e a paisagem do Pampa com características relacionadas aos núcleos urbanos que foram se constituindo nesta região. Tais núcleos, desde o princípio proporcionaram uma circulação de negócios, informações e bens culturais que contribuíram para a construção das representações identitárias. Sobre esta relação, Panitz observa que

a região concentra na foz do rio da Prata e regiões adjacentes, núcleos urbanos importantes como Buenos Aires, Rosário, Montevideu, Colônia de Sacramento, Pelotas, Porto Alegre, e mais ainda a Campanha Gaúcha, as regiões missioneiras no Brasil, Argentina e Paraguai. Nelas, se deram o crescimento populacional, a criação de instituições, as disputas econômicas e territoriais, as atividades comerciais, as batalhas. Nelas é que circularam os relatos de viajantes, os épicos literários, as *músicas*, as pinturas, os *poemas*. Esses entre outros fatores contribuíram para que se estabelecesse uma relação entre região platina e pampa, uma vez que as representações foram construídas com base nos inúmeros acontecimentos e processos que se deram nesta paisagem e nos centros urbanos nela contidos. (PANITZ, 2010, p.30)

De acordo com esta colocação, observamos o quanto esta região possui centros urbanos que foram se relacionando entre si, justamente pela proximidade geográfica, servindo como importantes eixos para a circulação de bens e serviços, comerciais e culturais. Tal relação se mantém ainda nos dias

atuais. Não raramente, observamos que um mesmo espetáculo, apresentado no Teatro São Pedro em Porto Alegre, estará na semana seguinte no Teatro Solís em Montevideu e na semana posterior no Teatro Colón em Buenos Aires, por exemplo. Esses intercâmbios vão gerando, mesmo que discretamente, uma espécie de rede que interliga pontos e pessoas desta região, contribuindo para a difusão ou criação de uma “cultura pampeana”.

Na literatura, o Pampa foi cenário, como visto no capítulo anterior, para a obra de autores como José Hernandez, Simões Lopes Neto, Cezimbra Jacques, Ciro Martins, Jorge Luis Borges, Érico Veríssimo, entre tantos outros. Na música, a chamarrita, o tango, o chamamé, os diversos tipos de milongas e outros gêneros musicais se fazem presentes. Os hábitos de andar à cavalo, acenar para alguém ao longe, mesmo quando não se conhece o outro, privar da companhia de um cachorro, tomar chimarrão em uma roda de amigos à beira d’um fogo de chão e comer churrasco estão comumente associados a paisagem gaúcha, que não raramente, apresenta em sua tela, a figura do *payador*, declamando seus versos a terra, amadrinhado por um *guitarreiro* que dedilha ao fundo da paisagem, pintando a aquarela com suas milongas.

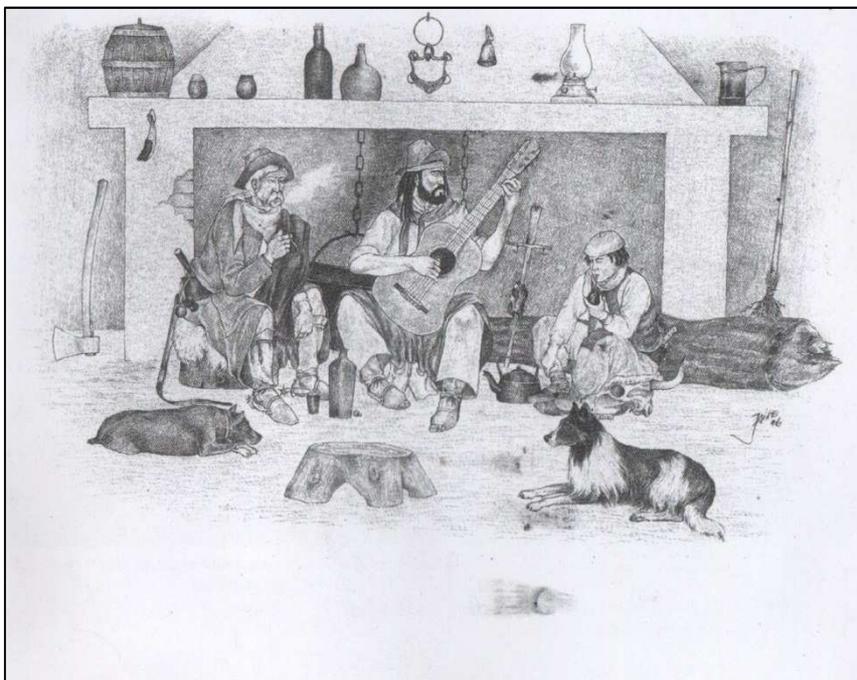
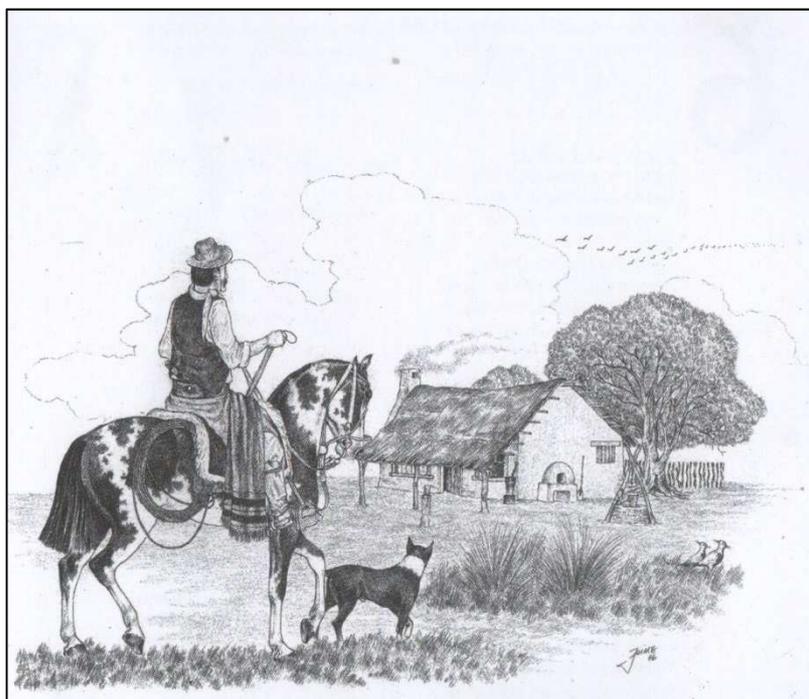


Figura 2 – Hábitos gaúchos - Ilustrado por Jaime, 1996.
(Fonte: MARENCO, 1997)

Esses hábitos e costumes descritos acima e visualizados na ilustração, fazem parte e compõem juntamente com a natureza, a paisagem do Pampa. O

hábito de olhar para o horizonte, onde céu e campo se encontram, é evocado não apenas na literatura e na música, mas também no âmbito jurídico/normativo. Segundo a FEPAM, SEMA e FZB, responsáveis pelo zoneamento ambiental do Rio Grande do Sul, “não poderão ser implantadas barreiras à visualização dos elementos cênicos no que diz respeito à imagem do Pampa, reconhecido pelo imaginário gaúcho, onde a cultura da população é a visualização do horizonte” (SUERTEGARAY & SILVA, 2009, p.58). Neste âmbito, percebemos o quanto paisagem natural e cultural estão imbricadas, ora uma influenciando, ora sendo influenciada. Congruente, Panitz (2010, p.25) afirma que “muito do reconhecimento enquanto unidade natural se deve às inúmeras representações artísticas e cotidianas criadas pelos indivíduos e grupos sociais que fizeram dele, o Pampa, o seu quadro de vida”.



**Figura 3 – Gaúcho a cavalo olhando o horizonte –
Ilustrado por Jaime, 1996 (Fonte: MARENCO, 1997)**

Além da paisagem plana dos campos e dos costumes dos galpões, outro elemento merece atenção neste cenário cultural: a fronteira. Inicialmente móvel, a fronteira serviu para delimitar as regiões de domínio das metrópoles ibéricas. Com o passar do tempo, e politicamente fixa, a fronteira adquiriu outros significados, principalmente a partir da redemocratização sul-americana na década de 80. A criação do Cone Sul, é um exemplo claro de que estas

fronteiras, não servem para separar e sim aproximar a economia, a política e a culturas dos países do sul da América do Sul. Para Celso Lafer (1987), a única via de coexistência para estes países do Prata é a cooperação. Neste sentido, como bem aponta Panitz (2010, p.31), “a criação das cidades gêmeas, na fronteira sul do Brasil com os países vizinhos” são exemplos concretos de integração. Assim, as fronteiras são parte deste espaço Platino e podem ser considerados, pontos estratégicos que corroboram para a difusão e o intercâmbio de elementos culturais. Elas são justamente, laços que aproximam e criam espaços para a reflexão e criação/renovação da rede cultural construída nas planícies do Pampa. Panitz também observa este fenômeno da relação além-fronteiras a partir da criação do Cone Sul.

Após a consolidação dos Estados Nacionais, e já num período de redemocratização na América Latina, se opta pela criação de um bloco supranacional que faça frente às determinações estrangeiras à região. Unir-se para garantir uma coesão de seu próprio território passou a ser tônica do interesse atual das nações no Cone Sul – essa condição histórica compartilhada entre os países do sul da América do Sul. Neste processo, envolvendo vários atores, a *integração cultural*, para além dos interesses puramente econômicos, passou a ser um discurso corrente, em torno do qual se organizaram instituições e políticas específicas. Neste processo, destaca-se a participação das cidades dentro das redes específicas que visam a articular experiências e trocas. (PANITZ, 2010, p.36)

Segundo este autor a configuração atual do Pampa, é uma herança de diversas formas geográficas, práticas econômicas e hábitos culturais que foram sendo construídos desde o período colonial. Nesta paisagem geográfico-cultural é que se construiu a imagem típica do *gaucho* colonial, que de certa maneira, se mantém até hoje nas representações artísticas e culturais, “sendo ela mesma usada como lócus de vida na construção dos tipos nacionais, folclóricos e populares” (*ibid.*, p.35). Naturalmente, o contexto contemporâneo apresenta uma série de complexidades que levam ao esfumaçamento destas características por inúmeros processos que envolvem desde as novas práticas econômicas e agrícola-pastoris até o fenômeno da mundialização e hibridação das culturas. É neste contexto geográfico-cultural apresentado pelo Pampa que vamos buscar compreender como a música e a poesia agem enquanto instrumentos de construção identitária.

A pesquisadora espanhola Mercedes Arroyo (1992), considera a música um instrumento com poder de comunicação superior a linguagem verbal e com fácil compreensão do ponto de vista da coletividade. Dessa forma, a autora entende que cada estilo ou forma de fazer música é dirigido a um grupo distinto. Para ela a música erudita é dirigida aos cultos, o canto coral é um veículo de representação da classe média e a Zarzuela espanhola, uma expressão das classes populares. Assim, a música é uma importante parte do sistema cultural e se acha impregnada da ideologia que “subjaz no conjunto de ideias e representações que tendem a reprodução do sistema e que cumpre a função de veículo para sua expressão.” (ARROYO, 1992, p.13). O cancionero folclórico argentino, cuja fonte tem servido a música gaúcha há muito tempo, tem sido tema de estudos para a antropóloga Silvia Valente da Universidad Nacional de Córdoba. A pesquisadora, que se detém basicamente nas províncias de Salta e Santiago del Estero, aborda os discursos de identidade no âmbito da geografia cultural em cruzamento com os estudos críticos latino-americanos. Através desta pesquisa, Valiente (2007) busca articular as categorias de narrativa e representações. Para a autora, o cancionero folclórico

é considerado um tipo de narrativa, noção tomada da antropologia que se refere a representações-construções de eventos passados no qual os narradores intertextualizam elementos provenientes de diversos discursos ou diferentes épocas, elaborando um novo discurso. Assim, o cancionero folclórico entendido como um tipo de narrativa dá conta de práticas sociais que fundam relações sociais, as que por sua vez se expressam como representações. (VALIENTE, 2007, p.47-48).

A música popular vindo sido alvo de diversos estudos e pesquisas no Brasil. Talvez as questões sociais e culturais representadas pelas camadas populares seja uma das motivações. A canção é uma das formas, aliás uma não-forma, que tem expressado ao longo dos anos as paisagens, lugares e cenas do cotidiano. Neste sentido, a letra da canção pode ser encarada como fonte de representação das pessoas e lugares. Segundo Panitz (2010, p. 72) há uma abordagem social e cultural que compreende a letra, a produção da música e seu contexto social, cultural e ambiental, “de forma a compreender tanto a identidade espacial, como os espaços de referência identitária”. Assim, o processo de construção de uma obra musical, realizados pelo compositor coloca-o na condição de ser o agente das representações resultantes dos

processos sociais e culturais que constroem sua identidade. Para o autor, “a música é o produto artístico mais importante na contemporaneidade, pelo seu potencial poder de alcance” (PANITZ, 2010, p.76).

Através da música, emerge um conjunto e uma interação e relações criativas, interpessoais, sociais, culturais, econômicas, espaciais e históricas que se expressam no fazer musical. Por essa razão, o antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger (1992), tem há muito alertado que “música é muito mais do que sons”, em virtude, justamente, desta gama de relações que ela cria entre os membros de um grupo, entre os grupos e na sociedade como um todo. Se observarmos as outras artes, como a dança, as artes visuais, cênicas e a própria literatura, percebemos que em função de seus suportes de reprodução, elas podem se tornar um pouco mais restritas. Necessitam, por exemplo, dos suportes da galeria de arte, das salas de cinema e dos palcos do teatro. E de alguma maneira, é necessário uma condição socioeconômica mínima para o acesso a estes bens culturais. Não que a música esteja isenta destas questões econômicas. No entanto, observo que muito da música que apresenta qualidades de formação, com posicionamento crítico e um grau de elaboração mais elevado, ainda se encontra mais acessível às classes dominantes. Refiro-me aqui, a música popular, executada nas ruas, nos bares, nos galpões, próxima e presente no dia-a-dia das pessoas. Como pontua Panitz (2010, p. 77), a música popular talvez seja “a mais poderosa manifestação artística em comunicar representações sociais – e não raro mistura outras linguagens artísticas”.

Mas a música vai além das questões de entretenimento, podendo muitas vezes desempenhar um papel político, como ocorreu, por exemplo, durante os regimes ditatoriais na América Latina. Turino (2008) argumenta que ao verificarmos uma função política na música, nos parece claro que esta é realizada de maneira consciente, articulada e explícita, com vistas a formar, informar ou mobilizar uma coletividade. Neste sentido, os próprios músicos, poetas e cantores, se tornam atores políticos, ao assumirem a luta por um ideal através da arte. No caso da América do Sul e, principalmente no âmbito da região do Pampa, observamos certo discurso em torno de uma bandeira de integração cultural e regional entre os países “*hermanos*”.

A música e a poesia possuem papel ativo na construção, manutenção e renovação das identidades, o que pode vir a contribuir para a formação de uma memória de grupo. Isto ocorre quando o grupo ou parte de seus membros se reconhecem, se identificam e/ou se projetam naquilo que a narrativa musical traz, naquilo que emana da letra de uma canção. Isto se deve em grande parte a penetração popular que a música possui, sobretudo na região platina, onde a música tem atravessado fronteiras, se apresentando como elemento integrante do próprio cenário. Congruente, Frith (1987) aponta que as pessoas gostam de música popular porque esta responde às questões de identidade. Desta maneira, Panitz (2010, p. 79), aponta que “a música popular é usada para criar um tipo particular de auto definição e situar o indivíduo na sociedade.” A sensação que a música popular produz, “é o prazer da identificação – com a música que gostamos, com os artistas que gostamos, com os artistas que a executam, com outras pessoas que dela gostam” (FRITH, 1987, p.140).

A região do pampa transborda influências culturais entre os países platinos. Esta peculiaridade gera condições para os músicos circularem pela Pampa, o que por sua vez serve como motivação para o seu fazer artístico e o seu cantar. A Pampa, antes de ser uma representação desta região é um espaço vivenciado no cotidiano das pessoas e dos artistas que a representam em suas músicas. Neste passo, o artista torna-se um ator, um porta-voz de diversas questões culturais, sociais e identitárias.

Após esta abordagem sobre alguns aspectos geográficos e culturais que envolvem o espaço pampeano/platino e que contribuem para o processo de formação de uma suposta “cultura do Pampa” ou “identidade pampeana”, apresentaremos alguns exemplos poético-musicais do repertório sul-riograndense. As músicas/poesias aqui apresentadas remetem a temáticas locais (no âmbito do estado do Rio Grande do Sul) e regionais (no caso da região Pampa, como região unificada). Também apresentaremos composições de autores da região que nos remetem a um ideal mais amplo, abordando temas universais como a luta pela liberdade, pela igualdade e pela justiça, o que é uma das bandeiras da música latino-americana. Desta forma, poderemos analisar e refletir como música e poesia também são utilizadas para manifestar ou reivindicar identidades.

A poesia pampeana remonta ao início do século XIX, onde no Uruguai e na Argentina, havia certa produção poética escrita denominada *Poesía Gauchesca* ou *Gauchesca*. Seus principais representantes eram os poetas Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascásubi, Estanislao del Campao e José Hernández, entre outros. Tal escola literária tinha por objetivo, “a partir das guerras de independência e durante todo o século XIX, [...] dar voz ao homem do campo, eventualmente guerreiro” (SANTI, 2004, p.18).

Segundo Eleutério Tiscornia (1974 *apud* Santi, 2004), tais poetas

consagran su inspiración al hombre de los campos, exaltado por sus acciones heroicas, [y] acusan una fuerte individualidad. Son personas cultas, en mayor o menor grado, de hábitos urbanos. Tienen una visión del campo y un conocimiento de las cosas gauchescas más o menos cercano a la realidad; se aproximan, cuanto pueden, a la observación directa de los hechos populares; pero, en todos los casos, nos dan una interpretación y una elaboración de los mismos, logradas con esfuerzo reflexivo de arte personal. (TISCORNIA, 1974, p. 28-29 *apud* SANTI, 2004)

Alguns autores consideram que o ciclo da *Poesía Gauchesca* encerrou com as obras *Martín Fierro* e *A volta de Martín Fierro* de Hernández, e o que veio depois passou a ser denominado *romance gauchesco*, com obras de Eduardo Acevedo Díaz, como *Ismael* (1888) e Ricardo Güiraldes como *Don Segundo Sombra* (1926), por exemplo. Analisando esta vertente poética, observa-se que ela anunciava um modelo de vida e uma cultura comum ao gaúcho castelhano e ao gaúcho brasileiro, unindo-os, apesar da separação política e linguística. Para ilustrar parte da produção realizada no período da *Poesía Gauchesca*, transcrevo aqui, algumas estrofes da obra *Martín Fierro*, uma narrativa poética, cuja personagem-narrador “é um típico gaúcho pampeano”.

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.
[...]
Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento;
Les pido en este momento
Que voy a cantar mi historia
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento.

[...]
 Yo no soy cantor letrado,
 Mas si me pongo a cantar
 No tengo cuándo acabar
 Y me envejezco cantando:
 Las coplas me van brotando
 Como agua de manantial
 [...]
 Con la guitarra en la mano
 Ni las moscas se me arriman,
 Nadie me pone el pie encima,
 Y cuando el pecho se entona,
 Hago gemir a la prima
 Y llorar a la bordona. (HERNÁNDEZ, 1974).

A primeira estrofe transcrita apresenta o uso da *vigüela*⁸ como instrumento de acompanhamento para cantar e/ou declamar. A associação deste instrumento, posteriormente substituído pela *guitarra espanhola* (violão), ao gaúcho poeta e/ou cantor já fazia parte dos hábitos deste então e se tornou um dos símbolos do gauchismo até os dias atuais. A segunda estrofe transcrita chama-nos a atenção pelo pedido do narrador aos santos celestes para que no momento de cantar sua história, não lhe falte a memória. A associação memória-história, tão debatida nos dias atuais e mencionada na primeira seção deste trabalho, está presente nesta narrativa *Gauchesca* de Hernández, onde o autor aponta a importância da memória para construir a história.

A terceira estrofe foi escolhida por nos remeter a questão da transmissão oral em relação ao aprendizado formal. Sabemos o quanto as poesias, as músicas e os costumes foram sendo transmitidos, sobretudo oralmente nesta região. O personagem *Martín Fierro* se declara não letrado, sem formação, mas mesmo assim canta, cria seus versos, que brotam de sua alma. Aqui o autor valoriza a inspiração, como característica do artista que vai cantando sem ter hora para acabar. A última estrofe transcrita faz referência novamente ao instrumento companheiro do gaúcho, agora a *guitarra* (violão). Com o violão na mão o gaúcho é maior do que tudo e, quando seu peito abre para cantar, até as cordas do violão gemem e choram em consonância com o canto. Isto também faz referência ao uso do vibrato, uma técnica intrínseca aos instrumentos de arco, mas também muito característica do violão, sobretudo

⁸ *Vigüela* ou *Vihuela*. Instrumento de origem hispânica que esteve em auge na península Ibérica durante o século XVI. É um dos instrumentos precursores da viola (utilizada em Portugal a partir da Renascença e depois no Brasil, onde passou a se chamar viola sertaneja). Foi difundida na América Latina desde a colonização e utilizada como instrumento de acompanhamento de cantos durante as Missões Jesuíticas.

quando se trata de um repertório mais melódico, mais sentimental, como é o caso da milonga, por exemplo. O vibrato é um das formas de articulação musical que caracterizam um estilo pampeano do violão, como veremos mais adiante neste trabalho.

Para Tiscornia (*op. cit.*), a poesia *Gauchesca* também foi inspirada na figura do *payador* que, ao final do século XVIII, apresentava-se como

campesino cantor, impuesto a los demás por la superioridad de su vena lírica, que ambulaba cantando, de pago en pago, los resortes de su vida interior, sus triunfos de amor, sus dolores, sus anhelos, algún encuentro desesperado con los salvajes, los atributos de una naturaleza poética, el destino del hombre (TISCORNIA, 1974, p. 27-28)

Muito presente na Argentina, Uruguai e sul do Brasil, a *Payada* é uma arte poético-musical com origens na cultura hispânica e que se desenvolveu no Cone sul através da figura do *payador* (pajador). Este, improvisa um recitado rimado, por vezes cantado e geralmente acompanhado de um violão que o acompanha. Quando a pajada é em duo, se denomina *contrapunto* e toma a forma de um desafio cantado, onde cada pajador deve contestar os enunciados de seu “adversário”, para que este depois faça o mesmo.

Antes da aparição e consolidação deste estilo na região do Prata, houveram muitos poetas precursores do mesmo. Para alguns pesquisadores, o poeta uruguaio Bartolomé Hidalgo, citado anteriormente, é considerado o primeiro poeta gauchesco. Nascido em 24 de Agosto de 1788 em Montevideu, tem sua data de nascimento celebrada como o dia do Pajador no Uruguai. Foi autor de diversos “cielitos” e “diálogos” patrióticos em versos, além dos dramas *Sentimientos de un patriota* e *La libertad civil* (SANTI, 2004; *apud* RIVERA, 1977). O Rio Grande do Sul também compartilha a arte da pajada com o Uruguai e a Argentina. No estado, a pajada geralmente é construída em versos de *décima espinela*⁹ e é realizada com acompanhamento de violão ao estilo do gênero da milonga (LESSA, 1975, p.141). Verona (2006, p. 111), aponta que acompanhar a pajada “é suficiente um violão que se perca no bordoneio de uma milonga... Nesta função, ela [a milonga] desempenha um papel de construção do ambiente lírico propício ao declamador”. No Brasil, o pajador é

⁹ Pégamo (*apud* Verona, 2006) diz que a *décima espinela* é uma criação do espanhol Vicente Espinel (1550-1624), cuja estrofe de dez versos compreende o esquema ABBAACDDC.

também considerado um repentista, terminologia atribuída aos demais artistas que cantam improvisando versos em outras regiões do país. Um dos nomes mais relevantes deste estilo no Brasil foi o pajador Jayme Caetano Braun (1924-1999) que registrou parte de seu trabalho em livros e discos, estes gravados em grande parte ao lado do violonista Lucio Yanel. A seguir, uma poesia de Jayme Caetano Braun, *Payador, Pampa e Guitarra*, que mais tarde foi musicada e gravada em parceria com o cantor e compositor Noel Guarany. Parte do disco, com título homônimo à poesia, foi gravado na Argentina em 1976, em parceria com os músicos Raul Barboza e Palermo. Em 1996, foi gravada pelo cantor Luiz Marengo em um álbum dedicado a Noel Guarany.

Esta poesia tem um caráter regional pampeano e nos remete a três elementos culturais que evocam uma suposta identidade pampeana: o próprio pampa, onde vive o *gaúcho/gaúcho*; o *payador/pajador*, que canta sua terra, suas “raízes” e seus costumes e *a/o guitarra/violão*, instrumento símbolo da cultura pampeana, utilizado para acompanhar os versos do pajador.

Payador, Pampa e Guitarra¹⁰

(Jayme Caetano Braun)

Payador - pampa e guitarra
 Guitarra - payador - pampa
 Três legendas de uma estampa
 Onde a retina se amarra
 Payador - pampa e guitarra
 Flecões de pátria e poesia
 Alma - terra e melodia
 Sangue de um no corpo d'outro
 Botas de garrão de potro
 Da lonca da geografia.

Payador - alma e garganta
 Emoção e sentimento
 Melodioso chamamento
 Que da terra se levanta
 Parecendo quando canta
 Com entonação baguala
 Que as aves perdem a fala
 E o vento apaga os rumores
 Pois prá escutar payadores
 Até o silêncio se cala.

Pampa - matambre esverdeado
 Dos costilhares do Prata
 Que se agranda e se dilata
 De horizontes estaqueados
 Couro recém pelechado

¹⁰ Gravação disponível no *Youtube*: http://www.youtube.com/watch?v=Gyidw6_rg_8

Que tem pátria nas raízes
 Aos teus bárbaros matizes
 Os tauras e campeadores
 Misturaram sangue às cores
 Prá desenhar três países.

Guitarra - china delgada
 Que um dia chegou da Ibéria
 Para tornar - se gaudéria
 Da pampa venta rasgada
 Ao *payador* amasiada
 Nas soledades charruas
 Morando em quartos de luas
 Guitarra e lua são gêmeas
 E Deus não fez duas fêmeas
 Mais linda do que estas duas.

A guitarra - o payador
E o pampa sempre afinados
 São cordas dos alambrados
 Da vida, esse corredor
 Paz - liberdade - e amor
 Que nunca serão proscritos
 Porque nos ermos solitos
 Onde o canto se desgarras
 Cada alma é uma guitarra
 Presa entre dois infinitos. (MARENCO, 1996, grifo nosso)

Em relação à *Gauchesca*, atualmente, utiliza-se a palavra em um sentido mais amplo, podendo aplicá-la a “qualquer manifestação cultural de caráter regional do Rio Grande do Sul ou do pampa, relacionado à figura do gaúcho” (SANTI, 2004, p.19).

No âmbito sul-rio-grandense, especificamente, na segunda metade do século XIX, os poetas que participaram do movimento do *Partenon Literário*, apresentado na seção anterior, se “inspiraram claramente nas duas vertentes [que] entre outras, brotam do cancionero sul-rio-grandense: o texto monárquico e o texto arcaico”. Ambas vertentes têm suas origens, com relação à forma, na península Ibérica. Schüller (1987) nos aponta que o texto monárquico

não tolera nem o uso da linguagem ordinária. O vocabulário e os giros sintáticos do linguajar cotidiano são reprimidos por se mostrarem raquíticos e andrajosos. Em seu lugar passeiam frases pomposas e termos raros que vedam a circulação do que é vulgar (SCHÜLLER, 1987, p.48)

Ao passo que o texto arcaico

anuncia-se modestamente no modo natural de dizer, sem enfeites, sem ênfase retórica. Como não tem pretensões de agradar o gosto da

classe bem situada penetra nos lugares escusos, acolhe o vocabulário e a sintaxe coloquiais, nomeia os objetos sem recorrer a adjectivação pomposa (SCHÜLLER, 1987, p.50)

O estilo monárquico, praticado no estado, “exalta os homens que forjaram esta unidade da república”. (SCHÜLLER, 1987, p.46). Assim, o cancionero gaúcho que se formou com origem nestes poemas, entoava “o canto da vida semibárbara do gaúcho primitivo [,] o nomadismo, a liberdade sem peias, a exaltação da coragem pessoal, o amor à aventura [...]” (MEYER, 1959, p.212).

Segundo Lisana Bertussi (2010), a poesia oral, em geral representada por quadras, é o gênero mais enfático do cancionero sul-rio-grandense e foi reunida em três coletâneas mais relevantes: Cancioneiro Guasca (1910) de Simões Lopes Neto, Cancioneiro da Revolução de 1835 (1935) de Apolinário Porto Alegre e Cancioneiro gaúcho (1952) de Augusto Meyer. O que caracteriza essa produção é o fato de ser marcada pelo que veio a ser o Regionalismo,

importante tendência sul-rio-grandense, representado pela literatura que tem o espaço rural como recorte, com o gaúcho que cuida do gado - mitificado no monarca das coxilhas, pelo sentimento anti-monarquista e pelo centauro dos pampas, demonstrando forte vínculo com o cavalo. Além disso, este cancionero utiliza predominantemente uma linguagem regional. (BERTUSSI, 2010, p.92)

Como exemplo¹¹ do estilo poético monárquico, apresentamos a poesia do próprio Hino Rio-Grandense. Como observou Schüller (*op. cit.*), este é um estilo que exalta o homem que lutou pela “república”, suas virtudes, sua bravura e sua luta pela liberdade. Tais características, como vistas na seção anterior, foram aos poucos sendo incorporadas ao mito do gaúcho sul-rio-grandense.

Hino Rio-Grandense¹²

(Francisco Pinto Fontoura e Joaquim José de Mendanha)

¹¹ Alguns exemplos poético-musicais, sempre que possível, terão em seus títulos a indicação para uma nota de rodapé onde constará um link para audição/visualização de arquivo com a música compartilhado na rede mundial de computadores.

¹² Gravação disponível no *Youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=PUjtM-coBPM>

Como a aurora precursora
Do farol da divindade
Foi o Vinte de Setembro
O precursor da liberdade

Mostremos valor, constância
Nesta ímpia e injusta guerra
Sirvam nossas façanhas
De modelo a toda a terra
De modelo a toda a terra
Sirvam nossas façanhas
De modelo a toda a terra

Mas não basta pra ser livre
Ser forte, aguerrido e bravo
Povo que não tem virtude
Acaba por ser escravo. (COLETÂNEA, 1994, grifo nosso)

A letra do Hino Rio-Grandense faz alusão ao “Vinte de Setembro” como uma data magna, com um marco de luta pela liberdade. Pode ser considerada uma ode a Revolução Farroupilha. Na segunda estrofe, os versos “sirvam nossas façanhas / de modelo a toda terra” já indicam o quanto essas narrativas sobre o gaúcho-herói, serviriam de “modelo” não apenas a “toda terra”, mas como referência para a construção das tradições e da identidade gaúcha, e neste sentido, o hino tem sido um forte instrumento de reivindicação identitária. Na terceira estrofe, são apresentadas as principais características do mito gaúcho: virtuoso, forte, aguerrido e bravo, sem as quais este se tornaria escravo. A poesia, além de reacender a memória coletiva, acaba por enaltecer o imaginário do guerreiro vitorioso e virtuoso. Agostini (2005) aponta que associado à força do cavalo, “companheiro por excelência do gaúcho campeiro”, surge à figura imaginária do homem e o cavalo como um único ser, “apropriando-se da figura mitológica do centauro que cavalga pela pampa”. Dentro deste estilo e com esta temática, o cantor Joca Martins gravou a composição “Gaúcho”, uma polca da autoria de José Cláudio Machado.

Gaúcho¹³
(José Cláudio Machado)

Nos quatro cantos da terra gaúcha
Existe um centauro do pago
Rude, guapo e despachado
Na maneira dos afagos

Saidor e *muy* ginete
Sovador de cordas e potros

¹³ Gravação disponível no *Youtube*: http://www.youtube.com/watch?v=vSe_JiqCZ2Q

*Peleou com garras e lanças
Mas fez pátria nos encontros*

No lombo do seu cavalo
Se espalhou por este chão
E cruzou sangue com sangue
Fez raça neste rincão

E o centauro será visto
Por mais que você ande
Cruzando lanças e raças
Na defesa do Rio Grande

Gastou espadas e potros
Peleou de adaga e garrucha
O que seria deste pago
Sem esta raça gaúcha (MARTINS, 2003, grifo nosso)

Esta composição exalta a figura do gaúcho a cavalo. Nesta poesia, o companheiro inseparável de afazeres do homem rural é seu principal parceiro de lutas e guerras. O mito do “centauro dos pampas” se funde por sua vez, ao mito do gaúcho herói Farroupilha, fazendo “pátria nos encontros” e “na defesa do Rio Grande”. A poesia reitera a importância deste “herói mítico” em seus dois últimos versos, ao anunciar “o que seria deste pago, sem esta raça gaúcha”. Aqui temos um exemplo de uma poesia ufanista onde o próprio gaúcho se basta por si mesmo, onde ele “reconhece sua importância” para si, por exemplo, ao afirmar a relevância da “raça gaúcha” para esta terra. Esta poesia nos dá uma clara ideia do quanto esta busca ou esta afirmação em torno de uma “identidade gaúcha” é algo muito forte, abertamente declarado e visivelmente presente nas manifestações artísticas ligadas ao regionalismo sul-rio-grandense.

Dentro desta mesma temática, talvez de maneira “menos ufanista”, mas ainda exaltando o cavalo e a liberdade, elementos intrínsecos ao ser/viver gaúcho, apresentamos uma música que é considerada um “clássico” da literatura musical sul-rio-grandense: *Potro sem dono*. O título já anuncia a ideia de um cavalo solto, que galopa pelos campos, perseverante e obstinado em busca do ideal da “liberdade”, para si e para humanidade que reivindica a paz (segunda estrofe). A poesia faz ainda menção ao violão campeiro (*guitarra*) como instrumento presente no estado desde o remoto tempo das revoluções. Isto pode ser compreendido quando o autor se refere ao “velho clarim da querência” nesta última estrofe, associando o violão à corneta militar utilizada pelos soldados na guerra. Ainda, nesta estrofe, está descrito o hábito primitivo

do fogo de chão, onde o gaúcho enxuga seus prantos, ao som de seu instrumento.

Potro sem Dono¹⁴
(Paulo Portela Fagundes)

A sede de liberdade
Rebenta a soga do potro
Que parte em busca do pago
E num galope dispara
Rasgando a coxilha ao meio
Mordendo o vento na cara

Bebe o horizonte nos olhos
Empurra a terra pra trás
Já vai bem longe a figura
Mostra um caminho tenaz
Pra humanidade sofrida
Que luta em busca da paz

Vai, potro sem dono
Vai, livre como eu
Vai, potro sem dono
Vai, livre como eu

Se a morte lhe faz negaça
Joga na vida com a sorte
Desprezo da própria morte
não se prende a preconceitos
Nem mata a sede com farsas
Leva um destino no peito

Na seiva das madrugadas
Vai florescendo a canção
Aquece o fogo de chão
Enxuga o pranto de ausência
Esta guitarra campeira
Velho clarim da querência (MARTINS, 2003, grifo nosso)

Merece atenção o fato de que estas duas músicas foram compostas e gravadas com ritmo de polca, um gênero musical de andamento rápido em compasso binário composto que remete ao galopar do cavalo. A polca tem como epicentro difusor o Paraguai e, ao lado da Guarânia, é um dos gêneros musicais mais presentes no repertório da harpa paraguaia. Conhecida também como polca paraguaia (para não confundirmos com a polca europeia) possui diversas espécies, como a polca *syryry*, a polca *popo*, a polca *yekutu*, a polca *saraki* e a polca galopa (SZARAN, 1997, p.392). Esta última, a polca galopa, parece estar muito presente entre os gêneros musicais nativistas tocados no Rio Grande do

¹⁴ Gravação disponível no *Youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=pLvac-hrgv4>

Sul. Geralmente é executada em tonalidade menor, e possui um caráter guerreiro, expresso não apenas musicalmente, mas também em suas letras, como se observa dois exemplos acima. No entanto, Valdir Verona (2006, p. 137) alerta para o fato de que há uma confusão em torno deste gênero no estado. Para o autor, a polca galopa “constitui uma música muito viva e alegre, polirrítmica e melodicamente parecida com a polca paraguaia, mas que se destina a ser tocada exclusivamente por bandas [marciais].” Em nota, Valdir Verona aponta que

o termo galopa tem sido empregado no Rio Grande do Sul, porém principalmente com a finalidade de identificar o ritmo da composição, e não o gênero. Devido ao efeito terrunho que as acentuações rítmicas que em especial uma variante sua produz, normalmente o uso está vinculado à tentativa de indicar essa propriedade da música. Honestamente, há de se reconhecer que há diferenças entre as citadas variantes rítmicas, contudo não há ainda informações suficientes para aprofundar tais classificações, com a devida segurança. (VERONA, 2006, p.137, nota de rodapé)

Esta discussão em torno de um gênero musical, no caso a polca, se estende em maior ou menor grau a outros gêneros musicais aculturados no Rio Grande do Sul. Diante deste pequeno exemplo, podemos ver o quanto definições estritas são difíceis neste terreno. Outra música, que também exalta a figura do centauro, é a composição *Alma Crioula* de Joca Martins, à qual transcrevemos um fragmento a seguir.

Alma Crioula¹⁵

(Joca Martins)

[...] Por isso é que habito no arreio sovado
Tal fosse um centauro sem lei nem consolo
Metade campeiro, tropeiro ou soldado
E a outra metade cavalo crioulo!!

Por isso a querência não é território
Quem vive com ela não pode transpô-la
Pra mim não existe sinal divisório
Pois trago comigo esta alma crioula [...]

¹⁵ Gravação disponível no *Youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=-qphqlllbo8> (Áudio do trecho transcrito disponível no vídeo a partir de 1'53"). Letra completa disponível em: <http://letras.cifras.com.br/joca-martins/alma-crioula>.

Nesta poesia, Martins também faz referência à questão da fronteira, elemento tão presente nas discussões sobre identidade regional. Segundo o compositor, a “alma crioula” do centauro (homem-cavalo) desconhece os limites político-geográficos do estado (segunda estrofe). Esta fala, da ausência de fronteiras, é muito presente nas músicas e poesias sul-rio-grandenses, em alusão a uma “identidade pampeana”, que integraria o estado do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, como uma só pátria. Assim, este discurso em torno de uma pátria pampeana ou platina é constantemente reivindicado neste cenário sulino, uma herança dos séculos anteriores onde não havia a instituição do que se conhece hoje por nação.

Uma música, cuja letra muito bem representa esta reivindicação da pátria-pampa é “Serenata de Três Povos” da autoria de Negendre Arbo e interpretada pelo cantor Dante Ramón Ledesma. Nascido em Río Cuarto na província de Córdoba, na Argentina, Dante Ledesma é naturalizado brasileiro desde 1978. O músico é formado em Sociologia pela Universidade de Córdoba. Na época de estudante, participou de vários festivais e foi vencedor do famoso *Festival de Cosquin* com a canção *Memorias del Che*. No ano de sua naturalização, a ditadura civil-militar argentina perseguiu todos aqueles que militavam na juventude carismática como ele, dando-os como subversivos. Desde então Dante, que começava a aparecer no canto popular argentino, vive no Rio Grande do Sul. A história de vida de Dante é um dos inúmeros exemplos que ilustra a circulação de artistas com suas músicas e poesias que ocorre nesta região. Seja através da busca por um novo horizonte no país vizinho, ou da fuga causada pela repressão das ditaduras militares, diversos músicos e artistas foram participando e promovendo certo intercâmbio cultural que, entre diversas características, reivindica e/ou compartilha um sentimento pátrio entre os países pampeanos, expresso, sobretudo, através da música e da poesia.

Serenata de três povos¹⁶
(Dante Ramon Ledesma e Negendre Arbo)

Quando o potro do dia acalma o seu galope
Candeiros e vagalumes confundem-se pela noite

¹⁶ Gravação disponível em: <http://www.4shared.com/music/PXBvOg5x/Serenata_de_trs_povos_-_Negend.html>

Despertam guitarras na solidão da pampa
 E um paisano canta, um gaudério canta, um campesino canta
 Um paisano canta, um gaudério canta, um campesino canta.

Guitarra de três bandeiras
 De três povos e uma pátria
 Seis cordas que se eternizam
 Numa mesma serenata.

(Quando a saudade abre umpalo num abraço dolorido
 E a querência vem vindo na cuia de um chimarrão
 Nos acordes de um violão estamos de volta ao pago
 Em cada verso, um lamento, saudade em cada canção).¹⁷

Guitarras e cantores desta pátria americana
 Não deixe morrer as vozes ancestrais da Pachamama
 A força dos ideais nas mãos e um arado na garganta
 Despertam guitarras na solidão da pampa
 E um paisano canta, um gaudério canta, um campesino canta.

Guitarra de três bandeiras
 De três povos e uma pátria
 Seis cordas que se eternizam
 Numa mesma serenata. (LEDESMA, 1999).

Segundo Geni Duarte¹⁸ e Emílio Gonzales¹⁹ (2009, p.127) esta obra apresenta um espaço privilegiado para o encontro entre os povos dos três países que compõem a Tríplice Fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai). Devemos lembrar, que para alguns autores, conforme apontado no início desta seção, a região dos campos de *Misiones* no Paraguai, também fazem parte do bioma Pampa.

Esta música e poesia são tão representativas, que as mesmas não apenas reivindicam como também visam proporcionar um sentimento de “identidade” comum aos habitantes dos três países que contempla. Neste sentido, como bem observa Duarte e Gonzales (*ibidem*), esta música coloca aspectos como nacionalidade e idioma em um segundo plano, rompendo fronteiras e reivindicando uma única nacionalidade a partir da letra da própria música.

Esta composição musical refere-se tanto aos argentinos, quanto aos paraguaios e brasileiros. Ao utilizar o termo *paisano*, Negendre faz referência

¹⁷ Este trecho entre parênteses é uma indicação de que esta estrofe é declamada na gravação registrada no álbum *Folclore*, lançado em 1999 por Dante Ramon Ledesma.

¹⁸ Geni Rosa Duarte é Doutora em História Social. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – campus de Marechal Cândido Rondon, PR.

¹⁹ Emílio Gonzales é músico e Mestre em História Social. Atua como professor da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, campus de Campo Mourão.

aos habitantes da zona rural argentina, onde o termo é amplamente utilizado e expressa o sentido de conterrâneo. Ao adotar a palavra *campesino*, o autor faz uma referência a o termo que é utilizado no Paraguai e que no Brasil corresponde ao campeiro, ao homem rural. Ao se referir à *Pachamama*, a mãe terra, divindade cultuada pelos povos incas, “reivindica até mesmo uma identidade musical andina ou, de forma ampla, sul-americana para a fronteira” (DUARTE; GONZALES, 2009, p.127).

Um aspecto muito interessante é que o gaúcho brasileiro é representando através do termo *gaudério*. Segundo os autores,

trata-se de um termo empregado no estado do Rio Grande do Sul para designar os conterrâneos ali nascidos. Aqui, Negendre assume-se também enquanto *migrante*, o que o faz colocar a música como espaço privilegiado na resolução dessa identidade fragmentária. No limite, não há nativos e, portanto, privilégios; todos são, ao seu modo, migrantes. O objetivo passa a ser o de construir uma identidade *fronteiriça* que dê conta de agrupar estes diferentes sujeitos; e a música, por independe de nação de origem – qualquer músico, de qualquer país, pode executá-la – passa a ser encarada como o lugar privilegiado na qual essa identidade migratória se realiza e se estabiliza. (DUARTE; GONZALES, 2009, p.127).

Dentro desta mesma temática, a poesia *Milonga das tres banderas* de Jayme Caetano Braun, posteriormente musicada por Noel Guarany, é uma das mais representativas desta bandeira identitária pampeana, comumente reivindicada no estado. O próprio fato de a letra ter sido composta em idioma castelhano por um poeta brasileiro, já denota o caráter de compartilhamento em relação a um sentimento “pátrio-platino”, claramente expresso nos versos. Esta poesia tem registro no álbum *Andarilho* de 1997. Este disco de Luiz Marengo foi realizado em parceria com o cantor uruguaio Pepe Guerra²⁰. Neste álbum, esta música teve a participação da camerata de violões *Cuarteto Zitarrosa* e foi gravada em Montevideu, reforçando a comunhão cultural entre os dois países. Este mesmo álbum registra ainda participação do violonista argentino Lucio Yanel na música *Alma de estância e querência* (Sérgio Carvalho Pereira), o que reforça a tese de intercâmbio e compartilhamento entre os músicos do sul do Brasil, Uruguai e Argentina.

²⁰ José Luis Guerra nasceu no Uruguai no ano 1943. Junto com Bráulio Lopez (*Los Olimareños*) se exilou na Argentina e na Espanha entre 1974 e 1984.

Milonga das Tres Banderas²¹
(Jayme Caetano Braun)

Vieja milonga pampeana,
Hija de llanos y vientos,
Chiruzza de cuatro alientos
De la tierra americana.
Vieja milonga paisana
De los montes y praderas,
Tus mensajes galponeras
Trenzaran en la oración
Al pie del mismo fogón
Los gauchos de tres banderas.

Brasileño y oriental,
Rio-grandense y argentino,
Piedras del mismo camino,
Aguas del mismo caudal,
Hicieran, de tu señal,
Himnos de patria y clarín,
Hasta el más hondo confín,
Bajo el cielo americano,
De Osório-Artigas-Belgrano,
Madariaga y San Martín!

A tu conjuro pelearan,
Vieja milonga machaza
Los centauros de mi raza
Que al más allá se marcharan
Y las hembras te besaran
Con cariño y con amor
Cuando en la guitarra flor,
Enredada en el cordaje,
Fuiste un llamado salvaje
Al corazón del cantor!

Milonga - poncho y facón,
Calandria, pampa y lucero,
Grito machazo del tero,
Calor de hogar y fogón,
Milonga del redomón,
Llevando patria en las ancas,
Milonga de las potrancas
Milonga de las congojas
Milonga divisas rojas,
Milonga divisas blancas.

Blanco y azules pañuelos,
Celeste, verde, amarillos,
Milonga de los caudillos
Que hilvanaran nuestros suelos,
Milonga de los abuelos
De las cepas cimarronas,
Milonga de las lloronas
Repiqueteando de lejos,
Milonga de los reflejos
En las trenzas de las peonas.

²¹ Gravação disponível no 4shared: http://www.4shared.com/music/K-qxbrj-/02_Milonga_das_tres_banderas.html

<http://www.4shared.com/music/K-qxbrj->

*Martín Fierro - el viejo pancho,
Blau Nunes y Santo Veja,
Tu sonido gaucho llega
Parido nel [sic] mismo rancho
Y a lo largo y a lo ancho
Dibuja el suelo patricio
Cuando el payador de oficio
Repunta en vuelo bizarro,
Lanceros de Canabarro,
Rastreadores de Aparício.*

*Con tu sonido encadenas
Nel [sic] mismo pampa dialecto,
Antonio de Souza Neto,
Poncho - lanza y nazarenas,
Milonga sangre en las venas
De la historia que se aleja,
Leyenda de patria vieja
Que hizo del cielo divisa
Con justo José de Urquiza,
Juan Antonio y Lavalleja.*

*Milonga de tres colores
Punteada en cuerdas de acero,
Cuando el último jilguero
Ensayo sus estertores,
Nosotros los payadores,
De la tradición campera,
Saldremos a campo fuera,
Por los ranchos y fogones,
Tartamudeando oraciones
Pa' [sic] que el gaucho no se muera*

*Pero el jamás morirá,
Gaucho no puede morir,
Es ajes y el porvenir,
Lo que fue y lo vendrá,
La lanza y el chiripá
Podrán quedar nel [sic] repecho,
Pero - libertad y derecho,
Dignidad y gaucheria,
El patriotismo y la hombría
Los guardamos en el pecho.*

*Milonga de tres banderas,
Templada por manos rudas,
Mensaje de Dios, sin dudas
Sin cadenas ni fronteras,
Mañana por las praderas
El viento pampa resonga [sic]
Con su guitarra de estrellas
Haciendo patria con ella
Pues donde hay patria, hay milonga (MARENCO, 1997, grifo nosso)*

Estruturalmente, esta poesia também foi construída na forma de décima espinhela e em versos octossilábicos. As palavras e versos grifados foram destacados por, de alguma maneira, expressarem elementos que corroboram

para esta reivindicação identitária em torno de uma pátria-pampa, onde a milonga emoldura a aquarela pampeana. Na primeira estrofe o poeta apresenta a milonga pampeana e o gaúcho/*gaucho* de *tres banderas* comungando a beira do fogo, ambos comuns ao Brasil, Uruguai e Argentina. Este sentimento de pertencimento a uma pátria pampeana, sem fronteiras é reforçado no início da segunda estrofe através do uso dos gentílicos brasileiro, oriental (uruguaio), rio-grandense e argentino, como se fossem um só.

A estrofe seguinte faz referência a um personagem mítico já apresentado aqui e conhecido na pampa. Trata-se do centauro, homem-cavalo que sempre lutou bravamente e, como se vê, sua presença é muito recorrente no imaginário através do seu uso neste repertório surenho. A quarta e a quinta estrofe, trazem o gênero da milonga como sendo tudo e de todos. Ao mesmo tempo ela é lugar de abrigo (poncho) e é ponto de partida para a luta (*facón*). A milonga é liberdade, representada através do canto da *Calandria*²², é estrela que brilha e também é a própria pampa (segundo verso da quarta estrofe). Segundo o poeta, a milonga também é multicultural, e se propõe abrigar todos, com lenços de todas as cores (brancos, vermelhos, azuis, verdes e amarelos), uma metáfora para a diversidade dos povos que habitam os países que compartilham a Pampa.

A sexta estrofe nos remete à literatura gaúcha e *Gauchesca*, por exemplo através dos personagens Martín Fierro de José Hernandez) e Blau Nunes de João Simões Lopes Neto. Na estrofe seguinte, Jayme faz referência a um idioma comum, um *mismo pampa dialecto* entre os pampeanos a partir da milonga. Neste trecho, registra também o caráter de uma milonga solitária, isolada na história, lenda de uma velha pátria (pampeana) que idealizava o céu (metáfora para perfeição). Na oitava estrofe, o poeta nos diz que a milonga de três cores é tocada em cordas de aço, em referência a *vihuela*, antecessora ao violão, e que utilizava este tipo de encordoamento. É com ela que os primeiros pajadores exaltavam a tradição campeira à beira dos fogões. Neste ponto, o poeta compara a milonga a uma oração, como uma prece sussurrada pelos pajadores em intercessão à vida do gaúcho. Motivado por este pedido é que,

²² A Calandria ou Calhandra é um pássaro muito comum no território argentino. Na América há dez espécies, sendo que cinco delas podem ser encontradas na Argentina. A maior beleza dessas aves é a sua voz e é conhecida como ave "compositora" pela facilidade em reproduzir melodias.

na estrofe seguinte, Jayme reafirma que o gaúcho jamais morrerá. Aqui, é reiterada toda aquela gama de valores e princípios que "caracterizam" o gaúcho, quanto o poeta aponta que podem cair a lança e o chiripá, mas a liberdade, os direitos, a dignidade, o patriotismo e a "gaucheria" sempre serão guardadas no peito.

Na última estrofe, o poeta aponta características do gênero que une os três países. É a milonga, sem cadências e fronteiras, sendo tocada por mãos rudes do gaúcho campeiro. Ela é como uma mensagem divina que abençoa o pampa, através do vento que a faz ressoar pelos campos. Metaforicamente, Jayme coloca um violão de estrelas nas mãos do vento para assim, fazer uma só pátria através do som deste gênero, uma vez que "*donde hay patria, hay milonga*".

Diante desta poesia, podemos ver o quanto a milonga está associada ao viver pampeano. Poderíamos afirmar, apenas com base nesta poesia, que é o gênero que representa a própria Pampa. Mas ao analisar o repertório de poesias, músicas e da literatura afim, observamos que a milonga é considerada não apenas um símbolo identitário da região. Por vezes, ela é atribuída ao próprio viver pampeano como uma filosofia do próprio gaúcho, enquanto ser que habita, reflete e constrói a Pampa, representada socialmente na milonga.

Neste ponto, é necessário voltarmos nosso olhar para a questão das representações e da constituição identitária, uma vez que a música, partindo deste exemplo do gênero milonga, é uma linguagem que estabelece diálogos entre os membros de um grupo e pode até mesmo fazer com que se reconheçam, gerando um ponto de identidade comum entre estes, como no caso dos gaúchos/*gauchos*. Ao mesmo tempo, é um produto sócio-cultural que pode assumir o papel de representar esta(s) identidade(s) para outros grupos. Para Stuart Hall (1997), que se propõe a estudar a sociedade através de seus produtos culturais, a representação é uma prática de significação realizada através da linguagem, em seu mais amplo sentido. Neste caso, as diversas linguagens da arte como a dança, a literatura, a pintura e a música, por exemplo, são linguagens onde se manifestam e por circulam as representações.

Com enfoque voltado à questão de espaço e território, Denise Jodelet (2001, p.22) nos diz que as representações são uma forma de conhecimento

“socialmente elaboradas e compartilhadas, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”. Para a autora, as representações são sistemas que regem nossa relação com o mundo e com o nosso entorno, no caso o grupo, onde elas são compartilhadas. Neste sentido, as representações sociais orientam as condutas e parte do processo de comunicação entre os membros do grupo ou entre os grupos. Além disso, “elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais” (JODELET, 2001, p.22).

Assim como os produtos socioculturais como a música e a poesia, as representações vão sendo criadas e modificadas ao longo do tempo, estão sempre em movimento. Neste sentido, o foco do estudo das representações se volta para o novo, para a metamorfose, os hibridismos para a renovação das tradições. Serge Moscovici (2001, p.63) pensa a sociedade como um processo em construção e não em uma vida social pré-determinada e constituída, como rezam os manuais de tradição, que determinam o que se deve ou não fazer, em termos de hábitos, costumes e vestimentas. Para este autor, as representações são em grande parte, fruto do trabalho dos artesãos que atuam com as linguagens artísticas, referidas anteriormente. Portanto, Moscovici (2001, p.63) defende que há uma categoria ou grupo de pessoas que comumente tem o ofício de criá-las, já que estas seriam intrínsecas à sua prática e ao seu cotidiano laboral. O autor destaca que o artista possui um papel importante neste processo de criar representações, sendo ele um importante gerador de ideias a respeito das identidades.

Adentrando um pouco mais na discussão, é importante ressaltar que alguns autores, como os do campo da psicologia social, analisam a questão identitária sob duas óticas: uma, a identidade social, que seria o sentimento de semelhança e compartilhamento com os outros, com o grupo; outra, a identidade pessoal, que seria ao sentimento de diferença em relação aos outros, aos membros desse mesmo grupo. É com este olhar que Deschamps & Moliner (2009), apontam essas duas óticas como ferramentas para nos auxiliar a compreender a dualidade entre o individual e o coletivo, entre semelhança e diferença, já que para os autores a identidade pode ser compreendida como

um “fenômeno subjetivo e dinâmico resultante de uma dupla constatação entre si mesmo, outros e alguns grupos” (DESCHAMPS & MOLINER, 2009, p. 14). Assim, a representação age exprimindo a semelhança dentro do grupo e ao mesmo tempo a diferença intergrupo. Trazendo estas questões para o cenário pampeano, onde o presente estudo tem seu eixo, Panitz (2010, p.91) nos diz que “existe uma gênese geográfica em muito das representações que os grupos têm sobre o mundo, as coisas e os outros grupos” e acrescenta ainda que as representações “parecem ser elaboradas a partir da cultura, na qual o espaço geográfico possui presença marcante” (*ibidem*).

Para aprofundar estas questões sobre identidade, é indispensável lançar mão de uma ótica antropológica, como a encontrada nos estudos de Joël Candau (2011). Para este antropólogo, o passo inicial, que seria definirmos ou depurarmos o conceito de identidade já é algo complexo e difícil. Segundo o autor, no campo individual, a identidade pode ser: um *estado*, quando se refere à identificação do sujeito, através de um documento, por exemplo; ela pode ser uma *representação*, através da ideia de quem sou, segundo a minha ótica ou o olhar exterior; e ela pode ser um *conceito*, que é o de identidade individual, comumente utilizado nas Ciências Sociais. Em relação à identidade, em nível de grupo, o processo de análise se torna ainda mais complexo. Neste caso, Candau (2011, p.25) afirma claramente que “o termo ‘identidade’ é impróprio porque ele nunca pode designar com rigor uma recorrência”, uma vez que o indivíduo, em um dado momento é “idêntico” a ele mesmo. O mesmo não ocorre em um momento posterior, pois viu novas coisas, leu novos dados, lembrou e esqueceu-se de outras informações. Quanto mais em relação a outro indivíduo, mesmo que se trate de seu irmão gêmeo, como aponta o autor. Nestes casos de grupo, o termo pode ser utilizado “em um sentido menos restrito, próximo ao de semelhança ou de similitude que satisfaz sempre uma inclinação natural do espírito” (CANDAU, 2011, p.25). Sem este rigor estrito, podemos considerar a identidade, seja ela de ordem cultural ou coletiva, como uma representação, nos diz o autor. Estas representações fazem com que o indivíduo se sinta abrigado, acolhido ou incluso no grupo, no qual “compartilha” determinadas práticas e saberes.

Exemplos não faltam para mostrar que, de maneira constantemente renovada, os indivíduos percebem-se – imaginam-se, como diria Benedict Anderson – membros de um grupo e produzem diversas representações quanto à origem, história e natureza desse grupo: no domínio da ação política pensamos evidentemente nas teses racistas, nos projetos *regionalistas* ou étnicos e, de maneira mais geral, em todo discurso de legitimação de desejos nacionalistas. (CANDAU, 2011, p.25-26, grifo nosso).

Estas práticas e saberes, como gestos, maneiras de falar, de se portar, de se vestir, que muitos membros de uma mesma sociedade ou grupo vão compartilhando ao longo dos anos, são “adquiridas quando de sua socialização primeira, [são] maneiras de estar no mundo que contribuem a defini-los e que memorizaram sem ter consciência, o que é o princípio mesmo de sua eficácia” (CANDAU, 2011, p.26). Trazendo esta reflexão para o contexto desta pesquisa, observamos que o usar a bombacha, o andar a cavalo e o tomar chimarrão, se constituem como representações de um ser gaúcho que não necessariamente faz o indivíduo gaúcho. Certamente a pilcha (lenço e bombacha, por exemplo), e o chimarrão são elementos que aproximam o indivíduo dos pares que compartilham esta “identidade”, e o torna integrante daquele grupo. Como apontou Candau, estas representações são adquiridas no começo de sua socialização.

Neste ponto, recordo da minha infância que pode de alguma maneira ilustrar esta situação. Apesar de ter nascido e vivido por treze anos no campo, em plena Pampa, posso ser considerado, segundo os “preceitos da tradição”, um não gaúcho. Isso se deve ao simples fato de que meu pai nunca teve o hábito de tomar chimarrão em casa, tão pouco vestia bombachas e também não tinha um cavalo. Assim, eu cresci num ambiente rural sem vestir bombacha, tomar chimarrão ou andar a cavalo. Hábitos que adquiri depois, quando passei a residir na área urbana da cidade e passei a ter contato com amigos que frequentavam um CTG. Neste sentido o músico Marcello Caminha (2012), colaborador entrevistado para esta pesquisa, nos diz que o ser gaúcho “transcende a questão da bombacha, do chimarrão. [Isto] são acessórios”, apenas suplementos que aproximam os pares que compartilham os mesmos hábitos.

Em algumas entrevistas realizadas com os músicos que colaboram com este trabalho, procuramos contemplar, além das questões relacionadas à

música e ao violão, uma breve discussão sobre identidade, justamente para conhecer a visão de quem trabalha com cultura e vive cercado dos questionamentos que a palavra identidade carrega. São eles, os músicos Marcello Caminha (citado há pouco), Maurício Marques, Thiago Colombo e Yamandú Costa, que serão apresentados no terceiro capítulo deste trabalho, quando falaremos sobre a música e o violão pampeano. Este tema, por sua vez, vai além de questões estético-musicais e está cercado por discussões identitárias, principalmente em relação ao que é considerado pampeano ou não, da mesma forma que se discute o que é ou não gaúcho, dentro do estado.

O músico Maurício Marques (2012) fala o que pensa a respeito do tema dentro do contexto sul-rio-grandense. Para ele,

essas questões de identidade são um processo social. Então é difícil definir muito especificamente como é que funciona isso. O que nós sabemos é que, essas questões identitárias são traçadas por uma série de fatores como etnia, com as culturas específicas do povo, linguajar, modismos, maneirismos, todas essas coisas que fazem parte da cultura de qualquer povo. O Rio Grande do Sul não é diferente de nada disso, de nenhum outro lugar, a cultura depende desses elementos. Mas eu acho que em termos de identidade, muitas vezes isso é tratado de uma maneira forçada. Por exemplo, para você ser gaúcho tem que ser isso ou tem que ser aquilo. Então, eu acho que esses são os pontos mais complicados dentro do Rio Grande do Sul. Isso vai se passando, a meu ver, em todos os aspectos da cultura dita regional em nosso estado. (MARQUES, 2012).

Em relação à “identidade gaúcha”, o músico Thiago Colombo (2012) chama a atenção para a problemática que começa a partir do próprio uso do gentílico *gaúcho* para os rio-grandenses, pela carga atribuída a esta palavra.

O gauchismo, no meu ponto de vista, é extremamente problemático. O problema começa pela definição de procedência geográfica. Por exemplo: quem nasce em Minas é mineiro, quem nasce no Ceará é cearense, quem nasce no Paraná é paranaense. Já quem nasce no Rio Grande do Sul é “gaúcho”, palavra esta que traz no significado mais do que a determinação de lugar geográfico, traz junto a definição de “lugar” identitário, cultural. É um peso que carregamos. Por isso é preciso ter cuidado quando se fala em uma cultura gaúcha. (COLOMBO, 2012).

Para Candau (2011, p.26), não se pode rejeitar às concepções identitárias e é claro que elas existem e são livremente utilizadas, muitas vezes sem o devido aprofundamento. Para tanto, nos diz o autor, é preciso ter uma

ótica que nos leve a compreender a existência de um núcleo memorial, um fundo ou substrato cultural, denominado por Ernest Gellner (*apud* Candau, 2011) de “capital cognitivo fixo”, que seria “compartilhado pela maioria dos membros de um grupo e que confere a este uma identidade dotada de uma certa essência”. No entanto, Candau alerta para a fragilidade desta ótica, exposta a crítica por duas razões:

de um lado, parece-nos abusivo utilizar as expressões ‘identidade cultural’ ou ‘identidade coletiva’ para designar um suposto estado de um grupo inteiro quando apenas uma maioria dos membros desse grupo compartilha o estado considerado [...] Descarto a possibilidade de que *todos* os membros do grupo compartilhem esse estado. Por outro lado, é reducionista definir identidade de um grupo a partir unicamente da protomemória²³, pois as estratégias identitárias de membros de uma sociedade consistem em jogos muito mais sutis que o simples fato de expor passivamente hábitos incorporados. CANDAU, 2011, p.26-27, grifo do autor).

Esta reflexão do antropólogo Joël Candau, certamente se aplica a qualquer contexto sócio-geográfico-cultural e em termos de Rio Grande do Sul nos é muito esclarecedor. O discurso identitário gaúcho reivindica uma unanimidade através de uma identidade cultural ou coletiva, como aponta Candau a todo o grande grupo gaúcho, no caso, a todas as cidades e regiões do estado. É impossível pensa que, nos quase 500 municípios gaúchos, todos os indivíduos compartilhem não apenas os hábitos e costumes, como das mesmas ideias, ideais, representações e significados que compõem esta identidade gaúcha. Justamente um estado cujo povoamento é híbrido, formado por indígenas, hoje quase dizimados, colonizadores ibéricos, imigrantes europeus de diversos países, afrodescendentes e hoje, por brasileiros de outras regiões, e de outros países como uruguaios e argentinos possa ter uma única identidade cultural, “bem definida” e encerrada em si mesmo. Sem adentrarmos em um contexto cultural mais amplo, observando apenas o campo da música, vemos o quanto isto é impossível. Pois, acreditar nesta identidade gaúcha “una”, tomando a música como exemplo, seria negar os produtos sócio-culturais advindos de “outras” culturas como o choro que é feito no bar Liberdade em Pelotas, as bandas de *Rock* de Santa Maria, o desfile

²³ Conforme citado na Introdução, Candau divide a memória em três níveis, sendo a protomemória, o mais baixo nível da memória. É também conhecida como memória hábito (Bergson) ou procedural.

carnavalesco de Uruguaiana, os bailes das bandinhas alemãs do Noroeste, o batuque do sopapo pelotense e os clássicos da OSPA, só para citar alguns exemplos. O mesmo ocorre com toda a gama de possibilidades estéticas do que é produzido cultural e musicalmente dentro do estado gaúcho. São produções culturais que estão em constante modificação e que naturalmente, não compartilham dos preceitos estático-identitários do gauchismo, aquele da tradição inventada, abordado na seção anterior.

A partir deste simples exemplo e segundo a análise de Candau (2011, p.27), observamos que as sutilezas muitas vezes inobservadas pelas teses primordialistas, apresentam as identidades como um conjunto estável e definível de traços culturais. Isto claramente não corresponde ao curso natural da vida, em constante transformação diária. Ao contrário, é necessário observar o contexto e as situações. Neste sentido, as teses situacionais nos apontam que as identidades “são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais [...] de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de *visões de mundo*”, entre os sujeitos e os grupos (*ibidem*, grifo nosso). Neste processo ativo, a emergência destes sentimentos é uma “consequência de processos dinâmicos de inclusão e exclusão de diferentes atores que colocam em ação, estratégias de designação e atribuição de características reais ou fictícias, recursos simbólicos mobilizados em detrimento de outros provisória ou definitivamente descartados” (*ibidem*). São estas variações de situação, contexto e circunstâncias da identidade que nos impedem, segundo o autor, de encontrar uma definição ou reduzi-la a uma essência.

Para Candau (*ibidem*), assim como a noção de memória coletiva o uso de expressões como “identidade cultural” ou “identidade coletiva” devem ser cuidadosamente analisados sob o ponto de vista das retóricas holistas²⁴ e do próprio compartilhamento da memória. Para o autor, a memória coletiva se apresenta sob a forma de retóricas holistas, que seriam as generalizações que fazemos ao empregar expressões, figuras, símbolos visando determinar conjuntos homogêneos e estáveis e que proporcionariam ao grupo um sentimento de identidade. Candau (2011, p. 28-30) problematiza estas

²⁴ As discussões em torno das retóricas holistas são aprofundadas por Paul Ricoeur em sua obra “A Memória, a História, o Esquecimento” (2007).

questões e, apresenta as retóricas holistas como um recurso de convencimento, para dar conta de algo que se sabe ser diferente, mas que não se tem ideia da dimensão.

Dentro desta discussão sobre as questões identitárias, o professor Thiago Colombo (2012) vai um pouco além, nos exemplificando como estas questões são complexas, seja no âmbito político, religioso, cultural ou geográfico.

Muita gente, quando ouve a palavra identidade já dá um pulo, e não é por menos. Esse tema é grave e este termo foi e segue sendo escusa para os mais perversos fins no mundo inteiro, vide o fascismo, o nazismo (casos extremos), o islamismo, o judaísmo, o comunismo, todos os “ismos” e suas repercussões negativas. Por outro lado as atrocidades não são inerentes às identidades e sim cometidas *em nome delas*, ou seja, normalmente a culpa não é do conjunto de valores que caracterizam os grupos humanos e sim do *uso destes valores* no intuito de fomentar o ódio pelas diferenças. (COLOMBO, 2012, grifo nosso)

Joël Candau, ao abordar o grau de pertinência das retóricas holistas em relação à memória e à identidade, nos diz, consonante aos riscos que a palavra identidade pode trazer, que

em nosso século climatérico, os homens mostraram, com inegável zelo, que poderiam morrer em nome das retóricas holistas: em 1974 Greeley estimou que os conflitos étnicos tinham provocado a morte de algo em torno de 20 milhões de pessoas desde a Segunda Guerra Mundial. Podemos estar seguros que, desde 1974, essa cifra aumentou consideravelmente. A identidade (cultural, coletiva) que serviu de substrato para todos os grandes *slogans* totalitários do século é certamente uma “ideia de morte”. (CANDAU, 2011, p.30-31, grifo do autor).

Em relação à “memória coletiva” ou “compartilhada” o autor alerta para o fato de que “o pressuposto do compartilhamento (ideias, crenças e lembranças) que veicula as retóricas holistas se torna problemático” (CANDAU, 2011, p.42). Para Candau (*ibidem*), quando a possibilidade da dúvida existe, é arriscado utilizar as retóricas holistas para compreender o processo, “que não significa que esse pressuposto seja totalmente equivocado”. Para tanto, segundo o autor, melhor seria consideramos que o compartilhamento de crenças e

representações pode existir, mas de maneira parcial, relativo a uma parte do grupo e de modos distintos.

A partir desta análise, observa-se que a memória coletiva seria uma metáfora, já que não é a sociedade que evoca lembranças, mas sim, o indivíduo. Em relação às representações, e as categorias que a organizam, Candau dá especial atenção à memória, cujo efeito é sempre proporcional a sua força. Assim, em alternativa a expressão memória coletiva, o autor nos apresenta a concepção de memória forte, que ele denomina como

uma memória massiva, coerente, compacta que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo, qualquer que seja o seu tamanho, sabendo que a possibilidade de encontrar tal memória é maior quando o grupo é menor. Uma memória forte é uma memória organizadora no sentido de que é uma dimensão importante da *estruturação de um grupo* e, por exemplo, de representação que ele vai ter de sua própria identidade (CANDAU, 2011, p.44, grifo nosso).

Neste sentido, surgiram os CTGs com o objetivo de “reacender as tradições”, com vistas a “preservar” a memória coletiva ou a memória forte (como sugere Candau) das imagens do gaúcho guerreiro, forte, centauro da pampa, e “resgatar” a identidade gaúcha. Os CTGs agem como uma espécie de lugar de memória, embora não o sejam. Mas não deixa de ser um lugar onde se busca reviver os costumes de um tempo passado vivido pelo “autêntico gaúcho”.

Como exposto na seção anterior, o primeiro Centro de Tradições Gaúchas denominou-se 35 CTG, em homenagem a epopeia farroupilha, iniciada em 1835. Entre os objetivos desse centro, foram atribuídas as seguintes finalidades:

a) zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes, etc., e conseqüentemente 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 apoio possível. O Centro não desenvolverá qualquer atividade político-partidária, racial ou religiosa (Lessa, 1985, p.58)

Barbosa Lessa ressalta que o objetivo do CTG não era apenas dar uma vida literária ao gaúcho, como fizeram às sociedades literárias anteriormente. Desde o princípio, os integrantes do 35 CTG buscavam *reviver* o gaúcho herói,

mesmo que simbolicamente. Para isso, procuraram recuperar o sentido, a vestimenta, a música, a poesia e os costumes do gaúcho da Campanha, região onde Lessa e Côrtes viveram, de maneira a inseri-los dentro de um galpão (o CTG), no meio da cidade (LESSA, 1985, p.58).

Como aponta Santi (2011, p.46), desde o começo o movimento tradicionalista, através da criação dos CTGs, justificou suas iniciativas como uma reação à invasão cultural norte-americana que ocorrera após o final da Segunda Guerra Mundial. Conforme o autor, tal “invasão” se dava principalmente através da *música* e do cinema.” Para tanto, Lessa, Côrtes e seus companheiros de CTG, passaram a utilizar os meios de comunicação como o jornal e o rádio para difundir as músicas e os eventos promovidos pelos movimento Tradicionalista. A partir de então, o movimento se fortaleceu cada vez mais, contribuindo para a construção de uma memória comum em relação ao reviver o gauchismo, proposto pelo tradicionalismo. Conforme exposto anteriormente, hoje existem mais de 4000 CTGs espalhados pelo Brasil e também no exterior (Oliven, 2006), promovendo os “costumes gaúchos” através da dança, da poesia e da música. Desta maneira, os CTGs são “os polos difusores de toda a ideologia que permeia o que hoje se chama de música tradicionalista e nativista, pois cantar o mito significa mantê-lo vivo” (AGOSTINI, 2005, p. 30).

Como sua forma de atuação é através da constituição de grupos, em torno da tradição, os CTGs funcionam como um local para o compartilhamento da memória entre os membros do grupo seja ela real ou inventada. Através da análise e citação de um exemplo dado por Jean-Pierre Vernant, a respeito da Grécia arcaica, o antropólogo Joël Candau nos afirma que

a memorização coletiva é possível, pois o contexto é aquele de uma memória forte enraizada em uma tradição cultural – a glorificação e elogio dos heróis – “que serve de cimento ao conjunto dos helenos, em que eles se reconhecem a si mesmos porque é apenas através da gestão dos personagens desaparecidos que suas próprias existências sociais adquirem sentido, valor e continuidade”. É a glória imortal, não perecível, que se canta aos vivos, aqueles que não concebem sua própria identidade “a não ser por referência ao exemplo heróico”. (CANDAU, 2011, p.46)

Este exemplo se apresenta em consonância à questão do tradicionalismo e o culto ao gauchismo. O próprio 35 CTG já carrega em seu

título uma referência ao ano que principia a revolução Farroupilha, 20 de Setembro de 1835, e que se tornou dia de celebração e homenagem ao gaúcho guerreiro. Como nos diz Candau, na citação acima, o contexto desta memória em torno do mito do gaúcho, está enraizado em uma tradição que vem sendo construída ao longo dos anos. Tal tradição, assim como na Grécia Antiga cultua os heróis do passado. Da mesma maneira, o tradicionalismo gaúcho reverencia e venera seus heróis farroupilhas como Bento Gonçalves, Davi Canabarro, Antônio de Souza Neto e Giuseppe Garibaldi, por exemplo. É através destes personagens, elevados a categoria de heróis que lutaram pela justiça, pela aclamada liberdade, igualdade e fraternidade, que alguns sul-riograndenses se reconhecem e neles se identificam, através de seus princípios e de suas virtudes. É através do culto aos heróis que lutaram na revolução farroupilha que o gauchismo vai se erguendo e se fortalecendo através das sociedades literárias e posteriormente com a fundação dos CTGs. Como bem aponta Candau (2011, p.46), este culto é um esteio para aqueles que não concebem sua própria identidade e necessitam de exemplos heroicos para subsistir. O autor alerta ainda, para o fato de que a memória compartilhada, como a que pode ser encontradas em grupos e centros como os CTGs é uma “espécie de meio no qual se forma a identidade” (GEARY, 1996; *apud* CANDAU, 2011, p.47). Para Geary, a memória coletiva pode se dar desta uma maneira uma vez que,

longe de ser um compartilhamento espontâneo de uma experiência viva e transmitida, a memória coletiva foi também orquestrada, não menos que a memória histórica, como uma estratégia favorecendo a solidariedade e mobilização de um grupo através de um processo permanente de eliminação e escolha (GEARY, 1996; *apud* CANDAU, 2011, p. 47).

Para Candau (*ibidem*), “uma memória verdadeiramente compartilhada se constrói e reforça deliberadamente por triagens, acréscimo e eliminações feitas sobre as heranças”. O Movimento Tradicionalista Gaúcho, através do CTG como local de encontro para a manutenção e forjamento das memórias que reivindicam uma identidade gaúcha, obteve êxitos significativos em sua empreitada. Isso se justifica pelo fato de que “a memória coletiva, como a identidade da qual ela é combustível, não existe se não diferencialmente, em

uma relação sempre mutável mantida como o outro” (CANDAU, 2011, p.50). Com o objetivo de agregar pessoas em torno de “uma identidade” gaúcha e formar grupos que nela se identifiquem e a promovam, os CTGs encontraram na dança, na poesia e na música, instrumentos de manutenção e propagação dessas memórias. De certa maneira, a música e a poesia, por exemplo, são “suportes imateriais” para a difusão e “conservação” destas memórias. Tais suportes, sobretudo a música, vão encontrar nos festivais regionais de música nativista, promovidos a partir da década de 70, não só um ponto de acolhimento, mas um fenômeno difusor desta reivindicação identitária gaúcha. Tal fenômeno, suas contribuições, implicações culturais e as redes de relações sócio-musicais propiciadas pelo mesmo, serão temas da próxima seção.

1.3 Festivais de música regional: palco de relações sócio-musicais

Desde os anos 70, a temática gauchismo se torna ainda mais presente na música popular sul-rio-grandense, especialmente com o nascimento dos festivais de música regional, a partir da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. O termo nativismo, de certa maneira, encontra sua ascensão a partir do nascimento dos festivais regionais da década de 70. O movimento nativista surge de alguma maneira, como uma alternativa para a cultura regional que não se identificava, em parte, com as regras e preceitos do movimento tradicionalista.

Em meio a essa temática, alguns termos são muito recorrentes para nomear os movimentos atrelados à tradição gaúcha. A partir de Santi (2004), vamos tentar nos aproximar do significado e contexto das palavras regionalismo, gaúcho, tradicionalismo, nativismo, tradinativismo e gauchismo. Estes termos estão muito arraigados na dialética do discurso identitário em nosso estado e são muitas vezes, empregados indistintamente. Nosso intuito é situar e informar o leitor sobre as diferenças entre estas terminologias, para que possa melhor compreender os eventos ligados às questões culturais do estado e principalmente, aos que se referem aos festivais promovidos pelo movimento nativista, tema desta seção.

Segundo Álvaro Santi, a palavra “regionalismo” é a de espectro mais amplo e foi justamente na literatura que seu uso tornou-se mais frequente. Para o autor (2004, p.17), dentro do cenário cultural sul-rio-grandense, utiliza-se o termo “regionalismo com um significado que extrapola a literatura, para designar qualquer aspecto da cultura característica do Estado, da culinária à maneira de vestir”.

Em relação à etimologia da palavra “gaúcho”, brevemente apresentada na primeira seção deste capítulo, o pesquisador aponta que há controvérsias e possibilidades múltiplas quanto à sua raiz, sendo originada a partir dos idiomas árabe, francês, quíchua, araucano ou guarani.

Primitivamente, designou o habitante do campo, descendente na maioria, de indígenas, de portugueses e de espanhóis, com caráter eventualmente pejorativo, significando “ladrão” ou “andejo”. Ao findarem as guerras e os campos sem fronteiras, quando este personagem errante fixou-se na estância, o mesmo termo passou a designar o peão, especialmente quando hábil nas lides do campo. Como se sabe, designa hoje oficialmente os indivíduos naturais do estado do Rio Grande do Sul. (SANTI, 2004, p.17)

Para o músico Marcello Caminha (2012), o gaúcho, no sentido da palavra, surgiu no século XVII, na região do pampa: Uruguai, Argentina e Brasil. “Nós pagamos um preço muito grande em nível de opinião pública por termos sido rio-grandenses batizados gaúchos”, aponta Caminha (2012). Ou seja, a impressão “gaúcho”, para simbolizar o habitante do Rio Grande do Sul, é um equívoco muito grande, afirma o músico. Segundo o músico,

é um preço que se paga pelo fato de que uma simples expressão, e primeiramente não tem valor nenhum, se tornou um estigma que o povo leva porque obriga todo sujeito que mora no Rio Grande do Sul, de certa forma, a instituir valor a coisa tradicional. E naturalmente, existem pessoas que não dão importância para isso de valorizar as questões culturais regionais. Então, isso é um problema que a gente sofre. (CAMINHA, 2012).

Outro termo recorrente nas temáticas regionais e muito associado a palavra tradição, é o “Tradicionalismo”. No Rio Grande do Sul, o Tradicionalismo é um movimento organizado para difundir a “tradição” gaúcha. Segundo a tese *O sentido e o Valor do Tradicionalismo*, da autoria de Barbosa

Lessa, um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), apresentada no I Congresso Tradicionalista, em 1954,

o movimento tradicionalista rio-grandense visa precisamente combater os dois reconhecidos fatores de desintegração social. Através da atividade artística, literária, recreativa ou esportiva – sempre realçando os valores tradicionais -, *procura reforçar o núcleo da cultura rio-grandense, tendo em vista o indivíduo que tateia sem rumo e sem apoio dentro do caos de nossa época*. E, através dos Centros de Tradições Gaúchas, procura entregar ao indivíduo uma agremiação com as mesmas características do grupo local que ele perdeu ou teme perder: o pago. Mais que o seu pago, o pago também das gerações que o precederam; [...] e à medida em que surgem novos CTGs, em todos os municípios do Rio Grande do Sul, vai o *Tradicionalismo confundindo-se com o Regionalismo*, pois opera para que todos os indivíduos que compõem a mesma Região sintam os mesmos interesses, os mesmos afetos, e desta forma reintegrem a unidade psicológica da sociedade regional. (LESSA, 2008, p.80, grifo nosso).

Outro dos fundadores do movimento, Glaucus Saraiva, aponta uma definição mais “universal” do movimento, mais abrangente. Nesta definição, apresentada em sua carta de Princípios do MTG, quando da realização do VIII Congresso Tradicionalista em 1961, aparece o termo *nativista*, mas ainda sem um sentido claro.

O Tradicionalismo, ou o Movimento Tradicionalista, é um organismo social, perfeitamente definido e estatuído, de natureza cívica, ideológica e doutrinária, com características próprias e singulares que o colocam em plano especialíssimo no panorama da vida rio-grandense, brasileira e americana. Cumprindo ciclos sociais, culturais, literários e artísticos de natureza nativista, procurando influir em todas as formas de manifestação de vida e do pensamento rio-grandense, o Tradicionalismo gira em uma órbita que tem como centro os problemas rurais da nossa terra, o homem brasileiro em geral e o rio-grandense em particular, sua maior expressão, e onde estão fixadas as suas raízes mais profundas. (SARAIVA, 1968, p.17, grifo nosso).

Neste sentido, Glaucus Saraiva busca colocar o *Movimento Tradicionalista Gaúcho* como sinônimo de *Tradicionalismo*. E Barbosa Lessa vai mais longe ainda, ao afirmar de forma exacerbada que *Tradicionalismo confunde-se com Regionalismo*. Com o objetivo de “reforçar o núcleo” da cultura do estado e apoiar os indivíduos dentro do “caos de nossa época” o MTG assume para si o papel de salvaguardar a cultura regional, nem que para

isso fosse necessário criar uma “cultura gaúcha”. Vale lembrar que diversas manifestações culturais já ocorriam no estado, talvez apenas em seus núcleos, nas colônias de imigrantes europeus, desde meados do século XIX, entre as comunidades indígenas, entre os grupos negros e nas comunidades de tantos outros povos que vieram para o estado. No campo da música, o choro e o samba carioca fazem parte da cena porto-alegrense desde o início do século XX. Certamente, não foi objetivo do movimento tradicionalista por fim a essas manifestações culturais, mas sim, propor uma cultura “universal” dentro do âmbito regional, de maneira que todos os sul-rio-grandenses pudessem se identificar com esta proposta, nem que para isso uma “cultura gaúcha” tivesse de ser institucionalizada e reconhecida oficialmente, tal qual conhecemos hoje.

Destaca-se na citação de Glaucus Saraiva, o uso do termo *nativista*, pela primeira vez, até onde se tem registro, expresso em um documento do movimento tradicionalista. No contexto onde foi utilizado, poderia ter sido substituído por outra palavra que remetesse a questão regional. No entanto, como aponta Santi (2004, p.21) “o termo *nativista* [...] só passaria a ter uso corrente com a disseminação de festivais de música nativista por todo o interior do Estado, a partir da década de 70, sendo o primeiro deles a Califórnia da Canção *Nativa* do Rio Grande do Sul”.

De acordo com Santi (2004), o uso do termo nativismo não teve um significado a ele atribuído antes de sua popularização, o que se tornou de certa maneira problemático. O termo passou a ser utilizado de maneira impressa somente a partir da primeira Califórnia da Canção. Mas somente dez anos mais tarde é que se estabeleceria, conforme frisa o autor, uma polarização entre Tradicionalistas e Nativistas, normalmente polemizada pela imprensa. De acordo com Santi (2004, p.22) um dos mais significativos momentos dessas polêmicas se dá “no auge da popularidade dos festivais nativistas (1986), quando os jornalistas Juarez Fonseca e Gilmar Eitelvin [...], arriscaram uma definição bastante ampla do Nativismo”. Tais definições ou defesas desses jornalistas foram transcritas por Ruben Oliven em sua obra *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*.

Não se pode dizer que exista um Movimento Nativista, mas é inegável que ele existe de fato. O nativista não é dogmático, não está ligado a critérios pré-estabelecidos [...]. Em música, quer

experimental, criar sem que alguém lhe esteja permanentemente avisando que tal coisa pode e tal não pode [...]. (OLIVEN, 1992, p.119)

Ao longo das afirmativas, os jornalistas Juarez e Gilmar (*apud* Oliven, 1992) apontam que os nativistas querem vestir-se como gostam, e não segundo as regras e figurinos impostos pelo movimento tradicionalista. Neste sentido, Ruben Oliven (1992) traça uma reflexão acerca das relações de poder e do uso da invenção (das tradições) por parte do Movimento Tradicionalista. Para o autor, tais características podem ser observadas a partir das entrevistas com os tradicionalistas, que apesar da constante preocupação em delimitar conceitos e fronteiras, possuem grande dificuldade para distinguir e/ou definir tradição, folclore, regionalismo, nativismo, cultura gaúcha, entre outros termos. Para Oliven,

poder-se-ia afirmar que estamos diante de um grupo de intelectuais que se vale de certo conhecimento como forma de poder. Trata-se, em última análise, de ter o monopólio sobre o direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos. (OLIVEN, 1992, p.109).

O antropólogo²⁵ e folclorista Antonio Augusto Fagundes, um dos mais destacados nomes do movimento tradicionalista, aponta algumas definições sobre o *nativismo* em seu Curso de Tradicionalismo Gaúcho.

Nativismo é o amor que a pessoa tem pelo chão onde nasceu, onde é *nato* [...]. Existe uma tendência para se chamar de nativista a arte que nasce da terra: teríamos assim a poesia nativista, a música nativista, a canção nativista. O melhor, porém, quando se fala em arte é dizer, simplesmente, “regionalista gauchesca”. (FAGUNDES, 1997, p.37-38, grifo do autor; *apud* SANTI, 2004, p.24).

Nesta citação, observa-se uma tentativa de definição romantizada e idealizada de nativismo, uma vez que o autor não reconhece o mesmo como movimento e sim como “o amor que a pessoa tem pelo que é *nato*”. E em

²⁵ Antonio Augusto Fagundes é graduado em Direito (1964) e Mestre em Antropologia Social (1981) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (*apud* FAGUNDES, 2005)

alternativa ao termo, associado a manifestações artísticas, procura o autor logo descartá-lo, oferecendo a ampla terminologia de *regionalista gauchesco*.

A polêmica entre Tradicionalismo e Nativismo persiste até os dias atuais, embora observemos uma crescente exponencial no que se refere ao segundo movimento. Alguns autores importantes debateram esta oposição entre os movimentos em suas obras. São eles Barbosa Lessa, um dos fundadores do Tradicionalismo, Ruben Oliven e o antitradicionalista Tau Golin.

Em seu livro intitulado *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*, Barbosa Lessa faz um retrospecto histórico desde finais do século XV até o nascer do século XXI. O autor explica o movimento Nativista, em linguagem coloquial dirigida ao público jovem, como sendo uma consequência “natural” dos movimentos que ocorreram desde o século XIX, como as sociedades literárias, passando pelo Tradicionalismo e chegando a década de 80 com o auge dos Festivais de música Nativista.

O tradicionalismo dos anos 50 se iniciara como um movimento de jovens do interior em direção a Porto Alegre. Por seguir nesta direção, rumo aos centros promotores de civilização, é que conseguiu extrapolar os limites do Estado: olha o Conjunto Farroupilha chegando à Nova York [sic], olha o Paixão Côrtes se apresentando com Os Tropeiros no Teatro *Olympia* de Paris, olha a gravação do “Pezinho” pela etiqueta *Metronom* na Alemanha, na Áustria, na Holanda e na Dinamarca. (LESSA, 2008, p.99).

E posteriormente acrescenta, em relação ao nativismo:

Os acampamentos nos rodeios e festivais de Vacaria, Uruguaiana, Bagé, Santa Maria, Cruz Alta... O contato com o cavalo, com os pássaros, com a natureza... Um começo de consciência ecológica... O chimarrão com todo o seu ritual de *relax* e solidariedade... A simbologia e o linguajar gauchesco amplamente difundidos pelos poetas e declamadores... Este o panorama que se apresentou à nova geração jovem, nos anos 80. (LESSA, 2008, p.99, grifo do autor).

Nesta obra, Barbosa Lessa fala do contexto cultural das décadas de 60 e 70, do movimento *hippie* e do Festival de Woodstock até aportar nos anos 80, onde segundo ele, foi descoberta a larga estrada da tradição pelas novas gerações no estado, através da música regional feita nas mãos de gente jovem como o músico Renato Borghetti que se lançava no início daquela década.

Bem em sintonia com a nova época, essa descoberta se faz na base do som, da música, do acampamento ao ar livre, do informalismo [*sic*] das roupas, da bombacha e da alpargata como contestação à caretece da bombacha e da bota. E Renato Borghetti, gaiteiro de 19 anos de idade, culturalmente nascido num CTG – casualmente o pioneiro 35 – tornou-se guru dessa gurizada medonha, com seus cabelos compridos e com a simplicidade do repertório regionalista do velho estilo Tio Bilia. (LESSA, 2008, p.102-103).

O primeiro disco de Renato Borghetti, lançado em 1983, foi o primeiro disco de ouro de música instrumental do Brasil. Segundo os músicos Daniel Sá e Kako Pacheco, que o acompanham desde aquela época, o lançamento desse álbum, e consequentemente da carreira de Borghetti, foi um fenômeno que ditou moda dentro do cenário cultural do estado.

Bom, quem é que não conhecia o Borghetti?! A gente passava em rádio Pop “tava” tocando o Renato, passava em rádio gaudéria, “tava” tocando, passava em AM... Não tinha como não conhecer. Muitos jovens, que não usavam bombacha, saiam na rua de bombacha. Teve um *boom*, foi um fenômeno inexplicável. Isso não tem explicação, acho que ele próprio admite isso. (SÁ & PACHECO, 2007)

Barbosa Lessa acrescenta ainda que, a nova geração, essa das décadas de 70 e 80, não queria ter o mesmo rótulo de “gaudério”, “grosso”, que seus pais, tradicionalistas tiveram. Eles queriam ser identificados com um movimento jovem, moderno, mas ligado à música e a cultura do estado.

Essa gurizada porto-alegrense, para a qual a sociedade burguesa olhava de soslaio temendo o pior, teve a grata satisfação de descobrir que, nas penhas e acampamentos tradicionalistas, não havia conflitos de gerações e que podiam sentar-se na roda de chimarrão sem que ninguém lhes pedisse carteira de identidade e atestado ideológico. *Obviamente, não quiseram aceitar o mesmo rótulo de “tradicionalistas” da geração de seus pais. Então se batizaram como “nativistas”.* Uma benéfica acomodação do *gauchismo* às inquietações e vibrações deste limiar do ano 2000. (LESSA, 2008, p.103, grifo nosso).

Observamos que Lessa apresenta o Nativismo como nascido do Tradicionalismo, senda a principal diferença, apenas a nomenclatura adotada pelas novas gerações. Neste sentido, emprega a palavra *gauchismo* como um termo amplo, algo que engloba tanto o Tradicionalismo quanto o Nativismo.

Em relação à música de cada uma destas vertentes ou movimentos, Barbosa Lessa frisa algumas diferenças básicas, a começar pelo rumo que cada uma delas tomara neste processo.

A música tradicionalista, partindo do interior para Porto Alegre, rapidamente visitara São Paulo, Nova York [sic], Paris. A música nativista, partindo de Porto Alegre para o interior, está muito mais interessada, mesmo, é na curtição dos acampamentos de Uruguaiana, Santa Maria, Cruz Alta, Carazinho, Taquara, Santa Rosa, São Sepé e onde quer que haja uma boa *guitarra* para apoiar canções que falam sobre *exôdo rural*, a *América Latina* e o gaúcho do futuro. (LESSA, 2008, p.103, grifo nosso).

Para o pesquisador Agostinho Luís Agostini, os conflitos rurais geraram muitas polêmicas a partir das denúncias realizadas pelas músicas que contemplavam estas questões nos festivais nativistas.

Nos festivais, porém, o Nativismo passa a ser polêmica. O conflito agrário, o êxodo rural, os problemas que a mecanização impôs ao trabalhador do campo, os pesticidas nas lavouras, entre outros, tornam-se motes frequentes para os nativistas. Além do mais o refinamento na construção das melodias e dos arranjos vocais e instrumentais fazem dessa vertente. (AGOSTINI, 2005, p.55)

De acordo com Marcello Caminha (2012), as palavras Nativismo e Tradicionalismo são muito importantes para compreendermos o contexto cultural regional do estado.

Se tu fores entrar no âmbito dos CTGs tu, vais estar falando em tradicionalismo. Os CTGs não tem a preocupação dessa evolução diária, de observar essa evolução. Eles pontuam uma determinada data, um determinado período, e cultivam as coisas que aconteceram naquele determinado período. Então eles estão cultivando a *tradição*. A tradição é uma coisa que não muda, é permanente. O movimento nativista tem outro critério, e aí eu me incluo nele, porque ele é um movimento que observa a *dinâmica* das coisas que estão acontecendo, principalmente no meio rural que é de onde vem a nossa linguagem. Ou seja, ele é um retratador das coisas que estão acontecendo e que estão permanentemente em modificação. (CAMINHA, 2012, grifo nosso).

Em relação à estética, Agostini acrescenta ainda que a música nativista é “mais elaborada do que aquela concebida até então. Os tradicionalistas manifestam-se contrários, alegando que o nativismo deturpa a tradição. Em contrapartida, são tachados de conservadores, reacionários, defensores dos latifundiários.” (AGOSTINI, 2005, p.56).

A partir dessas discussões sobre ideais do Tradicionalismo e do Nativismo, podemos inferir algumas reflexões sobre a disputa entre estes movimentos no campo musical. A música Tradicionalista era considerada elitista pelos nativistas que, por sua vez, tachavam os tradicionalistas de

latifundiários, associando-os aos grandes fazendeiros que exploravam a terra, a natureza e os peões. Enquanto isso, a música nativista era considerada “moderna” demais pelos tradicionalistas que temiam a deturpação da “autêntica música gaúcha” e, efetivamente, a perda da “monarquia” sobre a cena cultural rio-grandense.

Culturalmente, o tradicionalismo buscava ocupar espaços fora do estado e do país, apresentando sua a música como a “oficialmente” gaúcha e a que “genuinamente” representava e/ou identificava o estado. Neste período, a música chamada Nativista, ganhava cada vez mais espaços por diversas regiões, se popularizando pelo interior do estado já que estava e/ou está associada a uma elaboração mais reflexiva, seja em termos de letra, poesia ou música. Esse caráter do Nativismo pode ser encontrado a partir da abordagem de temas ligados a problemas sociais, entre eles o êxodo rural e o consequente estado de miséria dos marginalizados que deixaram o campo para viver na cidade, assim como às questões do viver e da rotina do homem simples do campo, o peão e não o patrão, tão reverenciado pelo Tradicionalismo.

Em geral, a música tradicionalista estava e/ou está muito associada à música de baile, música para animar, para dançar. No campo instrumental, podemos considerar a gaita-piano ou *acordeon* como o instrumento que melhor representa a música tradicionalista de baile do Rio Grande do Sul, pela dinâmica do movimento dos foles e pela projeção sonora deste instrumento que animava os bailes de campanha, desde os tempos em que não havia luz elétrica e equipamento para amplificação sonora. Neste sentido, o instrumento violão, anteriormente *vihuela*, estava presente na região do Pampa desde as Missões Jesuíticas e passou a ser, de certa maneira, associado ao movimento Nativista. Isto é apenas uma teoria, pois sabemos que diversos instrumentos, incluindo a gaita, sempre estiveram presentes no repertório da música “nativista” e vice-versa.

A música “nativista”, cujo tratamento musical pode ser considerado mais “elaborado” que a anterior, possuía um caráter de reflexão e não de baile²⁶.

²⁶ É importante considerar que o Nativismo, cada vez mais, vem incorporando em seu repertório, gêneros musicais de danças como a chamarra e o chamamé. No entanto, atualmente se distingue da música tradicionalista ou da *Tchê Music*, pelo uso de instrumentos “acústicos”, como o violão (ao invés da guitarra elétrica), do acordeon “apianado ou botoneiro”,

Assim, o violão, instrumento de menor projeção acústica que o *acordeon* e de fácil transporte, servia muito bem às necessidades de um fazer musical mais intimista. Outra consideração em relação ao uso do *acordeon* como representante da música tradicionalista e do violão como representante da música nativista, se deve ao simples fato do valor financeiro atribuído a cada um desses instrumentos. Para cada *acordeon* é possível comprar no mínimo, dez violões da mesma qualidade. No entanto, por seu caráter de elaboração, de busca pela novidade e de dialogar com sua época, a música nativista passou a utilizar outros instrumentos musicais, até então não tão utilizados na música tradicionalista gaúcha, como o piano e o teclado, o violino, a flauta transversal e a percussão não apenas rítmica, mas ornamentativa.

Para o músico Thiago Colombo (2012), o movimento nativista não foi, a princípio, um movimento que almejava fomentar a crença em uma “tradição gaúcha”, em um sentido semelhante ao MTG, por exemplo. Na verdade foi um movimento de origem urbana de representantes que tinham uma relação afetiva com as lidas rurais, mas, geralmente, nenhuma relação prática com as mesmas. Sendo assim, “eu diria que o nativismo foi um movimento estético de matriz rural, popular, ‘folclórica’, feito por artistas provenientes do ensino formal (não necessariamente em música), mas que buscava trazer esta matriz para um ambiente moderno e urbano, bastante inspirados pelos festivais do centro do Brasil bem como da Argentina”. (COLOMBO, 2012).

A respeito da divisão estilística entre música nativista e tradicionalista, Valdir Verona aponta que

com o advento dos festivais, ocorreu o fenômeno da especialização da música e também dos músicos: música tradicionalista e música nativista; músicos tradicionalistas e músicos nativistas (isso não significa que músicos tradicionalistas não componham canções [de caráter reflexivo], tampouco que os nativistas nunca produzam músicas bailáveis; no caso o critério empregado é o da predominância compositiva). (VERONA, 2006, p.180)

Retomando a questão do nativismo, antes de adentrarmos especificamente no contexto dos festivais, observamos que a obra de Lessa sobre o nativismo como fenômeno social, visa explicar aos jovens adeptos ao

de uma flauta, um violino e de um bombo *legüero*, um *cajón* ou um *set* de percussão (ao invés de uma bateria).

movimento nativista que ele não surgiu por acaso, tem um passado que precisa ser conhecido. Neste sentido, reivindica sua contribuição na construção de um processo que desagua no movimento atual. Assim, não se ocupa em traçar diferenças entre tradicionalismo e nativismo e sim em ressaltar a importância da cultura gaúcha para o estado. Desta forma, como também observa Santi (2004), Ruben Oliven se aproxima das ideias de Lessa, ao apontar que entre tradicionalistas e nativistas, há apenas algumas diferenças estilísticas. Para Oliven, os tradicionalistas

assumem quase deliberadamente uma posição mais conservadora e pouco elaborada, ao passo que os segundos [nativistas] seriam mais progressistas e inovadores, pretendendo fazer uma ponte entre o passado e o presente do estado. (OLIVEN, 1992, p. 123).

O historiador Tau Golin nos traz ainda, o termo *tradinativismo*, vocábulo criado pelo próprio autor para designar tanto os adeptos do nativismo quanto os do tradicionalismo.

Considero como *tradinativistas* aqueles que militam no Tradicionalismo e/ou Nativismo, como cultuadores e/ou criadores, sem terem inquietações reais que os levem a uma ruptura com a cultura tradicional ontologicamente hegemônica no Rio Grande do Sul. (GOLIN, 1989, p. 46; *apud* SANTI, 2004, p.24).

Sobre o termo *gauchismo*, sabemos que apesar do seu emprego no título da obra *A ideologia do gauchismo*, o historiador Tau Golin não o define, empregando-o no mesmo sentido de tradicionalismo ou *tradinativismo*. Em relação a este termo, Santi frisa que Rui Cardoso Nunes e Zeno Cardoso Nunes registraram-no “no sentido mais restrito de ‘costume, hábito de gaúcho’, ou ainda ‘palavra, expressão ou construção característica da fala gaúcha’” (1997, p.211; *apud* SANTI, 2004, p.26).

A partir destas considerações a respeito de regionalismo, tradicionalismo, nativismo, tradinativismo e gauchismo, traremos uma breve abordagem sobre o contexto dos festivais e seu papel dentro da cena cultural sul-rio-grandense, contemplando algumas questões relativas ao compartilhamento sócio-musical entre os músicos que participam destes eventos.

A escolha pela temática dos festivais se deve ao fato de que, estes eventos, entre uma e outra polêmica em torno da “autenticidade” cultural gaúcha, também serviram como palco para o intercâmbio entre músicos sul-riograndenses, uruguaios e argentinos. Tomemos por exemplo, a participação dos músicos argentinos Atahualpa Yupanqui, Chango Spasiuk, Mercedes Sosa, Tarrago Ross, Lucio Yanel, Daniel Torres e Dante Ramón Ledesma que participaram destes eventos. Alguns deles ocasionalmente, outros com mais regularidade, compartilhando elementos culturais de outras regiões sul-americanas com o estado.

Além disso, há uma inserção temático-musical que contempla questões diversas ligadas à América Latina, em especial, aos países do Cone Sul. Esta última característica, também se deve ao fato de que diversos artistas e músicos latino-americanos vieram para o estado na segunda metade da década de 70 e na década de 80, em função da forte repressão militar que assolava seus países. No mesmo período, a ditadura ainda assombrava o Brasil, mas já dava sinais de enfraquecimento, devido à luta popular por uma abertura política. Mesmo com o fim da ditadura, países como a Argentina encontraram-se economicamente frágeis neste período inicial da década de 80, sobretudo pela desestabilização e o descrédito internacional após a derrota para a Inglaterra na Guerra das Malvinas. É neste contexto político-econômico do pós-guerra na Argentina, que o músico Lúcio Yanel veio para o Rio Grande do Sul, em busca de novas oportunidades para sua carreira artística. Sua participação nos festivais nativistas foi fundamental para que o músico se consolidasse na cena cultural do estado, o que será abordado no capítulo seguinte, dedicado à sua história de vida.

Certamente as ondas do rádio, desde a década de 30, vinham cumprindo o papel de difusão da música argentina e uruguaia no estado. Porém, observa-se que com o advento dos festivais, a circulação e o intercâmbio entre músicos da região do Pampa se intensificou relativamente.

Para Nilda Jacks (1997), o nativismo é um movimento musical que se originou a partir dos festivais nativistas a partir da década de 70. Segundo a autora,

o festival pioneiro, que serviu de modelo para organização e definição de objetivos, foi a Califórnia da Canção Nativa, cuja 1ª edição aconteceu em 1971 na cidade de Uruguaiana. Os festivais realizam-se anualmente e aos mais prestigiados acorrem milhares de pessoas de todo o Estado, a imprensa especializada e o grande contingente de artistas já integrados ao movimento. (JACKS, 1997, p. 41).

Já os tradicionalistas Barbosa Lessa e Antônio Augusto Fagundes (apud JACKS, 1997) justificam o movimento Nativista como um acréscimo ao movimento Tradicionalista, no que concerne a questão musical. Em entrevista concedida a pesquisadora Nilda Jacks, Fagundes aponta que

os anos 70 exibiram apenas um reflexo de uma inquietação que em realidade veio da 2ª Guerra Mundial, quando o Brasil e toda a América Latina foram bombardeados pela política colonialista, cultural e econômica vinda dos Estados Unidos [...] então na base deste Movimento que se sente a partir de 70 o que está é o Tradicionalismo, foi o que deflagrou isto, foi quem devolveu ao jovem uma preocupação pelo que era seu. (apud JACKS, 1997, p. 46)

Marcello Caminha recorda o início do movimento Nativista, atrelado ao nascimento dos festivais regionais.

Os festivais surgiram nos anos 70, mais especificamente em dezembro de 1971, com a Califórnia da Canção Nativa. Este festival surgiu sobre influência de outros festivais anteriores que não constam nesta lista, vamos dizer assim, porque foram festivais fechados ou muito pequenos. Então a I Califórnia, em 1971, pontua o início do movimento nativista. (CAMINHA, 2012).

Álvaro Santi (2004), em sua pesquisa sobre o festival da Califórnia da Canção Nativa, aponta que a história dos festivais regionais teve início quando uma emissora de rádio de Uruguaiana resolveu promover o I Festival da Canção Popular da Fronteira, em 1970.

O ano era 1970. Havia pouco tempo, os Festivais Internacionais da Canção, transmitidos do Rio de Janeiro para todo o país pela televisão, movimentavam a cena artística nacional, proporcionando um valioso espaço para, entre outras coisas, a contestação do regime militar então vigente no país. Verdadeira “febre”, os festivais foram fazendo eco pelo Brasil afora. (SANTI, 2004, p.17)

Neste contexto, o músico Maurício Marques (2012) assinala que os festivais contribuíram para as questões identitárias no estado porque,

bem ou mal criaram um estilo de fazer música e isso se deve aos festivais. Porque em 1971, quando foi criada a Califórnia, existiam apenas os festivais da Record e Globo. A ênfase era sempre nos estilos, voltados à bossa nova, ao clube da esquina, ao samba e aos movimentos da música do nordeste e do centro do país. (MARQUES, 2012).

Segundo Santi (*op. cit.*), os músicos Júlio Machado da Silva Filho e Colmar Pereira Duarte resolveram compor e inscrever uma milonga, intitulada *Abichornado*²⁷, naquele primeiro Festival da Canção Popular da Fronteira. Para tanto, formaram ao lado de Tasso Aymone Lopes e Rircardo Pereira Duarte, o grupo Marupiaras. Como o festival era de música “popular”, a milonga não foi ao menos “classificada, por se tratar de coisa regional” (DUARTE, 1987; *apud* SANTI, 2004, p.54).

Inconformado com o fato de se haverem classificado uma canção com letra em espanhol e outra que tinha como tema a seca do Nordeste brasileiro, Duarte (autora da letra de *Abichornado*) passou a acalentar a ideia de realizar outro festival que, ao contrário daquele “aceitasse somente canções gaúchas”. (*ibidem*).

No mesmo ano, na cidade de Santa Maria o grupo Marupiaras venceu o I Festival Artístico-Cultural Tradicionalista, promovido pelo CTG Poncho Verde. No entanto, tratava-se de um festival artístico e Colmar Duarte e seus parceiros musicais, estavam à procura de um festival exclusivamente dedicado a música.

Ainda em 1970, Colmar Duarte procurou a direção do CTG Sinuelo do Pago de Uruguaiana para organizar um festival somente de música e com temática exclusivamente regional. Seu pedido foi negado. No ano seguinte, tornou-se presidente do referido CTG, “com o propósito firme de realizar a I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul”. (SANTI, 2004, p.54). E assim realizou-se em duas fases, de 8 a 10 e de 17 a 19 de dezembro de 1971, a primeira edição do festival que recebera a inscrição de oitenta e cinco canções (SANTI, 2004, p.59).

De acordo com a capa do disco da I Califórnia da Canção Nativa, reproduzido por Santi (2004, p.55), o termo Califórnia

[...] vem do grego, [e] significa “conjunto de coisas belas”. No RS, chamaram-se “califórnia” as incursões que Chico Pedro fazia, na

²⁷ De acordo com nota de Santi (2004), o termo tem o mesmo significado que “triste, acabrunhado”.

Cisplatina, a fim de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições (1850). Mais tarde, “califórnia” passou a designar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais [...]. Com as significações de “conjuntos de coisas belas” e “competição entre vários concorrentes em busca de prêmios” foi que o nome CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA prevaleceu entre seus idealizadores.

Segundo o autor (2004, p.56) “a expressão ‘canção nativa’ é ao que tudo indica de onde se originaria ‘nativismo’, este último alcançando tamanha difusão a ponto de ameaçar a hegemonia de ‘tradicionalismo’, vigente até então.” Em sua pesquisa, Santi nos aponta o quanto a definição de “canção nativa” é ampla e ao mesmo tempo polemizada, já que posteriormente, muitos gêneros musicais não foram aceitos nos festivais, por não serem considerados manifestações “genuínas” do Rio Grande do Sul.

“Canção nativa” – que a rigor poderia definir-se simplesmente como qualquer canção *produzida* no Rio Grande do Sul, tomando-se o termo “canção” na acepção de *espécime* individual – na prática quis desde o princípio significar um conjunto de gêneros específicos de canção, dados como característicos do Rio Grande do Sul por pesquisadores como Barbosa Lessa e Paixão Cortes. Embora desde o princípio não se defina “canção nativa” no regulamento do Festival, vai transcrita deste a definição que mais se aproxima, a de “Música do RS: aquela que evidencia o tema da terra gaúcha, fundada em seus ritmos folclóricos”. (SANTI, 2004, p.56).

A definição expressa no regulamento da V Califórnia da Canção Nativa e citada acima pelo autor, é um tanto embaraçosa, uma vez que tende a confundir música popular regional, ou canção nativista com música folclórica ou com base nos ritmos folclóricos do estado. Definições a parte, fato é que, segundo Santi (2004, p. 57) “a Califórnia inaugurava um movimento no sentido da qualificação estética da música regional, procurando (e conseguindo) elevá-la a um patamar superior de sofisticação, através da canalização de esforços de um contingente cada vez maior de artistas”.

Conforme o autor (2004, p.60), em 1972, o II Festival da Califórnia da Canção Nativa foi condensado em um único fim de semana, modelou que passou a ser adotado nos anos seguintes e também por outros festivais. Na segunda edição, houveram noventa músicas inscritas.

A procura cresceria sem parar nos anos seguintes: cento e sete [canções inscritas], em 1973; cento e sessenta e cinco, em 1977;

duzentas e vinte e três, em 1980; chegando ao auge com duzentas e quarenta e oito, em 1984; decrescendo depois para duzentas e uma, em 1989. Também o número de festivais inspirados no modelo da Califórnia multiplicou-se rapidamente nessas duas décadas [anos 70 e 80]. Sílvio Ferreira no jornal *Diário do Sul* registra um total de cinquenta e quatro em 1988. (SANTI, 2004, p. 60-61).

Além do evento oficial do festival, onde comungavam deste momento de arte não apenas os músicos, mas também os poetas, organizadores, jurados e o público em geral, havia outros momentos de vivência coletiva em torno da música. O primeiro deles era nos bastidores, atrás do palco, onde músicos de diversas regiões, formações e distintas bagagens culturais ensaiavam e tocavam suas músicas antes de subir ao palco. O segundo momento, era nos acampamentos dos participantes (músicos e públicos), entre as barracas de lona, onde a música se fazia presente ao longo do dia, através do som de gaita, violão ou pandeiro e na voz de algum cantor que entoava suas canções nas rodas de chimarrão. Conforme Colmar Duarte (1987, *apud* Santi, 2004, p.61) foi na segunda edição da Califórnia que “para sanar o problema de hospedagem aos que participavam iniciou-se um acampamento de barracas na sede do Sinuelo do Pago” que mais tarde passou a ser denominada de “Cidade de Lona”. E o terceiro ponto de convívio e compartilhamento sócio-musical, não oficial, mas instituído, eram as tertúlias livres. Sobre elas, nos fala Santi que

após as apresentações do festival, os participantes “reuniam-se na sede do [CTG] Sinuelo do Pago em um galpão de capim, até onde quase dia, comiam churrasco, cantavam e comentavam os trabalhos apresentados” (DUARTE, 1987, p.8), atividade que ficaria conhecida como “tertúlia livre”, nas edições posteriores. (SANTI, 2004, p. 60).

Ainda sobre as tertúlias livres, Santi acrescenta que eram

atividades nas quais apresentavam-se diversos artistas, não necessariamente participantes do Festival, e portanto não submetidos as restrições regulamentares quanto à duração e temáticas das músicas, obrigatoriedade do uso de pilchas, instrumentação, etc. [...] De caráter não competitivo, estendendo-se até altas horas, as tertúlias propiciavam oportunidade para novos talentos subirem ao palco, [e] promoviam ampla confraternização entre os participantes [...] (SANTI, 2004, p. 64).

Esta descrição nos ilustra o ambiente dos bastidores do festival, onde, muito mais do que no palco, o espírito de coletividade e o compartilhamento de

práticas e saberes acontece entre os participantes e frequentadores dos festivais de música. O violonista Maurício Marques descreve as relações desse ambiente, as relações sócio-musicais e o consequente intercâmbio de informações entre os artistas.

Realmente ocorre, *existe um intercâmbio muito grande*, porque *as informações estão ali*, nós estamos *atrás do palco*, conversando, ensaiando, *fazendo a música quase que na hora*. Então *os músicos trocam informações, os poetas trocam informações, há um crescimento coletivo*. O violonista vê o outro tocar, vê como é a técnica específica, o outro já começa a aplicar aquilo. Então eu acho que tem um *dinamismo*, é muito legal. *Existe uma relação sócio-musical*, com certeza nisso tudo. Porque há um convívio e há uma *troca de informações*. (MARQUES, 2012).

Um fato que merece destaque na história do festival foi a censura de uma canção classificada na XIV edição. Segundo o jornal Zero Hora de 29 de novembro de 1984 (*apud* Santi, 2004, p.65), a música *Chimarrita do Capaz* de Raul Ellwanger foi “impedida de ser levada ao palco por referir-se de maneira desabonadora ao candidato à presidência da República Paulo Maluf (ARENA).” Provavelmente outras censuras à letras das músicas foram deflagradas nas edições anteriores. Porém, tais ocorrências nunca vieram à tona pelo simples fato de que a Califórnia da Canção, embora apoiada pelos governos locais (nas mãos dos militares), nasceu e cresceu em plena ditadura militar.

Santi (2004, p.64-65) aponta que o ano de 1984 foi bem polêmico em relação a questões políticas. Nesta edição, observou-se um ostensivo policiamento na cidade de Uruguaiana. Segundo o autor (*ibidem*), forasteiros considerados suspeitos, especialmente os barbudos, eram revistados pela Polícia Federal que chegou inclusive a prender um músico, “conhecido por seu posicionamento político opositor”.

Foi neste ano que Dante Ramon Ledesma venceu a XIV edição da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana com a música *O Grito dos Livres*. Com a sua participação, iniciava-se a polêmica pela qual não seriam permitidos cantores com sotaque de outros idiomas em festivais regionais. Ainda em 1984, Dante participou pela primeira vez da V Tertúlia de Santa Maria com a música *Orelhano*, sendo o músico considerado a grande revelação deste evento. Outra música muito importante para a carreira de Dante e para a reivindicação de uma integração latino-americana no estado é a canção

“América Latina”, autoria de Fernando Alves e Alberto Zanatta. Segundo o próprio Dante Ramon Ledesma, que sempre canta esta música em suas apresentações, ela “é um brado à consciência crítica e união entre os povos explorados da Latino-América.” (LEDESMA, 2012).



Fig. 4. Dante Ramón Ledesma
Fonte: Acervo do Músico (LEDESMA, 2012)

Como o nativismo tornou-se um movimento muito popular no estado, inclusive ditando moda, com o retorno do uso da bombacha e o hábito de tomar chimarrão entre os urbanos, os conservadores, contrários ao retorno da democracia, procuraram apoiar-se neste movimento, através de um discurso ideológico de apoio a conservação da cultura gaúcha.

Assim, as forças conservadoras da sociedade, contrárias à eleição direta – processo decisivo para a redemocratização – encontravam apoio naqueles que lutavam contra a “descaracterização da cultura gaúcha”, usando armas como o combate às drogas, a censura ao tema político, e até cláusulas contra o “acastelhanamento” do festival. (SANTI, 2004, p. 66).

Por outro lado, conforme aponta Santi (*ibidem*), “artistas com uma posição política mais à esquerda, sabendo da repercussão do evento, não perdiam oportunidade de levar suas ideias ao palco”. Em relação ao retorno do uso da bombacha, considerada vestimenta rural, não aceitável por muitos no meio urbano, e sobre seu uso (político) no palco dos festivais, Golin aponta que

em um espaço de tempo muito curto os jovens passaram a usar bombachas com toda a naturalidade [...] Vê-se que não era uma simplificação absurda encarar a obrigatoriedade do uso de pilcha no palco da Califórnia como um símbolo mesmo da ditadura. Não custa lembrar que, nessa época [,final da década de 80,] “a pilcha tradicionalista transformou-se em traje de honra do Rio Grande do Sul, mediante lei aprovada por todos os partidos na Assembléia Legislativa e sancionada pelo governador Pedro Simon”. (GOLIN, 1989, p.37; *apud* SANTI, 2004, p. 66)

Em relação ao uso de acessórios, vestimentas, hábitos e costumes associados ao gauchismo, Marcello Caminha compartilha sua opinião sobre o tema. Para ele, ser gaúcho é muito mais uma questão de sentimento, de pertencimento do que de uma representação simbólica, através do uso da bombacha, por exemplo.

Eu acho que gaúcho, no sentido da palavra, é aquele sujeito que cultiva a cultura do gauchismo. A cultura do gauchismo não é somente você ter conhecimento de datas históricas. Nada disso, é o dia-a-dia, é tu adotar um perfil gaúcho para tua existência que transcende a questão dos hábitos do chimarrão, da bombacha, que são *acessórios*. Eu acho que tu adotar esse perfil, é tu valorizar as coisas da terra [...]. Eu acho que isso é que faz a gente se intitular gaúcho. *Não é saber andar a cavalo, não é usar bota e bombacha, nada disso*. Isso eu uso também, mas também uso tênis e bombacha que não vai me deixar *menos gaúcho* que ninguém. (CAMINHA, 2012).

Neste sentido, Colmar Duarte (*apud* JACKS, 1997, p. 56) defende o nativismo, afirmando que “o Tradicionalismo é um movimento radical onde só é gaúcho quem usa bota e bombacha. O nativista é essa pessoa que se integrou ao movimento cultural despreocupado com os aspectos radicais”.

Caminha (2012), acrescenta que é muito importante se desprender dessa palavra gaúcho: “pensar nisso de uma forma mais ampla, de uma forma menos encruada, porque nós vemos essa coisa do gaúcho querendo

transparecer uma imagem 99% do que se vê por aí a fora. É uma coisa falsa, é uma coisa...”. O músico exemplifica esta questão dizendo que “muitas vezes vemos um sujeito pilchado e o cara não sabe nem porque está usando aquilo ali. Ao passo que nem precisaria usar, porque o que interessa mesmo é o que está no sentimento da gente”. (CAMINHA, 2012).

Com ou sem polêmicas, os festivais iam crescendo a cada ano e, segundo Álvaro Santi (2004, p.64-67), 1985 foi um ano onde não faltaram polêmicas e acontecimentos interessantes. Apesar de não ter havido censura e do retorno das tertúlias livres, suspensas pela organização sob forte protesto no ano anterior, houve uma tentativa de impedir o cantor Daniel Torres de defender suas canções. Apesar de ter nascido em Santa Vitória do Palmar, extremo sul do estado, Daniel Torres é filho de pais estrangeiros e carrega o sotaque castelhano em seu cantar. Mas este não foi a única motivação desta tentativa de repressão malsucedida, uma vez que os compositores asseguraram a participação de Daniel Torres no festival por meio de um mandado de segurança. Segundo o presidente do Festival, Néelson Pereira da Silva (*apud* Santi, 2004, p.67), “a medida se justificaria, com base no regulamento, em virtude de terem [*sic*] havido muitos protestos no ano anterior, pela vitória do cantor argentino Dante Ramón Ledesma, que teria cantado em *portunhol*”. Mesmo com tanta polêmica, Daniel Torres subiu ao palco da XV Califórnia da Canção e classificou-se para a final com a música *Da terra nasceram gritos*.

Tal acontecimento, segundo o autor, “ressalta as diferenças entre a América lusa e a hispânica, do Rio Grande do Sul em relação aos países do Prata – contrário, portanto, à tese da *integração latino-americana* – remonta às guerras de fronteira que deram origem ao próprio Estado. (SANTI, 2004, p.67, grifo *nosso*). Por outra via, as guerras também serviram, em alguns casos, como fator de integração, como por exemplo a Revolução de 1893, onde “uruguaios e brasileiros uniram-se sob a bandeira dos *maragatos*” (*Ib.*, p.68).

Estas questões, que remontam à época do povoamento do estado, sobre o equilíbrio entre a afirmação da nacionalidade política brasileira (contra o estrangeiro) e a afirmação do regionalismo gaúcho (contra o restante do Brasil) são observadas por Roger Bastide (1959, p.159-60):

A linguagem dos gaúchos está recheada de expressões espanholas, seus costumes estão muito próximos dos de seus vizinhos argentinos. Desforra da Geografia sobre a História, dos imperativos do meio sobre as disputas das dinastias. Os homens dos pampas, defendendo seu país, não se sentiam, porém, inteiramente iguais aos outros brasileiros; tinham consciência de sua originalidade, e durante todo o período imperial, lutaram contra o poder central (*apud* SANTI, 2004, p.68)

Mesmo com tanta polêmica, os festivais continuariam a ocorrer e a receber a participação de tantos outros músicos e compositores, fossem eles uruguaios, argentinos e de outros países da América Latina. Como aponta Santi (2004, p.67, grifo *nosso*), “ainda no seio da contradição depõe a favor da integração com os países do Prata a participação, a convite dos promotores da Califórnia, de considerável números de artistas argentinos”. O músico e pesquisador Colmar Duarte (*apud* Verona, 2006, p.86) destaca a “histórica presença do maior expoente da música crioula sul-americana, Atahualpa Yupanqui”. Pela primeira vez no Brasil, participou da 10ª Califórnia da Canção Nativa, em 1980. Além da participação de Yupanqui, outra importante presença musical no estado merece destaque: a cantora Mercedes Sosa, ícone do canto latino-americano, participou da XVII edição da Califórnia em 1987. Participaram ainda da Califórnia Rubén Durán, em 1980 e Lito Vitale, em 1988 (cf. SANTI, 2004, p.69).

Para que se possa ter uma ideia do sucesso e da repercussão deste festival, “em 1986 a cobertura jornalística foi feita por oitenta emissoras de rádio, três de televisão, trinta jornais e nove revistas” (DUARTE, 1987; *apud* SANTI, 2004, p.70). No ano seguinte, em 1987, uma rede nacional de televisão transmitiu ao vivo a XVII Califórnia para todo o país (EITELVEIN, 1989; *apud* SANTI, 2004, p.64).

Mas o sucesso da Califórnia de Uruguaiana, que além de ser o pioneiro, é um dos mais importantes festivais do estado e que, durante a década de 70 preponderou na cena cultural do estado, fez com que outros municípios se motivassem a realizar outros festivais. O músico Pedrinho Figueiredo²⁸ nos fala sobre esse momento de expansão dos festivais pelo interior estado, muitas vezes associado a motivações e interesses políticos.

²⁸ Pedrinho Figueiredo é músico nascido no Rio de Janeiro. Músico instrumentista, compositor e arranjador, atua ao lado de Renato Borghetti desde o início de sua carreira e, assim como a maioria dos músicos do estado, atuou em diversos festivais nativistas.

Eu cheguei aqui em 1981, no Rio Grande do Sul. E ali no início dos anos 80, os festivais nativistas estavam ganhando força. Começava um movimento assim, plataforma de governo: - Se eleito for, farei um festival na nossa cidade! (risos). Então, com os vários festivais, eu encontrei o Renato [Borghetti], como também encontrei vários outros amigos comuns, gente que está tocando conosco até hoje. (FIGUEIREDO, 2007).

De alguma maneira, isto contribuiu para a promoção da cultura regional. Assim, o desenvolvimento do turismo no interior do estado, também acabou sendo beneficiado pela criação de novos festivais nas mais distintas regiões do estado. O violonista Marcello Caminha, que participa há aproximadamente 25 anos nos festivais, sendo talvez o violonista mais atuante deste cenário, nos fala sobre essas questões:

O festival tem um aspecto positivo que transcende a questão musical que é promover a cultura local das regiões, das cidades. Ou seja, a maioria dos festivais tem a fase local, que é onde dá oportunidades para músicos locais. Isso acaba promovendo um *intercâmbio*, porque neste mesmo palco que sobem os locais, também vão subir os músicos profissionais. Então os festivais tem esse aspecto positivo. [...] E uma coisa boa dos festivais é que, cidades que não são conhecidas, da mídia principalmente, assim se tornam. Geralmente nos festivais, as rádios vão transmitir, eventualmente uma TV. Por exemplo, Ajuricaba, tu conhece essa cidade? Pois então, Ajuricaba é uma cidadezinha que fica próxima a Ijuí, em que houve por três ou quatro anos um festival. Eu não conhecia também. É uma cidade que vive basicamente de uma coisa interessante que é o cultivo de peixes em tanques. Enfim, eu fui lá e conheci a cidade, conheci a cultura. Então isso os festivais proporcionam. Os festivais pequenos, das cidades pequenas, são os melhores porque são os que mais promovem isso. A prova é o Reponte de São Lourenço, um grande festival. (CAMINHA, 2012).

O violonista Yamandú Costa (2012), também frisa a importância dos festivais, não só do ponto de vista musical, mas da questão do convívio entre os participantes do evento, o público e a população das cidades que promovem o festival. O músico chama a atenção para o saldo positivo que os festivais geram, não apenas para os artistas, mas também para a economia dessas cidades.

As pessoas se encontram cada final de semana num lugar, a comunidade normalmente se envolve muito com isso, em alguns

lugares mais, em alguns lugares menos. Por exemplo, em Santo Antônio da Patrulha, onde as pessoas abriam a porta das suas casas para receber os artistas. Então isso é uma coisa muito legal, é uma lembrança muito boa que eu tenho. Eu não sei como é que está agora. Tudo vai se esgotando de alguma forma. Eu não sei como é que está hoje em dia a produção dos festivais. Mas eu acho que é sempre positivo, de alguma maneira, para as cidades, para os artistas, para a economia do lugar, enfim, para tudo que engloba isso, eu acho muito legal. (COSTA, 2012).

O *Cadernos Gaúchos*, do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, em sua oitava edição, publicada em 1983, apresenta uma tabela com cerca de 42 festivais criados no estado, desde a primeira Califórnia, em 1971, até o ano de 1982.

Eventos já realizados, localidade e data de sua 1ª edição		
01	— Califórnia da Canção Nativa	Uruguaiana — 1971
02	— Festival da Barranca	São Borja — 1971
03	— Ciranda Musical Teuto-Rio-Grandense	Taquara — 1972
04	— Vindima da Canção Popular	Flores da Cunha — 1975
05	— Festival Estadual Estudantil da Canção	Três de Maio — 1975
06	— Tertúlia Musical Nativista da Est. do Minuano	Santa Maria — 1980
07	— Festival de Música Crioula	Santiago — 1980
08	— Festival Estudantil da Canção — FECAVI	Carazinho — 1980
09	— Festival da Canção (*)	Sta. Cruz do Sul — 1980
10	— Vindima da Canção Popular Brasileira (*)	Caxias do Sul — 1972
11	— Abertura Regional da Canção (*)	Venâncio Aires — 1980
12	— Festival da Música Sertaneja (*)	Campo Bom — 1980
13	— Festival Nacional da Música Regionalista (*)	Porto Alegre — 1980
14	— Festival Sul Brasileiro da Canção Junina (*)	Porto Alegre — 1980
15	— Guarita da Canção (*)	Torres — 1980
16	— Festival da Canção do Vale do Rio Pardo (*)	Sta Cruz do Sul — 1980
17	— Conc. de Compos. e Interp. Gauchescas	Vacaria — 1981
18	— Festival de Músicas Gaúchas e Sertanejas (*)	Porto Alegre — 1981
19	— Festival da Música Reg. da Cid. das Laranjeiras Sap. do Sul	— 1981
20	— Coxilha Nativista	Cruz Alta — 1981
21	— Seara da Canção Gaúcha	Carazinho — 1981
22	— Festival da Canção Sertaneja	Alvorada — 1982
23	— Troupilha da Canção Nativa	Ajuricaba — 1982
24	— Ronda da Canção Nativa	Alegrete — 1982
25	— Pastoreio da Canção Crioula	Novo Hamburgo — 1982
26	— Carreta Canção da Mús. Nativista do RGS.	Passo Fundo — 1982
27	— Reculuta da Canção Crioula	Guaíba — 1982
28	— Chimarrão da Canção	Cel. Bicaco — 1982
29	— Uma Canção para São Borja	São Borja — 1982
30	— Projeto Cantares	Santo Ângelo — 1982
31	— Festival Itaquense da Canção Crioula	Itaqui — 1982
32	— Festival Tchê	Porto Alegre — 1982
33	— Musipuc	Porto Alegre — 1973
34	— Festival de Arte Nativista	Formigueiro — 1981
35	— Ronda Nativista Regional	Ijuí — 1981
36	— Festival Folclore da Canção	Arroio Grande — 1982
37	— Festival Musisul	Porto Alegre — 1981
38	— Festival da Canção Grito de Alerta	Porto Alegre — 1982
39	— Sinuelo da Canção 1º Aparte	São Sepé — 1983
40	— Gauderiada da Canção Nativa	Rosário do Sul — 1983
41	— Festival da Música Regional	Cachoeira do Sul — 1982
42	— Festival Machado de Assis da Canção (*)	São Borja — 1980

* Eventos que não se repetiram

Fig. 5. Quadro de Festivais realizados no Rio Grande do Sul entre 1971 e 1982. Fonte: (Caderno Gaúcho nº 8, IGTF, 1983)

Valdir Verona (2006, p. 180), cita a criação de diversos festivais, responsáveis, segundo ele, pelo “desenvolvimento acentuado (em sentido

amplo)” das canções. Segundo o autor, há dezenas de festivais, pelo estado, alguns em atividades, outros não. Dentre estes, Verona destaca os seguintes:

Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana; Carijó da Canção Gaúcha, de Palmeira das Missões; Ciranda Musical Teuto-Rio-Grandense, de Taquara; Comparsa da Canção Nativa, de Pinheiro Machado; Coxilha Nativista, de Cruz Alta; Escaramuça da Canção, de Triunfo; Musicanto Sul-Americano, de Santa Rosa; Reculuta da Canção Crioula, de Guaíba; Sapecada da Canção Nativa, de Lages (SC); Tafona da Canção Nativa, de Osório; Tertúlia da Canção Nativista, de Santa Maria; Vertente da Canção Nativa, de Piratini; Vindima da Canção, de Flores da Cunha; etc. (VERONA, 2006, p. 180-1).

Entre estes, podemos acrescentar o Reponte da Canção Nativa, de São Lourenço do Sul, atualmente, um dos maiores festivais do estado, como citou Caminha. Em Pelotas, realizou-se até alguns anos atrás, o festival Círio da Canção, onde o músico Marcello Caminha alavancou sua carreira.

Ali em Pelotas nós tivemos o Círio que, durante vários anos, foi um momento muito bonito e que me proporcionou o meu início na verdade. Graças ao Círio, e eu sempre digo isso, iniciei minha carreira. Isso foi quando eu inscrevi uma música instrumental que venceu este festival. Foi até hoje um fato inédito, porque ninguém mais ganhou um festival [de música cantada] com uma música instrumental no Rio Grande do Sul. Isso foi no I Círio. (CAMINHA, 2012).

Assim, conforme Nilda Jacks (1997), o Rio Grande do Sul presenciava uma avalanche de festivais, em número tão elevado que eram realizados praticamente um para cada final de semana no estado.

O calendário de festivais para o ano de 1987, por exemplo, previa 44 eventos, mas esse número já havia sido maior, considerando os festivais que não conseguiram sobreviver. A grande maioria dos festivais possuía estrutura suficiente para promover o lançamento de discos, receber os artistas consagrados e o grande público estadual. Os de menor estrutura restringiam-se à sua região. Entre os festivais de maior importância, quer seja pela proposta ou pelo porte, encontram-se a Tertúlia Musical Nativista (Santa Maria), Festival da Barranca (São Borja), Coxilha Nativista (Cruz Alta), Musicanto Sul-americano de Nativismo (Santa Rosa) e a pioneira Califórnia da Canção Nativa (Uruguaiana). (JACKS, 1997, p. 42-43)

Maurício Marques (2012) aponta que a música do Rio Grande do Sul quase não aparecia, até porque, segundo ele, não tinha uma grande qualidade

musical, não tinha uma tradição. Pelo menos nessa música dita rural, que é dada como música verdadeira da identidade no Rio Grande do Sul. “Eu não concordo com essa visão, mas ela existe e eu acho que foi o que levou a criação da Califórnia.” E o ponto positivo, de acordo com Marques, é que realmente criou-se uma maneira de fazer música muito fomentada. As pessoas começaram a estudar o estilo, e foi se depurando até que, criou-se uma maneira bem peculiar de se tocar, de fazer música. Teve uma época que foram 85 festivais de música no estado. Isso quer dizer que havia uma demanda, e é claro, isso virou um modismo também, fazer este tipo de evento, e um grande mercado de trabalho. (MARQUES, 2012).

Em relação aos gêneros musicais apresentados nestes eventos, Valdir Verona (2006, p. 181), analisando os regulamentos de algumas mais recentes (até 2006), conclui que “não há a exigência de só poder concorrer com músicas necessariamente enquadradas sob gênero²⁹ definido, mas sim a admissão de combinações várias dentro da temática gaúcha rio-grandense”. Entre as práticas mais frequentes, que comumente têm sido utilizadas pelos compositores que participam dos festivais, Verona faz uma análise e destaca, entre elas,

a aplicação de ritmos similares ao de rasguido doble conjuntamente com elementos de outros gêneros compatíveis, como a chamarrita, a toada e algumas variantes da milonga; o emprego de dedilhados *semelhantes* aos de milonga, em composições que podem não contemplar características melódicas nem harmônicas de milonga; o uso de vários ritmos indefinidos em andamentos *abolerados*³⁰; etc. (VERONA, 2006, p. 181).

Alguns destes festivais, mantêm em seus regulamentos a linha proposta pela Califórnia, com pequenas mudanças e/ou variações em suas diretrizes, enquanto outros têm uma linha mais aberta e/ou identificada com a região onde são realizados (litoral, noroeste, região metropolitana, etc). Segundo Jacks, o festival aberto a manifestações nativistas de toda América Latina e que busca maior universalidade, é o Musicanto Sul-Americano de Santa Rosa. (JACKS, 1997, p. 43). Com base em entrevistas com Luiz Carlos Borges, renomado

²⁹ Alguns gêneros musicais presentes no repertório regional são abordados na primeira seção do terceiro capítulo.

³⁰ Valdir Verona cita o uso do termo “abolerado”, a partir do artigo *Música por Música*, de autoria do músico Algacir Costa e publicado no Jornal do Nativismo de Porto Alegre em 1993.

acordeonista que fundou o Musicanto, a autora aponta os motivos do êxito deste festival que, segundo ela, agrada tanto nativistas e tradicionalistas em função de projeto estético que visa à arte musical por si e não esta ou aquela corrente musical.

Um festival que é aplaudido, tanto por tradicionalistas, porque não fere seus dogmas, quanto por nativistas, porque atende a sua proposta, é o Musicanto Sul-americano de Santa Rosa, que é aberto às manifestações nativistas de todas as regiões do Brasil e da América Latina. Segundo Luiz Carlos Borges (Santa Rosa), seu criador e então coordenador, “o festival não barra estilos musicais, ritmos e temas, e aceita instrumentos eletrônicos de todas as formas”. Por isso e por seu projeto estético, o Musicanto é um dos mais importantes festivais do Estado, conhecido no Brasil e na América Latina. (JACKS, 1997, p. 44).

Mas nem todos os festivais eram assim e constantemente críticos e artistas faziam “severas considerações quanto ao bitolamento dos regulamentos, procedimentos das comissões organizadoras e julgadoras, ‘patrulhamento’ dos tradicionalistas quanto aos ritmos, indumentárias e instrumentos musicais, grande profusão de festivais, etc.” (*ibidem*), embora reconhecessem o lado positivo da realização destes eventos.

Assim, a Califórnia da Canção foi o festival mais criticado, segundo Jacks (1997, p. 53), justamente por ter sido o primeiro e segundo a autora “o mais importante, o que desencadeou o movimento Nativista [e onde] se espelha o futuro do movimento”. Acrescenta-se ainda que, apesar das diversas polêmicas “milhares de pessoas em todo o Estado, frequentavam os festivais em busca de sua *identidade cultural* mesmo que através da festa e dos acampamentos. A polêmica ficou por conta dos artistas e intelectuais”. (JACKS, 1997, p. 54, grifo nosso).

Para evitar algumas polêmicas, críticas e discussões, alguns festivais decidiram alterar seus regulamentos e voltar a adotar como padrão a música dita “campeira”, de valorização e glorificação do homem, do meio, dos usos e costumes rurais do estado, com letra em português, e obviamente, coibindo o sotaque. Orlando Fonseca (1999), faz uma análise temática a partir das primeiras edições da Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria.

Depois da 5ª edição [...] predominam as letras em que se adota o passado como um estranho tempo de ‘utopia’; o meio rural é exaltado

como o lugar da 'querência', da paz e da fartura, ao contrário do espaço urbano, lugar da miséria e da degradação de valores morais e naturais. Volta o *mito* gaúcho do 'centauro dos pampas', o 'monarca das coxilhas' como o apresentaram os poetas românticos e parnasiano-simbolistas do Partenon Literário do final do século passado. (ORLANDO FONSECA, 1999; *apud* AGOSTINI, 2005, p.56).

Para Agostini, ao incorporar a temática da denúncia social às suas composições, de certo modo as músicas nativistas também evocam o mito.

Ao se referirem ao homem que deixa o campo e não encontra espaço na cidade, as composições trazem a lembrança de um tempo de justiça nas relações patrão-peão; o gaúcho a pé, empobrecido, remete à imagem idealizada do centauro; a miséria sentida pelos que ficaram marginalizados na cidade lembra a fartura dos campos; a figura do sujeito derrotado, desorientado, viciado e solitário perambulando sem destino pelas ruas, aguça a *memória* da bravura, do garbo e da força do guerreiro. Consequentemente, tradicionalistas e nativistas bebem da mesma fonte, ou seja, situam-se dentro do mesmo tema. Aqueles cantam diretamente o tempo idealizado; esses denunciam o real em contraposição ao ideal, num grito de justiça. (AGOSTINI, 2005, p.56, grifo nosso).

Apesar destas discussões polêmicas, músicos como Luiz Coronel (*apud* JACKS, 1997, p. 43) consideram importante o ciclo dos festivais, uma vez que "poetas, músicos, intérpretes, instrumentistas muito devem a estes eventos em termos de conquista de espaço para revelação de seus trabalhos". Para o músico, o fenômeno dos festivais foi

uma reação da cultura regional contra o processo de massificação cultural que se deu no Brasil, principalmente, pelo super desenvolvimento das engrenagens de produção eletrônica, da centralização cultural, via TV. Parece que o gaúcho reagiu a tudo isto, fazendo um retorno às suas bases. O regionalismo é a estratégia de defesa da cultura brasileira, via cultura regional. Se a juventude gaúcha, assim como todo o gaúcho, não se voltasse para a sua cultura local, seria engolida pela grande mídia nacional. (*apud* JACKS, 1997, p. 45).

Consonante, os músicos Luiz Carlos Borges e João de Almeida Neto (*apud* Jacks 1997, p.45) apontam que os festivais acabaram por gerar um mercado de trabalho, até então inexistente, e um espaço para a busca de inovação no processo de elaboração artística da música regional.

O violonista Maurício Marques nos fala como foi o começo de sua trajetória nos festivais e vê a contribuição destes eventos para o músico e para o cenário musical do estado.

Eu comecei nos festivais com 15 anos de idade, mais ou menos. Eu morava no interior, morava em Rio Pardo ainda, e os festivais foram a primeira relação profissional, acho que a mais importante, que eu tive. Porque ali comecei a ganhar um pouco de dinheiro no meio. Ali eu gravei pela primeira vez, eu nunca tinha gravado na minha vida. Gravei em um estúdio, subi num palco enorme pra tocar, tinha som, tinha luz, público, enfim, tinha uma estrutura que eu nunca tinha visto dentro da minha carreira, até então. Então pra mim foi muito importante, realmente conheci muita gente. Fiz algumas amizades, já nessa época, que são muito importantes, pelos muitos trabalhos que eu faço até hoje com essas pessoas. Eu acho que as contribuições dos festivais dentro do cenário da música no Rio Grande do Sul foram muito importantes, porque fomentou essa maneira de fazer música, criou-se um novo espaço, sem dúvida alguma. (MARQUES, 2012).

De certa maneira, o nativismo e seu sucesso, resultado do fenômeno dos festivais, vai além do âmbito musical, e passou a interferir no cotidiano de seus simpatizantes, através dos costumes e dos bens de consumo associados ao movimento. Para Dilan Camargo (apud JACKS, 1997, p. 48) o nativismo é “um fenômeno muito mais social do que musical, justificado pela “participação da classe média gaúcha seja no palco, como na platéia [...] mobilizando massas humanas de milhares de pessoas, na sua grande maioria, jovens.”

Fato é que houve uma mudança de comportamento em relação aos hábitos e costumes associados à cultura gaúcha. Para Jacks, tal mudança

foi facilmente detectada, pois a população de classe média passou a admirar e adotar hábitos tradicionais anteriormente taxados de “grossura” como usar bombachas e tomar chimarrão, o que fez com que aumentasse em 80% o consumo de erva-mate (Urbim, 1984), fosse retomada velhas expressões regionais como “peleia” por briga, “charla” por conversa, “retoço” por brincadeira, etc., além da famosa expressão de tratamento *tché*. (JACKS, 1997, p.48)

Por outro lado, entre as inúmeras discussões sobre o fenômeno dos festivais, suas vantagens, desvantagens, liberações e proibições pelos nativistas e tradicionalistas, parece-nos que a questão identitária não se encontra no centro das discussões destes movimentos. No entanto, a identidade, ou melhor, a busca por ela, tem sido o mote principal, mesmo que de maneira não escancarada, por estes movimentos. Em plena década de 80, auge dos festivais, Ruben Oliven já chamava a atenção para estas questões, justificando o êxito dos festivais pelo fato de que, de alguma maneira, eles serviram como resposta aos anseios de grupos que buscavam revitalizar uma

identidade enfraquecida, ou até mesmo perdida, com a homogeneização cultural que se apresentara.

Sem descartar inteiramente nenhuma destas interpretações, é forçoso também reconhecer que a adesão às coisas gaúchas corresponde à afirmação de uma identidade regional [...] Vale lembrar que em épocas de crise, como a nossa, a identidade nacional é com frequência afirmada pela diferença. [Os festivais foram uma] resposta, não mais em termos de um separatismo, como a tradição farroupilha, mas enquanto expressão de distinção cultural em um país onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar a sociedade culturalmente a partir de padrões muitas vezes oriundos na zona sul do RJ". (OLIVEN, 1984, p.67; apud, JACKS, 1997, p.47-8).

Para Thiago Colombo (2012), de certa forma o movimento nativista tinha ambições de fazer uma espécie de *crossover* na música tradicional do Rio Grande do Sul, se diferenciando dos representantes mais "tradicionais" como José Mendes, Teixeirinha, etc. Para ele,

como em quase tudo, surgiram várias facções divergentes, cada festival foi ganhando a sua cara própria. A grande maioria foi se aproximando mais de um gauchismo atávico (por motivos diversos que vão da crença nesta ética/estética de vida até o interesse comercial mesmo) e alguns poucos, caso do Musicanto e Moenda, ficaram como representantes da linha livre, com participantes de vários extratos do meio musical. Enfim, falo tudo isso ao grosso modo. É certo que desde o princípio as negociações entre CTGs, festivais nativistas, rodeios e artistas "gaúchos" é bem controversa. *Tudo isso já dá uma ideia vaga do quão complexo é discutir acerca da(s) identidades gaúchas (e todas as outras, obviamente)*. (COLOMBO, 2012, grifo nosso).

Como visto anteriormente, Agostini (2005) faz uma crítica aos festivais, apontando que os mesmos também são utilizados como instrumentos de promoção e manutenção do mito do gaúcho herói pela classe abastada, contribuindo para a omissão dos problemas sociais no estado.

Percorrendo a historiografia e a literatura, desde a mais remota percepção da existência do território sul-rio-grandense até os dias atuais, poder-se-á perceber que o mito do gaúcho-herói é uma construção ideológica que não só confere identidade e estabelece uma unicidade para o povo, mas também contribui para encobrir problemas sociais e legitimar o *status quo* da classe dominante. Talvez por isso essa representação imaginária encontrou [...] amplo espaço para sua própria divulgação da música [...] associada aos festivais. (AGOSTINI, 2005, p. 24).

Apesar de tantas críticas, muitas bem embasadas e esclarecedoras, é inegável considerar que o movimento Nativista, através da promoção dos

festivais, contribuiu para o desenvolvimento de um mercado ligado a produção artística, abrindo espaços e criando oportunidades para a profissionalização de instrumentistas, poetas e cantores. Desta forma, o movimento contribuiu para “o crescimento do mercado editorial, o aumento dos espaços para a cultura regional na mídia e gerou, sobretudo, uma grande polêmica sobre a cultura regional gaúcha.” (JACKS, 1997, p.48). Neste ponto, Valdir Verona aponta que de uma forma geral “os festivais aqui representaram um divisor de águas da música regional.” O autor acrescenta ainda que, antes do início dos festivais “a música gaúcha, tanto aquela destinada à dança, como a que continha conteúdo reflexivo, era produzida pelos mesmos músicos ou conjuntos musicais” (VERONA, 2006, p. 180).

Por todas as características de promoção da música com temática regional, pelos consequentes modismos instaurados, como o uso da bombacha no meio urbano, por exemplo, os festivais de música nativista se tornaram um dos principais instrumentos de manutenção e promoção da “identidade gaúcha” em nossa época. Isto se deve em parte, a grande quantidade de eventos, shows, rodeios, tertúlias, mostras, encontros, feiras de livros regionais, e produtos simbólicos como discos, conjuntos musicais, cantores, instrumentos musicais, livros, bailões e locais como restaurantes típicos com shows de música e danças gaúchas e lojas de roupas e acessórios gauchescos. Todos estes produtos e atividades ligados ao gauchismo são frutos da chama identitária gaúcha, reacesa ou expandida a partir dos festivais de música nativista no estado.

Mas uma de suas maiores contribuições, sobre a qual a música regional vem sendo construída, é o largo intercâmbio e a convivência entre os artistas e o público que prestigia os festivais. Tal característica vem sendo mantida ao longo desses 40 anos em que praticamente, a cada final de semana, instrumentistas, cantores, poetas e público, se reúnem em algum lugar do estado para compartilhar saberes, fazeres e lembrares em torno da música.

O músico Yamandú Costa, hoje residindo no Rio de Janeiro, recorda o tempo em que vivenciou o ambiente dos festivais, ressaltando a importância do mesmo para a formação do músico.

Eu cresci nisso, nesses movimentos. Acho muito importante, tudo que é ligado à arte é muito importante. Eu sinto muita saudade desse clima dos festivais. Foi uma coisa que, desde muita criança, os meus pais participavam. Enfim, tenho uma saudade muito grande desses encontros. Porque isso não existe em outro lugar, se a gente parar pra pensar. Existem mostras de música, que você vai e tal, não é a mesma coisa. Eu acho que como concepção musical, é mais legal a mostra do que a competição. Só que a competição, ela dá esse caráter. Existe toda uma coisa em volta da competição que é a entrega das pessoas, e o jogo de poder, e tudo isso. Então, dá um clima mais pícaro, digamos assim, para o ambiente. E isso é uma coisa que não existe em outro lugar do mundo, que eu saiba pelo menos. Isso só existe no Rio Grande do Sul. (COSTA, 2012).

Neste sentido, o espírito de competição acaba gerando um intenso movimento onde a troca e o compartilhamento são muito mais relevantes do que o fato de vencer um festival. Assim, o movimento regional (*tradinativista*) como um todo, contribui de certa forma, para o cenário cultural sul-riograndense. Embora este movimento represente apenas um, entre tantos segmentos culturais do estado e, guardadas as devidas proporções, tem conquistado espaços em meio à avalanche das diversas “influências alienígenas” que tanto temia Barbosa Lessa, em tempos de outrora.

2. LUCIO YANEL: memórias em quatro movimentos

Como anunciado na introdução, este capítulo não pretende ser uma biografia, tão pouco um resumo da vida do violonista Lucio Yanel. Com o passar do tempo, passei a observar que uma vida significa muito, guarda muito, para que se tenha a ousadia de, em algumas páginas, registrar as vivências de um indivíduo. Assim, este capítulo busca, através de algumas passagens e experiências pessoais, recordadas ao longo de entrevistas com o violonista e encontradas em outras fontes que dialogam com estas, refletir sobre diferentes etapas do longo processo de formação pessoal e profissional do sujeito e artista em questão.

As diversas vivências de Yanel foram dispostas em quatro tempos distintos e estão associadas a fases distintas do viver de Yanel. O que foi feito aqui é apenas uma associação poética do tempo vivido com quatro andamentos ou movimentos musicais, no sentido de amenizar a divisão destas vivências em etapas cronológicas numéricas¹. Segundo Bohumil Med (1996, p. 187), o andamento musical é “a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical” ou “a indicação da duração absoluta do som e do silêncio determinando precisamente o valor das figuras”. O andamento geralmente é expresso em uma partitura musical no começo da música, geralmente com termos ou expressões em italiano. No começo do século XVIII, os compositores italianos começaram a indicar os andamentos musicais através de termos do cotidiano (Allegro, Andante, etc.). Já no princípio do século XIX foi inventado o metrônomo, aparelho de relojoaria que viria a sistematizar e determinar com maior precisão a faixa de velocidade associada a cada andamento. (MED, 1996, p.187).

A primeira seção deste capítulo denomina-se *largo*², e corresponde ao tempo em que a vida é mais lenta e custa a passar, ou seja, a infância e a juventude. Nesta fase, o ritmo de vida é menor, acontece mais *despacito*³. Como está mais distante do tempo presente, este período guarda muitas informações e lembranças solidificadas na memória do indivíduo. A segunda seção ou segundo movimento, *andante*⁴, está

¹ Por exemplo, primeira fase, segunda fase, etc...

² Andamento musical de velocidade lenta, com pulsação situada entre 44 e 48 batidas por minuto (MED, 1996, p.189).

³ Vagarosamente, com tempo, com espaço.

⁴ Andamento musical de velocidade média, com pulsação situada entre 63 e 72 batidas por minuto (MED, 1996, p.189).

aqui associado ao andar que Yanel faz ao deixar seu país para buscar uma nova vida, um novo horizonte, vindo a fixar sua residência no Brasil. A terceira fase ou movimento, *Allegro*⁵, corresponde a um andamento metronomicamente mais rápido que os anteriores e está associado a uma fase de produção ainda mais intensa. Nesta seção são abordadas algumas das principais parcerias de trabalho entre o músico e outros artistas. No quarto tempo, o movimento do tempo se dá em caráter *Vivo*⁶. Esta seção abordará memórias recentes, com foco no tempo presente, o mais rápido de todos, onde o tempo parece passar mais rápido do que em períodos anteriores, assim como a pulsação do metrônomo utilizado em música.

2.1 Tempo *Largo*: De Corrientes a Buenos Aires

Federico Nelson Giles, nome de batismo do artista Lucio Yanel, nasceu no dia 2 de Maio de 1946 na capital da província de *Corrientes* no mesopotâmico argentino. Ainda criança, já rasgueava⁷ um violão feito com cordas de arame, que um vizinho paraguaio dedilhava e onde lhe mostrou as primeiras notas musicais, o que despertou grande curiosidade no garoto. Vendo o interesse do filho mais velho, seu pai lhe comprou este instrumento. Yanel relata que depois dos jogos de bola com os amigos, pegava o violão e tocava, de maneira intuitiva e assim, começou a aprender o instrumento. Em referência a esse contato com o violão na infância, que anos depois determinaria a sua vida e seu o futuro, o músico tem uma teoria a respeito:

O que aconteceu comigo, em matéria de como a *guitarra* chega para mim, eu acho que a única explicação vem pela filosofia espírita, pela religiosidade. Digamos, não sei se pela religião, mas pela religiosidade da filosofia espírita. Se me parece que eu já existi, *no?* E vim aqui, apenas me lembrei. Eu já carrego isso, porque não é possível que eu veja um violão aos nove anos, aos 10 anos, já estava tocando com praticamente 11 anos como gente grande, *no?* (YANEL, 2008).

⁵ Andamento musical de velocidade rápida, com pulsação situada em torno de 132 batimentos por minuto. (MED, 1996, p.190).

⁶ Andamento musical de velocidade mais rápida que o *Allegro*, com pulsação situada em torno de 160 batimentos por minuto. (MED, 1996, p.190).

⁷ Rasguear: tocar "riscando" as cordas de violão, geralmente acompanhamento um cantor.

Acompanhando a seu pai, trabalhador ferroviário, passou a viver em *Concordia*, na província de Entre Rios, ao sul de *Corrientes*, também na região da mesopotâmia argentina⁸ no ano de 1960, onde passou a trabalhar como músico.

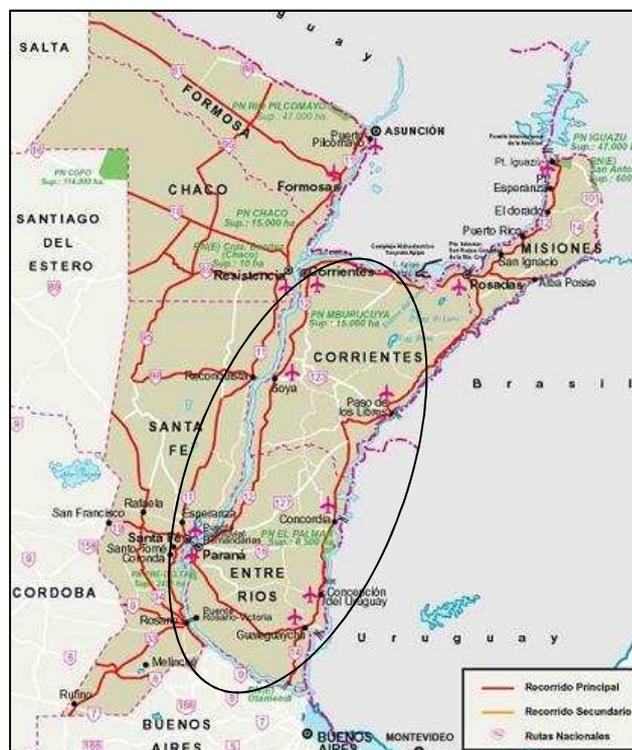


Fig. 6: Mapa da Argentina - Litoral ou Mesopotâmia (Fonte: Google Images, 2011)

Aos 14 anos, Lucio Yanel começou a trabalhar como *guitarrista*, “acompanhando os cantores na cidade onde eu vivia com meu pai”, conta o músico orgulhoso do tempo em que começou a viver da Música. Quanto a sua facilidade para tocar, o músico explica que o fato de ser considerado para a época, não sabe ele “se um virtuoso, mas uma pessoa que assimilava tudo rapidamente, unido a uma inquietação da alma que não se sabe de onde vem” era o que lhe fazia aprender coisas novas e evoluir rapidamente no instrumento. Sobre esta inquietação, o violonista fala que existe algo que o move, que o inquieta sempre, mas que não sabe como explicá-la. (YANEL, 2008).

Assim, desde esta época, começou a trabalhar profissionalmente com a música. Neste período, o violonista tentou realizar algumas aulas para aprimorar-se e, segundo ele, todas tentativas eram frustradas, pois ele não tinha a disciplina

⁸ A mesopotâmia argentina é a região formada pelas províncias de Misiones, Corrientes e Entre Rios, banhada a leste pelo rio Paraná e a oeste pelo rio Uruguai.

necessária para seguir os métodos tradicionais de ensino, já que era muito inquieto e curioso com o violão nas mãos. Yanel relata que começou a estudar música aos 14 anos de idade. Seu estudo nunca foi sistematizado por um método ou por um professor. Ele se declara um “inteiro autodidata” por que se considerava um indisciplinado para estudar, como aponta em sua fala.

Por exemplo, se me davam uma obra qualquer de qualquer grande compositor eu já saía fazendo um arranjo em cima. Aí o professor dizia: “- Já pensou a nona sinfonia de Beethoven e Lucio Yanel?”, dizia ele “- não é possível!” Ou então “As quatro estações de Vivaldi unidas com a quinta de Lucio Yanel, será que esta é a tua permissão?” dizia-me! Eu me lembro bem de algum professor que me lecionou e dizia isso. Eu não sabia o que estava fazendo, eu ouvia e saía atrás, nem sabia. As escolas que eu começava a frequentar eram todas ortodoxas na matéria de ministrar. Estava numa aula onde a música erudita era o padrão de ensinamento, acho que até hoje é. Eu era um interiorano, um correntino, como sou, era uma pessoa que o que me cativava eram as coisas simples, coisas que tinham a ver com o povo. Então *me gustava* tocar milonga, chamamé, tango, meu estilo, as coisas próprias nossas, populares, *no?* E penso que, foi assim que chegou o violão para mim e que eu cheguei para o violão. Nunca mais quis estudar depois. Porque tem outra coisa também, não é que eu não quis estudar. Não me dei conta que estava estudando porque sempre trabalhei com a música, como te digo, desde os 14 anos. (YANEL, 2008).

No ano de 1961, Lucio Yanel se apresenta como cantor na *Radio del Litoral de Concordia* e no mesmo ano, se apresenta em um concurso de folclore no *Club Ferrocarril* desta cidade, obtendo o primeiro prêmio como solista.



**Fig. 7: Yanel e seu violão na juventude
(Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel)**

Aos 17 anos, decidiu viver em Buenos Aires, onde continuou acompanhando cantores e também passou a cantar gêneros musicais do folclore, tangos e boleros nas casas noturnas da cidade. Foi nesta época que, acompanhando a seu pai em um mate no solar onde morava, no bairro Liberdade de Corrientes, nasceu uma de suas primeiras obras, *Bienvenido forasteiro*, música regravada por vários artistas e muito conhecida na versão das *Hermanitas Díaz*.

Nesta época, realiza uma importante conquista para sua carreira, quando ingressou como primeiro violão no quarteto que acompanhava o violonista e cantor *Adolfo Berón*. Paralelamente, realizou atuações e gravações junto a *Embajada Cartelera Correntina* dirigida por *Polito Castillo*, sendo esta uma de suas primeiras atuações como profissional da música *litoraleña*. Em 1966 deu uma pausa em seu trabalho artístico, para prestar o serviço militar em Corrientes.

Em 1971, aos 25 anos, Yanel viaja para a ex-URSS onde realiza uma turnê durante setenta dias integrando o *conjunto de musica litoraleña* de Raulito Barboza. O grupo que interpretava basicamente chamamé e música do litoral mesopotâmico argentino realizou cinquenta e um concertos nesta turnê e era formado por Raulito

Barboza (*acordeón de 4 hileras*), Raquel Marino (canto), Norberto Ferreyra (*guitarrón*) e Lucio Yanel (canto e violão).



Fig. 8: Lucio Yanel com o quarteto de Raulito Barboza na Rússia [Yanel é o terceiro na foto, da esq. p/ dir.] (Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)

Após regressar a Buenos Aires da turnê com o conjunto de música do litoral, Lucio Yanel mudou-se para São Paulo no início da década de 70 e travou um maior contato com gêneros musicais brasileiros como o choro, o samba e a bossa-nova. Após quase uma década morando no Brasil, Lucio decide regressar a seu país em 1978, onde permaneceu por apenas mais quatro anos, até o período em que ocorreu a Guerra das Malvinas. Segundo Yanel, “no dia 02 de Abril [de 1982] a Argentina declara guerra à Inglaterra, a OTAN e no dia 02 de Junho, a Argentina perde esta guerra. Não era de se esperar outra coisa, pois estavam lutando contras as maiores forças bélicas do planeta”, afirma o músico. Para compreendermos algumas motivações deste conflito, vamos recorrer ao contexto histórico e político desta época onde, segundo Yanel, alguns artistas acabaram deixando o país.

No início da década de 80, o general Viola, líder do governo militar argentino, procurou aliviar a situação de crise econômica e desvalorização da moeda argentina. No entanto, Romero (2006, p.217) aponta que o general argentino não conseguiu “atenuar a crise econômica desencadeada pela forte desvalorização do peso e pela inflação em alta”. Ainda em 1981, o presidente Viola foi substituído pelo

general Leopoldo Fortunato Galtieri. Em busca de apoio externo, o general Galtieri contribuiu com assessores e armamentos para a guerra oculta que os Estados Unidos travavam na América Central e obteve, segundo Romero (2006, p.218), “junto com uma adesão pessoal calorosa, o fim das sanções que o governo anterior havia imposto devido às violações dos direitos humanos”. Nomeado presidente, Galtieri se dedicou a uma forma de política ostensiva em busca da desinflação, desestatização e desregulação. A recessão tornou-se ainda mais forte e, juntamente com ela, vieram os protestos dos sindicatos e empresários. Galtieri recorreu a um plano de privatizações, especialmente do subsolo que, segundo Romero (*ibidem*), “sofreu resistência mesmo dentro de setores do governo” e com vozes cada vez mais inflamadas e mobilizações de rua contra o mesmo.

Nesse contexto, “foi concebido e lançado o plano de ocupar as ilhas Malvinas, que surgia como a solução para os muitos problemas do governo”, embora, desde 1965, as Nações Unidas já tivessem declarado a necessidade de que Argentina e Reino Unido negociassem suas diferenças (ROMERO, 2006, p.218).

Do ponto de vista dos militares, uma ação que levasse à recuperação das ilhas permitiria unificar as Forças Armadas ao redor de um objetivo comum e conquistar, de uma só vez, a questionada legitimidade frente a uma sociedade visivelmente discordante. Uma ação militar teria uma segunda vantagem: possibilitaria encontrar uma saída para o atoleiro criado pela questão com o Chile em torno do canal de Beagle. (ROMERO, 2006, p.219).

Era uma maneira de tentar justificar a existência e permanência de um regime criminoso que executou dezenas de milhares de pessoas. Após a ocupação das Malvinas que, aparentemente não apresentaria muitas dificuldades, a Argentina esperava o retorno e apoio norte-americano e uma conseqüente reação relutante da Grã-Bretanha, que reconheceria a ocupação argentina em seu território. Não se esperava a possibilidade de uma guerra, e foi o que aconteceu. Segundo Romero (2006, p.218), no dia 2 de abril de 1982, “após vencer a fraca resistência das poucas tropas britânicas, as Forças Armadas desembarcaram e ocuparam as Malvinas”. Tal feito suscitou grande apoio, muitas pessoas se reuniram na *Plaza de Mayo* e o presidente Galtieri discursou para a multidão na sacada histórica. O povo que, acabara de comemorar a vitória argentina na Copa do Mundo de futebol se “alegrava” por ter vencido uma batalha, e mesmo inconsciente, se dispunha a enfrentar a guerra, se fosse necessário. (ROMERO, 2006, p.219-20).

Se vencessem, os militares teriam saldado suas dívidas com a sociedade, pagando apenas o preço de conceder mais liberdade de expressão para vozes não regimentais, que, entretanto, quando se afastavam do roteiro oficial – pedindo, por exemplo, o abandono da política econômica liberal e a adoção de uma “economia de guerra” – eram facilmente descartadas. (ROMERO, 2006, p.219).

Do outro lado, a reação foi drástica para a Grã-Bretanha que obteve solidariedade da Comunidade Europeia e do Conselho de Segurança da ONU que declarou a Argentina como nação agressora, determinando o fim das hostilidades e a retirada das tropas. Assim, de acordo com Romero (2006, p.221), o poderoso bloco que apoiava os britânicos tinha como oponente apenas o bloco “latino-americano – amplamente solidário no discurso, mas de pouco peso militar”. A Argentina contava ainda com a “simpatia da União Soviética” e dos Estados Unidos que tentava uma mediação entre os dois lados.

Em busca de um objetivo impossível, o governo argentino foi vítima de um isolamento diplomático crescente, agravado por seus antigos pecados, pois aqueles que haviam condenado as violações dos direitos humanos consideraram, com razão, que essa aventura bélica, caso fosse vitoriosa, seria uma legitimação de todo o desempenho anterior. [...] Após um mês de tentativas infrutíferas de convencer a Junta Militar, e no momento em que se iniciava o ataque britânico às ilhas, os americanos abandonaram a mediação. O Senado [norte-americano] votou sanções econômicas à Argentina e ofereceu apoio logístico à Grã-Bretanha. Cada vez mais isolado, o governo argentino buscou aliados impossíveis – os países do Terceiro Mundo, a União Soviética e até Cuba -, que o afastavam definitivamente da ilusão de entrar para o Primeiro Mundo. Enquanto isso, a batalha militar se aproximava inexoravelmente. (ROMERO, 2006, p.221-222).

Em uma de nossas conversas, Yanel recordou que o Brasil, de alguma forma, apoiou a Inglaterra, já que aviões ingleses vinham abastecer o combustível na base aérea de Canoas, no Rio Grande do Sul para logo após atirar contra os militares argentinos que queriam dominar as Malvinas. No entanto, o artista frisa que não há nenhum ressentimento por parte do povo argentino em relação a esse episódio e que recorda, apenas como curiosidade, mas já é um fato esquecido. De acordo com Romero (2006, p. 222), a força tarefa britânica recuperou as ilhas Geórgias assim que chegou às Malvinas, no final de abril de 1982. No dia 1º de Maio, começaram os ataques aéreos às Malvinas e ataques de submarino também foram realizados aos navios de guerra argentinos.

No entanto, estas informações eram manipuladas totalmente e a população continuava a pensar que a Argentina ganharia a guerra facilmente com seus militares. A verdade ainda levou um tempo para vir à tona. Desta forma, começaram a aparecer vozes críticas, em meio a protestos crescentes pela falta de informação. Os militares não tinham outra saída, senão vencer a guerra que provocaram. Porém, não foi o que aconteceu.

No dia 29 [de Maio], houve um combate importante em *Prado del Ganso*, no qual centenas de argentinos se renderam. Em 10 de Junho, Galtieri se dirigiu pela última vez às pessoas reunidas na *Plaza de Mayo*, e, dois dias depois, chegou o papa João Paulo II, em parte para compensar sua visita anterior à Inglaterra, em parte, talvez, para preparar os ânimos diante da derrota iminente. Antes do fim de sua breve estada, começou o ataque final a Puerto Argentino, onde o grosso das tropas havia se entrincheirado. A debandada foi rápida e a rendição, praticamente incondicional ocorreu em 14 de junho, 74 dias depois do início do conflito, que deixou mais de 700 mortos ou desaparecidos e quase 1.300 feridos. [...] Nesse momento, os generais exigiram a renúncia de Galtieri. (ROMERO, 2006, p.223).

Com a derrota, os militares viram a crise se instaurar em seu regime, fazendo com que viessem a público, conflitos antes disfarçados. Posteriormente, o relatório de uma comissão investigadora responsabilizou a própria Junta Militar a levou a um julgamento que “condenou os comandantes” (ROMERO, 2006, p.223). Segundo o historiador (2006, p.225), “a crise econômica gerou motivos legítimos e mobilizadores: os impostos elevados, os efeitos de indexação, o aumento dos aluguéis, ou as dívidas não pagas deixadas pela falência bancária”.

Assim, o violonista argentino Lucio Yanel conta que sentiu na pele o efeito do pós-guerra em meio a um período de instabilidade no país. Embora a derrota nas Malvinas, tenha contribuído para a derrocada dos militares e para consequente abertura política, a guerra gerou um clima de incertezas e instabilidade, sobretudo econômica. “Uma coisa é a cara e a vida de um país ganhador da guerra e outra coisa é a cara e a vida de um país que perdeu a guerra. A Argentina tinha perdido a guerra! Então, salve-se quem puder”, revela o músico (YANEL, 2008).

Desta maneira, alguns artistas argentinos, acabaram por abandonar o país em busca de novas oportunidades, até mesmo para sobreviver. Segundo Lucio, saíram todos os que não tinham um vínculo empregatício, sobretudo os artistas musicais, pintores, artesãos, aqueles que trabalhavam com cultura. “Íamos vender a quem nosso produto? Nossas canções, nossas guitarras, nossas pinturas, nossas

poesias? Eu, que viva da arte, que fazia dela o meu trabalho, sempre foi meu trabalho, vi a ‘coisa feia’, como todos os outros artistas”, recorda Yanel (2008).

Romero (2006, p.226) aponta ainda que “os sindicalistas levaram as pessoas às ruas para protestar contra a crise econômica e a favor da democracia. Durante 1982-83, houve uma série de greves gerais e muitas paralizações parciais”. Yanel reforça que, naquele momento, a Argentina era um país que tinha gravíssimos problemas financeiros e que foi necessário “sair a buscar a vida”, conforme sua narrativa. Após a queda do regime militar, “a democracia foi, em primeiro lugar, uma ilusão, a terra prometida, alcançada sem esforço por uma sociedade que, muito pouco tempo antes, aderiu [forçosamente] aos termos e opções apresentados pelos militares” (ROMERO, 2006, p. 226). No entanto, a volta da democracia não significava a solução de todos os problemas, eles continuaram,

principalmente os econômicos, apesar de terem sido pouco mencionados durante a campanha eleitoral [vencida por Raúl Alfonsín em 1983]. Além de seus problemas primários, a economia estava, desde 1981, em estado de desgoverno e quase de caos: inflação descontrolada, dívida externa multiplicada e com grandes vencimentos imediatos, e um Estado carente de recursos, sem possibilidade de atender às variadas reivindicações da sociedade, de educação ou saúde à melhoria salarial de seus próprios empregados, e ainda com grandes limitações em sua capacidade para administrar a crise. (ROMERO, 2006, p.230).

Assim, “muitos artistas foram para a Europa, para os Estados Unidos e para outras partes da América Latina. Eu vim para o Brasil, onde já havia vivido de 1971 a 78”, recorda Yanel. O músico viveu em São Paulo quando chegou da turnê que realizou na União Soviética. “Em 78 voltei para a Argentina e, quando pensei que ficaria, no meu lugar de origem, digamos, na Argentina, estoura isso que eu acabei de contar e então dei volta.”

O violonista Lucio Yanel desembarcou no Rio Grande do Sul no dia 14 de Julho de 1982, exatos 30 dias após o fim da Guerra das Malvinas. Esta data coincide com a data de aniversário de seu pai, que na época já se encontrava doente. Segundo o músico, ele já havia manifestado à sua família o desejo de sair da Argentina e ir morar na Europa. No entanto, seu pai lhe advertiu que no Brasil, poderia ser melhor, era mais perto e que seria mais fácil, já que o filho havia morado no país. Yanel recorda que seu pai lhe disse: “Você já esteve no Brasil, gostou do Brasil, eles gostam de você, da sua música, volte para lá”. Assim, o violonista decidiu retornar ao país, onde passaria a viver em São Paulo, onde havia morado

por quase uma década. No entanto, seu pai lhe advertira que não fosse para São Paulo e sim, para o Rio Grande do Sul. Segundo o músico, seu pai lhe disse: “Vá para o Sul, para o Rio Grande do Sul. Lá é muito parecido com a Argentina, as pessoas, o estilo de vida. Você vai se dar bem no sul”. E assim, Yanel combinou que no dia do aniversário de seu pai, deixaria sua casa, e iria tentar a vida no Rio Grande do Sul. Yanel, que passara por dificuldades para atuar como artista neste cenário do pós-guerra veio tentar a vida, como ele mesmo diz, no estado. E cumpriu a promessa que fez a seu pai, desembarcando no estado, na data de seu aniversário.

Ao falar sobre a da Guerra das Malvinas, Yanel afirma que aquela foi uma época muito difícil para se viver na Argentina⁹. Segundo ele, houve uma crise financeira e as pessoas tiveram que lutar muito para arrumar, “re-arrumar” a vida, pois “um pós-guerra não é fácil para ninguém.” Ele conta que “as pessoas que tinham algum trabalho, estavam sempre com a corda frouxa porque perdiam o trabalho, ou poderiam perder ou ainda, lhe diminuía o salário. Foi um período triste, de contenção de tudo.” (YANEL, 2008).

Ao ser questionado sobre as dificuldades do período, Lucio fala que houve escassez de alimentos em algumas regiões, mas que isto havia ocorrido pelo fato de que as pessoas “tinham corrido de maneira, digamos, desesperada para estocar coisas, porque a gente não sabia em que momento a guerra poderia subir.” Ainda sobre este triste momento da sua história e de seu país, revela que “a guerra, o que mais propicia é um estado de incertezas, um estado de insegurança, de não saber o que vai acontecer... E agora, o que é que vai acontecer? Até porque as informações todas nunca chegam ao povo. A gente fica sabendo de algumas coisas parceladas, sempre é assim.” Tal fato é corroborado pelo historiador Luis Alberto Romero (2006, p.222) ao falar que a opinião pública, tardou a mudar de opinião sobre a vitória dos militares argentinos, em parte, pela “manipulação total das informações, que chegavam a um público disposto a acreditar que a Argentina estava ganhando a guerra”. De acordo com Yanel, quando terminou a guerra, um dos setores que mais sofreu imediatamente com a crise econômica, foram as manifestações artísticas, as atividades culturais. “Quem é que vai ter vontade de assistir a um espetáculo ou ir a

⁹ Em sua narrativa ele fala sobre esse episódio com tom sério, de preocupação com um tempo distante, mas que lhe é muito vivo na lembrança, sobretudo agora, com o clima de nova instabilidade e pouco diálogo entre Argentina e Inglaterra sobre o território das Malvinas.

um bar, assistir um cantor, um *guitarrero*, um músico, se em casa não tem o que comer, se está com aquele clima?”, diz o músico lembrando o episódio que motivou sua mudança definitiva para o Brasil, agora para o estado do Rio Grande do Sul, em busca de um novo horizonte.

2.2 Tempo *Andante*: Rio Grande do Sul, um novo horizonte

Segundo Geni Duarte¹⁰ (2011), no início da década de 80 começa a emergir um movimento significativo de músicos latino-americano que vem para o Brasil. Tal fenômeno se deve, em parte, a imigração de diversos músicos latino-americanos, sobretudo argentinos, para outros países, conforme apontou Lúcio Yanel na seção anterior. Nestes anos, há uma maior abertura política no cenário brasileiro, através da luta pela democratização e o fim da ditadura. Enquanto isso, a situação política era delicada na Argentina e a economia estava fragilizada com o pós-guerra e com as privatizações. Mesmo que tenha ocorrido o enfraquecimento dos militares com a derrota da Argentina para a Grã-Bretanha na guerra das Malvinas, o cenário ainda era de instabilidade e incertezas.

Esse processo migratório, apontado por Duarte (2011), contribuiu em parte para uma maior relação e aproximação entre os artistas brasileiros e latino-americanos. Tal fenômeno, também colaborou para a inserção e difusão de novos elementos culturais na cena sul-rio-grandense. É nesse contexto, que se dá a chegada de diversos músicos argentinos ao Rio Grande do Sul. De acordo com Oliveira e Verona (2006, p.86) “a integração entre músicos profissionais rio-grandenses, argentinos e uruguaios foi igualmente decisiva nesse processo”. Esses autores ressaltam ainda que “as parcerias realizadas com músicos como Raulito Barboza, Mercedes Sosa, Lucio Yanel, Chaloy Jara, Antonio Tarragó Ross favoreceram esta integração cultural”.

Tal integração não ocorreu por acaso. Alguns músicos latino-americanos, sobretudo argentinos, vieram para o sul do Brasil porque além da instabilidade política e econômica do final da ditadura e mesmo no pós-guerra, no caso da

¹⁰ Informações apresentadas durante o minicurso “Memórias, narrativas e música popular: possibilidades metodológicas para a análise de processos de deslocamentos migratórios” proferido pela professora Dr^a. Geni Rosa Duarte (UNIOESTE) e pelo professor Msc. Emilio Gonzalez (UTFPR) no VI Encontro Regional Sul de História Oral promovido pela UFPel no período de 24 à 27 de Maio de 2011.

Argentina, a ascensão dos festivais de música regional, como visto anteriormente, era um amplo mercado para os artistas da música. Alguns vieram apenas de passagem, é claro, mas outros acabaram por fixar residência, como é o caso de Lucio Yanel. De fato, o fenômeno da “integração latina” ocorreu entre músicos argentinos, uruguaios e sul-rio-grandenses como Chaloy Jara, Jayme Caetano Braun e Lucio Yanel, por exemplo. Tal fato passou a ser reconhecido no cenário cultural do estado e até mesmo difundido na imprensa.

Em matéria veiculada no meio jornalístico da década de 80¹¹ e conservada no acervo pessoal de Yanel, chama-nos a atenção o fato de que “essa integração está havendo a [sic] tempos no terreno da música”. A reportagem, apresentada a seguir, aponta para um intercâmbio entre músicos sul-rio-grandenses, uruguaios e argentinos (correntinos) na região do Pampa. Entre os músicos, a matéria destaca o trabalho de Chaloy Jara em parceria com o payador Jayme Caetano Braun e do violonista Lucio Yanel, “um baita violão perfeitamente *integrado* ao Rio Grande do Sul e sua gente.” (INTEGRAÇÃO LATINA; s.d., *grifo nosso*). Além disso, o texto destaca que estes músicos “escolheram o Rio Grande do Sul, não apenas pela proximidade, mas especialmente, pela identidade cultural, a semelhante vivência pampeana”. Ou seja, o sentimento de uma identidade una, relacionada ao viver e a cultura do Pampa era expressa não só pelos músicos, mas também reivindicada e fomentada pela imprensa, como podemos verificar na íntegra da matéria a seguir.

¹¹ A matéria de jornal não possui data, mas Yanel assegura que é da década de 80. O mesmo pode ser comprovado pelo contexto político, ao qual se refere a referida matéria.



**Fig. 9: Integração Latina. [s.n.; s.d.]
(Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)**

Como se pode observar, o cenário dos festivais é evocado como o palco de encontro destes músicos que, apesar da polêmica do sotaque, como ocorrera com Dante Ramón Ledesma e Daniel Torres, contribuem para a afamada "integração". É importante observar que, a hipótese desta integração, está intimamente ligada com a reivindicação de uma identidade pampeana e de um estilo de vida compartilhado em um lugar comum, conforme o último parágrafo desta matéria, transcrito abaixo.

[...]A participação de vários desses músicos em nossos festivais os têm enriquecido, mesmo com o sotaque. Eles, enfim, foram uma espécie de ponta de lança da integração latino-americana que, espera-se, algum dia venha a transformar nossos pampas [n]uma região comum de "hermanos" mesmo. (INTEGRAÇÃO LATINA; s.d.).

No Rio Grande do Sul da década de 80, houve uma enorme efervescência em relação ao regionalismo gaúcho através do fenômeno do nativismo, conforme exposto no primeiro capítulo. Recordemos que, em 1983, o acordeonista Renato Borghetti vendeu mais de 100.000 cópias do seu primeiro álbum, o que rendeu a este trabalho o primeiro disco de ouro da música instrumental brasileira, um fenômeno para a época. Nesta época, os festivais de música regional já haviam se consolidado, passado uma década do início do festival da Califórnia em Uruguaiana. Na década de 80, havia praticamente um festival para cada final de semana em

alguma cidade do interior do estado. Assim, os artistas ligados ao regionalismo tinham de alguma maneira, mercado e espaço para trabalhar.

Ao lembrar sua chegada sua chegada ao Rio Grande do Sul, Lucio Yanel se alegra ao dizer que neste ano de 2012, completam-se 30 anos de atuação no estado. No dia 14 de Julho de 1982, conforme combinado com seu pai, Lucio chegou ao Rio Grande do Sul para iniciar uma nova caminhada no sul do Brasil. Segundo sua narrativa, ele pegou seu violão, algumas roupas e veio de ônibus para cá. Junto consigo, trazia uma encomenda para Algacir Costa, músico e proprietário do conjunto *Os Fronteiriços*, na cidade de Passo Fundo. Ele veio indicado por amigos argentinos comuns a ele e a Algacir que enviaram umas partituras através de Yanel. O violonista Yamandú Costa, filho de Algacir Costa, recorda como era o ambiente familiar e a convivência com os músicos que frequentavam sua casa na infância, período em que Lucio chegou ao estado.

Eu me criei no meio de música. Meu pai tinha um conjunto que se chamava *Os Fronteiriços* que tocava música de fronteira, tocava música regional gaúcha, junto com minha mãe, com meus tios, era um conjunto familiar. O pai era um cara apaixonado pelo folclore, minha família toda era apaixonada pelo folclore e recebiam músicos latino-americanos em casa. Minha casa era uma um república, um departamento da república latino-americana de música. O músico que não tinha lugar pra ficar, ia pra lá. (COSTA, 2011).

Assim, o violonista Lucio Yanel desembarcou em Passo Fundo no meio da tarde, e rumou para o endereço que indicava a casa do músico Algacir Costa e de sua esposa Clari Marcon, cantora de *Os Fronteiriços*¹², que era um conjunto musical familiar que tocava música gaúcha.

¹² O trabalho musical realizado pela família de Yamandú com o grupo *Os Fronteiriços*, pode ser conhecido através da música *A pulperia de Santa Luzia*, registrada no álbum *Os zóio da véia* (imagem da capa a seguir). Gravação disponível em: < http://www.4shared.com/mp3/PTYlyu_X/A_pulperia_de_Santa_Luzia_-_Os.html>



Fig. 10: Capa de LP de *Os Fronteirios* – Ao centro, Yamandú ao lado de seu pai e sua mãe à sua esquerda [s.d.] - (Acervo pessoal)

Em uma entrevista realizada recentemente para esta pesquisa, o violonista Yamandú Costa recorda as narrativas que ouvia de seu pai sobre o dia da chegada de Lucio Yanel. Assim, como diz Costa (2012), o que ele conta é a outra face, é a história do cara que recebe, referindo-se ao seu pai, quando acolheu o violonista em sua casa. Segundo Yamandú (2012), seu pai contava que quando o Lucio chegou, ele e sua mãe não estavam em casa. Quem estava era uma menina que trabalhava como secretária da família, cuidava da casa na época e recebeu o músico recém-chegado da Argentina. “O Lúcio falou que era amigo do meu pai e, como ele não estava, ela falou: - Bem, se você é amigo do Algacir, pode entrar, fique a vontade.” (COSTA, 2012). Yamandú conta que sua mãe chegou em casa antes de seu pai, cumprimentou o Lucio e depois Algacir chegou. Já estava anoitecendo, conversaram um pouco, jantaram e foram dormir. Costa recorda as motivações, sobretudo econômicas, que fizeram o músico tentar a vida no estado, bem como sobre o que seu pai lhe contou sobre a primeira noite em que Lucio dormiu em sua casa.

O Lúcio parece que estava num momento meio complicado da vida dele, voltando da Argentina, já tinha morado em São Paulo. E estava complicado, num dos declínios assim de grana, uma situação financeira delicada. E ele chega lá em casa, o pai recebe ele, jantam... Aí tinha um quatinho das

visitas, que era do lado do meu, eu era um bebê nessa época e ele dormiu ali. (COSTA, 2012).

No outro dia, logo no começo da manhã, a mãe de Yamandú ouviu, ainda dentro do quarto, um som de violão. Era Lúcio Yanel, tocando logo ao amanhecer.

Meu pai se acordava muito cedo e mãe também, foi quando a mãe ouviu um som de violão do quarto e falou para o meu pai: - Olha Algacir, acha que o cara aí está tocando. Aí o pai ouviu com mais silêncio assim e não acreditou: Não pode ser! Quem é esse cara que tá aqui? Esse cara que tá tocando é um gênio! Meu pai e minha mãe ficaram espantados, se cutucaram. E aí o pai foi até a porta do quarto, olhar para o lado de fora. Ficou ouvindo, voltou e falou para a minha mãe: - Mosina (ele chamava minha mãe assim), o que é isso heim? E era o Lúcio tocando violão às 6 horas da manhã, dando aquela estudadinha matinal. Foi paixão à primeira vista, uma loucura. Ali eles travaram uma amizade profunda, de cumplicidade humana e de carinho. O Lucio é um poeta, sempre um poeta, um cara encantador, por natureza. (COSTA, 2012).

Por sua vez, Yanel (2008) recorda que trouxe as partituras para Algacir e que “ele e seus familiares foram tão queridos, tão amáveis, tão gentis”, que o convidaram a ir ficando em sua casa. Afinal, sabiam que o músico argentino tinha vindo ao Brasil tentar trabalhos na área da música, já que não encontrava condições favoráveis em seu país. Lucio Yanel ficou morando com a família Costa por alguns meses e, juntamente com Algacir, abriu uma escola particular de violão, onde lecionavam juntos. O violonista argentino revela a emoção que sentiu desde seu primeiro contato com esta família que o acolheu, em especial com o filho do casal.

Bueno, eu vim para Passo Fundo tentar a vida, mas também tinha filhos pequenos na Argentina. Havia um gurizinho muito pequeno que era filho do Algacir, que preenchia, digamos, aquela carência, aquela saudade que yo tinha de meus filhos. Esse gurizinho hoje é o maior violonista do planeta Terra, se chama Yamandú Costa. Por isso eu estou aqui. (YANEL, 2008).

Lúcio tocava para o filho de Algacir Costa desde quando o menino tinha apenas dois anos de idade. “Eu me criei ouvindo aquele som, aquela potência. Ele tem um vigor muito forte pra tocar”, revela Yamandú Costa (2011). Observa-se no lembrar de Yamandú, uma forte ligação com suas origens e com seu núcleo familiar. Segundo Halbwachs (2004), as lembranças entre os membros de uma família ou grupo familiar são as mais fortemente registradas e armazenadas e a constituição das identidades do sujeito estão intimamente ligadas a elas. Consoante, Candau

(2011, p.141) nos diz que, “a memória e a identidade pessoal devem sempre compor com a memória familiar, que é uma memória forte”.

Essa memória familiar, no caso de Yamandú, onde a recordação de Yanel, amigo presente em seu seio familiar desde o princípio de sua infância, é muito presente em suas narrativas. Ele nos fala da importância de ter convivido com Lucio em sua família e de ter gravado seu primeiro disco junto com ele.

É muita sorte isso. Eu costumo dizer que nem o Baden [Powell] nem o Raphael Rabello tiveram a chance, a sorte de ter gravado seu primeiro disco com o seu mestre. Quer dizer, eu tive essa sorte, de poder conviver com ele dentro da minha família. Então é uma lembrança de família assim. Imagina, que relação que tem isso? Não existe, é uma coisa muito especial. (COSTA, 2012, p.8).

Yamandú nos fala ainda de uma memória olfativa, relacionada à Yanel. “Eu me lembro do cheiro do Lucio rapaz, de estar no colo dele, tu imaginas o que é isso.” (COSTA, 2012, p.8). Em relação a memória olfativa, sobre a qual o antropólogo Joël Candau tem realizado importantes pesquisas, no diz este autor que

depois de ter depositado no epitélio olfativo na parte superior de nossas narinas, o estímulo (um conjunto de moléculas de odores) é processado pelo cérebro de um indivíduo junto com a informação contextual, bem como puramente sensorial e emocional (síndrome de Proust). A transformação do estímulo (reconhecimento, denominação, categorização, etc.) é feita usando informações já armazenadas, os velhos traços olfativos que estão intimamente relacionados com as influências culturais (influências da socialização, das experiências e aprendizado olfativos e gustativos, os hábitos alimentares, o uso de cosméticos, etc.). Após esse tratamento, o estímulo é codificado na memória a longo prazo, e é formado um novo traço olfativo. (CANDAU, 2009, *tradução nossa*).

O estudo da memória olfativa, aprofundado nas pesquisas de Candau, certamente nos ajudam a esclarecer este lembrar de Yamandú que, praticamente trinta anos depois, ainda recorda a fragrância de quando estava no colo de Yanel na sua infância.

Recém-chegado ao estado, em busca de trabalho, o violonista foi prontamente amparado por Algacir Costa, que organizava shows e apresentações para auxiliá-lo financeiramente. Uma destas apresentações foi realizada no bar Aguadeiro em Passo Fundo, no ano de 1982, como recordou Yanel (2011b) através de uma matéria de jornal conservada em seu acervo. Na fotografia da matéria, o pequeno Yamandú Costa está sentado no colo de seu pai, ao lado do violonista argentino, que está à direita da imagem.



Fig. 11: Lucio Yanel é atração de hoje no Bar Aguadero. [Jornal O NACIONAL; 1982] (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)

Além de ministrar aulas de violão com Algacir, tocar em bares, restaurantes e casas de espetáculo, Yanel participou do primeiro festival de música nativista da cidade de Passo Fundo, a Carreta da Canção.

Quando cheguei ao Rio Grande [do sul], cheguei para ver a possibilidade de fazer um trabalho nos festivais que estavam *empezando*. Estavam iniciando os trabalhos de festival aqui. Já fazia dez anos que acontecia os festivais. Isso começou em 1970, dez, doze anos que acontecia. Mas seria o primeiro festival que aconteceria em Passo Fundo, *no?* Se chamava festival "*Carreta da Canción*". Acho que a carreta pegou uma trilha nunca mais voltou. Foi a primeira e a última carreta. Então eu vim pra cá, eu vim recomendado por amigos comuns para ser recebido por Algacir Costa. Então quando cheguei aqui, eu não vim com contrato. Vim para mostrar o meu trabalho e para iniciar uma caminhada aqui dentro do circuito dos festivais. (YANEL, 2008).

Depois de morar na casa de Algacir por quatro meses e tocar no primeiro festival de música nativista de Passo Fundo, Yanel decidiu morar em Porto Alegre, em busca de novas oportunidades. Ao partir para a capital, Yanel conseguiu trazer sua esposa e seus filhos que havia deixado na Argentina, enquanto tentava se estabilizar por aqui. Assim, passou a trabalhar em festivais de música nativista e fazendo apresentações em todo o estado, em programas de rádio, TV e participando como violonista em discos de diversos artistas. Em relação aos festivais, o músico

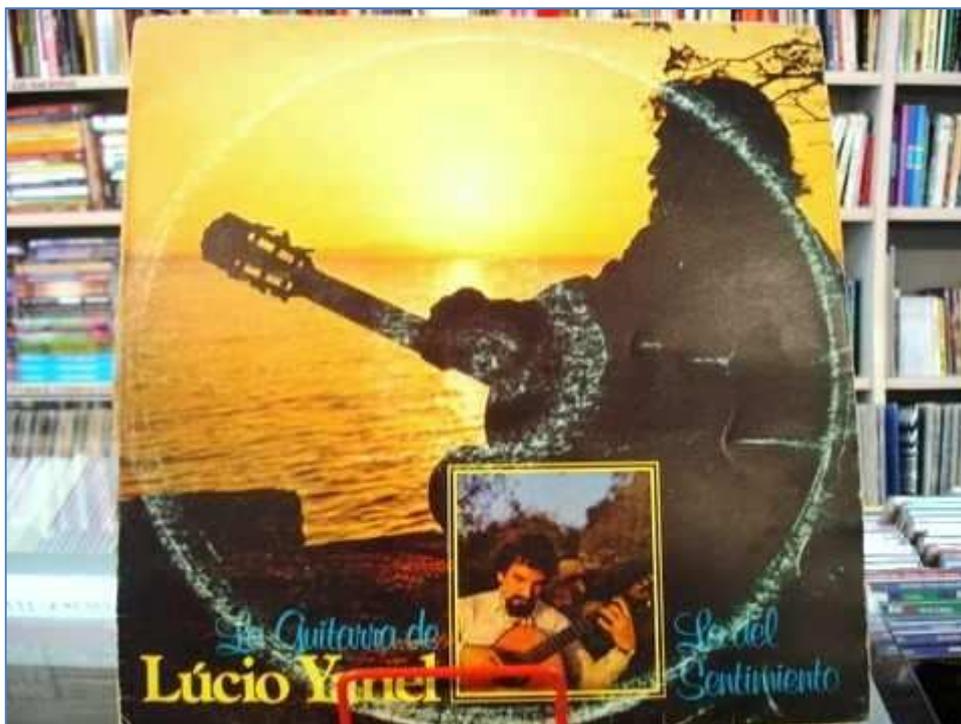
se destacou neste cenário já em 1982, quando participou da 12ª Califórnia da Canção de Uruguaiana.

Especificamente, em relação ao cenário musical encontrado e questionado sobre o papel do violão na cena dos festivais, Yanel recorda que na época de sua chegada, o violão ainda era apenas um acompanhador do *acordeon*.

Automaticamente, quando *yo* comecei a tocar violão na casa do Algacir, aí que eu me dei conta que...., Ou *no* me dei conta. Na verdade, demorei para me dar conta de que como eu tocava o violão [no meio do nativismo], ninguém tocava aqui. Aqui o violão era um mero acompanhante da gaita, do *acordeon*, assim, estava em segundo lugar. Enfim, o violão não ocupava um lugar de destaque dentro do nativismo. Quando eu cheguei aqui, eu era um legítimo solista, mas era natural pra mim. Quando comecei a tocar, se apavoraram, não tinham ideia do que era isso. (YANEL, 2008).

Assim, um ano após sua chegada, Yanel conseguiu lançar sua carreira oficialmente através de seu primeiro disco como violonista solo no Rio Grande do Sul. O disco se intitula *La del Sentimiento: La guitarra de Lucio Yanel* e foi gravado pelo selo Chantecler, em 1983. Este disco contou com a participação, em algumas faixas, dos músicos Ricardo Pereira no violoncelo, Clóvis Freire no contrabaixo e De Santana na percussão.

No repertório do disco, composições próprias e arranjos de Yanel para gêneros musicais como milongas, tango, chamarra, chamamé, um clássico da MPB e outro do repertório andino. As músicas gravadas neste primeiro disco instrumental de Yanel foram: *La del sentimiento (Lucio Yanel)*, *Milonga pa' Don Ventura, (Lucio Yanel)*, *Adios nonino (Astor Piazzolla)*, *Desde el alma (Rosita Melo)*, *Maria va (Antonio Tarrago Ross)*, *Kilometro 11 (Tránsito Cocomarola)*, *O esquilador (Telmo de Lima Freitas)*, *El condor pasa (Daniel Robles et. al.)*, *Uno (Mariano Mores)* e *Gente Humilde (Chico Buarque)*.



**Fig. 12: Capa do LP *La del Sentimiento*
(Fonte: Acervo Pessoal).**

Na apresentação deste primeiro disco solo de Yanel, o produtor Paulo Deniz aponta a relação do Rio Grande do Sul com a música brasileira e argentina e reforça a presença de alguns gêneros musicais latino-americanos no estado, bem como a participação de Yanel no festival da Califórnia de 1982.

No tempo em que a Rádio Nacional do Rio era um som só neste país, nós do Sul dividíamos sintonia também com a *Belgrano*, a *Explendid* e a *El Mundo* de Buenos Aires. Sabíamos tanto de samba quanto conhecíamos de tango e nos iniciamos nas sutilezas do que os argentinos chamam de “*música criolla*”. Além de outros aspectos sociais, culturais e geográficos, esse me parece um fator que ajuda a melhor compreender a identidade que existe entre a atual música nativista do Rio Grande do Sul e a música argentina. Chacarera, milonga e chamamé são variantes conhecidas, assimiladas e apreciadas pelo povo sulino. Essa receptividade traz frequentemente a nosso convívio músicos e grupos argentinos. Lúcio Yanel é um caso recente. Despontando em Uruguaiana, por ocasião da 12ª Califórnia da Canção em 82, o artista descreveu em pouco tempo uma trajetória consagrada que inclui inúmeros recitais e shows pelo estado, festivais, programas de rádio e TV e participação em diversos discos. Este, contudo, é seu primeiro LP individual. [...] (Paulo Deniz; *apud* YANEL, 1983).

Embora não seja de amplo conhecimento, ou ainda não se tenha dado o merecido registro, existiram outros violonistas atuantes na música regional neste período inicial dos festivais e que serão mencionados posteriormente, sobretudo na terceira seção do terceiro do capítulo que contempla a discussão em torno da

hipótese de uma escola violonística no Rio Grande do Sul. No entanto, o violonista Lucio Yanel recorda, espontaneamente em sua narrativa, de alguns nomes da época como “Mário Barros que era um violonista clássico e que passou a tocar nos festivais”. O músico lembra ainda de “Volmir Pinheiro que integrava o conjunto de baile *Os Serranos* e Osmar Carvalho” (YANEL, 2008).

Foi neste período, que começava a dar seus primeiros passos o violonista Marcello Caminha que recorda uma apresentação de Yanel na cidade de Bagé. Caminha lembra a impressão do primeiro disco solo de Lucio na época e o quanto este trabalho influenciou os músicos que estava começando a tocar violão.

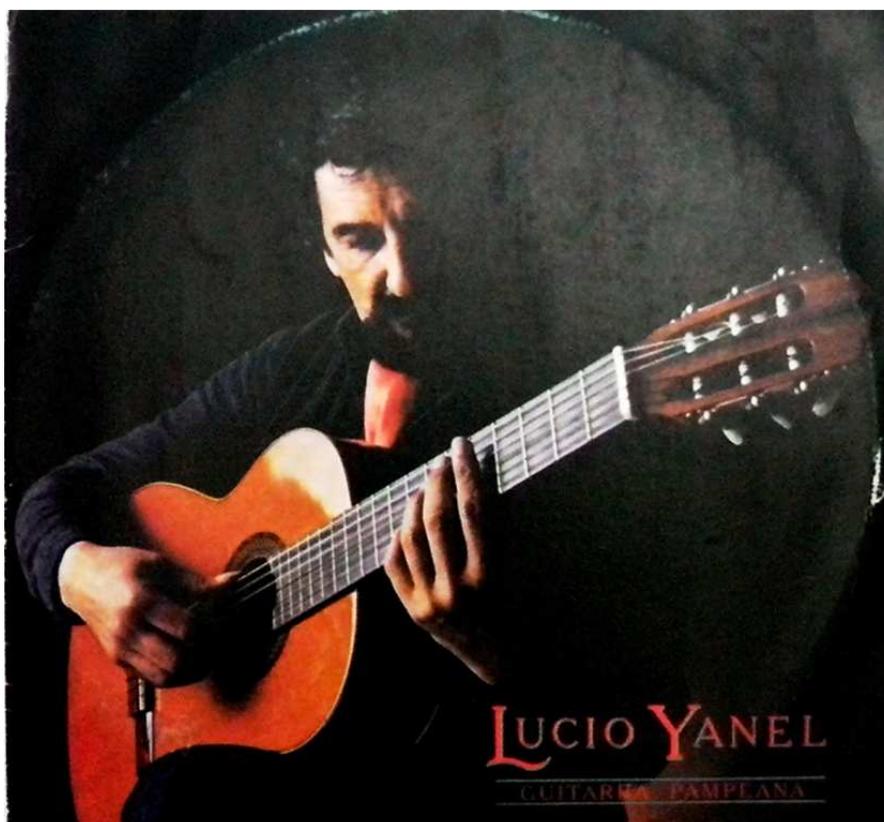
O trabalho do Lucio Yanel eu conheci por volta de 1984. Isso ocorreu quando ele foi a Bagé, na Semana Crioula Internacional que é um evento que ocorre até hoje. Ele foi tocar com o Gilberto Monteiro e o Jayme Caetano Braun. Naquele momento o Lucio estava num momento inicial, vamos dizer assim, aqui no sul, no Rio Grande do Sul. E ele estava lançando seu primeiro LP aqui no Rio Grande que foi um disco produzido pelo Paulo Deniz da rádio Gaúcha. E, realmente, *foi um disco que trouxe uma informação nova e que influenciou muitos músicos* que naquela época, assim como eu, estavam começando no violão e direcionados já para esta parte do violão virtuoso, do violão solista. Então aquilo realmente me impressionou, até pela desinformação que havia na época. A gente não tinha acesso à visualização de violonistas, grandes violonistas tocando. Então, a presença do Lucio Yanel, e eu acho que no seu melhor período, nos anos 80, realmente me impressionou muito. (CAMINHA, 2012, p.6, grifo nosso)

Em 1986, Yanel lançou seu segundo disco instrumental, intitulado *Guitarra Pampeana*. Com este título, o músico provavelmente buscava apresentar ou associar o violão que interpretava a uma identidade musical do Pampa. Neste disco, observamos a presença da dicotomia entre o individual e coletivo que permeia sua obra. Um exemplo é o fato de que o violonista apresenta neste álbum, quatro músicas de sua autoria e três obras de outros autores. Isto demonstra uma maior preocupação do músico, através de suas próprias composições, em expor seu estilo, seu interior, sua individualidade, através destas obras.

As músicas de sua autoria são de diversos gêneros musicais, o que denota certa carga de coletividade, em relação às regiões comuns a cada gênero. Neste álbum, são composições de sua autoria: *Sonho de Ayelen* (canção), *Hermano Alejandro Sala* (milonga), *El Tranquito de Monona* (chamarra) e *La Linda* (chacarera). A coletividade se faz presente, entre outros, a partir do momento em que Yanel inclui obras de outros autores e do folclore pampeano em seu disco, através das músicas *Última Lembrança* (valsa de Luis Menezes), *Romance de*

Tafona (Toada de Luis Carlos Borges e Antônio Machado) e *Aires de Malambo* (Folclore Pampeano).

Também pertinente, no que se refere à coletividade, é a participação dos músicos instrumentistas Carlos Perez (percussão), Luis Carlos Borges (*acordeón*) e Renato Borghetti (gaita ponto). Tal característica, já havia sido apresentada em seu primeiro álbum, onde Yanel incluiu a participação de outros músicos em seu trabalho de violão solo. Podemos depreender que, mesmo um solista, Yanel sempre tocou ao lado de inúmeros músicos, fazendo diversas amizades neste meio musical. Assim, a participação destes amigos músicos reforça a ideia de um fazer musical coletivo no cenário regional, expresso através da integração entre músicos uruguaios, argentinos, no caso de Yanel, e sul-rio-grandenses.



**Fig. 13: Capa do LP *Guitarra Pampeana*, lançado em 1986.
(Fonte: Acervo pessoal)**

Na contracapa deste disco, Yanel fala o que significa e representa para ele tocar um violão e de que maneira isso ocorre. O artista fala de “sons, sotaques diferentes, sem moldes” como alguém que tenta definir ou identificar sua *guitarra pampeana*, híbrida pela diversidade de gêneros, timbres, cores, pessoas, lugares e paisagens que carrega consigo.

Pulsar uma *guitarra* significa para mim, percorrer os movimentos musicais diferentes, que encerra a cultura do Homem do nosso povo. Por isso a minha guitarra companheira, emite sons, sotaques diferentes sem moldes, solta, livre... Deixo então neste disco um pouco dessas vibrações. Colaboraram para o enriquecimento deste trabalho os meus irmãos de Música e sentimento: Luiz Carlos Borges, Carlos Perez e o Renato Borghetti. Todos eles, deram-me [*sic*] uma preciosa mostra de generosidade [...]. A todos, com a minha maior sinceridade, *Muchas Gracias*. (YANEL, 1986)

Apesar de ter um repertório musical, baseado no folclore latino-americano e pampeano, o violonista sempre buscou apresentar um estilo próprio, agregando elementos pessoais que caracterizam suas interpretações, como veremos na segunda seção do terceiro capítulo deste estudo. Através deste estilo que compreende características técnico-musicais e extramusicais, o violão de Yanel se apresentou como uma novidade dentro dos festivais regionais e do cenário musical sul-rio-grandense. Assim, o artista teve a oportunidade de realizar novos trabalhos e parcerias, como veremos a seguir, o que foi definitivo para sua permanência no estado.

2.3 Tempo *Allegro*: Novas andanças, trabalhos e parcerias

Entre os diversos trabalhos realizados no Rio Grande do Sul, Yanel atuou em centenas de festivais regionais, como participante concorrente ou como artista convidado para fazer shows de música folclórica e nativista nestes eventos. Uma de suas apresentações nestes eventos, também está registrada na seguinte matéria jornalística:



Fig. 14: Show de Lucio Yanel em um festival de música nativista (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)

Shows de alto nível

Para abrilhantar o festival, aconteceram quatro shows, patrocinados pela sub-Secretaria de Cultura do Estado. Os espetáculos, *on concour* [sic] foram: Victor Hugo (quinta), Leopoldo Rassier e os Bolicheiros (sexta), Lúcio Yanel (sábado) e Grupo de dança Latina de Caçapava do Sul, os Chimangos (domingo). Todas as apresentações foram de um nível inquestionável onde destaca-se o trabalho do músico argentino Lúcio Yanel, que com um pequeno e “surrado” violão arrancou aplausos entusiásticos do público. Entre uma e outra milonga do folclore argentino, falou de sua felicidade de estar “nesta terra maravilhosa” e depois de um “chamamé” (ritmo de Atahualpa Yupanqui), aproveitou para fazer um rasteiro comentário sobre Defin Netto, sutilmente. Um ponto alto do show de Lúcio Yanel foi o momento em que apresentou a música “*El Condor Passa*”, arrancando aplausos do público pela sua magnífica interpretação, e pelos acordes tirados do violão. Após convidou dois grupos a se apresentarem com seus convidados. Já na noite de domingo, aconteceu o espetáculo mais cheio de adrenalina, que mexeu e emocionou o público presente, foi a vez dos Chimangos, grupo de dança latina de Caçapava do Sul. [...] *Lúcio Yanel fez uma grande apresentação na noite de sábado, arrancando aplausos entusiásticos da platéia no Clube Remy. Após, Lúcio foi para a sede campestre do CTG Campo Verde onde estava acampado juntamente com outros participantes do festival* [legenda da foto, grifado na legenda]. (YANEL, 2011b)

Esta reportagem denota parte do cenário dos festivais na década de 80 e a presença de uma coletividade muito intensa, através de artistas solistas como Yanel, grupos musicais e conjuntos de dança. Nesta matéria, temos uma informação muito relevante: o patrocínio do festival pela então subsecretaria de cultura do estado, o que demonstra a participação do poder público no processo de difusão da cultura regional e da reivindicada identidade gaúcha, até mesmo como uma forma de uma

estratégia governista de apoio à cultura local, discurso comum e superficial ainda nos dias atuais. Assim, estes eventos são realizados e direcionados para um grupo, para uma coletividade que comunga deste movimento associado à “promoção da cultura regional.”

Em relação ao cenário dos festivais, abordado no primeiro capítulo, é importante acrescentar que os shows que animam as noites destes eventos, após a apresentação das músicas concorrentes, geralmente são realizados por grupos ou conjuntos musicais. Podemos observar na matéria acima, sobre o festival *Acampamento da Canção Nativa* de Campo Bom, que em sua programação constam as apresentações de Leopoldo Rassier e os Bolicheiros e o grupo de dança Latina da cidade de Caçapava do Sul, como exemplo da participação de grupos. No entanto, há ainda a participação dos artistas Victor Hugo e Lucio Yanel, este último como solista. De certa maneira, isto revela a importância do trabalho de Yanel, um artista independente, realizando um show sozinho, onde geralmente apresenta música instrumental, em um ambiente onde comumente apenas grupos ou cantores o fazem.

Em relação à atuação do violonista, a matéria revela algumas características do estilo de Yanel, que é tema da segunda seção do capítulo seguinte deste estudo. Uma das passagens interessantes desta crítica ao trabalho do artista registra que “um ponto alto do show de Lúcio Yanel foi o momento em que apresentou a música *‘El Condor Passa’*¹³, arrancando aplausos do público pela sua magnífica interpretação, e pelos acordes tirados do violão”. Esta música foi gravada em seu primeiro disco de violão solo *La del sentimiento*, apresentado na seção anterior. Este arranjo é interpretado até hoje pelo artista e geralmente é a música que encerra seus shows. Com uma série de efeitos percussivos e de rasgueados, o músico interpreta esta obra em seu violão com vigor, alma e emoção. Assim ocorreu em sua apresentação realizada no Teatro Municipal de Rio Grande em Novembro de 2011, onde Yanel encerrou seu concerto com *El Condor Passa*. Ao anunciar esta música no palco, Yanel falou que ela é símbolo do povo latino-americano. O artista falou ainda dos voos, dos sonhos, e que “todos temos um condor dentro de nós”¹⁴. Voltando a breve análise da matéria sobre a apresentação do violonista naquele

¹³ Gravação disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/NyefU69x/Lucio_Yanel_-_El_Condor_Pasa.html>.

¹⁴ Palavras proferidas pelo artista momentos antes de encerrar seu concerto realizado no dia 18 de Novembro de 2011 no Teatro Municipal da cidade de Rio Grande.

festival de Campo Bom, a crítica aponta que “foram de um nível inquestionável onde se destaca o trabalho do músico argentino Lúcio Yanel, que com um pequeno e ‘surrado’ violão arrancou aplausos entusiásticos do público”. Tal afirmação colabora para a hipótese de que, em música, e na arte em geral, o imaterial (apresentação de Yanel) se sobrepõe ao material (pequeno e surrado violão). Isso faz pensar o quanto a arte e a música em si, possuem meios de contagiar o grupo, mesmo que com ferramentas escassas.

É em parte, no cenário dos festivais, onde Yanel atua desde sua chegada, que a memória de lugares, paisagens, pessoas, cores, ritmos e saberes diversos, é compartilhada entre os músicos, bailarinos, produtores e público. Assim, reiteramos o festival como espaço de troca, compartilhamento e, sobretudo, de aprendizado.

Entre os poucos recortes de jornais que Yanel guarda consigo, apresentamos uma reportagem abordando uma de suas apresentações realizadas no estado de Santa Catarina.



Fig. 15: Show de Lucio Yanel em Blumenau (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)

É interessante observar que a matéria apresenta Yanel como “cantor argentino”. Em uma de nossas conversas¹⁵, o violonista me falou que esse trabalho

¹⁵ Em conversa realizada durante sua visita a Rio Grande nos dias 18 e 19 de Novembro de 2011, onde realizou o concerto “Acuarela del Sur” no Teatro Municipal desta cidade.

de atuar como violonista solo, profissionalmente, veio ocorrer depois de sua vinda para o Rio Grande do Sul. Não que na Argentina ele não tocasse o violão solo, afinal sempre foi um solista. É que, em Buenos Aires, o músico sempre atuou como cantor de tangos, boleros e música popular nos mais diversos cenários da noite *porteña*, como foi publicado nesta matéria sobre sua apresentação em Blumenau.

Sons e ritmos da América Latina no Galpão

BLUMENAU – Os apaixonados pelo folclore latino-americano têm programa obrigatório, hoje, às 21h, com a apresentação do cantor argentino Lúcio Yanel, [...] Com 35 anos de carreira, ele começou como intérprete de tangos e boleros, mas acabou aderindo à mais autêntica música folclórica, pesquisando sons e ritmos das províncias de seu país e do continente. “Meu recital hoje será uma viagem pelas raízes dos países *pampeanos*”, explica. “Minha arte não é só cantar e tocar, gosto, de ter uma conversa com o público, explicar a nossa cultura”, conta. “Não faço uma música fandanguera, é algo mais introspectivo que estimula a refletir sobre a nossa realidade”. Yanel já foi parceiro de Piazzola, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Tarragó Rós, entre outros. Viajou quase todo o mundo. Há 10 anos percorre o Brasil pesquisando sons, “mas nunca me desligo da Argentina.” Já esteve na Bahia, no Xingu, no Rio Grande do Sul, onde chegou atraído pelo movimento nativista. Tem composições com Renato Borghetti, Noel Guarani, Gaúcho da Fronteira, Luiz Carlos Borges – só para citar alguns. [...] (YANEL, 2011b, grifo nosso).

O texto acima, nos revela a proposta musical do artista na época, mantida até hoje, pelo o que temos observado. “Minha arte não é só cantar e tocar, gosto, de ter uma conversa com o público, explicar a nossa cultura”, conta. “Não faço uma música fandanguera, é algo mais introspectivo que estimula a refletir sobre a nossa realidade”. Através de falas como estas, é possível observar que o artista sempre manteve uma postura em relação a sua arte e nunca se afastou do que ele chama de suas “raízes”. Para quem assiste a um show de Lucio Yanel nos dias atuais, vai conhecer justamente um artista que leva ao palco, através da música, reflexões sobre a vida, a arte, a geografia, a política, as questões sociais e a espiritualidade humana. Em relação a sua conversa com o público, ele faz de sua apresentação, uma viagem por diversas regiões da América Latina, onde lugares, pessoas e situações, ganham vida através das narrativas que sempre se apresentam entre uma música e outra. É importante observar ainda que, esta característica de Yanel, ao colocar a narrativa como coadjuvante da música no palco, está presente, de maneira muito semelhante, nas apresentações do violonista Yamandú Costa.

Além disso, nesta reportagem, temos registrado o nome de importantes artistas com os quais Yanel teve contato e atuou como Astor Piazzolla, Atahualpa

Yupanqui e Tarragó Róss. Tal referência agregava certa credibilidade ao nome de Yanel, uma vez que todos estes artistas já eram consagrados no cenário cultural argentino e mundial e, provavelmente, contribuíram para a conquista de novos espaços e para a difusão de seu trabalho no estado.

Foram muitas as parcerias realizadas por Yanel ao longo destes 30 anos de atuação no estado do Rio Grande do Sul. Elencar seus parceiros, entrevistar alguns deles e ainda discorrer ou analisar o trabalho feito com estes músicos seria um trabalho a parte, pois Yanel atuou ao lado da grande maioria dos artistas ligados a música nativista desde sua chegada. No entanto, merece atenção algumas parcerias realizadas com os músicos Gilberto Monteiro (gaita ponto), Jayme Caetano Braun (*payador*) e com Atahualpa Yupanqui (músico, poeta e folclorista).

O largo trabalho realizado entre o violonista Lucio Yanel e o poeta Jayme Caetano Braun, um dos herdeiros da *Poesia Gauchesca*, foi abordado pelo poeta e ativista cultural Sérgio Carvalho Pereira¹⁶, em entrevista realizada recente com o violonista para a rádio da Universidade Federal de Rio Grande.

Lucio Yanel, de tantos projetos de vida dedicados ao violão empreendeu uma jornada que muito lhe orgulha e que muito o distingue. É dele o acompanhamento de *guitarra* que se escuta na grande maioria das gravações onde o *payador* Jayme Caetano Braun, nome maior da nossa poesia *terruña* documentou por recitado a maior parte de seus versos. Lucio Yanel gravou sua guitarra crioula para acompanhar Jayme em muitos álbuns como, por exemplo, *Payadas*, de 1993 e *Paisagens Perdidas* de 1994. O *payador* teve na musicalidade crioula de Lucio um rancho que abrigou seu verso. A grande maioria dos poemas recitados por Jayme, que tem registro fonográfico, ficaram marcados pelo ambiente crioulo e telúrico criado pela guitarra de Yanel. Esta obra que ficou amplamente registrada tem tal sintonia, a ponto de não poder se dissociar os versos dos acordes, a palavra da guitarra. (PEREIRA, Sérgio Carvalho; *apud* YANEL, 2011b).

Ao falar sobre esta parceria Yanel recorda como era a relação com o amigo poeta e como era o diálogo artístico entre os dois.

Jayme, como posso explicar... (pausa, risos). Foi um grande companheiro para mim, um grande amigo. Ele se sentia muito a vontade comigo, porque comigo ele inaugurou, na sua vida de poeta, de *decidor*, de improvisador, uma forma diferente para ele. Ele conversava com o meu violão, porque eu conversava com ele. Eu criava os *espacios, no?* Sem incomodar ele, eu respirava com ele. E ele, afinal de contas, começava a respirar comigo. (YANEL, 2011b).

¹⁶ Sérgio Carvalho Pereira é diretor e apresentador do programa Continente Pampa da Radio FURG FM, órgão rádio difusor da Universidade Federal de Rio Grande (RS).

Nesta entrevista, o violonista fala também dos registros desse trabalho e do processo de criação e gravação com o poeta.

Sabe que nós gravamos, eu gravei com ele, nove discos, entre três 'bolachões' [discos de vinil] e sete CDs, uma coisa assim. Então veja bem, 10, 15 poesias cada disco, por aí tu vê que são quase duzentas poesias gravadas com ele, ao longo de quase vinte anos. Sabe em quanto tempo nós gravamos um disco? Uma hora e meia, uma hora e quarenta [minutos]. Nós entrávamos, claro, tinha que nos dar na veneta, nós tínhamos que estar bem assim. Nenhum dos dois precisava beber nada, nem fazer festa de nada, nem se turbinar com nada. Tínhamos que estar apenas com o sentimento predisposto. E então: - Vamos gravar? Vamos gravar. O Jayme Caetano Braun ligava para a gravadora e dizia: - Eu gostaria de gravar isto com o Lucio aqui. Quando quer? (interpelava a gravadora). Agora queremos gravar [afirmava Jayme]. Ah não, está bem [concordava a gravadora]. Suspendiam tudo e abriam as portas para ele. Isso pouca gente sabe. E lá, íamos nós. Quanto tempo, quantas horas? Sete, oito horas? [questionava a equipe da gravadora]. *No, no*, vamos ver. Em uma hora e 40 [minutos], uma hora e 45, terminávamos o disco." (YANEL, 2011b)

Como Yanel destacou na entrevista, juntamente com Jayme, gravaram nove discos com *poesia e guitarra criolla*. Nesta entrevista, o violonista fala também dos registros desse trabalho e do processo de criação e gravação com o poeta. Merece registro o fato de que, entre os únicos discos de vinil que Yanel possui sobre seu trabalho, o violonista guarda e mostra com carinho o LP *Paisagens Perdidas*. Este disco foi autografado por Jayme Caetano Braun com a seguinte dedicatória ao amigo violonista: "Amigo Lucio Yanel, maestro da guitarra paisana. Um abraço do Jayme Caetano Braun, 1994." (BRAUN, Jayme Caetano; *apud* YANEL, 2011b).

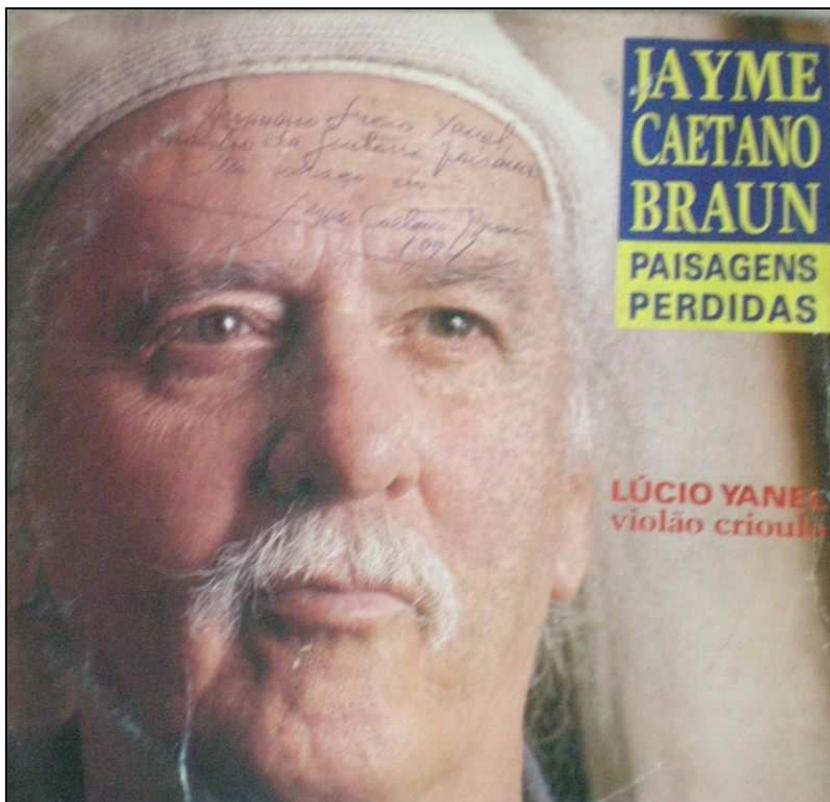


Fig. 16: LP *Paisagens Perdidas* gravado por Lucio Yanel e Jayme Caetano Braun em 1994. (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel)

Em entrevista, o violonista Lucio Yanel aponta a importância de Jayme dentro do cenário cultural regional e revela também, o lado pessoal, humano do poeta, demonstrando a profundidade da relação de fraternidade e cumplicidade entre os dois artistas. Yanel reforça ainda, a ideia de que o poeta *payador* é típico do Uruguai e da Argentina, mas que no Brasil o comum é utilizar a terminologia repentista.

Jayme Caetano Braun faz parte desta leva, que estamos conversando agora, que são os inventores. Se foi Jayme Caetano Braun, ficou a obra. Mas não há outro cara. Uma vez que ele *faleció*, porque antes ninguém se animava a dizer que ele era *payador*. Aqui no Brasil, ou nesta região onde se chama o repentista de *payador*, que vem do Uruguai, da Argentina, o único *payador* se chamou Jayme Caetano Braun e se terminou, se terminou. Não tem outro. Pode haver gente bem intencionada, mas o inferno de bem intencionado, está bem cheio também. Jayme Caetano Braun é o cara. Esse aí é sério como poeta, como improvisador e como pessoa. Vou te dizer, uma das mais lindas criaturas humanas que eu encontrei. (YANEL, 2011c)

A parceria entre o *payador* Jayme Caetano Braun e o violonista Lucio Yanel provavelmente é um encontro que gerou um dos trabalhos mais relevantes dentro da cena cultural sul-rio-grandense. A lembrança desses anos de convivência com o poeta está muito viva no lembrar de Yanel que certamente se orgulha de ter compartilhado sua arte com este representante da poesia regional. Esta parceria

rendeu um trabalho que dificilmente pode ser descrito, de forma coerente e com a profundidade a que se propuseram seus autores. Além disso, não é objetivo deste estudo analisar a obra de Jayme e Yanel. No entanto, registramos aqui um dos últimos trabalhos realizados entre os dois artistas: a poesia Tio Anastácio (1958), gravada em CD no ano de 1999.

Tio Anastácio¹⁷
(Jayme Caetano Braun)

Entre a Ponte e o Lajeado / Na venda do Bonifácio / Conheci o tio Anastácio
/ Negro velho já tordilho / Diz que muy quebra em potrilho / Hoje, pobre e
despilchado / De tirador remendado / Num petiço douradilho...

Quem visse o tio Anastácio / Num bolicho de campanha / Golpeando um
trago de canha / Oitavado no balcão / Tinha bem logo a impressão / Que
aquele mulato sério / Era o Rio Grande gaudério / Fugindo da evolução!

A tropilha dos invernos / Tinha lhe dado uma estafa / E aquela meia garrafa
/ Dentro do cano da bota / Contava a história remota / Do negro velho
curtido / Que os anos tinham vencido / Sem diminuir na derrota!

Mulato criado guacho / Nos tempos da escravatura / Aquela estranha figura
/ Na vida passara tudo / Ginetaço, macanudo / Já desde o primeiro berro
Saia trançando "ferro" / No potro mais comillhudo!

Carneava uma rês num upa / Com toda calma e perícia! / Reservado e sem
malícia / Negro de toda a confiança / Bem quisto na vizinhança / Dava gosto
num rodeio / De pingo alçado no freio / Pialando de toda a trança.

Tinha cruzado as fronteiras / Da Argentina e do Uruguai / Andara no
Paraguai / Peleando valentemente / E voltara humildemente / Como tantos
índios tacos / Que foram vingar nos Chacos / A honra de nossa gente.

Caboclo de qualidade / Que não corpeava uma ajuda / Na encrenca mais
peleaguda / Sempre conservava o tino / Garrucha boca de sino / Carregada
com amor / E um facão mais cortador / Do que aspa de boi brasino!

Porém depois que os janeiros / Foram ficando a distancia / Andou de
estância em estância / E foi vivendo de changa / Repontando bois de canga
/ Castrando com muita sorte / E em tempos de seca forte / Arrastando água
da sanga ...

Ficou sendo um desses índios / Que se encontra nos galpões / E ao
derredor dos fogões / Fala aos moços com paciência Do que aprendeu na
existência / Ao longo dos corredores, Alegrias, dissabores / Curtidos pela
experiência!

Tio Anastácio p'ra aqui / Tio Anastácio p'ra lá... / Mandado mesmo que piá /
Por aquela redondeza / Nos remendos da pobreza/ Entrava e passava
inverno / Como um tronco, só no cerno / Pelegueando a natureza!

¹⁷ Este trabalho, exemplo da parceria entre o *payador* Jayme Caetano Braun e o violonista Lucio Yanel, pode ser ouvido no seguinte link: <http://www.4shared.com/mp3/pJa6yK7X/Tio_Anastacio_-_Exitos_1_-_Jay.html>

Por isso é que nos bolichos / Só se alegrava bebendo,/ Como se cada
remendo / Da velha roupa gaudéria/ Fosse uma sangria séria / Por onde o
sangue do pago/ Se esvaísse, trago a trago / Por ver tamanha miséria!

E até parece mentira / - Negro velho de valor - / Morreste no corredor /
Como matungo sem dono / Não tendo nesse abandono / Ao menos um
companheiro/ Que te estendesse o baixeiro / Para o derradeiro sono!

E agora que estás vivendo / Na Estância grande do Céu / Engraxando
algum sovéu / P'ra o Patrão velho buenacho / Não te esquece aqui de baixo
/ Onde *a lo largo* – 'inda existe / Muito xiru velho triste / Como tu, criado
guacho! Como tu, Tio Anastácio! (BRAUN, Jayme Caetano; 1999, 1 CD).

Outra importante parceria, guardada com muito apreço por Lucio Yanel foi a que o violonista realizou com Atahualpa Yupanqui. O violonista¹⁸ recorda que conheceu Atahualpa durante os seis meses em que viveu em Paris, na década de 70.



Fig. 17: Lucio Yanel [de óculos] com sua família (Pai, filhos, esposa e mãe) durante sua estada em Paris. (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel)

¹⁸ Em conversa realizada durante sua visita a Rio Grande nos dias 18 e 19 de Novembro de 2011, onde realizou o concerto “Acuarela del Sur” no Teatro Municipal desta cidade.

Na França, Lucio teve contato com manifestações culturais distintas, de todas as partes do mundo e achou muito curioso ter que “parar na França para conhecer o maior nome do folclore argentino”, conta. Yanel relata que durante sua estada em Paris, conheceu Atahualpa Yupanqui. “Ele era uma pessoa muito reservada, intimista, séria e que poucos conseguiam se aproximar dele para conversar” (YANEL, 2008). Pois foi justamente após um show do folclorista argentino em Paris que Yanel foi cumprimentá-lo. “Ficamos conversando após o show, fui bem recebido por ele”, recorda Lucio. Em entrevista, Yanel tenta descrever Atahualpa e recorda como o conheceu na França.

Yupanqui era um viajante que levava na mochila poemas, histórias, sonhos, ideias guitarra, acordes, sabedoria, sol, terra, água, vento, montanha e sobretudo, GENTE, todos os povos estavam na sua mochila, e a todos ele cantou. Era um sábio, sem dúvida. Conheci ele quando já era adulto, foi maravilhoso, uma pena ter privado pouco da sua companhia. Fomos muito amigos, mas tivemos pouco contato, pois ele viva Paris e pelo planeta. Sou feliz e plenamente realizado como ser humano por ter recebido a anuência da amizade deste gênio. Começamos a ter contato após um show que ele realizou e Paris e procurei para cumprimentá-lo. Ele era introspectivo, homem de poucas palavras. Mas naquele dia, ficamos conversando por um bom tempo, tínhamos a Argentina e a música em comum. (YANEL, 2011).

Uma década depois, se reencontraram no Rio Grande do Sul, quando Atahualpa Yupanqui realizou algumas apresentações pelo estado na década de 80, como os recitais realizados no auditório da reitoria da UFRGS em Porto Alegre.

Ele veio ao Rio Grande do Sul para tocar na Califórnia em Uruguaiana e depois esteve em Porto Alegre, para três concertos na reitoria. [*José Daniel: Em que ano foi isso? O senhor tocou com ele?*] - Na Califórnia não me lembro exatamente, mas na reitoria esteve em 84. Estive com ele sim, fui seu motorista e ajudante de ordens. Não, nunca toquei com ele oficialmente em palcos. Mas tivemos vários momentos de guitarra, em família, na casa dele, etc... O importante é beber da fonte, não é o enfeite de um palco que vai enriquecer a nossa vida, enfim. (YANEL, 2011).



Fig. 18: Lucio Yanel e Atahualpa Yupanqui em Porto Alegre (Fonte: Acervo pessoal de Lúcio Yanel)

Yanel sempre recorda que suas grandes referências no violão foram os argentinos Eduardo Falú e Atahualpa Yupanqui. O violonista faz uma distinção entre estes, dizendo que “Falú era um grande técnico, ele tinha uma técnica perfeita, *no?* Um som maravilhoso! E por outro lado a alma, a alma colocada dentro do violão, era Atahualpa Yupanqui” (YANEL, 2008). Em seu relato, Lucio conta como foi parte do convívio que teve com Yupanqui, que gerou inclusive duas composições musicais entre eles e frisa a importância de Atahualpa para a cultura como um todo.

Si, fomos amigos, fomos parceiros de *composición*, ele me deu essa honra. Na verdade eu sou grato a Deus por isso, por conhecer uma pessoa assim que, não sei, seria como conhecer Madre Teresa de Calcutá. *Diríamos así*, o que seria dentro da escala dos valores, dentro da igreja é o Papa né? Dentro do folclore é o Atahualpa. O Papa tá lá, *no?* [faz sinal com a mão de quem está por cima] e *además* são todos capelinhas. Atahualpa tá lá [gesticula com as mãos em cima], depois estamos nós todos. Quem *vivió*, quem teve a possibilidade de *convivir* algumas horas, alguns minutos com ele e eu tive vários, talvez leve para si, como eu levo, a maior honraria da sua vida, dentro da cultura sul-americana, e a cultura mundial. Um homem que, estava em plena atividade e ainda sendo relativamente novo, diríamos quarenta e poucos anos, já era estudada sua filosofia de vida em todas

universidades do mundo. Mais que músico, folclorista, ele era um filósofo. Ele não era um cantor que..., você não poderia, julgar, olhar, diríamos, Atahualpa como cantor. *No, no*, ele era um complexo de tudo, ele era um compêndio de tudo o que tu possas imaginar, do que estava, tá no ar e se chama cultura. (YANEL, 2008)

Em outra entrevista, para o portal virtual do chamamé, Yanel recorda a parceria e o privilégio do pouco convívio que teve com Yupanqui, que segundo ele, sempre o orientava em sentido profissional e pessoal.

Fomos amigos. Pouco convívio, resultado da extensa agenda profissional do mestre Atahualpa e por ele morar na Europa. Entretanto esse convívio sempre foi enriquecido pelas orientações que ele gentilmente me brindava, ora para aspectos profissionais assim como para minha condição de ser humano. Fui honrado com duas poesias suas para que eu colocasse música me convertendo, assim, em um dos poucos privilegiados em ter parceria autoral com o mestre. Entretanto, apenas *Me anda buscando una bala* foi registrada em um dos meus discos. (YANEL; *apud* FERREIRA, 2010).

A música *Me anda buscando una bala*¹⁹, com letra de Yupanqui e melodia de Yanel foi registrada na faixa 11 do disco *Aunque vengan degollando*, lançado em 1997, pouco mais de uma década após o nascimento desta composição.



Fig. 19: Capa do CD *Aunque Vengan Degollando*, 1997.
(Fonte: Acervo pessoal)

¹⁹ Gravação disponível em: http://www.4shared.com/mp3/S3LjSz_g/Me_Anda_Buscando_Una_Bala_-_Ya.html e também em <<http://www.youtube.com/watch?v=Xa4g6L46D6A>>

Ainda em sua narrativa, ao recordar do poeta e amigo Yupanqui, Lucio aponta que cada conversa com ele era uma aula. O violonista lembra de um episódio onde Atahualpa lhe descreveu como compôs uma de suas poesias, a conhecida *Luna Tucumana*.

Conversar com ele era uma aula, só conversar, *no?* E escutando, era outra aula. Primeiro, conversar era uma aula porque haveria de aprender a conversar com ele. Ele tinha uma grande sabedoria esse homem, porque te largava cada pensamento, de repente, e te deixava... E escutá-lo, porque era um homem de muita experiência...Uma das coisas que, ele me disse uma vez, tomando um mate: - Como você pensa que eu escrevi 'La Tucumana?' É um tema que se chama Luna Tucumana, não sei se conheces: [Lucio então declama versos de Yupanqui]: "*Yo no le canto a la luna porque alumbra y nada mas, le canto porque ella sabe de mi largo caminar*", *no?* Pensa que isso é uma figura retórica, uma figura poética? *No*, é porque eu [Yupanqui] andava cavalgando pelas montanhas, andava cavalgando pela cordilheira de *los Andes*, *no?* Onde passei um ano e oito meses cavalgando, a lombo de burro, ora de cavalo, ora de burro nas partes mais altas. Cada vez que *salía* e subia, e descia um morro, ora escondia-se a lua atrás de uma parte da montanha, ora aparecia de novo e aí por isso que eu escrevi: *Yo no le canto a la luna porque alumbra y nada mas, le canto porque ella sabe de mi largo caminar*. Ela me vê continuamente, mas eu posso não vê-la, pois desaparece detrás da montanha. (YANEL, 2008)

A partir deste relato, que Yanel se recordou em uma das entrevistas, o músico aproveitou o assunto evocado para fazer uma crítica a qualidade da poesia produzida atualmente no Rio Grande do Sul.

Por isso é que esse é o pecado capital, diríamos do folclore que se faz hoje. Falo do tratamento literário que se dá atualmente ao folclore, aqui no nosso Rio Grande do Sul. Não se enxerga a parte cósmica do ser humano, se enxerga apenas a parte carnal, e a parte carnal ela é muito pequena, ela fica retida até onde os seus olhos alcançam a ver, *no?* E a parte cósmica, o *vivir*, o ser do homem, ela transcende, se enxerga através do sentimento que ecoa. Isso é uma parte simples, o cavalo, a porteira. Mas ninguém brinca todo dia. Todo o dia ninguém brinca e todo o dia ninguém chora também. Então, na verdade a gente é obrigado a transitar por todos os caminhos que a vida te propicia, e esses caminhos às vezes não estão na tua vista, tão aqui na tua cabeça [leva as mãos a cabeça], tem que buscar na tua alma [leva as mãos ao coração], tem que buscar. Para isso tem que ler, tem que pensar, tem que conversar, tem que estudar, *no?* (YANEL, 2008)

Outra importante parceria do violonista Lucio Yanel foi realizada com o acordeonista Gilberto Monteiro. Juntos, o violão e a gaita-ponto desses instrumentistas formaram um dos trabalhos mais significativos dentro da música regional. Um dos primeiros registros fonográficos destes músicos foi através de uma participação do violonista no disco *Pra ti Guria*, gravado por Monteiro, em 1987, nos estúdios *Moebic S.A.*, em Buenos Aires. A música que deu título a este disco, *Pra ti*

*guria*²⁰, era a que tocava no rádio que eu ouvia quando criança e que me proporcionou o primeiro contato com o violão de Yanel.

Sobre este importante trabalho e duradoura parceria entre Lucio Yanel e Gilberto Monteiro, o violonista Marcello Caminha frisa algumas características do violão de Yanel ao tocar acompanhando o *acordeón* de Monteiro. Caminha aponta o duo formado por estes músicos como um dos melhores trabalhos, em grupo, já realizado por Yanel em sua carreira.

Eu acredito que o melhor trabalho que o Lucio Yanel já fez foi o trabalho ao lado do Gilberto Monteiro. E eu acho que aquilo ali foi um grande momento dele. E, como eu falava anteriormente, de que o violão é sempre um peão, um empregado quando tem uma acordeona do lado, o Lucio soube muito bem se impor como violonista ao lado de um *acordeón*. Porque quando tem que respeitar a linha melódica estabelecida pelo *acordeón*, ele vai para a questão rítmica, segurando o ritmo e segurando de uma forma bonita, não só simplesmente aquela situação de estar fazendo o violão base, comum, ali, não é? Então nesse trabalho que fazia com o Gilberto, ele tocava de uma forma que o violão não deixava nunca de agregar sonoridade. Ele nunca deixava cair o violão nessa vala comum de um acompanhante de *acordeón*. (CAMINHA, 2012, p.11)



Fig. 20: Capa do disco *Pra Ti Guria* de Gilberto Monteiro, 1987. (Fonte: Acervo pessoal)

²⁰ Gravação disponível em < http://www.4shared.com/music/-LSbJYSu/Pra_Ti_Guria_-_Gilberto_Monte.html >

Segundo o violonista Yamandú Costa²¹ “este é o maior duo do Rio Grande do Sul e não é possível acreditar que não tenham um disco juntos”, afirma. A título de esclarecimento, cabe registrar que o disco *Pra ti guria*, apresenta apenas uma participação de Yanel e que, de fato, os músicos nunca gravaram um disco juntos. Ao longo de suas carreiras, Lucio Yanel e Gilberto Monteiro se apresentaram em diversas cidades do estado, por estados do Brasil e também realizaram turnê em países da Europa como Itália, Holanda, França, Inglaterra e Alemanha.



Fig. 21: Materia sobre a turnê de Yanel e Monteiro na Europa [Jornal ZERO HORA; s.d.] (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel)

Do Sul para a Europa

Lucio e Gilberto agora partem para sua excursão européia. No roteiro estão Itália, Holanda, França, Inglaterra e Alemanha. A temporada poderá ser ampliada, de acordo com os contatos que fizerem na viagem. Na bagagem os dois músicos levam não só as composições, mas tudo o que acreditam ser importante divulgar no exterior. "Nossa missão é levar a cultura do sul do Brasil" - define Yanel. No tempo livre eles pretendem mostrar trabalhos de artes plásticas, literatura e outras manifestações culturais do Cone Sul. Como músicos regionalistas Lucio e Gilberto enfrentam problemas com a divulgação de seu trabalho. "As gravadoras não têm interesse em difundir" a cultura do Brasil" - critica Lucio. "Pelo simples motivo de que a cultura informa e educa, diminui a miséria espiritual e financeira". No entender do músico, a mudança desta realidade não depende de uma revolução política, mas espiritual. "Nós como temos consciência e acreditamos no nosso trabalho, temos que divulgar a cultura regional e nacional para que as pessoas possam tomar conhecimento e refletir sobre a sua vida". Gilberto

²¹ Informação fornecida durante o festival “Quarteada da Amizade”, onde Yamandú realizou uma participação no show de Lucio Yanel e Gilberto Monteiro, no dia no dia 01 de Junho de 2011.

tira da gaita-ponto melodias lentas e tristes como a canção *Pra ti guria*, nome de seu elepê. *El Condor Pasa* ganha roupagem no arranjo que Lucio Yanel fez parecer seu violão às vezes *gitano*. Para escutar as músicas, Lucio e Gilberto, usam mais que os instrumentos, o corpo inteiro parece se mover, como pedem os dois instrumentos [...]. (YANEL, 2011b.)

Nesta matéria, percebemos claramente as dificuldades, externadas por Yanel, enfrentadas pelos artistas que trabalham com a cultura musical regional e até mesmo nacional. Além disso, o aspecto corporal da performance dos músicos, ao interpretar suas obras, ganha destaque no texto.

Além destas parcerias, Yanel realizou trabalhos com músicos diversos como Luiz Marengo, Renato Borghetti, Luiz Carlos Borges, Noel Guarany, João de Almeida Neto, José Cláudio Machado, Gaúcho da Fronteira, Joca Martins, entre tantos outros. Desta forma, verifica-se o quanto seu fazer musical está intimamente ligado às práticas coletivas e o quanto seu violão, mais do que absorver, busca compartilhar, através dessas práticas, sonhos, lembrança, crenças e saberes que permeiam as nota de seu instrumento.

Lúcio Yanel atuou ainda como intérprete e autor nas trilhas musicais dos filmes *Neto Perde sua Alma* e *Lua de Outubro* e até mesmo como ator, quando interpretou o personagem *Capitão Castelhana* no seriado *O Tempo e o Vento*, adaptação para a teledramaturgia da obra de Érico Veríssimo.



Fig. 22: Yanel atuando em o “Tempo e o Vento”. [Na cena, Yanel que interpreta o Capitão Castelhana, contracena com a atriz Glória Pires. (Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)

Quando partiu da cidade de Passo Fundo, ainda em 1982, onde fora acolhido pela família de Yamandú Costa, Lucio Yanel mudou-se para Porto Alegre onde fixou residência até meados da década de 90. Foi nesta época, provavelmente em 1995, segundo Yamandú (2012), que Yanel realizou uma nova mudança para a cidade de Camboriú, em Santa Catarina. O convite partiu de um amigo que lhe fez uma proposta para trabalhar em uma pousada naquela cidade. Lucio conta, entre risos, que o objetivo era criar uma espécie de “fortim gaúcho”. Seu amigo havia arrendado o local para a exploração desta pousada e ao mesmo tempo criar um lugar onde se pudesse fazer uma mostra da cultura gaúcha. Alimentados pela ideia de que “aquilo lá [litoral de Santa Catarina] é um polo de atração de milhares de pessoas, de todo o mundo” (YANEL, 2011a). O músico partiu então, em busca do novo empreendimento ao lado do amigo sócio. “Fiquei lá um ano, não deu certo”, recorda. Ao ser questionado se havia trabalhado com música neste período em que viveu na Cidade de Camboriú o músico prontamente afirma: “- Sim, de um modo empresarial. Música é uma constante, eu nunca saí da música. Se é que eu sei fazer alguma coisa é musica, não existe outra coisa. Todo o *además* que se possa fazer é uma coisa paralela para agregar um pouco de arroz e feijão”, revela. A partir desta fala, podemos depreender que Lucio sempre se reconhece como músico, antes de qualquer coisa. Ao mesmo tempo, reconhece as dificuldades que outrora existiram e sempre vão existir para quem se propõe a fazer uma música comprometida com o pensar e o refletir, como ele mesmo afirma em suas narrativas.

A informação sobre esta experiência em Santa Catarina surgiu inicialmente durante uma visita que fiz à Lucio Yanel em Junho de 2011, com o objetivo de realizar um levantamento de seu acervo, como procedimento metodológico à pesquisa. Partindo do preceito de que um acervo pessoal conta parte de uma história de vida e constitui ferramenta importante para a reconstituição de fatos e eventos, auxiliando na compreensão do contexto e dos processos coletivos no qual o indivíduo está inserido, fui buscar estas fontes junto à Yanel. Acreditamos que o contato com tais fontes contribui para uma melhor compreensão das obras e práticas do artista, por sua riqueza em valores extrínsecos. Juntamente com os documentos orais (entrevistas), outras fontes documentais como fotografias,

matérias de jornais, discos, cartas e prêmios (troféus, certificados, homenagens) nos auxiliam no processo de compreensão das narrativas sobre o viver e o fazer do sujeito estudado. No entanto, um dos problemas dos acervos pessoais é que geralmente são organizados pela própria pessoa e, no caso de artistas independentes, geralmente são construídos sem critérios de organização e catalogação.

No caso do artista Lucio Yanel, que sempre viajou, mudando-se de casas e cidades algumas vezes, sabe-se que é difícil manter, organizar e transportar um acervo. Pois foi justamente nesta viagem para Camboriú, em Santa Catarina, que o seu acervo pessoal contendo fontes diversas desde a sua infância na Argentina se extraviou, conforme o relato do músico:

Foram duas caixas, numa delas estavam alguns troféus, os mais antigos, que eu tinha ganhado em festivais na Argentina, que sempre me acompanharam e na outra tudo o que foi de reportagens de jornais, mais de 700 fotografias. Eu nem entendo como ela pode se extraviar. Quando o caminhão foi embora, enquanto eu arrumava as coisas, me dei por conta que essas duas caixas não estavam, haviam sumido. No dia seguinte me comuniquei com a empresa, porque achei que iam se dar conta e trazer no dia seguinte. Não me contataram e eu liguei e nunca souberam me dar uma explicação. A partir daí se perde a referência de grande parte da minha vida. Por isso que eu não tenho acervo. (YANEL, 2011a).

Apesar desta perda, Yanel guarda um pequeno “acervo” pessoal contendo algumas fotografias, recortes de jornais, discos, troféus, certificados e até mesmo gravações não editadas.



Fig. 23: O músico Lucio Yanel em casa com seus recortes de jornais, parte do que integra seu acervo pessoal. (Fonte: Acervo Pessoal)

Entre as fontes, encontra-se uma pequena pasta (foto acima) com diversos recortes de jornais que contam um pouco de sua trajetória no Rio Grande do Sul. Estas fontes, embora em pouca quantidade, frente à vasta produção deste artista, tem sido de extrema importância para registrarmos parte do que Yanel realizou em matéria de andanças, trabalhos e parcerias nos últimos tempos.

Muitas de seus andares, como essa mudança para Santa Catarina, foram motivados pela busca de novos espaços de trabalho. Durante a década de 80, o movimento nativista esteve em alta no Rio Grande do Sul. Já a década de 90 não oferecia o mesmo espaço, em termos de mercado, dos anos anteriores, onde a música regional tinha amplos espaços de divulgação e consumo.

O violonista Yamandú Costa, também residindo na época (1995-6) em Porto Alegre, recorda o episódio do retorno de Yanel que, sem sucesso na investida em Santa Catarina, retornou a capital gaúcha, em 1996 para recomeçar a vida. Sem ter onde morar, e tendo que reconstruir a vida, Lucio Yanel foi morar na casa de Algacir Costa, novamente. Yamandú tinha seus 16 anos e já era um violonista muito atuante no cenário estadual da música.

Teve outra fase com o Lucio que eu quero falar aqui que é muito legal. Ele foi morar em Camboriú uma época. É que ele é meio viajante né, aquele cara que gosta de aventura e coisa. E foi pra lá, foi pra Camboriú e ficou um tempo lá. Quando ele voltou pra Porto Alegre, a família ficou teve que ficar

em Camboriú um tempo, até ele arrumar um lugar pra ficar aqui, de volta em Porto Alegre, não sei o quê. E pra onde é que ele foi? Pra nossa casa [em Porto Alegre]. Meu pai estava doente nessa época. Isso foi em 95, 96, por aí. Eu tinha uns 16 anos e já estava tocando, tocando super bem e tal, no sentido de que eu já estava na estrada. Só que essa convivência foi maravilhosa, foi uma convivência da minha adolescência. Quando ele voltou, ele ficou morando na nossa casa. Aí sim, que eu tive com ele no dia-a-dia. Aquela coisa do dia, que ele gosta de acordar cedo, ler o jornal. Você vê a rotina do cara, a rotina do dia-a-dia do cara. [...] Ele ficou pouquinho tempo, uns meses. Deve ter ficado uns dois, três meses, por aí. Ajudou o meu pai, levava no hospital, enfim. E aí ele arrumou um lugar, um apartamento, se eu não me engano, em Porto Alegre, ali em Teresópolis e aí, trouxe a família de Camboriú pra cá. E aí ficou um pouco ali em Teresópolis e depois foi pra Eldorado, em Guaíba um tempo, até agora nos últimos tempos, ir pra Caxias... É uma história maravilhosa. (COSTA, 2012, p.11;13).

E foi durante esta convivência, que Yamandú retomou o contato com aquele que se tornou seu mestre, como ele mesmo sempre afirma. Aquele amigo da família que ele conhecia desde sua infância, havia retornado à sua casa, em outra época, em outro contexto. Como dito anteriormente, Yamandú já era um violonista atuante, tocava na noite porto-alegrense e nos festivais para ajudar a família e essa retomada da convivência com Yanel fez com que o músico começasse a desenvolver um importante trabalho com ele.

Me recordo que a gente estava muito mal de grana, nessa época o meu pai, coitadinho, estava doente. Eu tocava no [bar nativista] *Pulperia* pra conseguir uns pilas, toquei em vários lugares da noite em Porto Alegre. E o Lucio ficou por ali e tal. E essas madrugadas que a gente passava juntos, a gente passava tocando, tomando alguma coisa. Na época eu não bebia, muito pouco, não tinha nem grana pra isso. E foi nessas madrugadas que a gente fez aquele CD, o nosso CD né, *Dois Tempos*. Ele tinha uns temas [musicais] na mão e eu comeci a fazer aqueles de segundo violão para todos aqueles temas ali, durante essas madrugadas. (COSTA, 2012, p.11).

Durante esta época a família de Yamandú passava por dificuldades financeiras já que, o pai doente, precisava de recursos para tratar a saúde. Yanel, sem sucesso em Santa Catarina, teve que deixar a família em Camboriú até organizar a vida em Porto Alegre para trazê-los novamente. Mas foi justamente neste momento crítico, de dificuldades, que os músicos aprofundaram a amizade e viveram experiências de grande valor humano e que guardam com muito carinho na lembrança. Yamandú recorda algumas destas experiências entre um sentimento que envolve saudade e até mesmo alegria ao enfrentar algumas dificuldades ao lado de Yanel. Um destes episódios, transcrevemos na íntegra, pelo valor humano que

carrega esta reminiscência e pela lembrança em si, que Yamandú fez questão de compartilhar na sua entrevista.

Várias coisas se passaram. Por exemplo, meu pai escreveu um livro chamado *Décimas*, que era um livro todo em décimas, falando dos amigos, da trajetória dele, da vida dele, lindo, linda a história. E tinha chegado em casa, o carregamento daqueles livros e a gente completamente sem grana, mas assim, sem grana mesmo. Sem grana pra comprar um quilo de arroz. E bate aquele desespero na hora, o que é que a gente vai fazer agora, como é que a gente vai dar esse jeito de arrumar esse dinheiro para poder comer, pô? Ai o Lucio falou: - Não, fica tranquilo, pega aí uns 10 livros tu, o que tu consegui carregar na mão que eu pego também e deixa pra mim. Tchê, e aí descemos aquele morro da casa da minha mãe, que é no Patrimônio, no morro da polícia, pegamos um ônibus e saltamos lá na Salgado Filho, no centro de Porto Alegre com aqueles livros. Prá onde é que a gente foi? Pra rua da Praia. Pois a rua da Praia em Porto Alegre é lugar de movimentação máxima, é uma rua de passagem. Ali tu encontra todo mundo, sempre . [...] E o que aconteceu? Ficamos, o Lucio e eu, na rua da Praia esperando as vítimas. Quer dizer, quando passava algum amigo: - Mestre, Don Lucio, não sei o quê e tal. Aí eu conhecia alguém também na rua, não sei o quê. Tchê, em meia hora a gente vendeu aqueles 20 livros. Botamos os pilas no bolso, pegamos o ônibus de volta e fizemos uma compra no armazém da esquina. O Lucio cozinha demais, outra coisa que ele sabe fazer muito bem, meu Deus do céu. Cozinha sem frescura né, cozinha com graxa, com sal, coisa boa e faz uns rangos, uns “cozidão” paraguaio, uns *puchero*, meu Deus, umas coisas boas. E aí ele já comprou um trago ali, já animou o meu pai e já fez um rango e foi um dos dias mais lindos da minha vida. A gente amanhecer sem um pila, voltar pra casa à noite e fazer aquela compra naquele armazém, fazer um baita de um rango e aí você vê que as pequenas coisas são as melhores, se estiver junto de quem se gosta. (COSTA, 2012, p.11).

O jovem violonista recorda o orgulho que Yanel sentia em partilhar estes momentos junto com o menino na época ao vê-lo tocar, por toda a cumplicidade que nascia entre os dois e até mesmo por ver a continuidade de seu trabalho no violão, conforme destaca Yamandú.

Estar naquela cozinha ali, comendo aquela boia com ele, depois pegar o violão e tocar com ele, ver o orgulho dele, o orgulho no olho dele ao me ver tocar, *de ser um seguidor da escola dele*. Quer dizer, é uma cumplicidade inacreditável. Isso aí é um negócio que não tem nem palavras, de tão especial. (COSTA, 2012, p.11, grifo nosso).

Embora Yamandú não seja filho de Yanel, pode-se que dizer que, além da proximidade familiar, ele se considera um filho da escola musical que segundo ele, o violonista argentino criou no estado. Percebe-se, através da citação acima, na fala de Yamandú que ele coloca-se como portador e seguidor desse estilo, dessa forma de fazer música transmitida por Yanel. Neste sentido, embora não haja ligação biológica, podemos tratar essa forma de memória que reivindica uma continuidade

do trabalho de Yanel por Yamandú como uma memória geracional, utilizando uma expressão sugerida por Candau (2011). Ela é a consciência de pertencer a uma cadeia da qual o indivíduo se sente mais ou menos herdeiro, “é a consciência de sermos os continuadores de nossos predecessores”. (CANDAU, 2011, p.142).

Com a chegada do século XXI, Yamandú muda-se para o Rio de Janeiro, onde se projeta em nível nacional e, em 2001, ganha o prêmio Visa na categoria de música instrumental. Yanel segue sua caminhada no sul enquanto seu estilo alça novos voos nas mãos do jovem amigo e discípulo que atualmente, toca em todo o mundo. Nesta primeira década do novo milênio, surge uma nova fase na vida de Yanel. De certa maneira, o músico passa a dedicar-se de forma ainda mais intensa a sua carreira como solista. É neste período, portanto, que grava a maior parte de seus discos solo, como veremos na seção a seguir.

2.4 Tempo Vivo: Lucio Yanel e o século XXI

Após realizar tantas parcerias, tocar em inúmeros festivais acompanhando instrumentistas e cantores, realizar diversos recitais e concertos, viajar e morar em inúmeros lugares, o violonista Lucio Yanel passou a se dedicar ainda mais ao seu trabalho como violonista solo na última década. O que não significa a ausência do músico no cenário de festivais e de novas parcerias e gravações com outros artistas. Este período, onde localizamos o artista atualmente, pode-se dizer que tem sido dedicado a um trabalho ainda mais introspectivo, intimista e com a preocupação de que sua música seja um meio de informar, agregar e levar ao público reflexões de caráter humano/espiritual.

Nesta fase, o músico dedica-se também a ministrar aulas particulares de violão e passa a ser reconhecido com seu trabalho como professor, principalmente após a projeção nacional e internacional de seu mais ilustre “discípulo”, o violonista Yamandú Costa. Esta história começou lá em 1982 quando Lúcio chegou ao Rio Grande do Sul, em Passo Fundo, e ficou hospedado por quatro meses na casa de Algacir Costa, pai de Yamandú. Desta chegada, já narrada na seção 2.2, nasceu uma amizade com a família e um sentimento especial pelo pequeno menino que, segundo Yanel, “já apresentava sinais de que seria um grande artista”. Depois destes meses em que viveu em Passo Fundo, Yanel passou a residir em Porto

Alegre. Em breve, a família de Yamandú também se mudara para a capital. Assim, o garoto teve desde sua infância, entre uma mudança e outro de ambas as famílias, um contato muito próximo com o violão do músico argentino.

Em entrevista ao programa *Musicograma* da TV Brasil²², Yamandú Costa nos fala sobre o lançamento do seu primeiro disco com Yanel e o que ele representa para sua carreira:

Tudo foi se armando de um jeito, que o meu primeiro disco tinha que ser com ele, tinha que ser com a minha fonte de água límpida que é o Lúcio. Muita gente fala, às vezes me comparam ao Raphael [Rabello], até ao Baden [Powell]. Eu fico muito feliz e lisonjeado, eu acho que não toco nem a metade deles, do que eles tocaram, mas *eu sei que a minha fonte vem do Lucio*. (COSTA, 2011, grifo nosso).

Nesta entrevista, Costa revela o quanto Yanel foi inspirador para ele na arte de tocar violão. Para Lucio, esta relação reforça a existência da transmissão de um estilo próprio, conforme relatou na primeira entrevista que fizemos com o músico argentino.

Quando o Yamandú começou a tocar com esse som, porque ele pegou todas minhas, todas as minhas manhas, as formas, os jeitinhos. Eu convivi 15, 20 anos com o a família do Yamandú. Estávamos sempre juntos, todos amigos. [José Daniel: *Então o Yamandú se criou ouvindo o senhor?*] Claro. Se criou e pegou... É uma questão natural. Ele toca chorinho como eu toco. Toca Bossa Nova como eu toco, com a minha *apoyatura*²³. Ele é um craque que já veio pronto, já veio feito. O fato de estarmos juntos propiciou que, fosse acorçando essa forma. Então essa *maneira percussiva de tocar violão*, aquela coisa toda que ele mostrou lá no centro do país foi o que cativou os caras. (YANEL, 2008, grifo nosso).

Assim, Yanel reconhece ter um estilo próprio ao tocar o instrumento, com uma “maneira percussiva de tocar o violão”. Tais características são fundamentais para discutirmos a existência e a análise de um estilo próprio do violonista (seção 3.2) e da hipótese de uma escola violonística (seção 3.3) em torno de seu trabalho. Como esta questão da transmissão do estilo de Yanel, passa a ter um maior reconhecimento a partir dos anos 2000, com a projeção de Yamandú, optamos por introduzir o assunto neste momento, uma vez que o nascimento de uma suposta “escola violonística” a partir da chegada de Yanel ao estado, constitui umas das mais importantes contribuições culturais dentro da sua trajetória. Foi no início desta

²² Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VQNtvaMff9c>. Acesso em 30/11/2011.

²³ Em referência a *apoyatura* de baixo, expressão utilizada por Yanel para designar seu toque percussivo com o polegar que é uma das principais características de Yanel (vide seção 3.2).

fase, precisamente no ano de 2001, que Yamandú Costa lançou seu primeiro disco, *Dois Tempos* em parceria com seu mestre Lucio Yanel, aquele disco que nascera nas madrugadas em que conviveram juntos na casa de Yamandú em Porto Alegre.

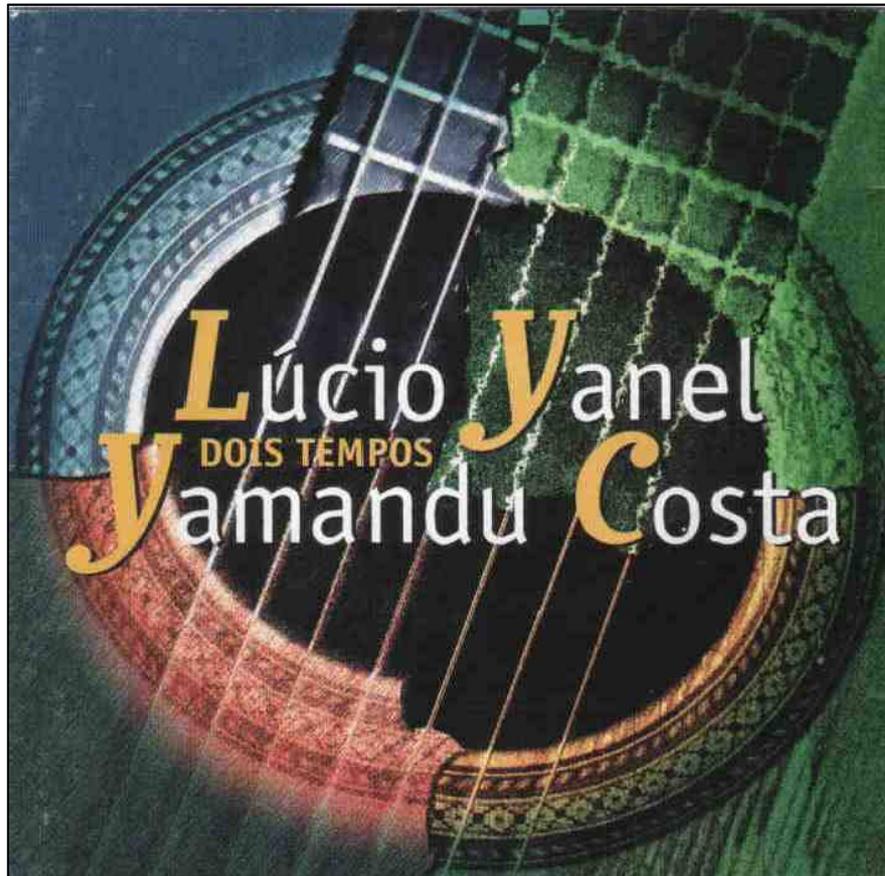


Fig. 24: Capa do CD *Dois Tempos* de Yamandú Costa e Lucio Yanel , 2001. (Fonte: Acervo pessoal)

No texto de apresentação do disco, o compositor Vinícius Brum nos fala, de forma poética, desta relação entre mestre e discípulo.

Discípulo e Mestre

Esta dualidade está presente desde sempre nas relações humanas e abriga em si a ineficaz e mal resolvida dicotomia entre o velho e o novo. Os exemplos se sucedem na história, ora favorecendo determinada ótica, ora outra, e a discussão do assunto segue atemporal e indefinida. O mestre é insuperável? Quem é o mestre? Quem é o discípulo? Quem ensina quem? Por certo, todos temos conhecimento de um episódio onde os dois se confundem e se unem e seguem, já em tamanho emaranhado, que se torna impossível saber-se quem seja um ou outro. Discípulo e mestre são dois tempos de vida. São dois braços de um mesmo rio. Duas águas confundidas num mesmo leito. Dois olhares numa mesma direção. Estrada que se bifurca, mas continua a abrigar em si a infinita possibilidade de andar. No mestre e discípulo convivem em duelo constante e vital, o passado e a novidade. Pois aí é que mora a essência de ambos. É assim que um supera o outro. Guerra e Paz. Céu e Inferno. Rompimento e

Reconciliação; Verdade e Ilusão. Divino e Profano. Tudo de um para o outro, que é um no noutro que é um.

LúcioYamanduYanelCostaYanelYamanduLúcioCostaYamanduYanel.

Espelho em frente espelho. Caminhos embaralhados. Cordas que se enroscam. Sonoridades confundidas. Dois Tempos: Lúcio Yanel e Yamandu Costa. Ou seria ao contrário? Ouçam!!! Talvez não seja mais necessário haver respostas! Vinícius Brum - Março 2001 (YANEL, 2001).

Juntos, Yamandú Costa e Lucio Yanel realizaram uma turnê pelo Brasil para lançar o disco *Dois Tempos* em diversos estados como Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Rio de Janeiro e no Distrito Federal.



Fig. 25: Yamandú Costa e Lucio Yanel realizando show no tradicional *Clube do Choro de Brasília*, 2001. (Fonte: Acervo pessoal de Lucio Yanel, 2011b)

Passado o lançamento deste disco com Yamandú, Lucio Yanel gravou e lançou em 2003 o disco *Acuarela del Sur*, gravado ao vivo no Teatro Sete de Abril em Pelotas. Com um repertório formado por gêneros como *zamba*, chamamé, tango, *chaya*, *chacarera*, chôro, o violonista busca apresentar neste álbum as diversas cores da aquarela cultural latino-americana através de seu violão, com obras de sua autoria e clássicos do folclore sul-americano. Segundo o próprio Yanel (*apud* FERREIRA, 2010), este trabalho é um mosaico do continente sul-americano, de ritmos e sotaques, onde se misturam diversos gêneros, mas antes de tudo, tem um toque de ancestralidade. De acordo com o sítio de Yanel (2011d), o espetáculo *Acuarela del Sur*, “é um gentil convite a um passeio imaginário pelo continente

latino-americano[...]. O violão de Lucio Yanel, ora tocado vigorosamente, ora sentimental e nostálgico, leva o público ao mais profundo da alma dos povos Ameríndios.” No prefácio deste disco, o violonista tenta se definir com as seguintes palavras:

Sou um autodidata, percorro o braço do meu violão de maneira intuitiva e o meu canto tem que ter conteúdo social e espiritual. Por isso, embora tenha consciência das minhas limitações, chego até vocês com a proposta de, imperfeições a parte, percorrer musicalmente as raízes de nossa geografia sulina. Ao mesmo tempo, em meu cantar, lhes entrego um pouco daquilo que sempre me comove. (YANEL, 2003).

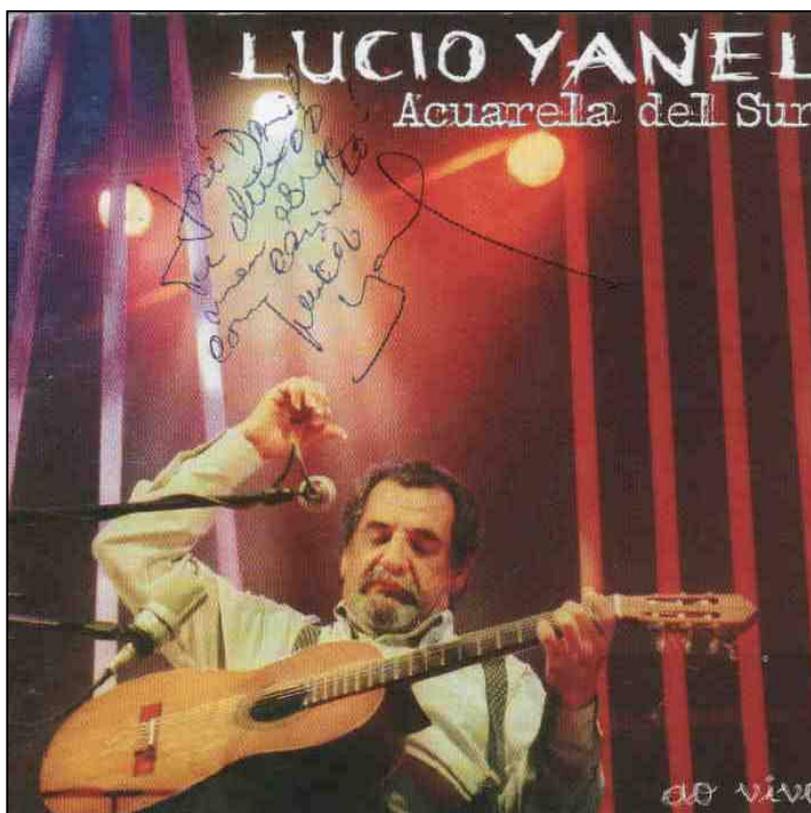


Fig. 26: Capa do Disco *Acuarela del Sur*, 2003. (Acervo pessoal)

Um artigo publicado por Fabiane Mendonça²⁴, apresenta uma síntese do espetáculo *Acuarela del Sur*. Segundo este artigo, “podemos apreciar a singularidade e maestria da execução da guitarra” de Lucio Yanel (FERREIRA, 2010). “O que identifica minha música é esse traço muito forte do espanhol, dos mouros, algo muito sentimental. As minhas raízes são mouras e a minha música nasce nessa mistura toda, que foi também se moldando na linguagem campeira, *criolla*”, afirma Yanel na entrevista que acompanha o artigo.

²⁴ Produtora cultural.

Ao dedilhar sua guitarra interpretando *El Condor Pasa*, o artista se inventa asas. Ele se eleva às montanhas dos seus sonhos e utopias e voa lado a lado com o senhor dos Andes, o magnífico condor. Neste momento, Yanel é o próprio condor! “Sinto que voou sem radar, apenas com o Sul que tenho no coração me dizendo para onde tenho que ir”. [...]. Com esta interpretação [musical], Lucio Yanel entrega ao público a sua própria alma. (FERREIRA, 2010).

O álbum *Acuarela del Sur* lhe rendeu o prêmio Açorianos de melhor disco regional do estado em 2004. Neste trabalho, Yanel que tanto valoriza a poesia como um instrumento de construção, um chamado às reflexões sobre as questões sociais, espirituais, humanas, canta algumas canções. Entre elas, de sua autoria, a canção *La razón y el corazón*²⁵, composta em ritmo de *chaya*. Esta poesia fala da dicotomia entre o pensar e o sentir, representado pela razão e o coração. Com ela, Yanel faz algumas denúncias sociais, como por exemplo, ao dizer que forma poética que “os povos brancos cantam a mesma canção: que as coisas são iguais, mas iguais não são” (YANEL, 2003, tradução nossa).

La razón y el corazón
(Lucio Yanel)

Se me cruzó una estrellita / la mire, se me perdió
Y para colmo de males /me robó el corazón

Se me cruzo un pensamiento / solamente se cruzo
No le dejé que haga nido / por a la razón

La razón y el corazón / hermanos tan diferentes
Pucha como puede ser / viviendo en la misma gente (*Bis*)

En el pueblo de los indios / una sola es la razón
Entrelazarse las manos / mirarse en el corazón

Y en pueblo de los blancos / cantan la misma canción
Que las cosas son iguales / pero iguales no son
La razón y el corazón / hermanos tan diferentes
Pucha como puede ser / viviendo en la misma gente (*Bis*)

En el pueblo de los bichos / llamado reino animal
Hasta el tigre entrega el alma / cuando canta un zorral

Malaya la diferencia / el pensamiento en el hombre
Se vuelto tan asustado / que mi silencio no le asombre.

No ano de 2004, o músico realizou o projeto *Concerto Campeiro*, desta vez retomando os trabalhos em grupo, através da parceria com o cantor César Oliveira e

²⁵ Gravação disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/zwnbR7SM/La_Razon_y_el_Corazn_-_Lucio_Y.html>

com o poeta Rogério Villagran. Com uma proposta poético-musical intimista, *Concerto Campeiro* foi desenvolvido com vistas a difundir a música e a poesia *terruña* da maneira mais simples possível: apenas com o violão e o canto, intercalado pela declamação de versos acompanhados pelo mesmo violão.



**Fig. 27: Capa do Disco *Concerto Campeiro*, 2004.
(Fonte: Acervo pessoal)**

No ano seguinte, o músico realiza novas gravações e tem sua participação registrada no disco “Joca Martins ao Vivo: Grandes Sucessos da Califórnia da Canção Nativa” gravado na cidade de Curitiba no dia 05 de Maio de 2005. Yanel registra sua participação ao lado do cantor pelotense ao interpretar a milonga “Tropa de Osso” de autoria de Humberto Zanatta e Luis Carlos Borges.

No ano de 2006, o músico lança o álbum *Acuarela del Sur II*. Uma produção independente de Lucio Yanel, gravada em Pelotas no estúdio LUVI com a participação do quarteto Corrientes formado pelos músicos Aluisio Rockembach no acordeón, Jucá de Leon na percussão, Maykell Paiva no violão e Rodrigo Maia no contrabaixo elétrico. Segundo Yanel, este álbum veio para dar continuidade ao projeto *Acuarela del Sur*. De acordo com o sítio de Yanel, neste segundo volume o músico dá “maior ênfase ao chamamé, sendo que o objetivo desta série é gravar

Recentemente, o músico gravou seu mais novo álbum, intitulado *Folclore Argentino*, lançado pela gravadora Vertical aqui no estado. Na apresentação do disco, a gravadora registra em seu sítio²⁶ que “Lucio tem uma longa e exitosa carreira como exímio violonista. Criativo, descontraído e muito versátil, transita por toda a variedade de estilos sulinos, com um repertório que desfila extrema sensibilidade.” Neste disco, Yanel se dedica ao folclore argentino de uma forma bastante inventiva, traçando um panorama de ritmos com predominância do chamamé, inclusive cantando em uma parte das músicas. “Um brilho especial está na participação especial de Antonio Tarragó Ross em *Cuando Vuelva al Pago*”, anuncia o sítio.



Fig. 29: Capa do Disco *Folclore Argentino*, 2011.
(Fonte: Imagem extraída do sítio da gravadora Vertical²⁷)

No final de 2011, Lucio Yanel visitou a cidade de Rio Grande, onde realizou o espetáculo *Acuarela del Sur* no Teatro Municipal desta cidade, no dia 18 de Novembro. Com um espetáculo de aproximadamente duas horas, Yanel realizou mais do que um concerto. Sua apresentação foi uma aula aberta, onde aspectos da geografia, da história e dos costumes de alguns países latino-americanos como Argentina, Uruguai, Chile e Peru entremearam-se aos sons de seu violão que ecoou

²⁶ Informação disponível em <http://www.gravadoravertical.com.br/produtosDetalhe.aspx?produto=478>
Acesso em 10 dez. 2011.

²⁷ www.gravadoravertical.com.br

pelo teatro. Com um público aproximado em 200 pessoas, Yanel sentiu-se a vontade para ilustrar diversas paisagens do continente sul-americano, através de suas histórias e de sua música. No repertório do concerto, o violonista apresentou obras de sua autoria como *La linda (chacarera)*, *La Chucara (Milonga)*, *Flor y Truco (chamamé)* e de outros autores como *Km 11 (Tránsito Cocomarola)*, *La Calandria (Isaco Abtibal)* e *Adios Nonino (Astor Piazzolla)*. O encerramento do concerto se deu com uma fala emocionada de Yanel que falou sobre a vida, sobre os sonhos e sobre o povo latino-americano. Assim, com a canção *El Condor Pasa (Daniel Robles et. al)*, interpretada em um arranjo virtuoso tecnicamente, e sublime, artisticamente, Yanel se despediu do público.

O VIOLÃO LATINO-AMERICANO DE LUCIO YANEL



O violonista argentino Lucio Yanel

Amanhã, sexta-feira, o violonista argentino Lucio Yanel, apresenta pela primeira vez em Rio Grande o espetáculo "Acuarela del Sur". Considerado um dos maiores nomes do violão latino-americano, o músico traz nas cordas de seu violão a essência da cultura musical da América do Sul, oferecendo um repertório formado por chacarera,

milonga, zamba, chamamé e outros gêneros sulinos. Promovido pela Academia Espaço Musical JD e Mundo Moinho Produções, o espetáculo é um gentil convite a um passeio imaginário pelo continente latino-americano.

Mestre do renomado violonista Yamandú Costa, Lúcio Yanel já atuou ao lado de grandes nomes da música como Astor Piazzolla, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Gilberto Monteiro, Renato Borghetti entre outros. Também já realizou concertos em diversos países ao longo de sua carreira como Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile, França, Rússia, Suíça, Espanha e EUA, além de ter gravado mais de 100 discos ao lado de inúmeros artistas.

SERVIÇO:

- O quê: show "Acuarela del Sur" com Lúcio Yanel
- Quando: Amanhã, 18 de novembro
- Onde: Teatro do Rio Grande (rua Major Carlos Pinto, 312)
- Horário: 21h
- Antecipados podem ser adquiridos ao valor promocional de R\$ 20 nos seguintes locais: Teatro Municipal, Mundo Moinho (Figueiras Shopping, loja 25), Espaço Musical JD (rua Dom Bosco, 410)
- Realização: Espaço Musical JD e Mundo Moinho
- Apoio: Coletivo Fita Amarela e Supervisão Cultura (Smec)



LUCIO YANEL
ACUARELA DEL SUR
 Teatro Municipal
 às 21 h
 18/11
 INGRESSOS ANTECIPADOS R\$ 20,00
 FIGUEIRAS SHOPPING - MUNDO MOINHO

**Fig. 30: Show de Lucio Yanel em Rio Grande [Jornal AGORA, 2011].
(Fonte: Acervo pessoal)**

Ao longo de sua trajetória no estado, o violonista Lucio Yanel tem sido reconhecido por sua ampla atuação no cenário cultural regional. O músico foi premiado em diversas oportunidades e em centenas de festivais onde atuou como

instrumentista. Alguns prêmios são destacados na seção biográfica de seu sítio, como o *Prêmio Açorianos 2001* de Melhor Disco Instrumental e Melhor Instrumentista Regional e *Açorianos de 2004* como Melhor Disco Regional com o *Acuarela del Sur*. No ano de 2005, a Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul juntamente com a Associação dos Municípios e o Barrisul o consagraram como *Destaque Cultural do Mercosul*, lhe sendo entregue em solenidade oficial a comenda *Negrinho do Pastoreio*. Ao lado de diversos artistas, participou em mais de uma centena de discos (YANEL, 2011d).

Desde seu primeiro álbum, podemos observar que o repertório e o violão de Yanel foram se formando em diversos lugares, sendo atravessado por inúmeras pessoas e alçando voos em inúmeras regiões. Assim, este violão carrega um repertório musical que contempla gêneros de diversas paisagens argentinas como a região do litoral mesopotâmico (chamamés), das montanhas do noroeste (*chacareras*), da região *porteña* (tangos e boleros) e do interior pampeano (milongas). Além disso, o violão de Yanel, no primeiro álbum, por exemplo, visita a música brasileira com *Gente Humilde* (Chico Buarque) e também andina, ao interpretar *El Condor Pasa* (*Daniel Robles et al*), ou seja, não se prende a um estilo determinado.

Durantes estes trinta anos em que vem atuando no cenário cultural do estado, podemos observar que o músico Lucio Yanel desconhece as fronteiras geográficas, buscando transitar entre os povos através dos mais diversos gêneros musicais. Isto fica claro tanto em sua discografia solo, brevemente apresentada neste capítulo, quanto no repertório diversificado que apresenta em seus shows. Ao mesmo tempo em que comunga de uma identidade “sem fronteiras”, pampeana ou além da pampa, sul-americana como um todo, Yanel é um artista que apresenta sua obra como algo universal. Para ele, seu fazer artístico, mais do que atrelado a esta ou aquela identidade, grupo ou núcleo cultural, é um instrumento de reflexão e um chamado à igualdade, ao respeito, ao amor entre os povos e à elevação espiritual do ser humano.

3. VIOLÃO PAMPEANO: do legado à *transmissão*

É fato que o violão regional¹ e a música instrumental sul-rio-grandense encontram-se em um novo momento, não apenas dentro do estado, mas também na cena cultural nacional e internacional². A partir do cenário regional, este capítulo pretende inicialmente abordar algumas características da música pampeana e do violão que carrega este repertório. Em outro momento, irá apontar algumas características do estilo musical de Yanel. E, posteriormente, vai discutir a hipótese de uma escola violonística ou movimento violonístico no Pampa brasileiro. Para tanto, o presente capítulo foi disposto em três seções.

A primeira seção, **Música e Violão Pampeano: um olhar além das “notas”** apresenta uma abordagem sobre alguns gêneros no repertório musical do violão pampeano e que também estão presentes no repertório de Lucio Yanel e de outros violonistas que comungam esta estética. Esta abordagem será realizada contemplando aspectos técnicos, históricos e geográficos em relação aos gêneros musicais apresentados. Para tanto, recorreremos à literatura especializada sobre gêneros sul-americanos, pampeanos e/ou sul-rio-grandenses, além do uso de entrevistas com os músicos que colaboram com este trabalho. A partir das características técnicas, apontaremos algumas reflexões estéticas, bem como identitárias, acerca do fazer musical pampeano. Isto se deve ao fato de que, não raramente, os gêneros musicais estão associados a um grupo, região ou país, representando-os e identificando-os em relação aos demais.

Esta pesquisa, felizmente, é feita em caráter indisciplinar. Aliás, somente desta maneira é possível desenvolver um olhar acerca de temáticas tão amplas quanto é cultura, música e todas as questões que envolvem identidade, memória, história, transmissão de saberes e tantas outras que surgem em torno destas. Sendo um estudo que sorve em várias fontes e busca apresentar diversos olhares, não pode deixar de lado a questão analítico-musical, uma vez que este trabalho nasceu a partir de uma abordagem musical e agora, para sua

¹ Essa expressão refere-se ao violão presente na cena musical sul-rio-grandense, tendo por base o repertório que contempla gêneros do folclore sul-americano, principalmente da região do Pampa e suas adjacências.

² Tomemos como exemplo a projeção internacional de músicos sul-rio-grandenses como Yamandú Costa e Renato Borghetti.

sorte, reitero, amplia seus horizontes. Assim, **O estilo musical de Yanel: breve análise interpretativa**, segunda seção deste capítulo, é dedicada a aspectos musicais mais técnicos, onde através de análise da interpretação de uma gravação de Lucio Yanel, poderemos identificar alguns elementos característicos e recorrentes em seu “estilo” interpretativo-musical. Para tanto, foi adotada uma gravação de Yanel para a obra *La Calandria*, um clássico do repertório chamameceiro, a fim de apontar estes elementos.

Por fim, surgiram inúmeros questionamentos associados a este violão, ora denominado pampeano, entre eles: existe uma escola ligada ao violão regional no Rio Grande do Sul? A partir de que momento ela surge? Que músicos fazem parte desta escola? Que elementos estilísticos, estéticos caracterizam esta escola? Que gêneros musicais estão presentes neste repertório? Como este violão se caracteriza musicalmente? Qual a ligação de Yanel com esta escola? Movido por tais questões, é que nasceu a terceira seção que encerra este capítulo, **Violonistas sul-rio-grandenses: uma escola violonística?** A partir destes questionamentos, entrevistamos alguns violonistas do Rio Grande do Sul, com o objetivo de melhor compreendermos este processo de construção identitário-musical através da voz de quem compartilha nas mãos um(a) estilo/estética violonístico(a) do Pampa no sul do Brasil.

3.1 Música e Violão Pampeano: um olhar além das “notas”

Antes de adentrarmos em algumas características técnicas, estéticas e identitárias do violão e da música “pampeana”, princípio por discutir aqui, a escolha da expressão “Violão Pampeano” para a presente pesquisa. Ao adotá-la, questionei-me inúmeras vezes sobre o uso de uma terminologia, aparentemente simples, mas ao mesmo tempo ampla e abrangente. Poderia ter utilizado outro nome, afinal existem muitas possibilidades, todas cercadas por uma margem de dúvida própria de toda e qualquer categorização. O violonista Marcello caminha, por exemplo, utiliza a expressão “Violão Gaúcho”, o que pode ser associado ao repertório e a estética proposta pelo trabalho deste violonista. Porém, no caso de Yanel, a expressão “gaúcho” me parece

um tanto quando limitada para ser associada ao seu violão e ao seu trabalho musical, por isso optei por não adotá-la.

Outros músicos, porém, procuram não denominá-lo. Talvez por prudência, já que este solo é bem “arenoso” ou para não limitá-lo, encaixando-o em uma “categoria”. Meu objetivo aqui não é denominar ou categorizar o estilo, ou a estética ou o movimento/escola do violão regional e/ou do violão de Lucio Yanel. Isto é uma tarefa quase impossível e talvez até mesmo desnecessária. Mas como se referir a este estilo? Como se referir a esta estética? Como se referir ao trabalho de um artista que há cinquenta anos vem construindo uma obra que hoje não é apenas reconhecida no Rio Grande do Sul, mas que também se confunde com a história da música regional do estado? Mesmo sabendo que a nomenclatura, neste caso, é o menos importante diante do contexto e da obra de Yanel, optamos por adotar a expressão “Violão Pampeano”, embora saibamos que, mesmo abrangente, o termo certamente não engloba todas as características do violão e da música de Yanel.

Alguns fatores influenciaram a escolha desta terminologia que acompanha esta pesquisa e os artigos produzidos a partir desta desde que principiamos esta investigação. O primeiro fator, talvez tenha sido o título utilizado pelo próprio Yanel no segundo disco de sua discografia solo, intitulado *Guitarra Pampeana*. Este álbum foi gravado em 1986 e apresenta um repertório onde predominam gêneros como o malambo, a milonga e o chamamé³, todos característicos ou presentes na região da Pampa. Além deste álbum de Yanel, é possível encontrarmos o termo “pampeano” relacionado ao trabalho deste violonista em outras fontes. Em entrevista para o portal brasileiro do chamamé⁴, publicada em 03 de Janeiro de 2010, a produtora cultural Fabiane Mendonça adotou o seguinte título para a matéria com o violonista: *Lucio Yanel, o Mestre da Guitarra Pampeana*⁵. Ou seja, de certa maneira, o violão e o trabalho de Yanel vêm sendo associados a um fazer musical pampeano e/ou ligado à música do Pampa.

³ Embora denominado gênero do litoral (nordeste argentino), a região de Corrientes, epicentro difusor do Chamamé, está situada dentro do bioma Pampa.

⁴ www.chamame.com.br

⁵ Disponível em <<http://www.chamame.com.br/lucio-yanel-o-mestre-da-guitarra-pampeana>>

No entanto, o que talvez mais tenha contribuído para a denominação adotada nesta pesquisa, foi o fato de que Yanel nasceu em *Corrientes*, mudou-se para *Entre Ríos*, *Buenos Aires* e depois veio para o Rio Grande do Sul. De certo modo, o violonista viveu a maior parte de sua vida em lugares situados na região do Pampa. Assim, o violão de Yanel, viagens aqui, mudanças ali, sempre circulou pela região pampeana. Mesmo que o repertório deste violonista também contemple gêneros de regiões não pampeanas, como a *chacarera* e a *zamba* do noroeste argentino (região montanhosa), ele traz os mesmos para dentro da Pampa e insere-os nesta região, através do seu fazer musical.

Antes de adentrarmos especificamente em alguns gêneros musicais presentes no repertório do violão pampeano e na obra de Yanel, vamos realizar alguns apontamentos acerca do “estilo gaúcho” proposto pelo compositor Tasso Bangel em sua obra *O Estilo Gaúcho na Música Brasileira*. Embora seja uma obra escrita há 20 anos, e com alguns conceitos e propostas de alguma maneira hoje renovada é uma das únicas obras que trata a questão de um estilo gaúcho ou sul-rio-grandense no âmbito do cenário nacional.

Para Bangel, o estilo nos ajuda a “identificar um autor, uma *região ou [...] país de origem*” de determinada obra e ainda pode determinar se a música é folclórica, popular ou erudita (1989, p.11, grifo nosso). Embora saibamos que o estilo se define a partir de inúmeros elementos musicais como melodia, harmonia, ritmo, texturas, tessitura, timbres, articulações, etc... sabemos que também é determinado por características estéticas.

Neste caso, chama-nos a atenção o fato deste autor apontar a “região ou país de origem” como fator predominante na constituição de um estilo. Considerando que esta pesquisa tem trabalhado dentro da música praticada na região do pampa, a consideração do fator geográfico, por Bangel, vem ao encontro daquilo que acreditamos fazer parte deste processo de construção musical, seja no aspecto estilístico, estético ou identitário. A relação entre estilo e identidade é clara para Bangel, pois o mesmo aponta que “estilo é uma particularidade que personaliza uma composição musical. O estilo não se obriga a obediência da forma, mas através de detalhes afirma-se e se *identifica*” (BANGEL, 1989, p.11, grifo nosso). Como exemplos de estilo, Bangel cita o estilo andino, country, tirolês, debussyniano, o flamenco, etc.

Ao apontar para alguns fatos históricos, Bangel, em sua obra, afirma que o estilo gaúcho começou a ser construído a partir do século XVII.

Mas foi a partir de 1600 que o Rio Grande do Sul, como região territorial, começou a se destacar como formadora do que viria a ser estilo gaúcho, através de missionários portugueses e bandeirantes, que atingiram o litoral gaúcho, iniciando o contato com os índios [...]. Devido à descoberta do Novo mundo, os espanhóis se fixaram no que é hoje a Argentina, Uruguai e Paraguai. A vizinhança do território brasileiro (português) com os territórios sob domínio espanhol foi o primeiro passo na fusão para formação do estilo gaúcho. (BANGEL, 1989, p.14).

De acordo com o autor, a música sul-rio-grandense e o conseqüente estilo gaúcho, foram influenciados pela música dos índios (pampeanos, guaranis e gês), dos luso-brasileiros (bandeirantes e lagunenses), dos portugueses (açorianos), dos jesuítas (missões espanholas), dos negros (escravizados) e dos espanhóis (territórios limítrofes). Assim, o estilo musical do sul do Brasil teria características peculiares bem distintas, em parte, devido a essa gama de influências étnico-geográficas.

Os primeiros colonizadores portugueses trouxeram consigo uma música que tinha mais do período medieval que do período renascentista, na sua forma, melodia, harmonia, ritmo e tessitura, ou seja, era mais modal que tonal. O isolamento de Portugal, na península Ibérica, e o isolamento no novo território [...] contribuíram para que nossa música tivesse uma maior simplicidade rítmica, melódica e harmônica em seu começo. Os negros chegaram com os primeiros povoadores do Rio Grande, com seu “batuque”, seus cantos e danças. Os índios charruas, minuanos e guaranis [tinham] sua música de serviço. [...]. Os jesuítas começaram a “ensinar” música aos índios, e aí começou a grande fusão de culturas diferentes[...]. Era a música portuguesa e espanhola que chegava ao sul do continente, para iniciar sua presença marcante, na formação do estilo gaúcho. (BANGEL, 1989, p.15).

Para Bangel, esta diversidade de cultura foi uma característica que deu ao Rio Grande do Sul “a condição de tornar diferenciada sua música, dentro do território brasileiro” (*ibidem*). O autor também registra a presença de um instrumento antecessor ao violão na fronteira oeste, através da “música espanhola não religiosa, como canções homófonas com o acompanhamento de *vihuelas*, incluindo o fraseado hispânico-mouro”. (*ibid*, p.16). O autor aponta que a partir do início da colonização alemã, por volta de 1824, “o estilo gaúcho teve um grande impulso”, pois estes europeus trouxeram consigo as danças de

salão como a valsa, a mazurca, o schottisch e a polca, além de instrumentos de sopro que formavam suas bandas. (BANGEL, 1989, p.20).

Mas é a partir de 1850 que com a imigração italiana, a gaita chega ao estado, “instrumento que iria consolidar definitivamente o estilo gaúcho” (*ibidem*). Para Bangel, a aceitação do instrumento foi enorme, o que levou posteriormente ao surgimento da fabricação de gaitas no estado e um conseqüente desinteresse pela *vihuela* que agora se restringia a acompanhar a gaita na música regional sul-rio-grandense. Segundo Bangel, uma quadrinha do século XIX dizia que

a gaita matou a viola
o fósforo, o isqueiro
a bombacha, o chiripá
a moda, o uso campeiro. (*apud* BANGEL, 1989, p. 20).

Não é objetivo deste trabalho, discutir se o violão (ou a *vihuela*) passou a ser mais ou menos utilizado na música regional a partir desta época. Pelas características do instrumento, que antes de tudo, é um instrumento harmônico, portanto, de acompanhamento, provavelmente o violão se manteve em paralelo, ao lado da gaita, acompanhando-a. Neste sentido, o violonista Marcello Caminha (2012, p.6) aponta que se colocarmos um violão ao lado de uma gaita, “o violão sempre vai ser empregado, vai sempre ser peão, nunca vai ser patrão. Por que uma hora, mais cedo ou mais tarde, ele vai virar acompanhante da gaita. Isso é uma questão de compatibilidade dos instrumentos”.

No entanto, acredito que por um longo período, o violão talvez tenha deixado de ser um instrumento em destaque no fazer musical regional do estado, já que a gaita alcançara enorme sucesso desde sua chegada. Os gêneros musicais da América hispanófila essencialmente tocados ao violão, como a milonga, por exemplo, passaram a conviver com gêneros de danças trazidos pelos italianos ao som de suas gaitas, como a valsa, o schottisch e a mazurca, por exemplo, o que apontaria para uma das maiores características do estilo gaúcho: a diversidade de sons, matizes, gêneros e culturas.

Segundo o Caderno Gaúcho nº 8 (1983, p. 36), do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, a viola/*vihuela* animava as danças antigas sapateadas no

“Ciclo dos Fandangos”. Antes da imigração alemã e italiana, “era a viola que imperava, embora sofrendo nestas paragens, os extremos do calor e do frio, que a maltratavam, e o rigor da umidade, que a destemperava”.

Foi então que vieram os colonos italianos, aqui chegados em 1875. Gostavam muitíssimo de música e a executavam ao som da harmônica. Assim, de modo indireto, forneceram um elemento que musicalmente iria modificar as nossas raízes violeiras, com a divulgação e industrialização do acordeão. (CADERNOS GAÚCHOS, nº 8, 1983, p. 36).

O Rio Grande do Sul passou não só a incorporar a música e as gaitas vindas da Europa, como também passou a fabricá-las em larga escala e em preço mais acessível que as importadas, o que contribuiu decisivamente para a difusão e consolidação deste instrumento na música regional. As primeiras gaitas eram apenas de botões, sem o uso do teclado que seria adaptado posteriormente e eram conhecidas como gaitas “botoneiras”. Inicialmente, passou-se a importar as matrizes das gaitas da Europa e, posteriormente a fabricar todo o instrumento nas colônias italianas do estado como Garibaldi, Bento Gonçalves e Caxias do Sul, por exemplo. A primeira fábrica de acordeões do Brasil foi a *Veronese*, montada na cidade de Veranópolis, RS. A partir de então, inúmeros artesãos passaram a atuar e montar fábricas artesanais. Dentre estas, algumas atuam até hoje na fabricação de gaitas, como a Todeschini.

Alguns artesãos se tornaram famosos, tais como Veronese, Todeschini, Zopaz, Somensi, etc. e criaram instrumentos rústicos, de preço bem acessível para as camadas populares. Para todos esses instrumentos o gaúcho dava o nome genérico de “gaita” ou “acordiona”, mas reconhecia variedades como a gaita de “colher”, de “duas hileiras”, de voz “trocada”, etc... Ainda não havia surgido, então, a requintada “gaita piano” ou “gaita apianada”, com teclado semelhante ao do piano, que veio a tornar-se o *instrumento líder da música regional gaúcha*. (CADERNOS GAÚCHOS, nº 8, 1983, p. 36, grifo nosso).

Assim, a gaita-piano ou simplesmente *acordeón/acordeão*, como é reconhecida em geral, passou a ser o instrumento símbolo da música regional produzida no estado e a viola ficou em segundo plano neste contexto. Em relação ao espaço ocupado pelo violão, o violonista Maurício Marques (2012, p.3) nos diz que “pode ter realmente esta questão do violão como instrumento

de acompanhamento do *acordeón*". E vai adiante, ao expor alguns motivos que fazem do *acordeón*, segundo ele, símbolo da música regional gaúcha.

Eu acho que até hoje ele [o *acordeón*] é. Não existem muitos solistas de violão, não é? Existem claro, bem mais [do que antes]. Não existe uma coisa assim como é dos acordeonistas, de ter um repertório já consagrado dentro do *acordeón* regional, que veio junto com os imigrantes. Já tinha essa coisa do violão acompanhar ou da viola. (MARQUES, 2012, p.3)

Acerca desta discussão, o violonista Thiago Colombo esclarece que a natureza, a essência do violão é o acompanhamento, e que isso não o diminui em nada, ao contrário, torna-o um instrumento popularizado entre as mais diversas culturas e estilos.

O violão (e seus parentes) sempre teve papel de acompanhador nas mais diversas culturas: da China à Patagônia, do Caribe à Rússia, etc. Esse papel é justamente o que confere a este instrumento uma importância singular, já que é um dos instrumentos musicais mais presentes no cotidiano dos cidadãos do mundo. Quer mais do que isso? Infelizmente os violonistas têm um trauma social e gostam de viver o eterno burguês fidalgo, de Molière. Procuram o título de instrumento solista como se fosse um título de barão e, muitas vezes, não percebem que este título não faz a menor falta e que o violão não foi inventado por Tárrega⁶. Ele inventou uma maneira de tocar, baseado em uma tradição. (COLOMBO, 2012, p.3)

Por outro lado, a predominância do uso do acordeão se deve, como dito anteriormente, a grande aceitação dos gêneros musicais que vieram com este instrumento da Europa. Eram gêneros de dança praticados nos salões que foram trazidos pelos imigrantes europeus. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes (1975; *apud* Verona, 2006, p. 27) apontam que as "danças de salão mais significativas das camadas populares rurais eram, ao som da gaita, a polca, o chotes/[*schotisch*], a mazurca e a havaneira".

Antes da presença das danças de salão europeias, sabe-se que o baile praticado aqui no sul denominava-se fandango e que basicamente

ao som de violas, era constituído de danças, empregando alternadamente cantigas e sapateados. [...] No último quartel do século XIX, a *gaita substituiu definitivamente a viola* como instrumento característico. É atribuída aos imigrantes italianos essa contribuição. (LESSA & CÔRTEZ, 1975; *apud* VERONA, 2006, p. 27).

⁶ Em referência a Francisco Tárrega (1852-1909), importante violonista espanhol ao qual se atribui a criação da Escola Moderna do Violão "Clássico".

Assim, observa-se que os gêneros musicais europeus, ao som da gaita, passaram a compor o cenário cultural rio-grandense que, por outro lado, já tinha influência de gêneros presentes nos países do Prata e do uso da viola e posteriormente da *guitarra* espanhola (violão). No entanto, não se sabe se por uma questão de mercado (com a presença de fábricas de gaitas), do gosto por bailes ou ainda, por modismo ou ideologia cultural, diversos autores registraram um declínio do uso da viola/violão na música regional, e até o seu desaparecimento, como podemos observar na citação abaixo de uma publicação do IGTF⁷.

Com a chegada da gaita-de-foles, a viola foi pouco a pouco desaparecendo. A gaita era bem mais prática, pois resistia à chuva, ao sol e à umidade, sem se desafinar. Além disso, num baile de rancho, seu som forte dominava os ruídos e contagiava de alegria a moçada. E foi ao som da gaita que o gaúcho começou a tocar chotes, a polca, a havaneira e demais ritmos do último quartel do século passado. Com a popularização dos “gaiteiros” – *que se tornaram elemento fundamental para uma diversão campeira* – a música rural do Rio Grande do Sul foi se tornando quase exclusivamente instrumental. Nos bailes, já não se exigia que o músico fosse também canto; bastava que fosse gaiteiro. (CADERNO GAÚCHO nº 8, 1983, p. 36, grifo nosso).

Estas afirmativas podem fazer sentido, visto que a gaita pode ser considerada um dos símbolos da cultura gaúcha como é da cultura nordestina. Mas isso apenas demonstra a pluralidade de estilos e instrumentos que formam a música regional sul-rio-grandense. Além disso, como anunciado na seção referente aos festivais nativistas no primeiro capítulo e consonante à citação acima, o violão, instrumento de menor projeção acústica que a gaita, se manteve vinculado a um fazer musical mais intimista, enquanto esta preenchia os salões de bailes e festas galponeiras. No entanto, são polêmicas e duvidosas, as afirmativas que apontam um “desaparecimento da viola”, apontado na citação anterior. Como músico, acredito que as violas não desapareceram. Elas continuaram a existir nas casas, ranchos e galpões do meio rural, enquanto a gaita conquistava os bailes e salões como protagonista, acompanhada provavelmente também por uma viola.

Quanto ao meio urbano, desde o final do século XIX e início do século XX, sabe-se que o violão já se fazia presente nos grandes centros como Porto

⁷ Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Alegre, por exemplo. Tanto através de gêneros como a modinha, o choro, o samba ou da música clássica, este instrumento se fez presente em diversos cenários. Como exemplo, podemos citar o importante trabalho do compositor e violonista porto-alegrense Octávio Dutra⁸ (1884-1937) que iniciou sua carreira musical como autodidata, atuando junto a instrumentistas ligados à serenata e aos regionais de choro. Posteriormente, adquiriu formação musical no Conservatório de Música e atuou profissionalmente durante mais de trinta anos, compondo músicas diversas e trilhas para teatro, gravando discos e arranjando músicas e regendo orquestras de rádio. (SOUZA, 2008, p. 97-106).

O Octávio Dutra, por exemplo, era percussor de uma linguagem do violão do Rio Grande do Sul que era muito voltado ao choro. E ele não era sozinho nisso, não fazia choro sozinho, tinha uma linguagem toda, tinha uma situação ali que era totalmente válida. Tinha músicos muito bons tocando com ele. Então, eu acho que o violão no Rio Grande do Sul foi sofrendo uma certa mutação, principalmente depois da entrada dos festivais e da participação do Lucio Yanel, que é um músico super importante nesse processo. (MARQUES, 2012, p.3)

Por outro lado, antes da chegada dos festivais, não se pode negar que o violão possa ter ficado parcialmente obscurecido na música regional pelo próprio Movimento Tradicionalista Gaúcho. Através dos CTGs, o movimento promoveu principalmente, além das danças “folclóricas”, a música de baile, para dançar. E tanto na música de baile, quanto nas danças “folclóricas” difundidas por Lessa e Côrtes, a gaita já tinha conquistado espaço e se encontrava claramente associada e identificada.

Somente a partir da realização dos festivais nativistas, conforme apontado no primeiro capítulo, o violão retomaria seu espaço como protagonista no cenário da música regional (não urbana). Isto se deve em parte, a uma estética mais reflexiva e intimista proposta inicialmente pelo nativismo. E, principalmente, ao trabalho musical, mesmo que esteticamente distintos entre si, de diversos violonistas regionais como Antoninho Duarte, Luiz Cardoso, Oscar Soares, Osmar Carvalho, Juliano Trindade e Mário Barros, o que se consolidaria a partir da chegada de Lucio Yanel ao estado na década de 80, como afirma Colombo, e com a geração atual de violonistas no estado.

⁸ Para conhecer o trabalho e a obra de Octávio Dutra, recomendo consultar a Tese de Doutorado desenvolvida pelo professor, pesquisador e violonista Márcio de Souza (UFPEL).

O Lúcio Yanel teve um papel fundamental na consolidação da figura do violonista solista no Rio Grande do Sul (não só dentro da música regionalista). E também levou suas técnicas para o âmbito do acompanhamento, terreno onde também foi um grande artista e mestre. (COLOMBO, 2012. p.3)

No entanto, o músico Marcello Caminha (2012, p.6) aponta que o violão nem sempre foi um instrumento de acompanhamento da gaita, mesmo no ambiente música regional. Ele destaca o trabalho do violonista Antoninho Duarte⁹, citado anteriormente, como um músico que durante a década de 70, animava bailes com o violão executando as melodias principais, acompanhado de uma banda e sem a presença da gaita.

Nós sempre tivemos o violão solo em destaque aqui no Rio Grande do Sul nas músicas de baile, porque nós não tínhamos os festivais em evidência, principalmente antes dos anos 80. Ocorrem-me alguns nomes assim como Antoninho Duarte, por exemplo. Era um exímio solista de violão. Ele tocava bailes de violão, onde o violão ocupava o espaço do *acordeón*. Na verdade essa questão do violão como acompanhante da gaita, da “cordeona”, vem muito da música argentina onde existem os duos de gaita e violão, onde o violão é o acompanhante da gaita. (CAMINHA, 2012, p.6)

Além da gaita e do violão, que na realidade se complementam e formam uma bela dupla em termos de instrumentação, uma vez que ambos são instrumentos harmônico-melódicos, outro instrumento passou a ter destaque no cenário musical rio-grandense.

No final dos anos 50, chegou o bombo legüero para ficar definitivamente incorporado à nossa música, com seu ritmo, pilar básico que nos faltava... Nos faltava porque nunca aceitamos o tambor militar, nem os atabaques, para acompanhar o canto livre, sem compromissos ideológicos. Hoje, temos o som dos nossos bombos índios, incorporados ao estilo gaúcho, reafirmando nossas origens: gaita, violão e bombo. (BANGEL, 1989, p.15).

Segundo o historiador Jorge Frederico Duarte Webber (2003), o bombo legüero tem sido difundido a partir das áreas de cultura gaúcha do norte e noroeste argentino onde integra conjuntos instrumentais que executam gêneros de dança como *chacareras*, *gatos*, *cuecas* e *zambas* ao som de violino e um ou

⁹ O trabalho de Antoninho Duarte pode ser ouvido através de alguns de seus álbuns fonográficos disponibilizados para *download* em <<http://colecaogaucha.blogspot.com/search/label/Antoninho%20Duarte>>.

dois violões. Sua existência foi apontada por viajantes antes mesmo do ano de 1827, “como acompanhamento rítmico infaltável dos violões, nos bailes de campanha” (WEBBER, 2003, p.2).

Para Ruben Perez Bugallo é a partir dos anos 60 que, na Argentina

o bombo legüero converte-se em instrumento infaltável entre os conjuntos nativistas daquele país. E é a partir daí que ele irá cruzar as fronteiras (que, mais do que separar os países irmãos, são laços de união da Pátria Gaúcha ou "Gauchería") e entrar no Uruguai e no Rio Grande do Sul, lugares que só conheciam os tambores e tamboriles negros. (*apud* WEBBER, 2003, p.4).

Para alguns, a introdução deste instrumento no estado foi estimulada pelo Movimento Nativista, que culminou com a criação dos festivais de música regional a partir da década de 70, com a pioneira Califórnia da Canção Nativa. Segundo Webber, o bombo legüero está bem difundido e aceito na música regional. Para o autor, “sempre há quem diga que esse bombo torna a música mais bonita e que faltava um instrumento de percussão autenticamente crioulo para acompanhar o violão e o acordeão”. (WEBBER, 2003, p. 6).

Após esta breve abordagem em torno destes instrumentos, que de alguma forma, estão associados à música regional gaúcha, passemos aos aspectos técnicos que contribuem na formação do “estilo gaúcho” e posteriormente aos gêneros musicais que compõe o cenário cultural rio-grandense. Para Bangel (1989), a música gaúcha se diferencia de outros estilos, por apresentar alguns elementos e características específicas. Segundo o autor, os aspectos que determinam o estilo em música são seis: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e tessitura.

Neste ponto, eu acrescentaria outro aspecto fundamental, que é a textura, que é a maneira como o compositor trata alguns elementos como a melodia, a harmonia, o ritmo, etc... Como exemplo, temos a textura monofônica (a mesma melodia sendo tocada ao mesmo tempo por várias vozes ou instrumentos), a textura homofônica (uma melodia acrescida de acompanhamento), a textura contrapontística (duas ou mais vozes sendo executadas simultaneamente), etc... No entanto, vamos nos ater a abordagem do autor em relação aos elementos que definem o estilo gaúcho.

Em relação à melodia, Bangel (1989, p.29, grifo nosso) aponta que no estilo gaúcho ela é “simples, intuitiva, construída por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala *descendente*¹⁰”. Formalmente, as frases com oito compassos predominam no estilo, acompanhando a métrica da poesia em quadras No estilo gaúcho, segundo o autor

a melodia é propositalmente embrutecida, sendo cantada ou tocada acentuando sílabas e notas do tempo fraco com a preocupação de torná-la mais de galpão do que de salão. É o estilo que domina e regula a ação na música gaúcha, com a melodia vinculada às suas origens campeiras. (BANGEL, 1989, p. 29).

No entanto, o músico Algacir Costa (1991, p. 11), chamou a atenção para o fato de que

a nossa música fandagueira é melódica por excelência, jamais poderemos colocar o ritmo em primeiro plano. Não se trata de uma música de percussão, embora de raiz afro-americana, porém de maior influência europeia. (*apud* Verona, 2006, p.29).

Sobre o aspecto harmônico, o autor afirma que há uma maior ocorrência no uso de tonalidades em modo maior no estilo gaúcho. No entanto, o modo menor, mais contemplativo, também aparece nas toadas e milongas. (BANGEL, 1989, p. 29). Em relação ao tratamento harmônico, em termos de instrumentação, o autor assegura que

foi o violão que em primeiro lugar determinou a condição harmônica, para a evolução e fixação do estilo gaúcho, com seus bordões e simplicidade no encadeamento harmônico e o uso de terças contínuas nas duas cordas agudas. *A mão rude do campeiro, usando posições abertas no braço do violão foi e é marcante no estilo.* A gaita de botões, com sua escala diatônica no modo maior, destacou-se na música gaúcha, assim como o encadeamento tonal do baixo. A harmonia não tem limites; o estilo gaúcho pode estar presente tanto em simples como em complexas harmonizações. (BANGEL, 1989, p. 30, grifo nosso).

É interessante observar, segundo a análise de Tasso Bangel, como elementos extramusicais seriam determinantes para a formação do estilo. Entre

¹⁰ No caso, Bangel se refere ao uso de um contorno melódico descendente, não ao uso de uma escala descendente em si.

estes elementos, destacamos o exemplo proposto da mão rude do campeiro, que justamente pela lida de campo, possui dedos mais grossos. Tal peculiaridade, conseqüentemente, leva-o a fazer formas ou desenhos de acordes de maneira mais aberta anatomicamente no braço do instrumento. Estes desenhos, mais abertos, gerariam também uma sonoridade mais “aberta”, pelo uso das cordas soltas no violão.

Em relação ao ritmo, Bangel (*ibid*, p.30) aponta que há “predominância do [compasso] binário (2/4 e 2/2) e do ternário (3/4). Mas é no acento rítmico dos tempos fracos que o estilo se afirma e se diferencia dentro da música brasileira”. De acordo com minhas leituras e observações, acredito que a métrica ternária, presente em diversos gêneros do estado, esteja diretamente relacionada com o sistema ternário colonial¹¹. Assim, alguns gêneros de ritmo ternário, presentes no estado, estariam ligados à música latino-americana de países como Argentina, Paraguai e Perú, onde segundo Bugallo (1996), o referido sistema fora adotado no período colonial. Consoante, Marcello Caminha, que além de música, desenvolve métodos de ensino sobre os gêneros musicais “gaúchos”, aponta a relação entre os ritmos binários e ternários a partir de alguns gêneros musicais do Uruguai e da Argentina. O músico aponta que a música do Rio Grande do Sul é rica em sua diversidade, pois de um lado, temos a “influência” brasileira, e

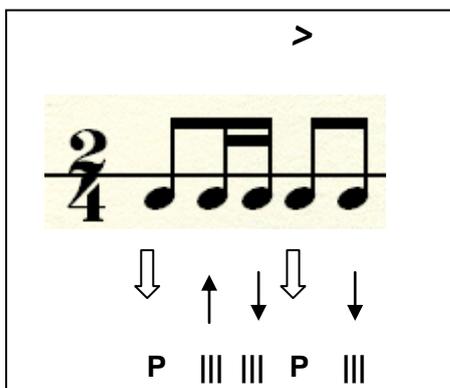
por outro lado, temos a vertente castelhana. Nós temos a influência da Argentina e do Uruguai, duas vertentes bem diferentes. A gente tem que lembrar porque não podemos misturar tudo isso numa coisa só. O Uruguai é bem mais próximo da gente aqui¹², bem mais identificado com o violão. *A Argentina vem trazendo* a parte de ritmos, principalmente os *ritmos ternários*, os ritmos compostos, como a chacarera, a zamba, vários ritmos ternários. *E o Uruguai, os binários*: a chamarra, o milongão, a *serranera*, enfim. Vários outros ritmos, o próprio candombe, o tango também, que chega pra nós bem mais do Uruguai do que da Argentina. Então nós temos esta característica. (CAMINHA, 2012, p.8, grifo nosso)

Bangel (1989, p.30) chama a atenção para o aspecto do acento nos tempos fracos, principalmente no que tange ao padrão de acompanhamento.

¹¹ Sistema musical adotado pelos jesuítas nos países de colonização espanhola, sobre o qual falaremos posteriormente.

¹² Marcello Caminha nasceu na cidade de Lavras do Sul e depois se mudou para Bagé, ambas na região da Campanha. Provavelmente por essa razão, o músico afirma que o Uruguai é mais próximo, em função da sua vivência na região da Campanha sul-rio-grandense que é justamente fronteira ao Uruguai.

Um dos gêneros presentes na música regional onde o segundo tempo é acentuado, é a vanera. Abaixo, um exemplo¹³ gráfico de um padrão de acompanhamento simples para vanera ao violão, demonstrando a acentuação no segundo tempo.



Exemplo 1: Padrão básico de acompanhamento para vanera ao violão. (Fonte: SANTOS, 2010)

Outra característica do estilo gaúcho, em relação ao aspecto rítmico, é que os motivos rítmicos são mais anacrústicos do que téticos¹⁴, ou seja, são motivos onde a célula rítmica inicia com uma condução para o tempo forte, como pode ser observado no exemplo a seguir:



Exemplo 2: Melodia iniciada por ritmo anacrústico.

Em relação ao uso da figura rítmica da síncope, Bangel aponta que ela personaliza a música brasileira através da música africana trazida pelos escravos. Sobre o uso da síncope no estilo gaúcho o autor afirma que

no sul, sua influência foi relativamente pequena, em comparação ao número de negros chegados como escravos. A síncope [sic] semicolcheia / colcheia / semicolcheia [] aparece nas chimarritas-balão, nos tatus e nos balaios, mesclados no começo da formação do estilo. [...] A presença negra é importante

¹³ Exemplo extraído da *Apostila de acompanhamento para Violão - Gêneros musicais regionais do sul*. Material desenvolvido para o curso "Ritmos e acompanhamento para violão" que ministrei no IMBA (Instituto Municipal de Belas Artes) de Bagé, em Abril de 2010.

¹⁴ Quando o ritmo da melodia inicia no tempo forte, ou seja, no primeiro tempo do compasso.

para o estilo gaúcho com sua riqueza rítmica, porém diferente em seu “ictus”, uso das divisões e acentos agógicos do centro, nordeste e norte do Brasil. (BANGEL, 1989, p. 31).

Ainda acerca dos aspectos rítmicos, Bangel destaca algumas características do violão enquanto instrumento de acompanhamento do canto e sua relação com a gaita na formação do estilo gaúcho.

O violão, dando o tempo forte no bordão e o fraco nas outras cordas, contribui para formar a acentuação melódica/harmônica do estilo gaúcho, bem assim como o uso da gaita, com os baixos fazendo tempo e contratempo e sugerindo que a melodia cante com a mesmas respiração. [...] Os rasqueados do violão nos compassos binários, ternários, determinam a personalização do estilo pelo ritmo vivo, alegre e descontraído, bem ao jeito gaúcho de acompanhar quem canta com força na emissão da voz ou sapateia com descontração, às vezes usando o palmeado para acentuar ou subdividir o tempo de um compasso 6/8. (BANGEL, 1989, p. 30-1).

Assim, observa-se ainda que o uso de rasqueados¹⁵, típico da música espanhola, também está presente no violão gaúcho, tanto em gêneros de ritmo binário simples (2/4) como a vanera e o rasguido-doble, binário composto (6/8) como a polca paraguaia e ternários como a rancheira (3/4). O uso de rasqueados acabou se tornando uma das características da música regional sul-rio-grandense ou do “estilo gaúcho”, justamente pela proximidade com a cultura hispano-americana dos países platinos. Sobre esta característica do violão pampeano, Yamandú Costa (2008) aponta que

os movimentos da mão direita do violão brasileiro são basicamente para cima, não tem muito esse movimento para baixo, da escola do rasqueado. Por vir de uma escola de fronteira, tenho outra visão da mão direita, a visão das levadas, dos próprios ritmos que temos por lá [no sul], das milongas. Você vai criando uma técnica própria de tocar. A música brasileira é muito “ligada”, por isso é mais fácil de tocar. No flamenco, você pica a música. Às vezes, você vê os caras solando choro tudo picado, mas essa música não é picada, é ligada mesmo, é para ser sensual. (COSTA, 2008, p.24).

Desta maneira, o violonista observa que, além do uso do rasqueado no acompanhamento com o violão, há diferenças de articulação melódica em relação a música brasileira e a música do sul que possui influência tanto

¹⁵ Rasqueados, rasgueados ou rasqueios são sinônimos. Esta técnica consiste no ato de rasquear (riscar) as cordas do violão com o polegar ou com os demais dedos da mão direita, tanto no sentido ascendente quanto descendente.

hispânica (em referência ao estilo flamenco) quanto da américa-hispanófono (em referência ao gênero da milonga). A afirmação de Yamandú pressupõe, em consonância com Bangel, a existência de um estilo musical distinto no sul, seja ele denominado estilo gaúcho, pampeano ou de outra maneira. Neste caso, acredito que a nomenclatura perde importância diante de tantas características distintas que permeiam a música do sul.

Em relação ao timbre, Bangel (1989, p. 31), um pouco bairrista, eu diria, menciona que “a maneira de cantar e falar do gaúcho são partes integrantes do seu estilo e que são personalizadas com expressões como *tchê*, etc...”. Em relação à instrumentação, o compositor aponta que

o violão é o centro de cor do som no estilo gaúcho. A gaita canta e floreia. O bombo marca, divide e subdivide o compasso com seu som grave e seco. A rabeca (violino) faz a melodia aguda e o contracanto, às vezes acompanha em contratempo. O assovio e o tilintar de esporas personalizam o timbre gaúcho. (Bangel 1989, 31).

Em relação ao canto, o autor considera que a projeção das vozes é geralmente realizada com mais intensidade, com força, mesmo nas vozes femininas. Segundo Bangel, (*ibid*, p. 32) as vozes se tornam mais anasaladas quando as músicas são românticas e, tanto o canto falado, “narrativo” quanto o canto gritado, “espontâneo” e “alegre”, são característicos da música gaúcha.

A maneira de cantar dos trovadores caracteriza bem a emissão do estilo. É bem característico do canto do gaúcho, o canto com grupos vocais, como memória dos cantos de trabalho, do [canto] gregoriano, dos corais evangélicos, dos cantos e danças de roda... do canto tribal. Na atualidade, o uso de instrumentos eletrônicos (teclados, guitarras, baixos) vem alterando os timbres, buscando volume de som para as grandes plateias e se mesclando com os instrumentos acústicos¹⁶. (BANGEL, 1989, p. 32).

Em relação à instrumentação, acrescentamos a presença de um instrumento afro-peruano chamado *cajón*¹⁷ que se tornou muito utilizado música nativista, em shows e nos festivais.

¹⁶ Como exemplo de instrumentos acústicos utilizados na música gaúcha, podemos citar o violão, as gaitas, a flauta, o saxofone, o piano, o violino e os instrumentos de percussão.

¹⁷ Trata-se de um caixote de madeira que emite timbres percussivos distintos, lembrando algumas sonoridades da bateria como o bombo (grave) e caixa (agudo). Geralmente, os artesãos tem utilizado uma corda de aço (de contrabaixo) no interior da construção para gerar o som de uma esteira, imitando assim, o timbre de caixa da bateria. Este instrumento é



Fig. 31. Instrumentação com cajón ao fundo.
(Fonte: Acervo Pessoal).

Em relação à tessitura, que é a região de extensão das notas utilizadas (mais grave a mais aguda) em determinada música, Bangel (1989, p.33) aponta que se utiliza até o intervalo de décima em relação ao canto. No aspecto textural, a música regional nativista, geralmente é construída sobre a textura da melodia acompanhada (homofonia). No entanto, no campo instrumental, o uso de contrapontos é uma constante em obras e arranjos de grupos de música instrumental como o de Renato Borghetti, o Quartchêto, o de Aluísio Rockembach e no trabalho de violonistas como Marcello Caminha, Maurício Marques, Thiago Colombo, Yamandú Costa e Lucio Yanel.

Após esta breve abordagem sobre alguns elementos musicais que, segundo Bangel, caracterizam um suposto estilo gaúcho, traremos alguns gêneros musicais onde estes e outros elementos se manifestam. Tais gêneros foram escolhidos por sua região de ocorrência, o Pampa, embora eles estejam presentes no repertório da música regional sul-rio-grandense. Alguns deles,

facilmente encontrado junto à dança e música flamenca, mas está amplamente difundido na música regional gaúcha e na música popular brasileira.

não têm a Pampa como núcleo cultural, como a *chacarera* e a *zamba*, mas encontram-se igualmente compartilhados nesta região, seja através da música cantada ou do repertório instrumental de violonistas como Yanel.

Os gêneros musicais, quando tratados como locais e tradicionais, como ocorre na região do Pampa, são segundo Pelinski (2000), considerados territorializados. Gêneros territorializados são aqueles simbolicamente amarrados ao espaço no qual se organizaram e cujo devir musical se relaciona com os processos históricos da cultura com a qual estão identificados (PELINSKI, 2000, p. 21).

O renomado pesquisador do folclore sul-americano, Carlos Vega, já havia exposto em 1965, e bem observado, que existem na América Latina, movimentos musicais anteriores à formação dos estados-nação e de seus diferentes patrimônios músico-culturais. Estes gêneros se constituíram através do entrelaçamento de diversos outros gêneros oriundos das mais diversas regiões culturais do planeta. Tais manifestações, aportadas no novo continente, estavam a mercê do que Vega denomina “disponibilidades circundantes”, uma vez que, em cada novo lugar, a continuação ou modificação de expressões recém-advindas, dependia diretamente da aceitação, difusão e entrecruzamento dos grupos locais. Este fenômeno de imbricação entre gêneros, espécies e movimentos musicais entre local e externo, constitui o que Vega (1997) denomina de *mesomúsica* ou “a música de todos”.

Desta forma, o autor assinala que as danças e músicas folclóricas são resultado da assimilação criativa das expressões culturais que foram trazidas para a América Latina. Após o período de percepção, processamento e “consolidação”, algumas destas danças/músicas, “surgidas” na América do Sul, segundo Vega, se projetaram para todo o continente sul-americano e inclusive retornavam ao Velho Mundo. Diante deste contexto, o canibalismo atrelado aos movimentos nacionalistas modernos acerca dos folclores nacionais, como por exemplo, o *antropofagismo* proposto por Mário de Andrade, é na verdade, fruto de um canibalismo colonial, realizado anteriormente, podemos assim dizer.

Esses movimentos pré-nacionalistas, aos quais Carlos Vega menciona, foram quebrados pela modernidade latino-americana e o tornaram irreconhecíveis. O mapa onde foram traçados, passou a incluir fronteiras políticas, baseadas nos limites entre as nações formadas no século XIX.

Segundo o autor, é neste período que, juntamente com a definição das nações, também foram determinadas as fronteiras das “músicas locais” ou “folclóricas” de cada região e país. Perante esta constatação de Vega, é possível afirmar que a ocorrência de expressões “plurinacionais”, “globalizadas” ou “híbridas” como está em voga, é anterior à territorialização dos gêneros musicais locais e condição *si ne qua non* para a atual posição/contextualização destes. Todas estas questões, complexas, aliás, para serem abordadas em qualquer trabalho, nos fazem pressupor que esses gêneros musicais, desde o período colonial, vêm assumindo um papel formador das identidades locais, tanto dos lugares, quanto dos grupos que formaram este espaço geográfico-cultural. É assim que as práticas socioculturais que processam esta música se emolduram nos gêneros e estilos historicamente associados ao fazer musical pampeano, por exemplo.

O pesquisador Peter Wade investiga a música colombiana através de uma perspectiva que a relaciona à racialização dos gêneros musicais. Em seus estudos, aponta que a música popular é uma esfera de práticas culturais intimamente relacionada com as identidades nacionais, regionais e étnicas. Esta música participa diretamente das ideologias sobre a nação e a região e com os modos como estas “racializam” as diferenças culturais. (WADE, 2000; apud DOMÍNGUEZ, 2009, p. 24).

Segundo Domínguez, os imaginários nacionais modernos, sem exceção, “identificaram alguns gêneros de música com o ‘caráter’ nacional autêntico; os estados sempre promoveram alguns gêneros mais do que outros, da mesma forma que censuraram e proibiram alguns gêneros mais que outros” (Domínguez, 2009, p. 24). Esta proibição pode ser perfeitamente exemplificada no caso do Rio Grande do Sul através da presença do gênero argentino do chamamé em alguns festivais. O chamamé, culturalmente arraigado à província de Corrientes, que faz fronteira com a região noroeste do estado e hoje amplamente difundido em todo o Rio Grande do Sul, é um “gênero” proibido¹⁸ no festival de música nativista da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. Tal censura, se deve ao fato de que, desde o princípio, a organização deste

¹⁸ A proibição do chamamé no festival da Califórnia é contestada por Ricardo Duarte (um dos idealizadores deste festival) em seu artigo “Chamamé, por que não?”. O artigo está disponível em <<http://www.debatesculturais.com.br/chamame-por-que-nao/>>

festival considera o chamamé um gênero de aculturação no estado e que, portanto, não pertence a cultura “autêntica” do Rio Grande do Sul. Nestes termos, acredito que também deveria ser proibido a milonga, o *rasguido doble*, a vanera, o chote, pois estes, e todos os outros gêneros, com exceção do afamado Bugio¹⁹, são oriundos de outras regiões do planeta que não a “nação rio-grandense”.

A sistematização, catalogação e categorização de toda e qualquer manifestação cultural sempre será insuficiente e rodeada de polêmicas. Ao procurar sistematizar o que seja considerado *folclore musical uruguayo*, o pesquisador Lauro Ayestarán, discípulo de Carlos Vega, aponta o compartilhamento de parte desse repertório uruguaio com o estado do Rio Grande do Sul:

Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folclóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de su territorio: 1) un ciclo de danzas y canciones rurales rioplatenses que forman una unidad folclórica con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2) un ciclo norteño que participa, juntamente con el estado brasileño de Rio Grande do Sul, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Riograndense: la Chimarrita, el Carangueijo, la Tirana, etc. (...); 3) el cancionero europeo antiguo (...); 4) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe en el Siglo XIX, cuya supervivencia queda hoy en las Comparsas de Carnaval y en la riquísima Llamada o batería de tamboriles que recorren las calles de Montevideo durante los meses del verano. (AYESTARÁN, 1979, p. 8).

O pesquisador Ayestarán afirma que, em um primeiro momento, os uruguaios partilharam a milonga com os argentinos e, em um segundo momento, a chamarra ou chamarrita/chimarrita com os brasileiros sul-rio-grandenses. Segundo Domínguez (2009, p.93) “atualmente muitos músicos da região fronteira do Rio Grande do Sul, no Brasil, apresentam a milonga como um gênero autóctone da sua região.” Para a autora, isto não implica uma contradição, uma vez que alguns músicos, afirmam que a chamarra é um tipo de milonga dentre os vários existentes. É por esta razão que Ayestarán é seguro ao afirmar que

¹⁹ Além do gênero do Bugio, que teria “nascido” no município de São Francisco de Paula, Valdir Verona (2006), baseado em Algacir Costa (s.d.), aponta o Contrapasso como gênero musical sul-rio-grandense, originado na região serrana do estado por gaiteiros que ao tentarem tocar a polca europeia reduziram o andamento e deslocaram o acento métrico. Um terceiro gênero é ainda reivindicado por Marcello Caminha (2010) que nos fala da recente polca sul-rio-grandense.

el mapa folclórico no coincide con el límite político; en primer término porque su origen es anterior a la Revolución de Mayo de 1810. Los grandes cancioneros cabalgan por encima de la geografía. Y los grandes cancioneros son las reales unidades musicológicas más que las razas, las naciones o los simples ámbitos geográficos. Por lo menos son las unidades sonoras, y de sonido se trata cuando uno se refiere al folclore musical. Todos los países de América comparten con sus vecinos sus especies populares. El folclore se ríe de la geografía. (AYESTARÁN, 1979, p. 22).

Ayestarán faz referência a um período anterior aos cancioneros populares em relação aos limites geográfico-políticos dos países da América do Sul. De certa maneira, uma vez identificados e reconhecidos, muitos gêneros musicais, passam a integrar o patrimônio nacional e são entendidos como expressão do modo de vida os grupo que habita certa região. Assim acontece com o Chamamé em Corrientes e com o samba no Rio de Janeiro, são utilizados como cartões de identidade para estes espaços geográficos. Para Domínguez (2009, p. 95) “difícilmente um gênero poderá ser reivindicado como próprio em outro país sem controvérsias. Isso não faz mais que provar a força dos gêneros da música popular moderna como discursos estratégicos na articulação de identificações nacionais”.

Passemos agora, a tratar dos aspectos característicos de alguns gêneros musicais presentes na região do Pampa e no repertório do violão pampeano. O pesquisador Valdir Verona (2006), em sua obra *Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*, trata de alguns gêneros presentes no cenário musical nativista do Rio Grande do Sul. Segundo a classificação proposta pelo autor, são eles: a chimarrita, a valsa, a polca, o chote, a vaneira²⁰ e a mazurca (gêneros de propagação europeia); a Rancheira, a Toada, a Milonga, a Polca Paraguaia, o chamamé e o *rasguido doble* (gêneros de propagação sul-americana) e por fim o Bugio e o Contrapasso (gêneros considerados rio-grandenses). Todos estes gêneros estão presentes, em maior ou menor difusão na cena cultural do Rio Grande do Sul. Acrescento ainda a presença significativa de gêneros musicais como o *malambo*, a *chacarera*, a *zamba* e o *candombe*, seja em festivais, ou nos palcos de shows de artistas regionais.

²⁰ É comum grafar-se este gênero das duas maneiras: vanera e vaneira.

Entretanto, trago algumas considerações a partir de outras obras que tratam sobre gêneros latino-americanos e sua aplicabilidade ao violão, tendo em vista o objeto de estudo da presente investigação. Para fazer esta breve abordagem, recorreremos a alguns estudos como a obra *Latin America Guitar Guide*, produzida pelo pesquisador e violonista Rico Stover (1995). Esta publicação é uma espécie de guia prático, e segundo o autor, é uma introdução para os violonistas que desejam se aproximar de alguns gêneros e técnicas da música de países como Argentina, Brasil, Costa Rica, Paraguai, Perú e Venezuela. Para tanto, Stover compôs pequenas peças e estudos musicais estruturados sobre gêneros como a *zamba*, o *malambo*, o *carnavalito*, o *samba*, a *polca paraguaia*, o *huayno*, a *marinera*, o *pasillo* e o *joropo*.

Outra obra muito importante que trata sobre o tema é o livro *Ritmos y Formas Musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*, fruto de longas décadas de estudo dedicadas à música sul-americana pelo distinto violonista, compositor e pesquisador Jorge Cardoso (2006). Nesta obra, Cardoso aborda aspectos historiográficos, coreográficos, rítmicos e de notação acerca de mais de 100 gêneros musicais destes três países. Além destas obras, consultamos o *Manual Prático* disponibilizado pelo violonista e professor Marcello Caminha. Este material acompanha a *Vídeo Aula Violão Gaúcho* e se propõe a ensinar o acompanhamento ao violão de “dez ritmos musicais gaúchos” bem como aspectos históricos e culturais de gêneros como a *milonga*, a *vanera*, o *rasguido doble*, a *chamarrita*, o *chamamé*, a *polca rio-grandense*, entre outros.

Sobre estes gêneros, não podemos esgotar suas características musicais, tão pouco a abordagem historiográfica e coreográfica/musical de cada um destes autores. No entanto, abordaremos de maneira pontual, as principais características de alguns gêneros presentes no repertório da música regional e do violão pampeano. A maioria dos gêneros presentes hoje na região do Cone Sul e na maior parte da América Latina tem origens em sistemas musicais vigentes no período colonial, como os sistemas binário e ternário colonial.

Após o primeiro século de colonização espanhola, estava em voga o sistema Ternário-Colonial, disseminado pelo lado oeste da América Latina, quando o Perú tornou-se o centro político e econômico da região, em função da exploração espanhola de metais preciosos naquela região. A cidade de Lima

foi fundada em 1535 e se tornou a capital do vice-reinado peruano. Tornou-se uma poderosa cidade, com autonomia e poder sobre toda a América espanhola. Todas as riquezas coloniais passavam por Lima no seu caminho para a Espanha. O vice-reino do Peru abrangia quase todo o domínio espanhol nas Américas, e acabou se dividindo apenas em 1717 com a criação do vice-reino de Nova Granada e em 1776 com o surgimento do vice-reino do rio da Prata. Para Bugallo (2006), a existência de vínculos entre Paraguai e Peru nos tempos da colônia sempre foi muito clara, mas passou despercebida para os musicólogos, uma vez que, para o autor, há pouco aprofundamento e relacionamento entre a pesquisa musicológica e as fontes historiográficas.

Ao longo de sua obra *El chamame*, Bugallo (2006) exhibe diversos exemplos através de dados históricos, exemplos gráfico-musicais e letras de poesias que apresentam semelhanças²¹, sejam encontradas no Peru, Bolívia, Paraguai ou Argentina. De acordo com seu estudo (2006, p.29), “os dados que atestam a vinculação do Peru, já não somente com o Paraguai, senão também com nosso Litoral e Noroeste [argentino] são, para o séc. XVII, igualmente abundantes.” O autor vai além, ao questionar a relação entre Peru e Paraguai neste período:

Alguém se surpreenderia de encontrar hoje em ambos os países [Peru e Paraguai] o modelo europeu de harpa do séc. XVI, diatônica e carente de pedais para mudar de tonalidade? E de encontrá-la, além disso, nas mãos da população mestiça - não indígena pura - que desde o início a adotou para sua música popular? (BUGALLO, 2006, p. 29, tradução nossa).

Além de fatores historiográficos e culturais que ilustram e amparam esta teoria da origem hispano-peruana de alguns gêneros, é necessário recordar que estes apresentam ampla ligação com características do sistema Ternário Colonial, vigente no período do vice-reinado. De acordo com Bugallo (1996), as danças próximas provenientes desse sistema utilizado no período colonial, apresentam as seguintes características: a gama diatônica geralmente evita o VII grau na melodia; as melodias se movem por graus conjuntos, como na harpa; a melodia nunca finaliza na tônica, senão no III grau da escala; a tônica ocorre como segunda voz (se houvesse), uma terça abaixo do III grau; a

²¹ Semelhanças em aspectos como tema, forma, métrica, por exemplo.

princípio as linhas são bimodais (passagem pelos modos maior e menor) e também bitonais (geralmente passagem do tom menor para o seu relativo maior); harmonização em tônica e dominante como “regra de ouro”, agregando a subdominante do modo maior, quando o caso exigia; acompanhamento feito com violão rasgueado; uso do compasso ternário simples com ocorrências do binário composto.

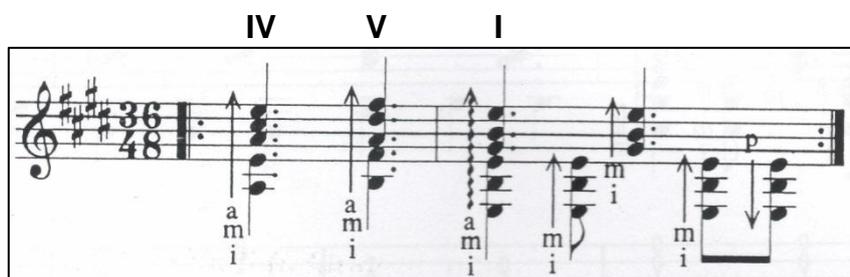
Muitas dessas características do sistema Ternário Colonial encontram-se em gêneros musicais das regiões onde as missões jesuíticas se fizeram presente, tais como a polca, a galopa, o chamamé, o gato, a chacarera, a cueca, etc. (CARDOSO, 2006, p. 258). Segundo Jorge Cardoso (*ibidem*), com o fim das missões jesuíticas e o retorno de muitos religiosos para a Europa, as cidades entraram em decadência, o que fez com que muitos índios e mestiços voltassem ou fossem para a selva. Tal fato implicou que, juntamente com a coreografia, se perderam muitas formas musicais, mas não o resto de suas características. “O que veio depois seria simples reconstruir: o que se conservou adota nova coreografia e novo nome no momento oportuno” (CARDOSO, 2006, p. 258). As teorias e afirmações de Bugallo e Cardoso quanto à formação dos gêneros musicais abordados são, a meu ver, as mais eloqüentes, uma vez que além das características musicais, há um contexto historiográfico que embasa essa teoria, o que não exclui futuras investigações sobre o tema.

De acordo com Bugallo (1996), o sistema binário colonial passou a surgir posteriormente, já em meados do século XVIII quando, Buenos Aires, e não mais Lima, passou a ser um dos mais importantes centros econômico-cultural da América do Sul. Os gêneros musicais filiados ao sistema binário colonial tem origem na *Habanera*²² cubana. O gênero, segundo o autor, teria se popularizado por toda a costa leste da América Latina, onde passou a ser o núcleo formador do sistema binário colonial, o que influenciou a formação gêneros desde a região do Prata, como a milonga e a chamarra, até gêneros musicais do nordeste brasileiro como o baião. E no sul do Brasil, segundo Caminha (2011, p.16), a “habanera parece transformar-se em vanera ou vaneira”. Ainda, segundo o autor (2011, p. 17), o chote (schottisch), é um dos

²² Gênero musical surgido em meados do século XVIII, em Havana.

gêneros que “se incorpora ao binário colonial para formar novas tendências rítmicas” pela costa lesta da América do Sul. Entre os gêneros associados ao binário colonial, podemos citar a chamarra, o tango, a milonga e a vanera. Abordaremos a seguir, breves características de alguns gêneros comuns ao repertório do violão “pampeano” e na obra de Yanel, com “origem” no sistema Ternário-Colonial.

O primeiro deles é o *malambo*, uma dança sapateada individual cujo nome é de origem africana. Seu andamento é rápido, movido e geralmente se apresenta na tonalidade maior. Segundo Cardoso (2006, p. 59), em Lima há um bairro que se chama *Malambo* e que na “época da colonização estava habitado por negros africanos”. O malambo foi dançado em quase toda a Argentina, “especialmente na região pampeana, central e andina, desde onde se espalhou até o noroeste [argentino] e até o Uruguai.” (CARDOSO, 2006, p. 60). Também se registrou sua apresentação através de números de equilibristas nos circos portenhos. Existem dois tipos de malambo, o *norteño* e o *sureño*. O primeiro, mais difundido, é o mais ágil e tem sua estrutura básica formada por dois compassos em 6/8 e 3/4, repetindo-se geralmente, quatro vezes para cada mudança. A estrutura harmônica também é uma das principais características deste gênero. O primeiro compasso inicia com o acorde da subdominante no primeiro tempo, passando para o acorde da dominante no segundo e resolvendo na tônica no segundo compasso. Seu acompanhamento pode ser feito tanto com rasgueados, quanto de maneira “puxada”²³ ou dedilhado. Seu padrão básico de acompanhamento é o seguinte:



Exemplo 3: Padrão de acompanhamento de *Malambo*
(Fonte: STOVER, 1995, p. 25).

Após a repetição desse padrão inicial, Cardoso (2006, p.61) indica que se pode seguir acompanhando ritmicamente com o padrão apresentado no

²³ A “puxada” a que me refiro, é uma das formas populares para o toque “plaquet”, onde as cordas são tocadas simultaneamente, ao mesmo tempo, diferentemente do rasqueado, onde, mesmo que executado de maneira rápida, uma corda é executada após outra.

segundo compasso, mas mantendo o padrão harmônico (IV – V | I |). Em seu álbum *Acuarela del Sur* (2003), o violonista Lucio Yanel gravou um malambo de sua autoria, *Malambrás*. Tal nome, adotado para o título desta composição de Yanel, é uma fusão do nome “*Malambo*” (gênero argentino) com o gentílico “*brasileiro*”. Tal fusão, ou hibridismo, pode ser percebido também nesta gravação²⁴, onde a composição de Yanel conta com o acompanhamento do percussionista pelotense Jucá de Leon na cuíca²⁵, instrumento tipicamente difundido na cultura afro-brasileira. No álbum *Guitarra Pampeana* (1986), Yanel abre o disco com *Aires de Malambo*, uma recompilação do folclore argentino, conforme a capa do disco.

Já o *malambo sureño* é mais moderado que o nortenho, mas suas estrutura formal é semelhante em relação a sequências e repetições. A harmonia se dispõe de maneira diferente e o rasgueado não é totalmente igual ao nortenho, uma vez que, entre outras diferenças, se utilizam batida *abafadas*²⁶ no primeiro tempo de cada compasso.

Outro gênero com origem no sistema ternário colonial e presente no repertório de Lucio Yanel e hoje difundido pelo estado do Rio Grande do Sul é a *zamba*. Embora tendo como epicentro difusor a região noroeste da Argentina, a *zamba* faz parte do repertório de inúmeros artistas atuam na região do Pampa. Segundo Jorge Cardoso (2006, p. 87), a *zamba* descende diretamente da *zambacueca* e é irmã da *cueca*, da *marinera* e da *chilena*. O gênero provavelmente tenha entrado pela fronteira peste com o Chile, através da região da província de *Mendoza* e depois pelo norte, através da Bolívia, onde foi dançada tanto nos salões quanto no campo das províncias próximas a cordilheira dos Andes. Também foi presenciada na região central e, de forma mais discreta, no litoral mesopotâmico e também no Paraguai. (CARDOSO, 2006, p.87). A *zamba* possui três partes idênticas em relação à forma musical. São três períodos precedidos de uma introdução ou prelúdio de oito

²⁴ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/3o2K34f6/Lucio_Yanel_-_Malambrs.html>

²⁵ A cuíca é um instrumento de percussão de difusão afro-brasileira muito utilizada no samba e em grupos de congo, principalmente a partir da década de 30, quando passou a fazer parte oficialmente das escolas de samba. Sua provável origem é a região habitada pelos bantos na África, embora possa estar ligada à *sarronca*, instrumento semelhante e difundido na península ibérica.

²⁶ Segundo Caminha (2011, p. 12) o efeito da abafada é obtido através da mão direita, “‘raspando’ as cordas e logo em seguida abafando as mesmas através da palma da mão.”

compassos, adotando a seguinte estrutura: *Introdução – A – A' – B*. É uma dança de andamento moderado a lento.

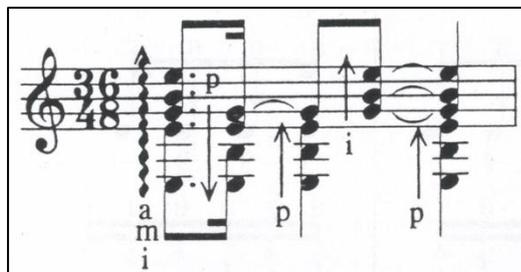
La zamba representa el galanteo amoroso, con una coreografía que se desarrolla de una manera tranquila de acuerdo com el movimiento musical en el cual las mujeres “pasean” su baile. En la cueca, mucho más vivaz, las mujeres la baila casi zapateando. Es la danza nacional de Argentina. (CARDOSO, 2006, p.88).

Seu padrão rítmico de acompanhamento pode ser representado tanto no compasso ternário simples (3/4) como em compasso binário composto (6/8).



Exemplo 4: Padrão rítmico da Zamba
(Fonte: STOVER, 1995, p. 20).

Representando esta mesma divisão rítmica, com o padrão básico de acompanhamento ao violão, utilizando-se rasgueados, teremos a seguinte possibilidade de representação gráfica:



Exemplo 5: Padrão rítmico da Zamba
(Fonte: STOVER, 1995, p. 20).

O violonista Lucio Yanel gravou algumas *zambas* em seus álbuns de violão solo. São elas: *El Paraná em uma zamba* (Jaime Davalos e Ariel Ramirez) e *Zamba del Grillo* (Atahualpa Yupanqui), gravadas em uma mesma faixa²⁷ no álbum *Dois Tempos*, de 2001; *Zamba para mi hijo*²⁸ (Juan Carlos Mareco), gravada no álbum *Aunque Vengan Degollando* (1997), onde Yanel

²⁷Gravação disponível em <http://www.4shared.com/music/NbqnuWFX/04_El_Parana_en_una_zamba_y_Za.html>.

²⁸Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/O03Q4gx/12_Zamba_Para_Mi_Hijo.html>.

atua cantando nesta música e a zamba que se tornou um clássico do repertório latino-americano, *Alfonsina y el Mar*²⁹ (Ariel Ramirez e Félix Luna), gravada ao vivo no álbum *Acuarela del Sur* (2003).

Outro gênero com ampla propagação no noroeste argentino e presente no repertório de Yanel é a *chacarera*. Dentre os referenciais adotados, apenas Jorge Cardoso (2006) aborda o gênero. Segundo este autor, não se conhece com exatidão sua origem, mas que pode ter vindo do Perú, sem nome, juntamente com outras danças *picarescas* e foi se modificando até adquirir a forma e os padrões rítmicos com que se apresenta hoje. Este gênero é muito cultivado nas províncias do noroeste argentino de *Catamarca, Tucumán, Santiago del Estero, Salta e Jujuy*.

Es curioso que, al menos su nombre, parezca carecer de historia. Seguramente se trata de una danza vieja con nombre nuevo, que bien pudo ser extraído de un texto otrora muy conocido. Chacra en lengua quechua significa maizal, también terreno, hereda, sementera de corta extensión dedicada al cultivo de hortalizas. Chacarera sería un adjetivo que hace referencia a las actividades que allí se realizan o es la mujer que vive o trabaja en ella. Chácara o Chacha era [también] el sacerdote del sol en el antiguo Perú. (CARDOSO, 2006, p. 106)

Sua estrutura formal, segundo Jorge Cardoso (*ibidem*), é a seguinte: *Introdução – A – Interlúdio – A' – Interlúdio - A" – B*. Geralmente é cantada e acompanhada por violões rasqueando. Assim como o *gato*, pode ser exclusivamente instrumental, com uso de violão solo, ou arpa, ou violino ou acordeão. Sempre acompanhados da alma, a estrela deste gênero: o bombo. O bombisto³⁰, ganha seus espaços de destaque onde pode explorar sua musicalidade, técnica e virtuosismo nas seções de introdução e nos interlúdios. Assim como o bombo, os rasqueados de violão pode explorar diversos “redobles”. (CARDOSO, 2006, p. 106).

Existem diversos tipos de *chacarera*. Entre eles, a *chacarera trunca*, onde os acentos caem no terceiro tempo do compasso ternário (3/4), principalmente nos finais de frase. Isto ocorre porque as frases melódicas estão articuladas sobre uma sucessão de compassos de 5/8 e 7/8, mas mantendo o acompanhamento na métrica 3/4 ou 6/8 (binário composto correspondente).

²⁹ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/ogN-Ao8s/Lucio_Yanel_-_Alfonsina_y_el_M.html>.

³⁰ Instrumentista que toca o bombo (legüero, geralmente).

Outros tipos de *chacarera* são a *polqueada* e *el correntino*. (CARDOSO, 2006, p. 107). Em entrevista, Lucio Yanel (2008), nos diz que “a *chacarera* vem da parte indígena, da serra, das montanhas, ela é como o próprio retumbar da terra. Tem uma ‘similitude’ a pureza do indigenismo, tem a mesma pureza que tem o samba dentro do meio do africanismo”. Sua principal característica é a clara presença da birritmia expressa no próprio acompanhamento, onde os graves estão dispostos em uma métrica ternária (3/4) e os agudos em uma métrica binária [composta] (6/8). Diferentemente da maioria dos gêneros do folclore, a *chacarera* não possui um som grave acentuando o primeiro tempo, e sim um agudo. Os sons agudos correspondem ao aro no bombo e a uma abafada nas cordas agudas. O padrão ritmo básico da *chacarera*, dentro do meu contato com o gênero, pode ser expresso da seguinte maneira:



Exemplo 6: Padrão rítmico básico da chacarera (graves em 3/4 e agudos em 6/8).

Sobrepondo as duas métricas, obteremos a seguinte linha rítmica em compasso ternário, por exemplo:



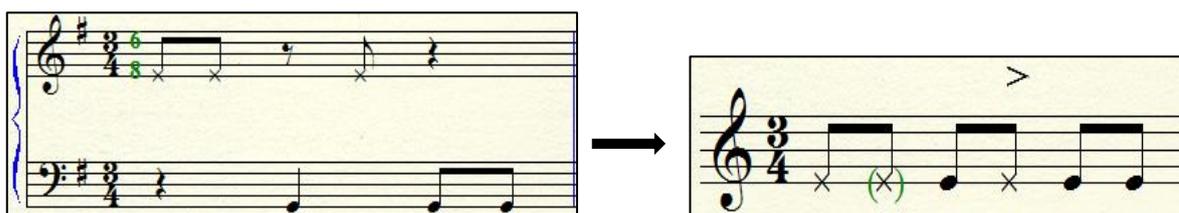
Exemplo 7: Padrão básico da chacarera (Sobrepondo a métrica 3/4 [graves] com a 6/8 [agudos]).

Existem inúmeras possibilidades de variação para este padrão. Uma variação proposta seria:



Exemplo 8: Padrão rítmico de chacarera em duas partes, sobrepondo a métrica 3/4 com a 6/8;

E uma segunda variação, com o emprego de uma segunda abafada, suave, na metade do primeiro tempo:



Exemplo 9: Variação de padrão rítmico da chacarera em duas partes e sobrepondo a métrica 3/4 com a 6/8 [acréscimo de abafada suave na metade do tempo 1]

O gênero da *chacarera* sempre está presente nas apresentações do violonista Lucio Yanel. Dentre algumas, podemos citar a gravação das chacareras: *La linda*³¹, uma composição sua gravada no álbum *Guitarra Pampeana* de 1986; *La humilde*³², composição instrumental de Atahualpa Yupanqui, gravada no álbum *Aunque Vengan Degollando* (1997); *La libre*³³, composição de Yanel gravada em duo com Yamandú Costa no álbum *Dois Tempos* (2001).

Dentro dos ritmos ligados ao sistema Ternário Colonial, temos ainda a Polca, gênero sobre o qual pairam diversas teorias sobre sua origem e suas derivações. A polca a que nos referimos aqui, não é a *polka* europeia e, sim, no que ela se transformou, após chegar na América Latina. Enquanto gênero, possui algumas variantes. Conhecida geralmente como polca paraguaia (*apud* VERONA, 2006), pode ser denominada de polca guarani (*apud* CARDOSO, 2006). É parente do gênero *galopa*, sendo que alguns autores utilizam a denominação *polca galopa* para referir-se a este gênero enquanto variação da polca. Segundo Cardoso (2006, p. 250), existe ainda a *polca syryry* ou *corrida*, que deve ser dançada de maneira arrastada, em contraposição a polca *popó*

³¹ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/X2NL8-IB/La_Linda_2.html>.

³² Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/CW6_Vum4/02_La_Humilde.html>.

³³ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/music/4SjwVe43/La_Libre.html>.

ou *jeroky popó*. Há ainda a *polca clavada*, a *polca valseada* e a *polca kire-í*. Há ainda uma variedade onde somente dançam mulheres, denominada *polca de damas*. É um dos gêneros mais representativos dentro da cultura paraguaia onde é executada por arpas e violões. Muito difundida no nordeste argentino, a polca hoje também está presente na música regional do Rio Grande do Sul.

Segundo Cardoso (2006, p. 248), a polca e a galopa, chegaram da Europa sob a métrica binária (2/4) e, nas mãos dos habitantes locais, passaram a ser executadas e uma métrica ternária (3/4) ou na correspondência composta (6/8). Teria chegado em torno de 1845 em Montevideu e em Buenos Aires. No entanto, foi no Paraguai e na região do litoral fluvial argentino que se consolidou, mantendo-se viva até os dias atuais, porém com a métrica ternária realizada pelos músicos locais em detrimento da métrica binária do gênero europeu. Jorge Cardoso apresenta o seguinte padrão básico de acompanhamento na arpa:

Mano derecha

Mano izquierda

Exemplo 10: Padrão de acompanhamento de polca paraguaia na harpa.
(FONTE: CARDOSO, 2006, p. 251)

E também o seguinte padrão de acompanhamento para o violão:

Rasgueado

Exemplo 11: Padrão de acompanhamento de polca paraguaia ao violão.
(FONTE: CARDOSO, 2006, p. 251)

A letra “G” representa que se deve tocar nas cordas superiores (Graves) e a letra “A” nas cordas inferiores (Agudas). A direção das setas corresponde ao sentido da disposição dos sons na pautal. A seta para cima indica que se deve tocar do grave para o agudo, ou seja, de cima para baixo. A seta para baixo indica que se deve tocar do agudo para o grave, ou seja, de baixo para cima.

O violonista Marcello Caminha aponta ainda para mais uma variação deste gênero, que seria a *polca rio-grandense*.

A polca, à qual me refiro neste estudo, não se trata da polca européia nem tampouco da polca paraguaia. Este tipo de polca, o qual eu até me atrevo a chamar de “polca riograndense”, pelo que observo, surgiu nos Festivais Nativistas do Rio Grande do Sul, na década de 1990. Nela, aparecem somente “ares” de polca paraguaia, embora a intensão inicial da levada tenha vindo realmente desta última. Acho que o que dá o sotaque riograndense a este tipo de polca, fazendo-a diferente de sua precursora é o aspecto percussivo muito presente, o andamento super rápido e a ênfase ao binário. Em muitas situações, pela forte intenção binária que tem, ela até se parece com a milonga arrabalera. O uso do compasso 2/4 é uma alternativa que me parece tornar mais fácil e compreensível a escrita deste tipo de polca, em vez do convencional 6/8. (CAMINHA, 2011. p. 26).

Ou seja, Caminha propõe o uso do compasso binário que durante muito tempo foi utilizado para a escrever a polca, mas que na prática, segundo Cardoso, não representava o que estava sendo tocado pelos músicos locais, mas que alguns “insistiam em apegar-se a escrita em 2/4 da polca europeia” (CARDOSO, 2006, P. 248, tradução nossa.). Embora as discussões em torno de um gênero musical, geralmente estejam cercadas de polêmica, é fato que a polca executada no Rio Grande do Sul³⁴ soa diferente da polca paraguaia, e o andamento, efetivamente, é um pouco mais rápido. O violonista Lucio Yanel, em duo com Yamandú Costa, registrou uma polca³⁵ de sua autoria intitulada *Amazônia* no álbum *Dois Tempos* (2001).

O último dos gêneros que vamos contemplar nesta relação de “descendentes” do sistema Ternário Colonial é o chamamé. No entanto, sua abordagem será realizada na seção seguinte, onde vamos expor uma análise da interpretação um chamamé gravado por Yanel. Juntamente com a análise, apresentamos uma breve abordagem histórico-musical acerca deste gênero. A escolha do chamamé para esta análise, talvez tenha sido influenciada pelo fato de que Yanel é natural de Corrientes, epicentro difusor, se é que podemos falar nestes termos, deste gênero que hoje faz parte do cenário cultural de todo o noroeste Argentino, do Paraguai e das regiões sul e centro-oeste do Brasil.

³⁴ Vídeo de Marcelo Caminha tocando a Polca *Gaúcha* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JDEkrS_9MXA>

³⁵ Gravação disponível em < http://www.4shared.com/music/IDpJ1pfP/Amazonia_-_Polca_Yanel_e_Yaman.html >.

Dando continuidade aos gêneros presentes no repertório de Yanel, lembrando que hoje, alcançaram imensa popularidade na região do Pampa, mesmo que tenham suas bases culturais em outras regiões como a *chacarera* e a *zamba*. Passemos aos gêneros que tiveram como base o sistema Binário Colonial. Como exposto anteriormente, este sistema teve por base a Habanera cubana, gênero de filiação direta com a milonga e a vanera.

Em relação à *vanera*, Valdir Verona (2006) aponta sua ligação com a *Habanera* cubana. Esta dança, após ser prestigiada na Europa em países como a França e a Espanha, retornou a América do Sul. No Brasil, era conhecida como *tanguinho*, apelido do *tango brasileiro*. O tango brasileiro, de tango não tinha nada. Foi o nome dado ao choro-maxixe para que pudesse ser editado e fosse creditado como uma música mais séria, já que o maxixe e o choro, não eram gêneros bem vistos pela alta sociedade até as primeiras décadas do século XX. Um exemplo de *choro-maxixe* gravado sob o gênero de *tango brasileiro* é o clássico do choro *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth. No Rio Grande do Sul, Paixão Côrtes (*apud* VERONA, 2006, p.59) aponta que “no fim do séc. XIX, a *havaneira* tomou lugar de destaque nos salões de chão batido” dos nossos ranchos campestres”.

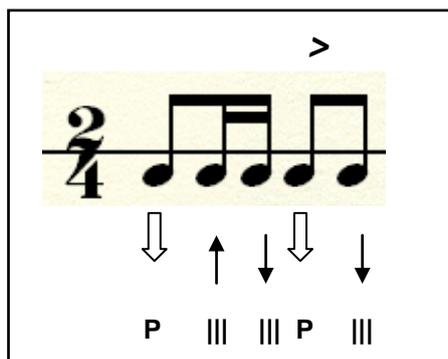
Atualmente o gênero guarda pouca semelhança com aquela dança que outrora era difundida entre nós. Adaptada às características regionais, ao som da gaita e do violão, consiste num gênero de sotaque fandanguero por excelência. É identificada pela corruptela *vaneira* ou *vanera*, e constitui a principal dança dos bailes gauchescos. (VERONA, 2006, p.59)

A *vanera* também foi utilizada como ritmo base para alguns trovadores como Gildo de Freitas e Teixeirinha, onde entre uma estrofe e outra, intercalava-se com um solo de gaita. Esta prática mantém-se viva até os dias atuais. Uma variante da *vanera* é o *vanerão*, gênero de andamento mais rápido que a *vanera*, por sua vivacidade e energia, “prestando-se para o virtuosismo do gaiteiro, sendo assim bastante próprio para temas instrumentais.” (VERONA, 2006, p.61). É um gênero muito associado à bailanta e executado por conjuntos de baile onde figura a gaita como instrumento principal. Assim,

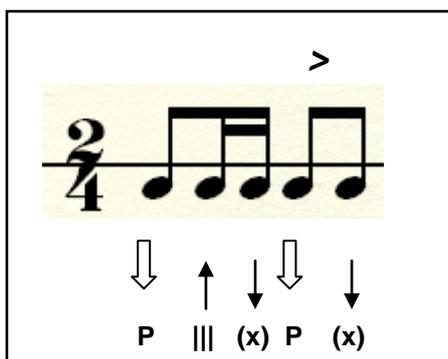
não é um gênero comum no repertório de violonistas solistas³⁶. Na discografia solo de Yanel, não consta a gravação de nenhuma *vanera*. Algo mais próximo disso, seria o que Yanel determinada como *fusão*, que é o termo que ele utiliza para classificar sua composição *Mi Pueblo y tu Pueblo*³⁷, gravada no álbum *Acuarela del Sur* (2003). Segundo as palavras de Yanel, ao iniciar a tocar esta música no disco, é um misto de *vanera*, *chamarrita*, *rasguido doble*.

Então nós temos aqui um tema que se chama *Mi Pueblo e tu Pueblo*, e isso é mais ou menos *así*: [começa a tocar]. Isso seria praticamente um *rasguido doble* [segue tocando]. *Dependiendo*, até uma *vanera*, pode ser [segue tocando], uma *chamarrita* [segue tocando e modifica um pouco a levada]. Se você leva com essa batida aqui [junto com a percussão] aí parece *más* brasileiro, né... (YANEL, 2003, faixa 10).

Abaixo, transcrevo algumas possibilidades de acompanhamento da *vanera* ao violão, iniciando pelo padrão básico e apresentando algumas variações.



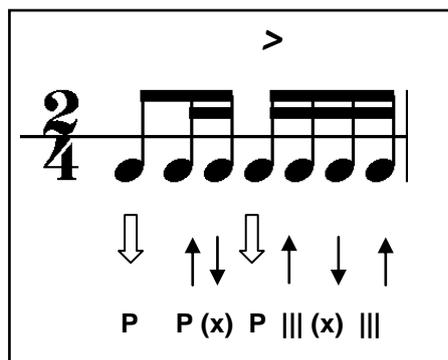
Exemplo 12: Levada de Vanera – Padrão Básico. Fonte: (SANTOS, 2010, p.6)



Exemplo 13: Levada de Vanera com abafada. Fonte: (SANTOS, 2010, p.6)

³⁶ É importante registrar que o violonista Antoninho Duarte gravou alguns discos década de 70 onde ele executava gêneros musicais de baile como a *vanera*, utilizando o violão para fazer as melodias, ao invés do tradicional *acordeón*, acompanhado de uma banda.

³⁷ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/music/azFfBWTY/Mi_Pueblo_y_Tu_Pueblo_-_Lucio_.html>



**Exemplo 14: Levada de Vanera –
Variação com abafada
Fonte: (SANTOS, 2010, p.6)**

A chamarrita ou chimarrita foi uma dança trazida pelos imigrantes da ilha de Açores para esta região na segunda metade do século XVIII. Primeiramente, chegou ao Rio Grande do Sul, e depois se estendeu a outros estados brasileiros como Santa Catarina, Paraná, São Paulo, onde adquiriu características próprias e também no norte do Uruguai e na vizinha província de Entre Ríos, na Argentina. O gênero teria chegado a estas duas últimas regiões durante a Guerra da Tríplice Aliança. “Foi bailada de vez em quando em salões *enterrerianos* e *santafesinos* desde meados do séc. XIX, constando que ao passo dos soldados brasileiros deixou coplas e melodias neste território.” (CARDOSO, 2006, p. 264-265, tradução nossa).

Geralmente as chamarritas são cantadas, acompanhada por violões que, segundo Cardoso (2006, p. 265, tradução nossa), “ao contrário do que ocorre com as demais danças desta geração, quase nunca utilizam o rasqueado como acompanhamento.” O mais comum, segundo este autor, é um tipo de arpejo que possui, de certa maneira, grande ligação com a milonga, acredito que especialmente com o milongão e com o arpejo de milonga-arrabaleira. No entanto, observa-se que ultimamente tem-se utilizado de maneira recorrente o acompanhamento com rasqueado nas chamarritas cantadas pelos músicos nativistas no Rio Grande do Sul. Em geral, a parte A é arpejada, e o refrão é executado com rasqueado. Às vezes, utiliza-se a denominação *chamarra* para as chamarritas de andamento mais lento. Faz sentido, mas Cardoso (2006, p. 265) nos recorda que *chamarra* é o termo utilizado para indicar o baile popular e o local onde se dança este gênero. Abaixo, transcrevo algumas

possibilidades de acompanhamento ao violão, com arpejos e com levadas que utilizam rasqueados e abafadas.

Exemplo 15: Chamarrita – Arpejo 1
 Fonte: (SANTOS, 2010, p.8)

Exemplo 16: Chamarrita – Arpejo 2
 Fonte: (SANTOS, 2010, p.8)

Exemplo 17: Chamarrita – Levada 1
 Fonte: (SANTOS, 2010, p.7)

Exemplo 18: Chamarrita – Levada 2
 Fonte: (SANTOS, 2010, p.7)

A chamarrita mais conhecida da autoria de Lucio Yanel é *El tranquito de Monona*³⁸, que compôs em homenagem a sua mãe e foi registrada pela primeira vez no álbum *Guitarra Pampeana* (1986) e também no disco *Mistérios*

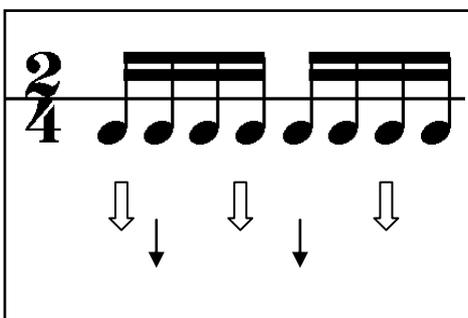
³⁸ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/euDxEvYd/El_Tranquito_de_Monona.html>

do *Chamamé* (2009) com uma pequena modificação no título, *Ao tranquito de Monona*.

Outro gênero binário comum à região pampeana, filiado ao sistema colonial binário, em especial à milonga é o *rasguido doble*. Por outra via, Bugallo (1996, p. 238) atribui certo grau parentesco deste gênero com o chamamé (ternário), uma vez que o *rasguido doble* faz parte do repertório dos *chamameceiros*. Seu nome faz referência o uso do rasgueado forte (*doble*) e acentuado, e não duplicado, como se pode pensar inicialmente. Embora não se possam precisar suas rotas migratórias, Cardoso (2006, p. 270) aponta que existe a hipótese acerca de um “entrecruzamento e hibridações da *polka* e da *habanera*” como seus gêneros antecedentes. Uma possível via, para Jorge Cardoso (2006), passa pela *chamarrita*

que viajó desde el archipiélago de las Azores a Brasil, de allí simultáneamente al Uruguay y al N.E. argentino, y de aquí a Paraguay. En Corrientes se pierde y según publicaciones de algunos folklórologos brasileños, se transformó en el actual *rasguido doble*, también llamado *sobrepaso* que es el nombre con que se aquerenció en la Banda Oriental. (CARDOSO, (1996, p. 270).

Assim como a milonga, gênero abordado a seguir, está construído sobre o padrão rítmico conhecido como 3-3-2 (• . • . ♩). Utiliza o mesmo conjunto vocal e instrumental que o chamamé. As maiorias das obras neste gênero são de ritmo vivo e rápido, podendo ser tanto instrumentais quanto vocais. Um exemplo de acompanhamento do gênero ao violão pode ser representado da seguinte maneira:





Exemplo 19: Levada de Rasguido Doble
Fonte: (SANTOS, 2010, p.11)

Na discografia de Lucio Yanel encontramos a gravação de duas obras do gênero: *Puente Pexoa*³⁹ (Transito Cocomarola e Armando Nelli) e *Sabe Deus*⁴⁰ (L. Yanel), ambas gravadas no álbum *Acuarela del Sur 2* (2006).

Segundo Jorge Cardoso (2006, p. 344), as aparições da milonga ocorreram por meados do século XIX, ou até mesmo antes. O termo “milonga” é de origem africana, sendo utilizado na região do golfo da Guiné onde, *mulonga* e *melonga*, significam palavra. *Milonga* é a forma plural, algo como *palabrerío* em espanhol. No final do século XIX, o termo milonga era utilizado como sinônimo de enredo, barulho e de uma reunião muito alegre. Já na Argentina, no mesmo período, se utilizava o termo para designar a uma festa bailável, a um *bailongo*, empregada com o mesmo sentido de *fandango*. É na região de Buenos Aires que, segundo Cardoso, floresceu a milonga, difundindo-se a partir de 1880 para o todo o Rio da Prata, para o centro e oeste do país sendo que, no Uruguai, foi o gênero mais difundido. (CARDOSO, 2006, p. 344). É nessa época que se associa ao imaginário crioulo, tornando-se um símbolo identitário da argentinidade⁴¹. Sua ascensão está intimamente ligada ao movimento nacionalista dos anos de 1880, frente aos impactos culturais advindos da imigração europeia.

Por milonga se entende una forma especial de acompañamiento que en forma de arpegios realiza la guitarra, ya sea en manos de los payadores para poyar canciones, bien para acompañar una melodía punteada por otra guitarra o como preludios o interludios que ejecuta el cantante. Pero milonga es también una melodía vocal adaptada a un texto determinado o a una pieza de carácter puramente

³⁹ Gravação disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/e6csm8WU/Puente_Pexoa.html>

⁴⁰ Gravação disponível em: <http://www.4shared.com/mp3/syPcfn9/Sabe_Deus__LYanel_.html>

⁴¹ É paradigmática deste movimento uma corrente literária baseada na vida e nos costumes do habitante da pampa bonaerense: o *gaucho* converte-se na fonte de inspiração de poetas e escritores. O *Martín Fierro*, de José Hernández, entre 1872 (ano da sua primeira edição) e 1879, teve onze reedições de mil exemplares cada uma. Prova da magnitude que alcança a exaltação ao *gaucho* é que, entre 1880 e 1890, se publicam mais de 30 romances gauchescos; entre 1890 e 1900 se editam outros tantos dramas crioulos; estreiam aproximadamente 50 obras teatrais gauchescas e, na primeira década do século XX, se publicam 50 jornais gauchescos e se criam mais de 200 “centros crioulos”. (BLACHE, 2002, apud DOMINGUEZ, 2009, p.70, nota).

instrumental que hay que separar de la milonga porteña ya tratada en las bajas en un descenso más bien gradual. (CARDOSO, 2006, p. 344).

Para Dominguez (2009, p. 70), enquanto gênero de dança, a milonga é considerada suburbana e não rural o que a aproxima mais da modernidade do que da tradição, conforme na ideologia nacional argentina. Para Ayestarán (1979), a milonga é o gênero paradigmático do ciclo rio-platense, podendo se considerar uma espécie musical definida anteriormente, em 1870 e que desempenha três funções. Primeiro, acompanha a incipiente dança de casal que pertence à subclasse de *abrazada*, e que difere da *enlazada*, em que o casal se toma conservando certa distancia entre os corpos dos dançarinos; em segundo, assume a forma de *payada de contrapunto* (para acompanhar o canto ou o duelo dos pajadores); e por fim, é a canção *criolla* que pode ser adaptada a estrofes de quatro, seis, oito ou dez versos.

Segundo Cardoso (2006), a milonga pode ser tanto lenta, quanto rápida, composta em modo maior ou menor e seu compasso é o 2/4. Mesmo que seja atribuída a uma origem africana, “é um dos expoentes americanos de ritmos peninsulares que já existiam no Renascimento, do tipo 3-3-2, apresentado na escrita com uma síncope menor”. (CARDOSO, 2006, p. 344).



Exemplo 20: Célula rítmica base da milonga (3-3-2)
Fonte: (CARDOSO, 2006, p.345)

Seu padrão básico de acompanhamento ao violão pode ser realizado a três e quatro dedos. O polegar, geralmente se encarrega de executar nos baixos a célula acima, cujo padrão geralmente tem uma função rítmica e raramente pode ser visto em frases melódicas. A segunda e a terceira notas do baixo são típicas do arpejo de milonga: no acorde de tônica, os baixos são executados sobre os graus I – VI – V e na dominante sobre os graus I-II-I, tanto no modo maior quanto no menor.

ARPEGIOS MÁS COMUNES

con tres dedos

con cuatro dedos

Exemplo 21: Arpejos mais comuns de milonga ao violão
Fonte: (CARDOSO, 2006, p.345)

A milonga também se subdivide em diversas formas e gêneros como a milonga *payada de contrapunto*, a milonga *arrabalera*, a milonga *fronteriza*, o *milongón*, e a milonga pampeana, por exemplo. Este último gênero, a milonga pampeana, teve por seu maior expoente no Uruguai Alfredo Zitarrosa e na Argentina, Atahualpa Yupanqui.

Para Dominguez (2009), podemos afirmar que, simbolicamente, a milonga teve espaço de destaque como protagonista no discurso sobre a identidade nacional quando Uruguai e Argentina “consolidaram no imaginário popular a ideia de serem nações modernas frente aos demais países – talvez seja o único caso em que duas nações partilham de um mesmo gênero musical como símbolo do *ethos* nacional.” (DOMINGUEZ, 2009, p.72). O mesmo, acredito, podemos estender ao Rio Grande do Sul, onde a milonga foi amplamente difundida não só no meio nativista. Ela também está presente na MPB, por exemplo com o trabalho de Vitor Ramil e no Rock, como por exemplo com a música *amigo punk*.

O violonista Lucio Yanel compôs e gravou diversas milongas. Entre elas, podemos citar de sua autoria: *Milonga p’a Don Ventura*⁴², registrada no álbum *La del Sentimiento*, em 1983; *La Chucara*⁴³ e *Hermano Alejandro Sala*, registradas no álbum *Guitarra Pampeana* em 1986, todas instrumentais. No

⁴² Gravação disponível em
 <http://www.4shared.com/mp3/fUBe8G96/Milonga_pa_Dom_Ventura.html>

⁴³ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/13cr_TGI/La_Chucara.html>

álbum *Aunque Vengan Degollando* (1997), canta a milonga *Paisano*⁴⁴, letra e música de sua autoria. Com Yamandú Costa, gravou o clássico *Milongueo del Ayer*⁴⁵, da autoria de Abel Fleury, no álbum *Dois Tempos* (2000).

Assim, diversos gêneros musicais compõem o cenário cultural pampeano e o repertório violonístico de muitos músicos que nele atuam. A milonga é um gênero efetivamente representativo para esta região e é considerado um dos símbolos do Pampa, por seu caráter estético. O musicólogo Carlos Vega (1998) reforça esta hipótese ao afirmar que a região pampeana é o *locus* da Milonga, gênero musical muito associado ao “estilo” de vida do gaúcho.

Além destes, existem tantos outros gêneros musicais comuns a esta região e presentes no repertório de Yanel, como o tango, por exemplo, cuja abordagem, assim como a milonga, é tema para uma dezena de teses. A respeito do tango, é importante registrar que o violonista Lucio Yanel tem geralmente apresentado em seus shows, o tango *El choclo* de Angel Villoldo e o clássico *Adios Nonino* de Astor Piazzolla, que está gravado em seu primeiro disco de 1983.

De certa maneira, o gênero musical, enquanto produto de uma cultura de determinado povo ou região, também é um forte instrumento de reivindicação e/ou construção identitária.

O gênero opera informando qual o tipo de atuação esperada de um determinado músico ou conjunto. Embora o gênero atue de maneira muito prática – os nativos, via de regra, reconhecem uma milonga ou um tango –, dificilmente somos capazes de explicitar, como nativos, o que faz de um tango, tango, e de uma milonga, milonga. Trata-se de informação obtida de modo não verbal e que resulta de difícil verbalização. Somente o estudioso, através de análises comparativas, pode encontrar recursos para explicitar verbalmente o que diferencia os diferentes gêneros como sistemas prescritivos. [...] O gênero opera como recurso classificatório e compreende tanto as obras que o constituem – como se fosse um marco de definição sonora – quanto os critérios que permitem que determinadas obras sejam associadas a determinado gênero. O que se valoriza nas execuções do gênero se relaciona à história da constituição de tal gênero e, em muitos casos latino-americanos, às relações com os processos de definição do nacional, do tradicional e do popular em cada contexto. (DOMÍNGUEZ, 2009, 177-8).

⁴⁴ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/mp3/j3hy8zYk/Paisano_-_Yanel.html>

⁴⁵ Gravação disponível em <http://www.4shared.com/music/z8WIZeL4/Milongueo_del_Ayer_-_Yanel_e_Y.html>

Ao falar sobre um estilo cultural pampeano, ou melhor, em um estilo que é supostamente compartilhado no Pampa, mas não por todos, como vimos no primeiro capítulo, alguns autores apontam que este estilo apresenta um caráter reflexivo e intimista. Após esta abordagem sobre alguns gêneros e elementos musicais, buscaremos agora apontar um olhar para “além das notas” em relação ao fazer musical pampeano. A poesia e a música expressam, em gêneros como a milonga, este caráter reflexivo presente em um suposto estilo pampeano. Muitas vezes, tal caráter vem sendo atribuído à própria paisagem plana, típica do Pampa, que nos leva a refletir justamente, quando olhamos para a linha do horizonte.

Tal hipótese, muitas vezes está associada à questão do clima e, nisso surgem algumas propostas estéticas a respeito deste fenômeno, como por exemplo, a *Estética do Frio* de Vitor Ramil e o *Templadismo* de Daniel e Jorge Drexler. Embora, a primeira seja nascida no Brasil e a segunda no Uruguai, ambas se complementam e compartilham o mesmo *ethos* pampeano. Para estas propostas, a paisagem do Pampa é fator fundamental na formação de um estilo de composição musical, juntamente com o ritmo naturalmente representativo dessa paisagem, a milonga. Além disso, outros elementos como a diversidade étnica e cultural da região platina, juntamente com o papel das fronteiras, que realça esta diversidade, devem ser igualmente considerados como formadores de uma identidade platina. Para Panitz (2010, p. 106) “o espaço platino se configura, como uma região-paisagem”. Dessa maneira, “a música de tais compositores [Ramil e Drexler] ganha sentido bastante singular e, o ritmo da milonga dialoga com atributos dessa região-paisagem”. (*ibidem*).

O compositor Vitor Ramil publicou um ensaio denominado a *Estética do frio* na coleção “Nós, os Gaúchos” em 1993. Dez anos depois, depois de ampliar e refletir sobre o tema, o compositor apresentou sua proposta em uma conferência em Genebra, denominada *Porto Alegre, un autre Brésil*, que foi publicada no ano seguinte, em formato de livro (RAMIL, 2004).

Foi durante o período em que viveu no Rio de Janeiro que, ao assistir a um noticiário nacional na televisão, Ramil se deparou com cenas curiosas. O mês era junho, inverno, e o noticiário exibia cenas de um carnaval fora de época na região nordeste, em pleno clima tropical, como é comum naquela região. Por outro lado, o mesmo noticiário exibia cenas do inverno gaúcho, com

os campos brancos, coberto de geada, temperaturas negativas e, o cotidiano dos habitantes, mostrado em um tom de anormalidade, como se estivessem deslocadas do país ou como se aquilo fosse outro país. Foi então que, Vitor conclui que se a representação do Brasil tropical era algo que contemplava boa parte da noção de brasilidade, de alguma maneira o frio simbolizava o gaúcho, e inspirava-o a agir, ser e compor de uma forma distinta no sul do Brasil.

Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os “brasileiros”. E o tamanho da diferença que ele representa vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul. Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – e de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com a nossa paixão; por ambientar tanto o gaúcho existência-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por tudo isso é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004, p.13-14).

Para Ramil (2004), o frio simboliza o Rio Grande do Sul, e serve como metáfora definidora do gaúcho. Assim, a paisagem sul-rio-grandense sugere uma concepção fria e, vinculado a esta paisagem, a música construída é utilizada como instrumento de reivindicação identitária dentro da cultura sul-rio-grandense. Por outro lado, se o gaúcho tem um estilo de ser e viver diferente da concepção generalizada pelo clima tropical do Brasil, conforme Ramil, ainda continua sendo brasileiro e aquele universo frio do sul, parte do país, também pertencem à diversidade cultural brasileira. Neste sentido, Ramil refletiu consigo:

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? O escritor argentino Jorge Luís Borges, que está enterrado aqui em Genebra, escreveu: a arte deve ser como um espelho que nos revela a própria face. Apesar de nossas contrapartidas frias, ainda não fomos capazes de engendrar uma estética do frio que revelasse a nossa própria face. (RAMIL, 2004, p.14).

A partir de uma representação do gaúcho, lhe vieram a mente imagens frias: um gaúcho tomando mate, apreciando a imensidão do pampa em um quadro invernal, o verde dos campos contrastando com o azul do céu, poucos elementos formando a paisagem. Estas cenas da paisagem fria lhe remeteram a mente palavras como rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia, todas relacionadas em um quadro formado por poucos elementos, mas com grande significado. Ao relacionar a música gaúcha com a paisagem Ramil enxerga a milonga como um caminho para desenvolver sua concepção fria, a partir das características musicais do gênero: “a milonga em tom menor, reflexiva, densa, profunda e melancólica, Rigorosa em sua cadência, seu ponteio, o seu fraseado; sutil em seu movimento melódico sinuoso, oriental” (RAMIL, 1993, p. 268). Em suas reflexões e investigações acerca de uma estética do frio, Ramil aponta a milonga como um gênero fortemente associado às imagens da paisagem plana que evoca, uma vez que “assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum ao Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil”. (RAMIL, 2004, p.21). Segundo Panitz (2010, p. 133), o pampa se expressa nesta paisagem plana, “onde o relevo pouco acidentado e a variabilidade climática são tidos como pontos importantes na criação musical”. Por outro lado, o testemunho de uma sociedade colonial, marcada por fronteiras móveis e por uma história compartilhada, inspira uma “matriz de muitas representações que permitem com que atores sociais possam se encontrar no presente e buscarem semelhanças.” (PANITZ, 2010, p.133).

Além da estética do frio, sobre à qual certamente poderíamos discorrer de forma mais aprofundada, mas que fugiria ao objetivo de apontar elementos musicais e propostas estéticas que contribuem para a reivindicação de um estilo e de uma suposta identidade compartilhada no Pampa, existe o *Templadismo*.

Criado pelos músicos uruguaios Jorge e Daniel Drexler, o termo é uma alusão ao Tropicalismo brasileiro e, neste sentido, poderia ser traduzido como *Temperalismo* ou *Temperália*. (PANITZ, 2010, p. 109). Assim como a Estética do Frio, o clima do sul, com suas estações definidas e suas respectivas

imagens e sensações criadas, como a melancolia, é um elemento de partida para a estética do *Templadismo*.

Essa melancolia, dizem, está claramente associada ao clima e à paisagem. O *templadismo* forma uma espécie de corrente musical do sul latino-americano, que se caracteriza pelo não excesso, onde reinam cores, sons e climas calmos. Nessa corrente se poderia incluir, por exemplo, Kevin Johansen ou Jorge Drexler (DIARIO HOY, 2012).

Em uma entrevista realizada na radio *Intima* em 2009, Daniel Drexler nos fala sobre a proposta do *Templadismo*.

[...] saltando as fronteiras políticas e as fronteiras idiomáticas há uma comunhão de identidade entre Rio Grande do Sul, Uruguai, Entre Rios, Santa Fé e áreas adjacentes. Tem um mapa feito por Mauro Ayestarán, um grande músico uruguaio, contemporâneo de Carlos Veja, que fez um mapa da milonga, e é isso que estou descrevendo. É um clima temperado, [onde] as cores não são de todo apagadas como nos lugares que neva, mas também não são as cores que há nos trópicos. Ou seja, é uma região onde predomina muito o termo mediano. E eu vi que no meu trabalho, e de vários colegas da região, havia uma comunhão estética em alguns pontos e em outros não. Eu tratei de encontrar um ponto de intersecção das propostas de todos estes colegas e ver o quanto isso se relacionava com a questão climática, regional, topográfica, demográfica. (COSAS TUYAS, 2009, tradução nossa).

Para Daniel Drexler, o *Templadismo* é uma estética que se relaciona com a geografia, com o lugar onde a arte se origina. Nas palavras do autor, é uma estética que vem pelo lado do equilíbrio, sem excessos, ou estridências. Não está ligada a coisas demagógicas nem a severidade e utiliza em seu canto, a voz menos imposta e o mais natural possível. Sobre a melancolia, da qual também trata Ramil, e outras características do *Templadismo*, Drexler nos diz que

Esa melancolía, dicen, está claramente asociada al clima y al paisaje. El *templadismo* forma una especie de corriente musical del sur latinoamericano, que se caracteriza por el no exceso, donde reinan colores, sonidos y climas calmos. En esa corriente se puede incluir por ejemplo a Kevin Johansen; o, por supuesto, a Jorge Drexler. [...]. [O *Templadismo*] surgió de una de esas largas y frecuentes charlas que tenemos con Jorge. Estábamos hablando sobre el tropicalismo, la antropofagia y el libro 'La estética del frío' de Vitor Ramil y a mí se me ocurrió un tanto en broma plantear un 'tropicalismo de las pampas' de los climas templados. Y bueno, se me ocurrió la palabra 'templadismo'. Creo que Jorge se lo tomó un poco más en serio que yo y empezó a mencionarlo en entrevistas. Si tuviera que definir el

templadismo en pocas palabras, te diría que es una especie de marco teórico para la creación (en mi caso de canciones) desde la cuenca del Río de la Plata. (DIARIO HOY, 2012).

Desta maneira, Drexler se reconhece na paisagem através de suas características. Assim como Ramil, o músico se coloca geograficamente no espaço, avistando uma probabilidade categorizadora para sua produção artística. Por outra via, reconhece que a extensão dessa paisagem não é delimitada por uma identidade nacional, e sim por limites culturais regionais, uma vez que

no regirnos por fronteras políticas parece ser otro denominador común. La distribución geográfica de la Milonga (por poner un ejemplo que nos toca muy de cerca), se saltea las fronteras de Argentina, Uruguay y el sur de Brasil. La cultura es un ser vivo y a las flores del campo no les gustan las macetas. (DIARIO HOY, 2012).

No entanto, o pesquisador Jorge Cardoso (2006), não acredita que fatores naturais como o clima, a paisagem ou a geografia, por exemplo, possam condicionar, mesmo que minimamente, o caráter, o estilo ou uma estética musical e/ou cultural.

[...] La prudencia nos recuerda que la vida de un esquimal no se aparece en nada a la de un indio del Amazonas. Pero, para la música, mi opinión es que no suele tenerse en cuenta que cuando se proclama que en la cordillera de los Andes la música es triste, lastimera, etc., tal vez pensando en la *vidala*, hay que recordar que el *carnavalito* (o el huaino), presente en todos los festejos, es de uno de los géneros más alegres del continente. Cuando se declara que la extensa llanura pampeana imprime a la música un carácter doliente, penoso, etc., como el *triste*, me viene a la memoria el *malambo* o el *trunfo*. Cuando se afirma que la música paraguaya y la litoraleña es alegre y divertida, pienso en la *guaranía*. Curioso, la montaña genera tristeza y al mismo tiempo alegría. La pampa también, y la selva, y los grandes ríos. No cuadra. Creo, respetuosamente, que es una simplificación. La cultura no está sujeta a los caprichos de la naturaleza, no es ella la que determina, son los hombres, la civilización, y está íntimamente ligada al momento histórico, al aquí y ahora cambiante de un día a otro, eligiendo, olvidando o reteniendo lo de ayer y creando y proyectando el mañana, inmersa es una maraña de complicadas y a veces invisibles tramas superpuestas, luchando sin saberlo contra la entropía. Solo puede darle "color". (CARDOSO, 2006, p. 21).

Esta observação de Cardoso é, a meu ver, muito pertinente e merece ser, não apenas considerada, mas aprofundada nos estudos que relacionam música, cultura e identidade. Tal reflexão nos pode ser útil frente a simples modismos ou generalizações do tipo "nossa música é assim por causa do frio".

Por outro via, a partir da discussão entre as estéticas propostas por Ramil e Drexler, poderíamos recorrer ao conceito de identidade territorial, proposto por Haesbert (1999) e aplicável ao presente estudo. Segundo o autor, ela seria uma forma de identidade social em que o território é a principal referência simbólica para sua construção. Neste sentido, o território, no caso a Pampa, também pode ser compreendido como uma das representações sociais que imprimem identidades a um grupo, no caso os gaúchos/*gauchos*.

Retomando a questão cultural em si, Warnier (2003), aponta que a cultura é um fenômeno complexo, formado por hábitos, normas e repertórios de ação e representação, que vão sendo, aos poucos, adquiridos pelo homem que compõe a sociedade. Assinala o autor que “toda cultura é singular, geograficamente ou socialmente localizada, objeto de expressão discursiva em uma língua dada, fator de identificação dos grupos e dos indivíduos e de diferenciação diante dos outros” e que “toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico” (WARNIER, 2003, p.23). Em se tratando de tradições, formuladas ou reformuladas, o Rio Grande do Sul foi construindo, ao longo dos tempos, parte de suas relações sócio-culturais, a partir destas.

Para Panitz (2010, p.91) as representações “são retiradas do seio da cultura, reelaboradas em grande medida, criando consensos sociais, formas de saber que legitimam ações, e elas mesmas colaborando para constituir a cultura”. A partir de então, pode-se traçar uma relação entre cultura, representações e identidade. Segundo o autor

a *cultura* expressa um universo social mais amplo, uma totalidade. Dessa totalidade, os grupos retiram elementos que compõe as *representações* sociais, inicialmente criadas por um grupo e objetivadas através dos processos comunicacionais, sendo elas mesmas parte da cultura. A *identidade* [social] por fim seria o que caracteriza esse grupo social, ou seja, as representações que fazem do mundo e dos outros, criando distinção, e que se expressam tanto no nível coletivo quanto individual (PANITZ, 2010, p.92, grifo nosso).

Por sua vez, Mesquita (1993) aponta para o processo de construção identitária como fruto de duas vias: uma formada por impulsos internos e outra por impulsos externos. As internas se referem às vivências pessoais e as relações sociais dos grupos, as memórias coletivas locais, as matrizes societárias e até mesmo as tradições inventadas. As externas seriam aquelas

manifestações resultantes de fenômenos como a globalização e que tentariam a uma abertura cultural, no entanto, sem perder traços identitários regionais. Este tipo de construção, marcado pela ambivalência regional x universal, podem ser exemplificados através da música que hoje se faz no Rio Grande do Sul, mesmo aquela é considerada ou que se autodenomina regional. Na música popular regional do estado, observamos diversas correntes, que passam pela música de baile tradicional dos Serranos, pela *Tchê Music* do Tchê Barbaridade, pela música nativista mais terrunha do Luis Marengo ou mais aberta a outras estéticas como o nativismo de Pirisca Greco, por exemplo.

Dentro da música instrumental, podemos encontrar no âmbito regional a gaita ponto de Gilberto Monteiro, onde as melodias, harmonias e os gêneros de seu repertório expressam um fazer musical ligado ao que se chama tradicional dentro do estado. Com esta música, se reivindica um purismo regional, sem grandes “influências externas”. O mesmo, não pode ser observado na música de seu par, Renato Borghetti, que com sua gaita ponto, tem diálogo com diversos gêneros e estéticas da música brasileira e mundial. Apesar de ser reconhecido e identificado como um músico que faz música gaúcha, a produção de Renato Borghetti recebe muitas vezes o rótulo de *World Music*, justamente por sua abertura a novas estéticas, em detrimento do rótulo de regional sul-rio-grandense.

No âmbito do violão, observamos o quanto impulsos externos, para usar uma expressão de Mesquita (1993), têm atuado no repertório deste instrumento. Por ser um instrumento muito nômade, que circula em vários ambientes, o violão está presente em diversos cenários e em diversos repertórios da música de todo o mundo. Esta característica, certamente agrega um caráter híbrido e pluri-identitário à música produzida hoje com este instrumento, mesmo que falemos de um contexto regional como a música sul-rio-grandense. Neste sentido, ao invés de enxergar a globalização, como um monstro homogeneizador das diversas culturas, podemos pensar que ela também cria espaços e diálogos, conectando diversos territórios e sociedades. Neste âmbito, é capaz de fazer ressurgir identidades por vezes abafadas por processos nacionalistas e reelaborar dinâmicas culturais a partir da tradição.

Do ponto de vista do território, Panitz (2010) observa que as políticas culturais na região do pampa também utilizam a música como instrumento para a gestão territorial.

Em primeiro lugar, a circulação de músicos – independentes ou não – em um espaço transfronteiriço, indica formas de organizações do espaço que escapam às institucionalidades formais e possuem informações acerca dos espaços de contestação, redes culturais articuladas através do meio técnico-científico-informacional, novos mercados culturais, entre outros itens. Em segundo lugar, visualizam-se ações concretas regionais ou supranacionais, como o Mercosul, ao chamar alguns destes artistas para representarem a integração cultural e regional; com isso, dão indícios inequívocos que a música tem servido como forma de gestão territorial ao longo do processo de integração regional e comercial no âmbito do Mercosul. (PANITZ, 2010, p.94-5).

Desta forma, com base em Panitz (2010), observa-se que as políticas culturais institucionalizadas a partir do Mercosul, além de criar representações socioculturais, também influenciam a ação dos músicos sobre este território, reivindicando uma identidade supra-nacional. As ações culturais realizadas sob a bandeira do Mercosul são as mais distintas, entre elas shows, feiras e outros eventos que, mesmo sem a gerência do poder público, ocorrem a partir do engajamento de produtores, músicos e artistas. Ocasionalmente, governos dos países deste bloco econômico-cultural oferecem distinções à artistas que contribuem para a difusão cultural esta região. Foi assim que, em 2005, Lucio Yanel recebeu o “Destaque Cultural do Mercosul”, distinção concedida pela Assembleia Legislativa, pela Federação das Associações de Municípios do Rio Grande do Sul (Famurs) e pelo Banco do estado do Rio Grande do Sul (Banrisul).

Igualmente, o trabalho de diversos músicos que trabalham com gêneros musicais regionais como o rasguido doble, a milonga e o chamamé, seja na região do Pampa ou fora dela, como, por exemplo, no caso do violonista Yamandú Costa, também apontam para um debate acerca das questões territoriais e identitárias no âmbito platino. Sabe-se que há uma maneira de ser e viver compartilhada deste o período colonial, ou anteriormente, no que hoje se delimitou como Uruguai, e partes do Brasil, Argentina e Paraguai. Nestes tempos passados, a música era uma forma de representação comum a essas, hoje, federações. Realizava-se de uma maneira folclórica, se assim podemos

dizer, até que as historiografias nacionais passaram a interferir neste processo, ajustando “as características culturais aos interesses nacionais de estabelecimento das fronteiras dos Estados-Nação”. (PANITZ, 2010, p. 95).

Em relação ao estado do Rio Grande do Sul, além do processo historiográfico, os movimentos tradicionalistas também interferiram, consideravelmente, neste processo, se apropriando e reelaborando práticas “genuinamente platinas, no seio da tradição dita *gaúcha*.” (*ibidem*). Assim como as demais manifestações artístico-culturais, a música transformou-se em uma

interpretação monolítica da cultura regional, em certa medida submissa aos cânones do tradicionalismo, de cunho eminentemente institucional e estatal, com finalidade claramente política; da mesma forma, outros movimentos regionais gaúchos, como o nativismo, ratificam a pouca abertura ao universo popular, advogando por um purismo regional. (PANITZ, 2010, p.95).

De acordo com Panitz (2010, p.96), a música sul-rio-grandense ganha ainda mais expressão através das parcerias de músicos do estado com argentinos e uruguaios, compondo uma “rede que se estabelece rapidamente, onde a capacidade de representação de um novo território musical é mais intensa”. Como exemplo de pontos dessa rede, podemos citar o trabalho do próprio Lucio Yanel, que com sua “bagagem” cultural da música Argentina, realizou inúmeras parcerias no Rio Grande do Sul. O violonista talvez seja um dos músicos mais atuantes neste cenário, uma vez que já se apresentou em centenas de festivais, ao lado de diversos músicos. Podemos citar ainda suas antigas parcerias com os acordeonistas Gilberto Monteiro e Luiz Carlos Borges e mais recentes com o violonista Yamandú Costa e com o cantor Bebeto Alves⁴⁶.

O reconhecimento de uma expressão regional compartilhada entre Argentina, Brasil e Uruguai, nunca esteve apaga. Nas décadas de 1960 e 1970 viu-se a força da chamada canção social de protesto com Mercedes Sosa, Leon Gieco, Chico Buarque, Milton Nascimento, Violeta Parra, Victor Jarra, entre outros. No contexto sul-riograndense das décadas de 1970 e 1980, Bebeto Alves, Vitor Ramil, Carlinhos Hartlieb, Os Almôndegas, Nei Lisboa, entre outros, propuseram uma canção urbana de cunho platino e gaúcho, sem o viés dos grupos tradicionalistas. Atualmente as propostas de alguns destes músicos

⁴⁶ O cantor e compositor Bebeto Alves produziu uma trilogia que visa realizar um mapeamento dos diversos gêneros pampeanos utilizados no Rio Grande do Sul. A trilogia tem a participação especial do violonista Lucio Yanel e é formada pelos seguintes álbuns: *Milongueando uns troços* (1995), *Mandando Lenha* (1998) e *Milongueamento* (1999).

se somaram com as de uruguaios e argentinos, que na mesma direção, agem coletivamente, reafirmam e ressignificam o papel da música popular, alterando contextos culturais muitas vezes tomados pelas verticalidades do consumo cultural de massa ou das representações nacionais estereotipadas. (PANITZ, 2010, p.97).

Desta maneira, outras parcerias externas ao cenário nativista e/ou tradicionalista foram surgindo, o que denota uma crescente neste processo de intercâmbio entre músicos sul-rio-grandenses, uruguaios e argentinos. Um exemplo recente é o do pianista e compositor uruguaio Juan Schellemborg que vem realizando parcerias com músicos do sul do estado, como ao lado do saxofonista riograndino Douglas Vallejos e com o acordeonista pelotense Mano Júnior. Outro exemplo a ser citado, é o trabalho realizado pelo cantor e compositor Vitor Ramil ao lado do grande violonista argentino Carlos Moscardini. Juntos gravaram e lançaram em 2011, o álbum *Delibábi*. Podemos ainda citar a realização de eventos como o “Festival de Inverno de Porto Alegre”, das séries “Porto Alegre em Buenos Aires”, “Buenos Aires em Porto Alegre”, “Expresso Porto Alegre: Montevideú” e dos shows “Aires de la Pampa Alegre” e “Porto Alegre Montevideú sem fronteiras”. Nestes eventos, músicos uruguaios, argentinos e brasileiros como Daniel Drexler, Jorge Drexler, Vitor Ramil, Ana Prada, Marcelo Delacroix, Adriana Deffenti, Kevi Johansen, Arthur de Faria, Liliana Herrero, Carlos Moscardini, León Gieco, Pedro Aznar, Pablo Grinjot, Richard Serraria, entre tantos outros, comungam, entre gêneros e estilos distintos, uma estética musical do Pampa.

Diversas observações podem ser realizadas a partir da constante troca entre sujeitos que constroem e percorrem esta rede cultura pampeana. No entanto, observa-se, conforme o estudo de Panitz (2010) que as consequências mais claras até agora deste processo são

o intercâmbio de selos musicais dos países envolvidos e o aumento da procura por shows de músicos, denotando claramente a constituição de um público consumidor específico. Verificam-se ainda na internet, *blogs* dedicados à música popular e a cultura em geral do espaço platino. Como se revela, subjacente a esse processo existe outro, mais profundo, de *construção efetiva de uma identidade híbrida e de um território cultural híbrido entre os países latinos*. (PANITZ, 2010, p.96, grifo nosso).

A esta identidade territorial, o pesquisador Lucas Panitz denomina *(p)latinidad* (2008; apud PANITZ, 2010), na qual o território é ressignificado

através da música e da(s) rede(s) criada(s) por esta, gerando uma integração cultural entre artistas e público do Pampa.

O sistema de ações, através de ações, através de representações e ações efetivas para a *integração cultural*, (re)cria o sistema de objetos, sejam eles simbólicos (a idéia do Prata enquanto uma região), sejam materiais (selos musicais, shows, produtoras, etc...). Toda uma cadeia de processos se desenrola nesse movimento, nos informando a rede de práticas a qual se liga tal representação. Também, novas referências espaciais são criadas, vividas e reproduzidas, gerando um processo objetivo de produção de um novo território. (PANITZ, 2010, p.96, grifo nosso).

Assim, acredita-se que há efetivamente uma integração entre os países do Pampa a partir de seus fenômenos culturais e de suas manifestações artísticas como a música que desempenha um papel importante na geração e manutenção desta memória/identidade pampeana. Candau (2011) nos diz que a memória das lembranças⁴⁷ ou de reconhecimento, incorpora vivências, saberes, crenças, sentimentos e sensações, podendo contar, inclusive, com extensões artificiais ou suportes de memória. Com base nisto e na citação anterior de Panitz, observamos que os discos (CDs e DVDs), os instrumentos musicais, as letras e partituras musicais deste repertório “pampeano” são justamente suportes para esta memória compartilhada no cenário platino através da imaterialidade dos sons.

Observando a música, e toda a gama de informações da qual esta cercada, é possível afirmar que esta arte contribui de maneira efetiva às relações culturais com fins de integração regional mais ampla, o que pode ser justificado com base em Panitz (2010).

A música, diferente[mente] das artes visuais, da dança e da literatura, constituiu-se na *manifestação artística mais presente no cotidiano*, seja pelas tecnologias que facilitaram sua circulação e acesso a partir do advento da Internet e dos arquivos digitais, seja pela capacidade de transmissão a centenas de milhares de pessoas, simultaneamente. Além disso, ela gera um espaço dos fluxos, pessoas, bens e informações. (PANITZ, 2010, p.96-7, grifo nosso).

A música popular pampeana ou ligada a uma “estética pampeana” também tem influenciado uma série de compositores com formação acadêmica que têm utilizado elementos técnicos, estéticos e/ou identitários dessa música

⁴⁷ Segundo o antropólogo Joël Candau é o segundo nível da memória, denominada também como memória de alto nível.

em suas composições. Este número de obras e compositores é suficiente para saber que ao mencioná-los, estaremos ocorrendo no erro de não recordar de outros tantos que compartilham estes elementos em suas obras. Apenas entre compositores do Rio Grande do Sul, podemos exemplificar o exposto acima através de obras como: *Sinfonia nº1 “Farroupilha”* e *Suíte Sinfônica “Rodeio Crioulo”*, de Tasso Bangel; *Concerto para Violão e Orquestra*, de Rogério Constante; *Concerto-Suíte “Gaúcho” para Violão e Orquestra*, de Luciano Nazario; *Suíte Gauchesca para dois violões*, de Thiago Colombo e *Milonga da Espera*, de Daniel Wolf. Estes exemplos tratam apenas da “música de concerto”, excetuada toda a gama de composições e compositores ligados à música popular que realizam seu trabalho a partir deste estilo ou estética.

Por ora, o objetivo aqui foi apenas enumerar uma gama de gêneros, entre os demais, que fazem parte do vasto cenário músico-cultural do Rio Grande do Sul e também apontar algumas características musicais de alguns destes gêneros nesta região. Embora esta pesquisa, de alguma maneira, tenha se voltado para a música pampeana e para o violão pampeano, se assim podemos denominá-lo, ao menos provisoriamente sabemos que gêneros como a *chacarera*, por exemplo, vem da região das montanhas, da Cordilheira dos Andes, onde geograficamente não há mais Pampa. A ocorrência de gêneros como este e outros como a *zamba* se incluem nesta relação devido ao simples fato de que, hoje, estes gêneros fazem parte do repertório de alguns músicos sul-rio-grandenses que não somente interpretam e fazem arranjos como também compõe dentro desses gêneros em plena Pampa. Igualmente, observamos que a presença fixa ou passageira de músicos argentinos e uruguaios no Rio Grande do Sul, como é o caso do violonista objeto deste estudo, possibilitou a inserção e a difusão de diversos gêneros pampeanos e também de outras regiões como a *zamba* e a *chacareira* que vêm das montanhas.

Como exposto anteriormente por Ayestarán (1979), o mapa político não coincide com o mapa cultural e as fronteiras da geografia não limitam o expandir da arte. Se por um lado, gêneros como a *milonga* são considerados essencialmente pampeanos, assim como o *chamamé* é considerado o grande gênero do litoral mesopotâmico argentino, por outro, gêneros como a *chaya*, a *chacarera* e a *zamba* (“originados” e/ou difundido em regiões não pampeanas) fazem parte hoje do cenário pampeano sul-rio-grandense. O repertório do

violonista Lucio Yanel nos dá testemunho disso, através de seus shows e de seus discos. Neles, o músico transita de uma milonga para um chamamé, depois para uma *zamba* e conseqüente para uma *chacarera*. Isto nos dá uma pequena dimensão do quanto este violão, que ora denominamos pampeano, nos traz sons além da região platina, encontrando ressonância nas montanhas da Cordilheira dos Andes (através de gêneros como a *chacarera* e *zamba*, por exemplo) e também se espelhando nas águas do rio Paraná (como com o chamamé de Corrientes).

Trazemos aqui, esta breve discussão sobre os gêneros, justamente porque eles sempre estão associados a determinadas regiões, como um cartão de identidade cultural de tal região, o que merece ser compreendido e respeitado. No entanto, o diálogo e a convivência de estilos ou gêneros “não-pampeanos” no estado, contribuem para a formação de uma identidade cultural/musical mais ampla do que em tempos de outrora. Ou melhor, contribuem para a desconstrução desta identidade cerrada que teima em dizer: isto é gaúcho, isto é pampeano.

A partir de uma melhor compreensão acerca desta gama de influências, gêneros e estilos musicais presentes no Rio Grande do Sul, muitos não citados aqui, advindos da Europa, de outras regiões do Brasil, das diversas regiões do Uruguai, Argentina, Paraguai, e ainda de outros países da América Latina, possamos voltar nossos olhares para a construção de um cenário cultural cada vez mais híbrido. Neste cenário, ou nestes cenários, há um grande espectro de cores e sons que possibilitam a interação e o intercâmbio com as culturas e “identidades” de outros povos, em detrimento do olhar identitário-centrista que faz nos orgulharmos da “nossa própria cultura”, como única, maior, ou melhor. Como nos aponta Canclini (2011, p.4) “estudar processos culturais (...), mais do que nos levar a afirmar identidades autossuficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações”.

3.2 O estilo musical de Yanel: breve análise interpretativa

Esta seção tem o objetivo de apontar alguns elementos que contribuem para a caracterização de um estilo que nos permite identificar a arte de Lucio Yanel quando o ouvimos. Assim, inúmeras possibilidades se apresentam quando tratamos de uma questão de estilo, sobretudo em música. Cabe registrar que uma gama imensurável de elementos contribuem para a caracterização de um estilo. Diversos aspectos materiais e imateriais contribuem para a constituição de um estilo próprio de um músico. Podemos analisar a vestimenta, a postura no palco, a forma de falar, o uso ou não de narrativas ao longo de apresentações, o repertório, e toda a gama de elementos musicais que podem ser arranjados, rearranjados e modificados. Estes são apenas alguns elementos que contribuem para a caracterização de um trabalho musical a ponto de ser facilmente reconhecido, de ter uma “identidade sua”.

Quando lhe perguntamos sobre os elementos que colaboram para este estilo, para que tenha um toque tão característico ao violão, Yanel nos diz que não sabe definir isso, principalmente em relação ao seu estilo de tocar chamamé.

Não sei, dentro do chamamé, dentro do violão não sei... Quando eu era mais guri, que eu ainda me considero um guri, um sexagenário, mas sou... Há uns 30 anos atrás, eu tinha um preciosismo muito grande pela digitação. Então eu digitava que era uma barbaridade, era rápido, era rapidíssimo. E tocava meio que característica assim de Flamenco, tinha essa característica. Mas eu queria mesmo era tocar chamamé, chacarera, tango. Mas eu tinha uma digitação que era similar a isso, ao toque Flamenco. De repente me deu como um estalo assim, que isso não chegava a lugar nenhum. Que não era questão de rapidez, era questão de sentimento. (YANEL, 2008).

O músico fala que essa questão do sentimento ao toca e da inclinação para o som doce, passou a ser evidenciada quando conheceu o célebre violonista Adolfo Berón, que segundo ele, também foi uma referência para o seu trabalho.

Uma vez fui gravar com um grande músico, se chamava Adolfo Beron. Ele era chamado “*La Guitarra de América*”, na antiga, assim. E fui gravar com ele, acompanhando o homem. E ele era considerado um guitarrista, digamos, para os padrões desta digitação, menor, porque ele não era rápido. Ele tinha um som, um som doce, uma coisa..., *no?* Quando eu escutava o que ele gravava, eu pensava, é esse som que eu quero ter! Então fui influenciado por ele também, agora estou me lembrando, *Adolfo Beron*. Foi influenciado por ele por que: Esse é o som doce que eu quero ter. E comecei a enxergar que eu tinha o mesmo som, mas não utilizava. Eu não dava importância

ao som, dava importância a rapidez, ao virtuosismo. Com o tempo foi entendendo que, seria tão virtuoso se eu mostrasse a minha doçura como mostra, no, do que a minha rapidez. E no lugar da rapidez, fui utilizando o som, o *sonido*, *no?* Como um todo. (YANEL, 2008).

Segundo o músico, ele adquiriu uma maturidade muito grande ao violão, nos últimos 30 anos. “Quando cheguei aqui, já cheguei com essa maturidade. E não sei de onde, e aí isso deve ser uma questão espiritual, deve ser, não sei de onde vem.” (YANEL, 2008). O músico associa esta gama de cores e dinâmicas a miscigenação de raças que, segundo ele, fazem parte da constituição de sua personalidade.

Se há algum negro no meu sangue, dever haver, se *hay* algum índio, deve haver, algum árabe, até porque minha formação física, parece de árabe, deve ser que há. Até porque os meus avós, um era alemão, outro francês, mas tinha tido os meus tataravós que eram espanhóis, aí tem os mouros, e a coisa vem vindo. Então acaba que aflora em ti uma forma de personalidade que tu não sabe bem de onde vem. (YANEL, 2008).

O violonista Lucio Yanel possui inúmeras características estilísticas peculiares que merecem ser abordadas, analisadas e que, neste espaço, não nos é possível fazê-lo, pela delimitação que um trabalho desta natureza exige. Portanto, decidimos tratar de alguns aspectos imateriais e focar na análise do que resulta este estilo: a música. Para tanto, foi escolhido uma obra gravada por Yanel para que possamos identificar algumas destas características musicais. A obra escolhida para esta abordagem é *La Calandria*, um clássico do repertório chamameceiro, onde procuramos apontar alguns destes elementos.

O violonista é um chamameceiro e assim de se declara. Seu penúltimo disco, *Mistério do Chamamé* (2009) é inteiramente dedicado ao gênero presente em seu viver desde sua infância. Tendo nascido em *Corrientes*, considerada epicentro difusor do chamamé, o músico carrega alguns elementos que caracterizam este gênero de dança, como o vigor, a força, o rico plano de dinâmicas e o sapateado em seu toque, mesmo quando interpreta outros gêneros musicais.

Segundo Yanel, os diversos gêneros do folclore argentino sempre estiveram presentes na carreira profissional de artistas como Atahualpa Yupanqui, e Eduardo Falú. “Outros grandes guitarristas que também cantam e são grandes instrumentistas *así*, no me vem à memória, tocam o folclore do

Noroeste, que seria *la chacarera, la zamba, baguala, vidala, las milongas, no?*” (YANEL, 2008). De acordo com o músico, existe o solista, o instrumentista que faz apenas isso com estes gêneros. Porém, isso não ocorre com o chamamé. Saindo de Corrientes “não tem isso de se tocar chamamé com violão solo”, afirma Yanel, dizendo que não mora em Corrientes há muitos anos e que desejaria muito realizar um álbum dedicado ao gênero representativo de sua terra natal, o que fez no ano seguinte a primeira entrevista que realizamos com ele.

*Eu sempre toquei o chamamé pelo fato de que sou correntino, e é natural, aquilo que falamos recente. Mas nunca gravei um disco instrumental só de chamamé. Vou gravar coisas que tenho espalhadas em diferentes discos. Vou gravar os clássicos, tipo *La Caú, Km 11, La Calandria*. Vou juntar tudo e ver se interessa a alguém editar por algum selo. Por que se não tiver algumas clássicas assim. Para a gravadora o artista não é um artista é um produto. Então tenho que colocar aqueles clássicos, mas mesmo assim vou colocar com grande prazer porque sei que na forma que eu toco, ninguém toca. Repito, não estou sendo imodesto, nem estou com a pretensão de que eu toco porque ninguém toca melhor, de jeito nenhum. É da maneira que eu toco. *Pode até não ser melhor, mas é a minha maneira*. São formas de pensar, como a gente vê o povo.* (YANEL, 2008, grifo nosso).

Esta fala nos revela que o próprio músico reconhece um estilo pessoal de tocar, intimamente identificado com o chamamé, o que pode ser comprovado quando o músico falou sobre sua participação no Festival Internacional de Corrientes em 2010 e do crescente movimento em torno do gênero.

Foi emocionante sob vários aspectos. Primeiro, o Chamamé faz parte do meu próprio ser. Segundo, voltar ao pago já é maravilhoso. E terceiro, mais lindo ainda, é a gente se encontrar com um público onde a juventude se destacava afirmando, assim, que os povos com tradição, estirpe e raça, jamais serão alvo de qualquer poder destrutivo em suas tradições. (FERREIRA, 2010).



**Figura 32: Lucio Yanel tocando no Festival Internacional do Chamamé em Corrientes.
(Fonte: YANEL, 2011b).**

Para conhecermos parte do estilo de Yanel e sua ligação com chamamé, para chegarmos a análise musical de sua interpretação, é necessário alguns apontamentos sobre este gênero. Apresentaremos a seguir, algumas características musicais e historiográficas do mesmo, uma vez que, intencionalmente, não fora abordado entre os gêneros musicais apresentados na seção anterior. Tal opção, se justifica pelo fato de que o chamamé é um gênero consideravelmente presente nas práticas musicais de Yanel, sendo frequentemente associado ao estilo do violonista.

O chamamé é um gênero de dança de salão que se difundiu no sul da América hispanófono ao longo do séc. XX (CARDOSO, 2006). Ao som do *acordeón*, *bandoneón* e do violão, chegou à região sul do Brasil através da fronteira com a Argentina e também migrou para a região centro-oeste através do Paraguai. De acordo com Rubén Pérez Bugallo (1996), é um dos gêneros folclóricos que, além de estar em plena vigência, continua se expandindo em nossa época.

Um mapeamento etnográfico de gêneros musicais proposto por Côrtes e Lessa, indica a localização e a frequência das principais danças a partir de 1955, indicando que o chamamé já estava presente, neste período, na fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina.

acadêmica [européia] que os jesuítas levaram às missões”. É a idéia guia do padre Julián Zini e seus seguidores. Não existe, no entanto, documentação comprobatória de que as danças cortesãs e as obras clássicas dos séc. XVI e XVII – que eram basicamente as que ensinavam os sacerdotes aos indígenas – tenham algum dia passado de ser uma prática compulsiva para alcançar a aceitação [local] (BUGALLO, 1996, p.17-8, tradução nossa).

O autor afirma que o “chamamé responde a uma clara filiação hispano-peruana”, discordando, portanto, das teorias acima. Baseado em acontecimentos históricos, políticos, religiosos, musicais, literários, documentos e no sistema Ternário Colonial⁴⁸, Bugallo aprofunda-se na descrição de inúmeros fatos que culminaram na chegada do chamamé à Argentina. Em sua obra, aponta a existência de vínculos entre o Paraguai e o Peru no séc. XVI. Um fato histórico que comprova isso, segundo o autor, é o despovoamento de Buenos Aires em 1541. Tal falta levou Assunção, hoje capital do Paraguai, a assumir o papel de centro civil e religioso do rio da Prata.

As autoridades civis e eclesiásticas chegavam do Peru até Assunção – acompanhadas de grandes contingentes – de onde haviam sido designadas; os presos políticos paraguaios eram enviados ao Peru; muitos periodistas que atuavam em Assunção eram peruanos; a via legal estabelecida para comercializar pela Espanha era: Lima – Potosí⁴⁹ – Assunção; [observa ainda que] o vice-reinado do rio da Prata foi criado em uma data tão tardia como 1776 e que antes o Paraguai fazia parte do vice-reinado do Peru. Por estas razões não é de se estranhar, por exemplo, que Juan Ramírez de Velasco, governador do Paraguai em 1597, tenha chegado de terras peruanas...; que Ruy Díaz de Guzmán escrevera sua obra ‘Argentina’ em Chuquisaca⁵⁰ logo após ser processado e obrigado a abandonar Assunção; que no Peru se consumia erva [mate] paraguaia... e que no Paraguai se cantava e se dançava música peruana (BUGALLO, p. 19-20, tradução nossa).

Em uma entrevista realizada com Yanel, levantamos o questionamento sobre a origem do chamamé, supondo que o violonista conhecesse uma ou mais versões sobre a origem deste gênero musical muito associado à região de Corrientes na Argentina, onde viveu e na qual socializou-se com o gênero e o viver chamameceiro. Transcrevemos aqui, trecho da entrevista sobre o tema onde Yanel compartilha sua visão sobre a relação do gênero com a região de Corrientes.

⁴⁸ Sistema musical adotado pelos jesuítas nos países de colonização espanhola, cujas características serão apontadas no decorrer desta seção.

⁴⁹ Atualmente região sudoeste da Bolívia.

⁵⁰ Atualmente região sul da Bolívia.

É a música que..., jamais me atrevo a dizer que ela nasceu em Corrientes! Porque tem aquele fanático, *no?* Lá tem um padre que diz, como o brasileiro diz “Deus é brasileiro”, uma forma de dizer que Deus e tal... Lá tem um padre que se chama Simi, Ura Simi, ele é um *chamamecero*, um “chamameçólogo”, então ele diz assim: “ - *No tengo la menor duda, Dios é chamamecero*”. E por aí vai. Então eu não sou tão assim. Eu sei que a música por característica correntina é o chamamé, é o que te mostra Corrientes, o campo correntino, a zona rural correntina é o chamamé. É própria, é a música própria. Assim como tu perguntar como a milonga pampeana, é a música própria da pampa, é a milonga. Entre tantos outros ritmos é a milonga, não é o chamamé. Milonga não é de Corrientes. De Corrientes é o chamamé. Se nasceu em Corrientes, de novo, agora seria como dizer: - Quem nasceu primeiro o ovo ou a galinha? Aí no... Pra falar a verdade, este é um tema tão espinhoso que é difícil tu entrar, assegurar tal coisa. (YANEL, 2008)

Embora nascido em Corrientes, Yanel não afirma que o chamamé nasceu lá, apenas reforça que é o gênero característico daquela região. O fato curioso sobre esta afirmação incisiva do padre, que defende a bandeira do chamamé, representa em parte, ou reivindica, o sentimento identitário de uma coletividade do povo de Corrientes em relação ao gênero que é característico de sua terra. Através de relatos como esse e ao longo da entrevista com Lucio, percebe-se que para o povo desta região, o chamamé é mais do que um simples gênero, trata-se de uma filosofia, “é o que melhor representa a vida e o sentimento correntino”, diz Yanel. Na faixa interativa⁵¹ do seu disco *Misterios do Chamamé*, Yanel fala acerca do gênero e sobre o contexto cultural do coneshul.

Para o autor Jorge Cardoso “o chamamé é dança do meio campesino, de habitantes de pequenos povos e somente das camadas baixas das grandes cidades do litoral [argentino]” (CARDOSO, 2006, p.256). Diz ainda que mesmo com a aparição do disco, da rádio da televisão, do jazz e do rock, o chamamé nunca perdeu sua vitalidade.

Quanto à etimologia da palavra “chamamé”, existe uma grande diversidade de teorias. As mais conhecidas são apontadas por Cardoso. Ele afirma que o termo é de origem guarani e que poderia ser uma transformação de *che memé*⁵² ou *che amami*⁵³. De acordo com o autor, outro significado diz

⁵¹ Video disponível no DVD em anexo e no link: <http://www.4shared.com/video/7kOtq5-_ /Misterios _ do Chamame _ Entevi.html>

⁵² *Che memé*: sempre eu, em guarani (CARDOSO, 2006, p. 255)

⁵³ *Che amami*: minha pequena dama, em linguagem amorosa (*ibidem*)

respeito a algo feito rapidamente, com descuido, proveniente de outra expressão guarani: *chanaimé*. Mas uma das teorias mais aceitas, segundo ele, diz que o termo significa desordem, festa, alvoroço, escândalo, algazarra. Para encerrar este tópico, observamos que Verona (*apud* OCAMPO, 1980 p. 239-40), afirma que chamamé pode significar “fazer algo improvisadamente, com imperfeição”. Ao realizar a entrevista sobre o chamamé, questionamos Yanel sobre essa questão etimológica, mas o músico diz que isso é um mistério e que não podemos assegurar isso com tanta certeza.

Em relação aos tipos ou estilos do chamamé, Cardoso (2006, p. 257) afirma que “existem duas modalidades de chamamé: o *syryry*⁵⁴ ou *kire-î*, mais vivo e vibrante, apropriado para o baile e o *cangy* ou chamamé-canção, sentimental e melodioso” como é o caso de *La Calandria*, apresentada neste trabalho. O livro de Cardoso confirma as informações a respeito dos tipos apontados por Lucio Yanel. O violonista se refere ainda ao que poderia ser um terceiro tipo, o chamamé romântico. Yanel nos fala sobre esses estilos do gênero e exemplifica através de nomes de música.

Sim, existe o chamamé meio triste que em guarani se diz *Cangy*, que é o chamamé meio tristonho, assim tipo, há um chamamé que se chama *La Calandria*⁵⁵. Esse é o chamamé *meio triste, no?* Mais canção, este é instrumental apenas. Depois tu tens um chamamé que não é triste, mas é *romântico*, tipo *Mercedita* que é o que vocês conhecem aqui, quanto mais eu tenho milhões, milhões têm. E depois tem um chamamé *guerreiro*, o chamamé que onde aflora aquele espírito guarani, do correntino que é tipo *Km 11*⁵⁶, com essas características. Um é introspectivo e o outro é pra fora. Mas o ritmo, a levada com a mão direita é a mesma coisa, um é mais lento e outro mais rápido, a marcação é a mesma. (YANEL, 2008)

No final desse trecho, Yanel afirma que um é mais rápido e outro é mais lento, reiterando dois tipos principais de chamamé: um com caráter melódico (triste ou romântico) de andamento lento-moderado e outro mais rítmico (alegre ou guerreiro) com andamento vivo.

⁵⁴ Esta classificação também foi atribuída à polca, de acordo com Luís Szaran, o que pode fazer com que a teoria do chamamé associado a antiga polca paraguaia possa ter alguma raiz comum.

⁵⁵ Na época em que foi realizada a entrevista eu ainda não pensava na possibilidade de transcrever um chamamé interpretado por Lucio Yanel, e por coincidência, muitos meses depois, a obra escolhida para ser objeto de estudo desta dissertação foi justamente *La Calandria*, mencionada nesta entrevista por Lucio. Mesmo que inconscientemente, talvez o diálogo com o artista levou-me a escolher esta obra para a pesquisa.

⁵⁶ *Km 11*: Clássico do repertório chamameceiro, autoria de Tránsito Cocomarola.

Inúmeras são as características de todo e qualquer gênero musical envolvendo aspectos como elementos formais, métrica, textura, ritmo, melodia, harmonia, timbre, interpretação, entre outros. De acordo com Cragolini (2000), o chamamé tradicional utiliza em sua formação instrumental o *bandoneón* e/ou acordeón acompanhados por violões e

a necessidade de reforçar o ritmo faz com que a maioria dos conjuntos incorpore um contrabaixo que, sem usar nunca o arco e tocando quase sempre somente nas 1ª, 2ª e 3ª cordas, marcam os acentos do 3/4 em pizzicato, com muito poucas inserções no contratempo (CARDOSO, 2006, p. 257, tradução nossa).

Segundo Cardoso, o chamamé era executado exclusivamente pelo acordeão, até que na primeira metade do séc. XX surge o *bandoneón* e passa a integrar o gênero. A execução do gênero do chamamé pode apresentar paralelismo a duas vozes, geralmente em intervalos de terças ou sextas, tanto a nível vocal⁵⁷ como instrumental. Para Cragolini (2000), os chamamés cantados apresentam um texto geralmente elaborado em quartetos octassilábicos, predominando as temáticas de caráter amoroso e as de costumes da vida no campo. No que diz respeito às vozes instrumentais, a autora aponta que “desenvolvem-se a partir da elaboração e variação de um ou dois motivos melódicos”. A respeito dos bailes existem diversos estilos em cada região e a criação de distintas figuras na dança é frequente. Referente ao *sapukaí*⁵⁸, a autora afirma ainda que “é um tipo de emissão vocal semelhante ao grito, sinal de aprovação ou agrado por parte do público em relação a determinados temas ou parâmetros musicais” (CRAGNOLINI, 2000), ou ainda uma maneira de expressar a alegria.

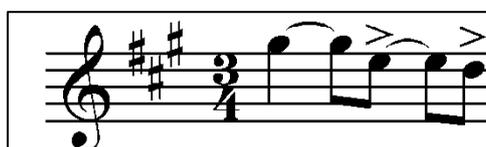
Percebo que em nível vocal e também instrumental, a forma do chamamé se apresenta em dois períodos curtos que se repetem (binária contínua). Esses períodos (A e A') são geralmente contrastantes, pois o primeiro apresenta um caráter melódico e o segundo é mais rítmico. Geralmente, o tema é apresentado na seção A e a seção A' é uma variação mais rítmica do que acontece em A. Cada uma dessas partes é geralmente apresentada duas vezes antes de se passar a próxima, e vão sendo retomadas

⁵⁷ Ao interpretar um chamamé, geralmente os próprios cantores se acompanham com os violões.

⁵⁸ Uma característica dos bailes de chamamé.

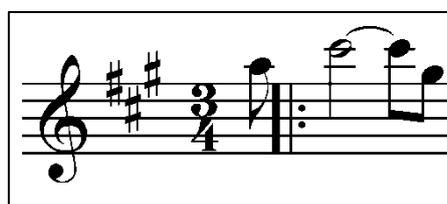
ao longo da música, geralmente sem pontes de ligação⁵⁹ ou interlúdios⁶⁰. Raramente, observa-se o uso de introduções para o gênero, a não ser em arranjos, como é o caso da interpretação de Yanel para *La Calandria* de Abtíbol, o que é observado também em arranjos para outros gêneros interpretados pelo músico.

De acordo com Bangel (1989), no estilo gaúcho a melodia é caracterizada pelo movimento em graus conjuntos e com poucos saltos. O contorno melódico geralmente é descendente, com a ocorrência de acentuações nas notas dos tempos fracos. Em relação à acentuação, no chamamé, ela se dá principalmente na parte fraca do segundo e terceiro tempo, conforme a seguir:



**Exemplo 21: Chamamé
(acentuação característica)**

Ao observar outras obras do gênero, percebi que estas características se aplicam a diversos chamamés. Além disso, as frases são regulares, geralmente formadas por oito compassos. O uso de grandes saltos intervalares é ocasional⁶¹ e há pouca presença de cromatismo. Observa-se ainda como característica a presença de anacruse (BANGEL, 1989, p.29; NAZARIO, 2007, p.12).



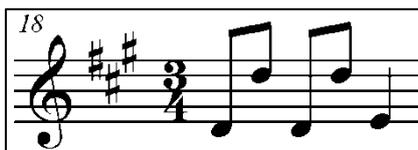
**Exemplo 22: Chamamé
(anacruse e salto de terça)**

O padrão rítmico básico de acompanhamento do chamamé pode ser representado através da seguinte célula rítmica:

⁵⁹ Ponte de ligação é um termo utilizado a trechos utilizados para unir duas frases musicais.

⁶⁰ Interlúdio é um tipo de seção intermediária

⁶¹ Observo que, quando utilizados, há uma predominância de saltos melódicos ascendentes de terças, sextas e oitavas.



Exemplo 23: Chamamé (ritmo básico)

A mesma célula base pode incluir uma acentuação⁶² na segunda metade do segundo e terceiro tempo, o que também é uma das características do gênero:



Exemplo 24: Chamamé (Var. 1)

Essa célula também pode ser escrita no compasso binário composto correspondente:



Exemplo 25: Chamamé em 6/8

De acordo com as observações realizadas nas gravações de chamamés por Lucio Yanel e com base em alguns autores, podemos enumerar resumidamente algumas características comuns ao gênero chamamé. Observa-se a semelhança com os elementos utilizados pelo sistema Ternário Colonial, apresentadas na seção anterior: presença de birritmia⁶³ entre a métrica binária (6/8) e ternária (3/4); harmonia estruturada basicamente sobre os graus I, IV e V⁶⁴ da escala diatônica, tanto no modo maior quanto no menor;

⁶² A acentuação nesta parte do compasso é uma das características do gênero e, neste ponto, geralmente utiliza-se um efeito percussivo, principalmente nos instrumentos de acompanhamento. No caso do violão, o efeito mais utilizado é o *chasquido*.

⁶³ O termo birritmia refere-se à presença de duas métricas diferentes e que aparecem simultaneamente em um trecho musical.

⁶⁴ De acordo com a harmonia funcional, os graus I, IV e V, representam respectivamente as funções de Tônica, Subdominante e Dominante, baseado nas relações de tensão e repouso existentes no sistema Tonal (cf. NAZARIO, 2011).

forma binária contínua, com períodos simétricos formados geralmente por uma frase conclusiva⁶⁵; a primeira seção tem caráter melódico⁶⁶, enquanto a segunda é mais rítmica; a primeira seção geralmente é estruturada sobre uma métrica ternária (em compasso 3/4, por exemplo), enquanto a métrica binária (6/8, por exemplo) aparece na segunda seção, geralmente na voz da melodia mais aguda, enquanto o ritmo da linha do baixo permanece, em alguns casos, na métrica ternária; movimento melódico descendente, iniciado por anacruse, privilegiando graus conjuntos e saltos de terças (uma característica proveniente de instrumentos como o acordeão e o *bandoneón*); utilização de síncopes na melodia mais aguda, entre a parte fraca do segundo para a parte forte do terceiro tempo; melodia concluindo geralmente no terceiro grau da escala e em alguns casos no primeiro, ao final de cada seção; uso em alto grau de matizes de volume para enriquecer a dinâmica e, segundo Cardoso (2006, p.257), “talvez nenhuma dança possa superar [o chamamé] neste sentido” e utilização de ornamentos, realizados antes, durante e após o ataque da nota real.

Antes de falarmos sobre a obra escolhida para identificarmos algumas características musicais do estilo violonístico de Yanel, é importante registrar que entre os inúmeros gêneros musicais existentes na Argentina, existe um que se chama justamente *La Calandria*. De acordo com Jorge Cardoso, trata-se de “uma dança pitoresca com uma área de dispersão muito reduzida nas províncias de Santa Fé, Córdoba e especialmente, São Luis. Junto à ‘*La Arunguita*’, é a dança mais curta.” (CARDOSO, 2006, p.157). Apenas mencionamos este fato para evitar dúvidas quanto ao título e sua relação com o gênero homônimo, já que a obra aqui apresentada trata-se de um chamamé⁶⁷.

A obra *La Calandria* foi composta pelo músico argentino Isaco Abtíbol, e a proposta é justamente analisar o arranjo, a versão de Yanel para esta composição, com vistas a identificar algumas características de seu estilo através de sua releitura. O título desta obra é uma provável homenagem ao

⁶⁵ O termo frase conclusiva refere-se à frase que conclui harmonicamente no acorde de tônica.

⁶⁶ Caráter melódico significa uso de notas longas e expressivas, sem grande movimentação rítmico-melódica.

⁶⁷ A afirmação de que a obra *La Calandria* é um chamamé, baseia-se na presença de elementos característicos do gênero apresentadas há pouco.

pássaro⁶⁸ que habita os campos argentinos. De acordo com Yanel, a obra é originalmente instrumental, sendo que, posteriormente, tentaram lhe colocar algumas letras, mas que segundo o próprio músico “não se aproximam da beleza original da música” (YANEL, 2011).

Considerado um dos grandes compositores de chamamé, Abtibal atuou ao lado de inúmeros músicos, contribuindo de maneira significativa para a produção musical argentina nesse período. Além disso, Isaco atuou musicalmente junto a Yanel na década de 70. Segundo o violonista, eles eram muito amigos e assim permaneceram até o início dos anos 80, quando Lucio mudou-se para o Rio Grande do Sul

Para realizar uma análise dos elementos característicos de Yanel, seria necessário obter uma partitura editada conforme a composição “original”. Como não foi possível, optamos por realizar uma transcrição para partitura tendo como referência uma gravação em vídeo⁶⁹ onde o próprio compositor, Abtibal, interpreta a obra *La Calandria* ao *bandoneón*. Nesta gravação, observa-se que a realização de variações melódicas é uma característica muito presente no gênero apresentado. São variações sutis, basicamente de ornamentação, sendo que o tema é quase sempre identificável. As notas são geralmente bem sustentadas, outra característica atribuída ao instrumento solista, o *bandoneón*. Observa-se neste vídeo que os violões se encarregam de realizar o acompanhamento harmônico, sem nenhuma intervenção melódica junto ao solista.

Esta transcrição da composição de Abtibal baseia-se apenas na execução do tema e seu respectivo desenvolvimento e não nas variações encontradas nesta gravação de referência⁷⁰. Nesta transcrição, privilegiou-se a escrita da melodia principal do tema. Abaixo segue a transcrição da

⁶⁸ A calandria é um pássaro muito comum no território argentino. Na América há dez espécies, sendo que cinco delas podem ser encontradas na Argentina. A maior beleza dessas aves é a sua voz e é conhecida como ave "compositora" pela facilidade em reproduzir melodias.

⁶⁹ Trecho do documentário “Veinte”, onde aparece Isaco Abtibal executando a obra “La Calandria” na 3ª *Fiesta Internacional del Chamamé* realizada em 1987 na cidade de Corrientes. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=_aOVK1OIGcA>. Acesso em 05-02-2012.

⁷⁰ A gravação utilizada como referência para esta transcrição foi de um vídeo-documentário publicado no sítio *Youtube* pelo fato de que não foi encontrado um arquivo de áudio gravado pelo autor ou uma edição de partitura publicada desta obra. Assim sendo, transcrever esta música a partir do vídeo foi a única alternativa encontrada.

composição de Abtibol que será utilizada para compararmos com a transcrição do arranjo de Yanel para esta obra.

La Calandria
Isaco Abtibol

Transcrição: José Daniel Intérprete: Isaco Abtibol
Fonte: Documentário sobre a 3ª Fiesta Nacional del Chamamé - 1987

Bandoneon *legato*

$\text{♩} = 110$ A E7

6 D E7 A A *non legato*

11 E7 A A7 *legato*

15 D E7 A A

Exemplo 26: La Calandria (transcrição), ABTIBOL, I. (2009)

Estruturalmente, esta composição está dividida em duas seções e apresenta a forma binária contínua (AA'). A obra não apresenta um contraste relevante entre as partes⁷¹, pois ambas as seções apresentam as mesmas características melódicas e harmônicas. Além disso, cada seção é suficiente em si mesma, sendo que a segunda seção (A') não é um complemento da primeira (A), como ocorre na forma binária simples (AB).

⁷¹ Nesta análise, os termos parte e seção são sinônimos.

Ainda no aspecto fraseológico, cada seção é constituída de duas frases. A primeira seção, A [1-8]⁷², tem sua primeira frase delimitada no trecho que compreende o [1-4] e a segunda frase no trecho do [5-8]. É nesta primeira seção que ocorre a exposição temática da obra com caráter *legato* e expressivo. Já a segunda seção, A' [9-18], apresenta variações do tema exposto anteriormente. Um dos elementos variados é o ritmo, pois ocorre uma maior movimentação em forma de arpejo. Neste mesmo trecho, outro elemento variado é a métrica, que passa a ser binária na melodia em contraponto a métrica ternária dos baixos. A característica de movimento melódico descendente é mantida na primeira frase da seção A' [9-12]. Cada período é formado por uma única seção. Os dois períodos são considerados simétricos⁷³. O primeiro período é formado uma suspensiva e outra conclusiva⁷⁴. Já o segundo período é formado por duas frases conclusivas.

Ao analisar a transcrição da composição *La Calandria* de Isaco Abtibol, pode-se encontrar muitas características do gênero chamamé mencionadas no terceiro capítulo deste trabalho. A primeira delas é a presença da birritmia entre a métrica binária (6/8) e ternária (3/4). Isto ocorre na primeira frase da seção A' [9-12]. Neste trecho, a birritmia está presente na sobreposição da melodia principal com métrica binária (pauta superior) à linha do baixo que possui métrica ternária simples.

Exemplo 27: La Calandria (birritmia), ABTIBOL, I. [9-12]

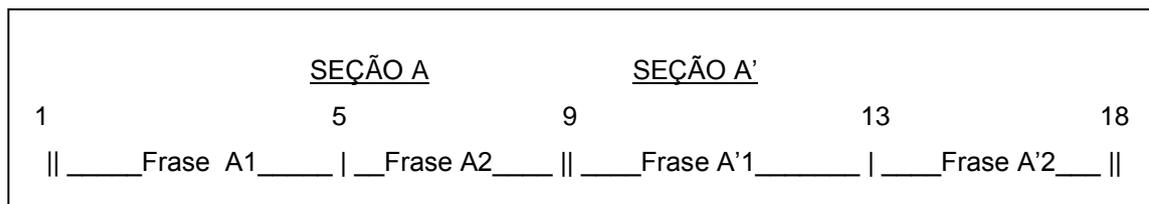
Em relação ao caráter, a seção A, apresenta uma melodia nostálgica com notas longas e bem sustentadas, o que é indicado na partitura pela

⁷² Os números situados entre colchetes correspondem à numeração dos compassos da obra.

⁷³ Período simétrico é aquele que apresenta estruturalmente o mesmo número de compassos em cada uma de suas frases.

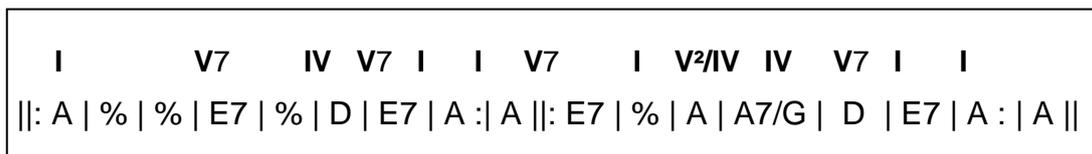
⁷⁴ Frase suspensiva é aquela que conclui na região Dominante e conclusiva é aquela que resolve na Tônica. Por exemplo, a frase 1 da seção A [1-4] conclui no acorde de E7 (Dominante) e a frase 2 da mesma seção [5-8] conclui no acorde de A (Tônica).

expressão *legato*, conforme a interpretação de Abtíbol. Já na seção A', ocorre uma movimentação rítmico-melódica, através do uso de arpejos em semicolcheias na primeira frase desta seção [9-12]. Somada esta movimentação à birritmia e ao caráter *non legato* empregado por Abtíbol neste trecho, a seção A' apresenta um caráter mais vivo e rítmico. Para uma melhor visualização das estruturais formais aqui enunciadas, foi elaborado o gráfico a seguir.



Exemplo 28: La Calandria (gráfico da forma), ABTIBOL, I.

A harmonia utilizada ao longo da composição está basicamente construída sobre os graus I (tônica) e V (dominante), ocorrendo um o IV (subdominante) com função harmônica de afastamento. Em resumo, a estrutura harmônica da obra pode ser visualizada conforme o gráfico abaixo. A análise da harmonia, representada através da cifragem gradual, foi assinalada para melhor ilustrar as funções tonais descritas anteriormente



Exemplo 29: La Calandria (gráfico da análise harmônica), ABTIBOL, I.

No aspecto melódico, observa-se a presença de saltos ascendentes de terça na melodia [1-6] e também o uso de graus conjuntos [6-8]. Verifica-se que a composição de Abtíbol apresenta um movimento melódico descendente em seu tema, iniciando na nota Dó#5 e descendo até Dó#4. Na segunda seção, A', observa-se o movimento descendente nas variações com arpejos em [9-12] e também na melodia da segunda frase desta seção [13-18]. Em quase toda a obra a melodia é de caráter diatônico, ou seja, utiliza somente as notas da escala diatônica da tonalidade. O único ponto da composição em que ocorre um cromatismo é no [15], onde a nota Ré é elevada em um semitom para alcançar a nota Mi no compasso seguinte.

No que se refere aos baixos, eles apresentam uma linha melódica cordal⁷⁵ em função da harmonia. Possuem um papel mais rítmico do que melódico, sendo responsáveis pela pulsação de cada tempo do compasso ternário ao longo de toda a obra. O uso de melodias diatônicas, acompanhadas por acordes dispostos em estado fundamental é uma das principais características na utilização das alturas no gênero chamamé.

Ritmicamente, a música é anacrústica, com uma condução para o tempo forte realizada pelo salto de terça. Esta anacruse é do tipo integrante, pois esta nota de impulso que antecede o primeiro compasso faz parte do ritmo e sua omissão descaracterizaria o motivo rítmico. Este tipo de anacruse é facilmente encontrado no repertório de chamamés⁷⁶.

Exemplo 30: La Calandria (Seção A), ABTIBOL, I. [1-8]

O uso de síncopes é uma das características mais presentes no chamamé. Geralmente ocorre da parte fraca do segundo tempo para a parte forte do terceiro tempo do compasso, como em [3] e [7] (exemplo acima). Esta síncope, situada nestas partes de tempo do compasso ternário simples sugerem ao ouvinte uma métrica binária (compasso 6/8), o que, de acordo com Stover (1995), é muito característico do repertório de danças latino-americanas. A este fenômeno denomina-se bimetria.

Exemplo 31: La Calandria (bimetria na melodia), ABTIBOL, I. [7]

⁷⁵ O termo *melodia cordal* refere-se à melodia construída a partir e tão somente das notas de um acorde.

⁷⁶ Um exemplo de chamamé que utiliza este tipo de anacruse é o clássico *Km 11* de Tránsito Cocomarola.

A melodia conclui geralmente no terceiro grau da escala [8] (ver. ex.9), outra característica muito comum no repertório do gênero. No chamamé, a utilização de ornamentos é também muito característica, o que pode ser observado em [3], onde há a presença de um grupeto⁷⁷ escrito por extenso.

Analisados alguns elementos musicais básicos da composição original, passamos agora a análise do arranjo de Yanel para *La Calandria*⁷⁸, gravado ao vivo no teatro Sete de Abril em Pelotas na ocasião do espetáculo *Acuarela del Sur*, em 2003. O espetáculo levou ao público diversos gêneros musicais da América Latina, resultando num álbum discográfico de título homônimo e apresentado no capítulo anterior. Para analisar esta gravação, também foi realizado o processo de transcrição do áudio para a partitura, do imaterial para o material. A transcrição deste arranjo, na íntegra, encontra-se na seção de anexos, por uma questão de funcionalidade.

Ao realizar um espetáculo, ocorre uma interação entre público e artista, a qual pode influenciar o uso de dinâmicas, articulações, timbres e expressões musicais. Por esta razão, percebo que o resultado musical de uma gravação realizada neste contexto apresenta um caráter diferente daquelas realizadas dentro de um estúdio. Mas também se deve considerar que uma gravação possui seus limites físicos e, neste caso, funciona apenas como um registro de uma parcela daquilo que ocorre no ambiente de uma apresentação ao vivo.

A partir de um determinado ponto da gravação surgiram dificuldades para perceber e reproduzir com fidelidade o que estava sendo tocado por Yanel. Observa-se que a partir de trechos como o [30-2], o uso de apojeturas nos acordes⁷⁹ torna-se frequente, o que dificulta consideravelmente a percepção do que está ocorrendo.

⁷⁷ Grupeto: ornamento que se compõe de três ou quatro notas que precedem ou seguem a nota real (MED, 1996, p. 310)

⁷⁸ A gravação de *La Calandria* que serviu de referência para elaboração da transcrição e para a consequente análise está disponível em: <http://www.4shared.com/music/KNqwy0_X/La_Calandria_-_Lucio_Yanel.html>

⁷⁹ Os acordes executados por Yanel são quase sempre arpejados com a mão direita, o que demonstra uma das características do estilo interpretativo do violonista.

Exemplo 32: La Calandria (rasgueados), YANEL, L., [30-2]

O exercício de transcrever uma gravação musical implica em uma série de dificuldades específicas, a começar pelo fato de que a concepção musical de artistas que fazem música e arranjos de maneira totalmente prática como Yanel, não prevê, originalmente, um suporte escrito.

Dentre os problemas enfrentados ao longo desta transcrição em específico, podemos apontar algumas notas que são atacadas com um toque mais enérgico. Estes sons são, por vezes, acompanhados de alturas indefinidas que, juntamente com as alturas definidas (notas), implicam em uma sonoridade mais rítmica e percussiva. Considerando o caráter da obra que é um gênero de dança e baseando-se no que Lucio Yanel afirma em relação ao seu toque no chamamé, conclui-se que esta sonoridade não é alheia, e sim uma característica determinante para que a interpretação tenha o efeito desejado. Um exemplo disso é o *chasquido* apresentado no início da seção A'.

Exemplo 33: La Calandria (chasquido), YANEL, L. [39]

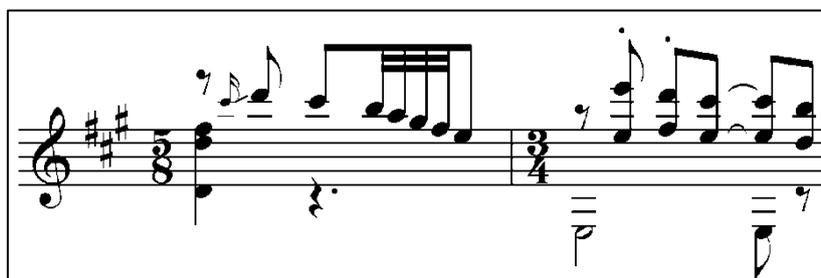
Na interpretação de Yanel há trechos executados com uma espécie de *rubato* que podem gerar a sensação de uma mudança métrica passageira. A música é escrita em compasso ternário simples, característico do chamamé, mas em alguns trechos se tem a impressão de que determinados compassos têm dois tempos e meio. É como se o primeiro tempo do compasso seguinte fosse apressado. Ao acompanhar a gravação pela transcrição, marcando o

pulso, se percebe claramente esta pequena alteração. Isto ocorre nos compassos [44], [52], [76], [84] e [108], onde é apresentado o seguinte padrão:



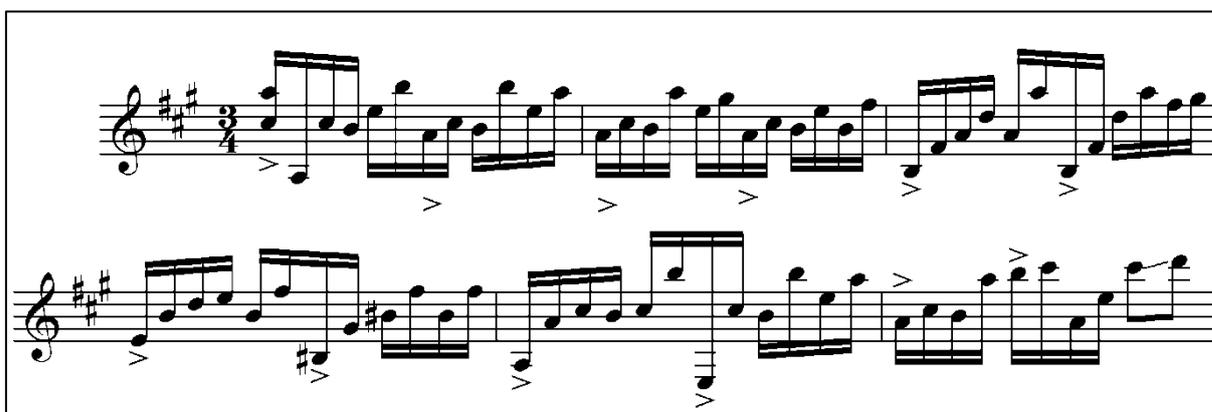
Exemplo 34: La Calandria (adaptação para antecipação do tempo forte seguinte), YANEL, L. [77]

A seguir, um exemplo de escrita caso este *rubato* fosse grafado exatamente como soa na gravação:



Exemplo 35: La Calandria (rubato), YANEL, L. [77-8]

Como se trata de uma característica interpretativa em forma de *rubato*, optou-se por não mudar a fórmula compasso neste trecho, permanecendo a métrica ternária ao longo da obra. Na gravação de Yanel também se observa a presença da métrica binária, gerando uma hemíola⁸⁰, também característica do chamamé. Este elemento é claramente percebido na última exposição da seção A'.



Exemplo 36: La Calandria (hemíola com escrita em 3/4) YANEL, L. [110-15]

⁸⁰ Hemíola é uma figuração rítmica (3:2) que simula a sensação da métrica binária em compasso ternário e vice-versa

No exemplo acima, anotou-se um acento em cada nota executada com o polegar, para que se perceba o deslocamento métrico dos baixos (com exceção do primeiro de tempo deste trecho). Ao escrever o mesmo trecho em compasso 6/8, observa-se que de acordo com a métrica binária, os baixos estão sendo tocados no começo de cada tempo (com exceção do primeiro tempo do trecho).

The image shows a musical score for 'La Calandria' in 6/8 time. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef with the same key signature. The music is written in 6/8 time. The top staff features a melody with eighth notes and accents. The bottom staff features a bass line with eighth notes and accents. The score is enclosed in a rectangular box.

Exemplo 37: La Calandria (trecho com escrita em 6/8) YANEL, L. [110-15]

Uma das principais características do estilo interpretativo de Lucio Yanel é a utilização do vibrato em sentido perpendicular, assim como fazem os guitarristas. Ele realiza esse vibrato no sentido vertical em relação ao braço e não no sentido horizontal, na mesma direção das cordas. O vibrato executado dessa maneira faz com que ocorra uma elevação em relação à altura da nota. Isto pode ser observado na gravação de Yanel quando surge o tema de *La Calandria* [22-24]. O uso desse tipo de vibrato é recorrente ao longo da gravação, o que leva a crer que realmente trata-se de uma característica interpretativa do violonista.

Cabe ressaltar que este tipo de toque não é feito em tempo integral. A interpretação de Yanel é rica em termos tímbricos, pois apresenta diversas nuances no que se refere às matizes de cores e intensidades. Em alguns trechos há notas tocadas de maneira tão suave, principalmente os baixos, que são quase imperceptíveis. Um exemplo disso é a apresentação do tema que quando tocado pela primeira vez [22-24] é suave, de maneira que os baixos são executados bem leves, como um pano de fundo, sem um propósito rítmico de marcação ou determinação da métrica já delineada pela acentuação da melodia com vibrato.

con vibrato

**Exemplo 38: La Calandria (trecho com vibrato e baixos suaves),
YANEL, L. [22-24]**

Em contraponto a essa suavidade da apresentação do tema, o intérprete emprega nova dinâmica na repetição do tema. Para lograr esse efeito, Yanel utiliza um pouco mais de peso na mão direita, uso de arpejos com o polegar nos baixos e apojaturas em bloco nos acordes que seguem.

Exemplo 39: La Calandria (arpejos e apojaturas em bloco) YANEL, L. [30-2]

Outra característica do toque de Yanel é o fato de que o intérprete quase sempre arpeja os acordes ou os intervalos harmônicos que executa. O toque *plaqueé*⁸¹ não é comum em sua interpretação. O emprego recorrente de arpejos na mão direita e apojaturas, por vezes com glissandos, na mão esquerda faz com que a textura da obra adquira uma maior massa sonora.

A birritmia é uma característica muito presente na música latino-americana e conseqüentemente no chamamé. Em suas interpretações, Yanel também utiliza este recurso. Quando questionado sobre o tema, possui um posicionamento claro e muito interessante sobre como isto ocorre na interpretação musical.

Entrevistador: Lucio, e entrando então na questão das levadas, a gente nota que estes ritmos latino-americanos eles usam muito esta alternância do ternário com o binário composto, tem essa questão da birritmia.

Lucio Yanel: Como que se consegue isso? Através do sentimento da pessoa, é questão do momento, não existe uma regra para se criar

⁸¹ Toque onde as notas de um acorde são tocadas simultaneamente, ou seja, não arpejadas.

esta alternância, são alternativas justamente. Dependendo de como te sentes, porque se variou tua alma, teu sentimento, tu faz uma ginga... (YANEL, 2008)

Na entrevista, Yanel reafirma esta idéia quando diz que:

Pra mim, eu tenho bem claro que todas as alternâncias que há de forma de *apoyatura* rítmica dentro do chamamé, obedecem ao sentimento do músico, ao momento do músico que está fazendo. (YANEL, 2008).

Segundo Yanel (2008) e também de acordo com Cardoso (p. 257), “o chamamé é uma dança que utiliza sapateios esporadicamente”. Para trazer este colorido do sapateado para o violão, Yanel utiliza uma técnica que ele mesmo denomina *apoyatura de bajos*⁸², como ocorre no [51], aonde o mesmo vai tocando com o polegar da mão direita de maneira percussiva, buscando imitar o sapateado do chamamé. De acordo com a análise realizada e com o que Yanel demonstrou com o violão na entrevista, esta técnica consiste em tocar algumas notas do baixo com acento e *stacatto*. Dessa maneira, os baixos são executados fortes e secos, cumprindo um papel de marcação rítmica. Não são todos os baixos tocados dessa maneira. São escolhidos pontos estratégicos para o uso desse recurso. Na maioria dos casos, Yanel realiza este toque em dois pontos: a segunda parte do primeiro tempo e o início do segundo tempo do compasso. Para Yanel (2008), este tipo de toque é uma de suas “características próprias” ao interpretar o chamamé no violão.

Ao analisar gravações de outros violonistas do gênero, podemos afirmar que esta é uma das principais características, senão o principal elemento, técnico-musical que identifica o estilo interpretativo de Yanel, distinguindo-o dos demais violonistas.

Escrita da “*apoyatura de bajos*”



Exemplo 40: La Calandria (*apoyatura de bajos*),
YANEL, L. [51]

⁸² Na entrevista realizada, este foi o termo empregado por Yanel para definir essa técnica que ele utiliza.

Ao falar sobre o estilo de sua sonoridade, que transita entre um som doce e o toque percussivo, Yanel nos fala da *apoyatura* de baixos, termo utilizado por ele para tentar definir um dos elementos interpretativos mais recorrentes em seu estilo violonístico.

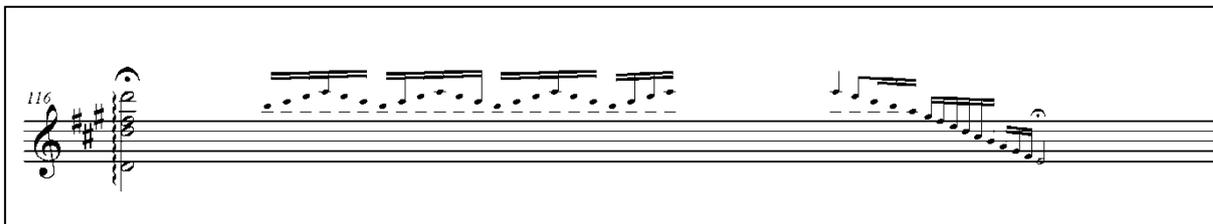
Então por exemplo, o meu violão, ele se torna doce porque eu conheci esse homem, Adolfo Berón, e ele se torna doce, não rápido, virtuoso. Segundo, isso é determinação minha. Mas agora, o que não é determinação minha é a forma percussiva com que eu toco violão. Isso aí eu não sei. Assim como te sei explicar que aquilo que eu me propus, que não queria ser tão rápido e sim queria ser más *dulce*, preencher o espaço da alma, mostra minha alma, essa percussão que eu tenho, esse violão percussivo, que é a minha característica, bom, eu não sei de onde vem. Talvez venha dessa miscigenação, de raças e tudo, de como fomos feitos todos nós. Por exemplo, a maneira que eu sapateio no chamamé, isso que é único, a minha *apoyatura* de baixos no chamamé. Isso aí eu não vi outro fazer, entende? *Solito, solo*. No vi. Não sei por que. Tu vai me dizer se eu me especializei nisso, ou se estudei algumas coisas. No que nada, toco así e nem sei porque toco así. E não me pergunte muito mais porque, como me vá bem. Como tá indo bem. [risos] (YANEL, 2008).

Yanel fala que em relação aos rasqueados, abafadas, chasquidos e outros efeitos percussivos, estes são comuns no acompanhamento ao violão. No entanto, reitera que, tocando solo, a *apoyatura* de baixos é uma forma que o distingue dos demais violonistas. Devido a importância desse elemento para a caracterização de seu estilo, transcrevemos abaixo o trecho onde Yanel nos fala sobre esta técnica e anexamos um trecho de um vídeo⁸³ onde Yanel demonstra ao violão, como realiza este efeito.

O que não é comum de fazer (se levanta e pega o violão para demonstrar), [...] por exemplo, isso aqui: (toca um chamamé para demonstrar o toque percussivo). *Esse tipo de coisa são as características minhas próprias*, e de onde sai eu não sei. O manejo, o meu polegar é poderosíssimo. Ele vai fazendo *apoyatura* de baixos, embora seja de maneira quadrada ou em síncopa, de toda maneira com o polegar. Se amanhã me faltasse o polegar, teria que colocar um enxerto. *É uma forma diferente, realmente é uma forma diferente*. Como surgiu isso, eu não sei. Isso aí se tu ver o chamamé sapateado [em referência a dança], é mais ou menos assim. [...] Mas yo também *no sabia*. Depois que eu fui ver, eu saí tocando así. (YANEL, 2008, grifo nosso).

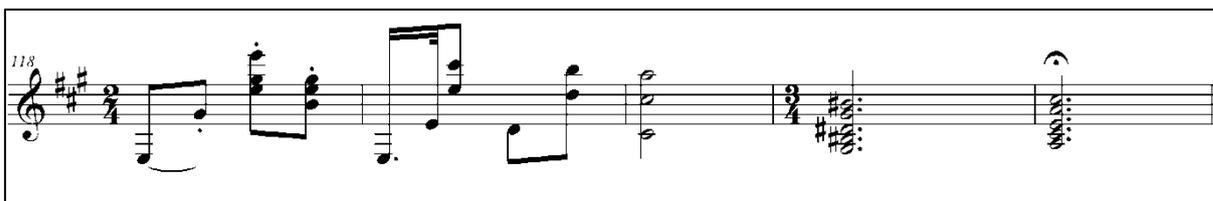
⁸³ No DVD em anexo, o vídeo está gravado com o título *Yanel fala sobre seu estilo musical ao violão*. Este vídeo também está disponível em <http://www.4shared.com/video/iXHX7KM6/Yanel_fala_sobre_seu_estilo_mu.html>

Ao se aproximar do final da obra, Yanel realiza uma pequena cadência, configurada de maneira escalar. Essa é uma característica percebida em outras obras executadas por Yanel e que demonstra o virtuosismo técnico do violonista e nos remete ao estilo flamenco.



Exemplo 45: La Calandria (cadência) YANEL, L. [116]

Após a cadência, o músico apresenta uma coda, fazendo uma pequena variação métrica ao utilizar o compasso binário simples no trecho [118-9], uma característica não comum ao chamamé.



Exemplo 46: La Calandria (trecho em 2/4) YANEL, L. [118-122]

Essas são algumas das características utilizadas por Yanel na interpretação do chamamé *La Calandria* e muito recorrentes em suas diversas interpretações de outras obras. Em entrevista ao portal do Chamamé, Yanel responde de maneira breve e simples ao ser questionado sobre seu estilo.

Entrevistadora: Você é considerado o Mestre da Guitarra Pampeana. Como você define o seu estilo único de tocar?

Lucio Yanel: Simples, sem rebusques e puro sentimento. (FERREIRA, 2010)

Adentrando no aspecto harmônico, assim como a interpretação de *La Calandria* por Isaco Abtibol, aqui analisada, o arranjo de Yanel utiliza a tonalidade de Lá Maior. Esta tonalidade é considerada idiomática em relação ao violão, uma vez que as três cordas mais graves do instrumento, quando tocadas soltas, representam justamente a Tônica, a Dominante e a Subdominante da tonalidade de Lá Maior. Isso resulta em uma sonoridade

idiomática do violão, cuja característica principal é a sustentação das notas executadas em cordas soltas por um maior período de tempo.

Corda	Som	Grau	Função harmônica
4ª	Ré	IV	Subdominante
5ª	Lá	I	Tônica
6ª	Mi	V	Dominante

Exemplo 47: Cordas do violão na tonalidade de Lá M

No geral, o arranjo de Yanel para *La Calandria* mantém a harmonia tradicional da obra em torno dos graus I, IV e V da escala diatônica. Na introdução de seu arranjo, o violonista utiliza os acordes de $F\#\circ$ e $F\acute{\circ}$ ⁸⁴ [3-6], ambos com função dominante. O primeiro acorde, $F\#\circ$ [3], cumpre o papel de dominante secundário do V grau e substitui o acorde de $B7$ ⁸⁵ (dominante da dominante). Já o acorde de $F\circ$ [5], substitui a própria dominante de Lá Maior.

Exemplo 48: La Calandria (trecho em 2/4) YANEL, L. [3-6]

Na seção A', Yanel utiliza uma estrutura harmônica conhecida como *ii-V-*⁸⁶ [39-41]; [48-50]; [72-74]; [80-81]; [104-105] e [112-113]. Esses compassos, originalmente harmonizados unicamente com o acorde de $E7$ ⁸⁷, são re-harmonizados⁸⁸ com o acorde de Bm ⁸⁹ (ii grau) juntamente com o acorde de $E7$

⁸⁴ $F\#\circ$ = Fá sustenido diminuto; $F\circ$ = Fá diminuto.

⁸⁵ $B7$ = Si Maior com sétima.

⁸⁶ *ii-V-I*: Estrutura harmônica que prepara um determinado grau da escala (denominado *I*, neste caso) através do uso do ii grau (subdominante) e do V grau (dominante) em direção a este.

⁸⁷ $E7$ = Mi Maior com Sétima.

⁸⁸ Re-harmonização: Um dos processos utilizados na música tonal para modificar uma harmonia. Baseia-se no princípio de que acordes com mesma função podem ser substituídos entre si.

(V grau). Abaixo segue um trecho da composição de Abtibol seguido do trecho re-harmonizado por Yanel:

E7 - V A - I

Exemplo 49: La Calandria (V - I), ABTIBOL, I., [12-14]

Bm - ii E7 - V A - I

Exemplo 50: La Calandria (re-harmonização com ii - V - I) YANEL, L. [72-74]

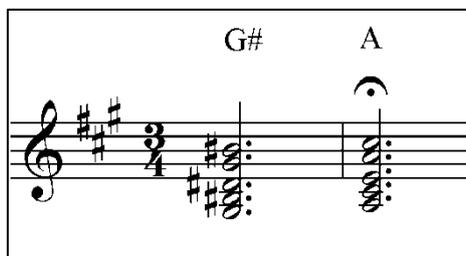
Ao observar o exemplo acima, verifica-se também a presença de um cromatismo entre o acorde de *E7* e *A* que não está presente na composição de Abtibol. Esse cromatismo parte da nota si, passa por si# e resolve em dó#, terceiro grau de Lá Maior, criando um contraponto com a melodia. Esse cromatismo é recorrente em trechos da transcrição onde ocorre a sequência com *ii-V-I*, o que demonstra ser uma característica melódica de Yanel. Outra aproximação cromática se dá em trechos como a seguir, onde o acorde de *A#m* é utilizado para fazer a passagem de *A* para *Bm*.

A A#m Bm

Exemplo 51: La Calandria (aproximação cromática I) YANEL, L. [39-40]

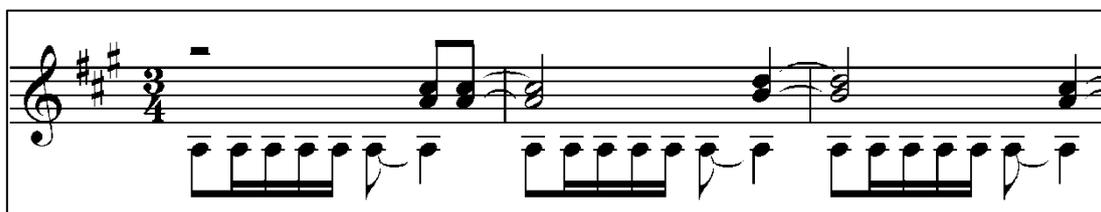
⁸⁹ Bm = Si menor.

Ao concluir o arranjo, Yanel também realiza outra aproximação cromática, onde o acorde de $G\#^{90}$ é empregado como uma espécie de dominante para Lá Maior. Na versão de Abtibol, a cadência final é perfeita.



Exemplo 52: La Calandria (aproximação cromática II) YANEL, L. [121-122]

Na introdução criada por Yanel há uma métrica binária dentro da escrita ternária (hemíola) [ver. cap.5]. No exemplo abaixo, a melodia obedece a um padrão rítmico ternário enquanto os baixos sugerem uma métrica binária, o que é característico de gêneros latino-americanos como o chamamé (STOVER, 1995, p.5).



Exemplo 53: La Calandria (hemíola) YANEL, L. [15-17]

Ao analisar o arranjo de Yanel para compará-la com a composição de Abtibol, percebe-se que o tema está sempre presente ao longo da obra, embora o violonista realize diversas nuances rítmico-melódicas para variá-lo. Uma importante variação de Yanel é realizada em função da instrumentação. Muitas notas da melodia do tema na composição de Abtibol são longas [1-2], pois são sustentadas pelo bandoneon⁹¹. Já em instrumentos de pouca sustentação sonora como o violão⁹², essas notas não possuem a mesma duração. Por essa razão, Yanel toca outras notas para preencher esse espaço,

⁹⁰ $G\#$ = Sol sustenido maior.

⁹¹ Por ser um instrumento de sopro (mecânico), o bandoneon possui grande capacidade de sustentar as notas.

⁹² Por ser um instrumento de cordas dedilhadas e pequena caixa acústica, o violão possui uma baixa capacidade de sustentação em relação aos instrumento de arco e de sopro, por exemplo.

dando a impressão de sustentação, outra característica do estilo interpretativo de Yanel.

Isso é feito de acordo com a harmonia e a melodia em questão e geralmente utiliza os intervalos de 3ª, 6ª e 8ª descendentes em relação à nota real. Abaixo, segue um exemplo com o mesmo trecho, nas duas versões, para que se possa observar esta característica:

The image shows a musical score for two instruments: Bandoneon and Violão. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The Bandoneon part is written on a single staff with a treble clef. The Violão part is written on two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody in the Violão part consists of eighth notes, with some notes circled. Two arrows labeled 'Sustentação' (Sustentation) point to specific notes in the Bandoneon part, indicating that these notes are held longer than their written value. The accompaniment in the Violão part consists of chords and single notes.

Exemplo 54: La Calandria (sustentação), ABTIBOL, I. [1-2]

Outra variação de Yanel em relação ao tema de Abtibol é um arpejo ascendente executado rapidamente em tercinas para alcançar a nota real da melodia (circulada abaixo). Este tipo de técnica é muito recorrente em suas performances:

The image shows a musical score for Violão in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. It features several ascending triplets of eighth notes, indicated by a '3' above the notes. The final note of each triplet is circled, representing the 'real note' of the melody. The accompaniment is written on a bass clef staff, consisting of chords and single notes.

Exemplo 55: La Calandria (arpejos ascendentes em tercinas) YANEL, L. [26-28]

Abaixo, segue mais um exemplo de variação melódica, ainda com o uso de ornamentos em forma de tercina. Observa-se que, em ambos os casos, as tercinas estão construídas em forma de arpejo e possuem caráter ornamental. As notas reais estão circuladas.

Exemplo 10: La Calandria (arpejos descendentes em tercinas) YANEL, L. [86-88]

A fim de assinalar a presença de elementos característicos do estilo de Lucio Yanel, esta seção apresentou uma análise comparativa entre a transcrição da versão de Yanel para a composição *La Calandria* de Isaco Abtíbol. Embora diversos elementos não tenham sido contemplados nesta análise, escolheu-se registrar aquilo que foi mais relevante, limitando-nos ao tempo e ao espaço que este trabalho nos permite.

Um dos elementos modificados e apresentados no arranjo de Yanel foi a forma adquiriu uma introdução de vinte e dois compassos. Além disso, a forma original foi modificada com a inserção de uma cadência, que explora o virtuosismo técnico-instrumental, característica marcante do estilo de Yanel. Além disso, o músico acrescenta uma *coda* com a presença do compasso binário simples, quebrando a métrica ternária vigente e intrínseca ao chamamé. Outra característica muito recorrente no estilo de Yanel é o emprego de acordes arpejados com uso de apojeturas executadas simultaneamente, o que resulta em um maior preenchimento no que se refere ao aspecto sonoro da textura da obra.

Harmonicamente, Yanel mantém a estrutura original, realizando pequenas re-harmonizações, principalmente com o uso da progressão ii-V-I substituindo o tradicional V-I e com o uso de acordes de aproximação cromática e diminutos. Também é característico o uso de elementos percussivos como o *chasquido* e a *apoyatura de bajos*, sendo este último, empregado para imitar o sapateado do chamamé. Com base na transcrição da gravação de *La Calandria* interpretada por Yanel, na análise da mesma e nas entrevistas, pode-se afirmar que o violão de Lucio Yanel é bastante rítmico e percussivo, sendo a *apoyatura* de baixos, uma das principais características interpretativas de seu estilo, como o próprio músico aponta e demonstra em suas gravações e entrevistas.

Em relação a sonoridade que, tanto caracteriza o estilo de Yanel, o professor e violonista Thiago Colombo (2012) aponta que a forma de tocar de Lúcio “é um grande híbrido que surge entre o violão clássico europeu (o rastro deixado na América hispânica do século XX por Pujol, Llobet, Segóvia...), o violão clássico sul-americano (Bárrios, Carlevaro...), o violão popular (o tango, o chamamé, a música norteña... o choro [?])”, entre tantos outros elementos. Existe um discurso amplamente repetido sem a devida reflexão, afirma Colombo (2012) que diz que “o violão latino-americano é mais agressivo, percussivo, afetado, expressivo, quase um Dionísio violonístico em contraposição às tradições do hemisfério norte.”

Para o músico, isto seria um preconceito, esta visão de um continente mais negro, mais mestiço, menos puro e, até mesmo, menos racional, menos formal, menos apolíneo. Enfim, “são preconceitos que às vezes se confirmam, ou por força de vontade de quem analisa, ou de quem faz, ou de quem vê/ouve.” (COLOMBO, 2012).

O Lúcio faz uso de técnicas que são quase jargões de estilo próprio. O baixo *staccatto*, quase indefinível em termos de altura (nota), bem percussivo. O *vibrato* que soa quase como um *band*, também deformando muito a nota a ser obtida. Escalas velozes e furiosas onde o importante é ouvir bem a última nota, ou a primeira. São elementos musicais ricos e que fazem o seu perfil tão característico. (COLOMBO, 2012).

3.3 Violonistas sul-rio-grandenses: uma escola violonística?

O violão sul-rio-grandense vem adquirindo projeção dentro e fora do estado, conquistando importantes espaços a partir do trabalho realizado pela nova geração de violonistas como Arthur Bonilla, Caraí Guedes Daniel Sá, Marcello Caminha, , Márcio Rosado, Maurício Marques, Maykell Paiva, Ricardo Martins, Thiago Colombo e Yamandú Costa, entre tantos outros. Alguns destes nomes estão totalmente ligados à música regional, outros visitam este repertório, dialogando com ele e outros se inspiraram nele para construir suas carreiras. O fato é que esta jovem geração de violonistas possuem uma forte ligação com a música regional e uma produção musical reconhecida no cenário regional, nacional e também no exterior.

Diante deste cenário e olhando para um passado recente, observa-se que esta geração de violonistas trilha um caminho que até algumas décadas

atrás ainda estava por ser aberto, como está sendo hoje. Certamente, diversos nomes do violão regional contribuíram para construir o caminho que hoje é trilhado com muito êxito por violonistas ligados a estética regional sul-riograndense e/ou pampeana. Entre os nomes que colaboraram para este processo, podemos recordar os violonistas Aurélio Leal, Antoninho Duarte, Ênio Rodrigues, Joãozinho Índio, Juliano Trindade (Bonitinho), Luiz Cardoso, Mário Barros, Otacílio Amaral, Oscar Soares, Osmar Carvalho, Toninho Rocha e Valmir Pinheiro, por exemplo.

No entanto, a chegada do violonista Lucio Yanel ao Rio Grande do Sul é apontada por seus pares como um marco de mudanças na forma com a qual se passou a enxergar e a produzir música instrumental para violão no estado. A partir desse momento, foi se fortalecendo um movimento em torno do violão instrumental dentro do cenário da música popular regional e/ou pampeana, congregando músicos e público e, sobretudo, gerando um cenário até então inexistente para esta forma de se tocar o instrumento no estado.

Ao completar três décadas da presença de Yanel no Rio Grande do Sul, surge a hipótese de uma escola violonística no Pampa brasileiro. A existência de uma escola ou movimento ligado ao violão regional e/ou pampeano, muitas vezes é atribuída ou ligada ao trabalho deste violonista que trouxe alguns elementos da música e da *guitarra pampeana* para o estado.

É objetivo desta seção, problematizar a questão desta escola ou movimento do “violão pampeano” e sua relação com Yanel. Não é objetivo provar se ela existe ou não, que nome tem e se há um nome fundador. Sabemos claramente, que este é um processo coletivo, no qual podem haver protagonistas, como supõem alguns pares de Lucio Yanel em relação ao seu trabalho. No entanto, a construção desta escola ou movimento, consolidado ou em vias de consolidação ou construção, é fruto de um trabalho coletivo que vem sendo realizado por diversos atores e que continuará em expansão, nas mãos da nova geração.

Como a produção ligada a este violão, ora denominado pampeano, está intimamente relacionada às práticas orais de ensino-aprendizagem, sabe-se que muito pouco até hoje, foi registrado sobre o fazer musical ligado ao violão

instrumental popular, regional, folclórico, crioulo, pampeano⁹³ ou qualquer que seja o nome que possa ser atribuído a esta prática no Rio Grande do Sul.

Observando a escassez de fontes escritas⁹⁴ sobre o assunto, recorreu-se a História Oral como fonte fundamental e de maior importância para a construção deste trabalho e desta seção em especial. Para tanto, foram realizadas entrevistas com alguns violonistas da nova geração de músicos do estado, com o objetivo de compreendermos parte do processo/movimento que vem sendo construído em torno deste violão “pampeano” no Rio Grande do Sul. Para bem desta pesquisa e engrandecimento deste trabalho, obtivemos a colaboração dos consagrados violonistas gaúchos Marcello Caminha, Maurício Marques, Thiago Colombo e Yamandú Costa que concederam entrevistas exclusivas para o presente estudo.

Afora o reconhecido e importante trabalho artístico realizado por estes músicos, a experiência enquanto atores deste processo cultural ligado ao desenvolvimento do violão regional é de extrema relevância para nos auxiliar a compreender tal fenômeno. Todos possuem formações e propostas musicais distintas, o que enriquece ainda mais este trabalho, uma vez que possuem visões também distintas acerca do tema. Desta forma, considero-os, ao lado de Lucio Yanel, além de protagonistas do violão sulino, também autores deste trabalho de pesquisa que estamos realizando juntos, para todos nós e por nossa cultura.

Talvez, mais do que respostas, esta seção de encerramento, ao contrário do que comumente ocorre, nos apresente, ao final da leitura, muitos questionamentos e possibilidades em torno da arte violonística existente hoje no estado. Da mesma forma, surgirão questões sobre o futuro desta escola ou movimento que vem sendo construído por estes e tantos outros atores. Acredito que, justamente, esse é o rumo que esperam-se tomar a partir desta pesquisa. É através de discussões, reflexões e questionamentos que a memória da cultura regional, em especial da música e do violão pode ser

⁹³ Estes termos não são equivalentes e possuem significados distintos. No entanto, não raramente são utilizados para designar a arte ligada ao violão solo com temática sul-rio-grandense / pampeana.

⁹⁴ A única fonte escrita acerca do violão sul-rio-grandense que mais se aproxima desta temática, e que tive acesso, é a obra *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*, de Sílvio de Oliveira e Valdir Verona, à qual demonstra a importância do tema em termos de pesquisa e ao mesmo tempo, denota o quanto a pesquisa em Música precisa avançar nesta área em nosso estado.

clarificada, retomada e refletida, para que, sem cair no esquecimento, possamos projetá-la no futuro.

A partir destas considerações, desejo alertar que nesta seção, a voz de nossos entrevistados ganha mais espaço que nas seções anteriores. Sem o conhecimento de referências sobre este tema em específico na literatura escrita, os violonistas entrevistados, coautores desta pesquisa, e desta seção em especial, são fontes mais do que relevantes para discutir, refletir e embasar nossos questionamentos acerca de uma possível escola violonística ligada à música regional no estado. Assim, lançamos novamente a pergunta que intitula esta seção: Violonistas sul-rio-grandenses: uma escola violonística? As vozes de Marcello Caminha, Maurício Marques, Thiago Colombo e Yamandú Costa nos ajudarão a discutir esta questão.

O violonista e professor Thiago Colombo, lembra que o fenômeno da difusão e o crescimento do cenário violão é, antes mundial e que isso se consolidou após a chegada da *internet* e que ocorreu paralelo ao movimento do violão ligado à música de concerto.

Eu diria que é um movimento crescente não só no estado como no país e no mundo. O advento da internet foi transformador em todos os segmentos, isso é a maior obviedade que eu já disse na vida, mas para os violonistas (instrumentistas em geral) foi como um milagre. Esse trabalho do instrumentista que liga sua vida ao instrumento e faz disso a sua arte nunca teve grande repercussão midiática, por isso nunca antes na história deste planeta os violonistas de São Paulo, Paris, Tóquio e Capão do Leão souberam tão bem o que os outros faziam. A música menos comercial ganhou um espaço de troca que transforma todas as relações de ensino-aprendizagem e as re-dimensiona, re-significa. No Rio Grande do Sul existe uma qualificação contínua dos violonistas dos mais variados segmentos nos últimos 30 anos, já que este é o recorte proposto. Os relatos que eu já ouvi sobre os célebres seminários do Palestrina coincidem no fato de que não aparecia um aluno local bom, com formação prévia, com fundamentos técnicos bem resolvidos, etc. Hoje há uma infinidade de alunos pelo Rio Grande do Sul com condições de se apresentar dignamente em qualquer *master class*. Estou usando um exemplo do chamado violão clássico, mas que se aplica em outros ramos. (COLOMBO, 2012).

Em termos regionais, o violonista Maurício Marques, nos fala sobre a mudança do panorama do violão no estado nos últimos tempos.

Como vivência, eu creio que eu posso falar de pelo menos uns 20 anos atrás, uns 15 anos atrás. Mas, vendo de uma análise do que eu já percebi, do que eu já estudei sobre isso, eu acho que há 30 anos, o cenário do violão do Rio Grande do Sul, ele era bastante diferente.

Primeiro, os festivais ainda não estavam acontecendo de uma maneira forte. Foi de 70 pra cá eles surgiram. (MARQUES, 2012).

Ao analisarmos o discurso dos violonistas entrevistados vemos que, todos, em algum momento, atuaram nos festivais de música regional, sendo que consideram este cenário de práticas coletivas, como uma importante ferramenta e até mesmo uma escola para a formação dos músicos locais. Este cenário de trocas e de coletividade, esta sala de aula sem paredes e improvisada, é destacada por Yamandú Costa em sua fala que recorda, por exemplo, dos compartilhamentos entre ele e Maurício Marques na época em que atuava nos festivais.

A grande escola popular de música é feita desta forma, informalmente, nos camarins, ali na coxia dos lugares. Esse convívio, amistoso e competitivo, que existe entre os músicos, é uma coisa positiva. Eu me lembro que eu encontrava com o Maurício Marques, a cada festival. O Maurício na época, muito novo como eu, assim estudando o violão clássico, me mostrava cada peça diferente. E eu tocava as minhas composições pra ele. Aquilo ia alimentando, motivando a gente. É uma coisa muito importante, faz muito bem para o músico essa vivência. Isso se consegue neste tipo de ambiente, não é na escola [formal] que se consegue isso. É no palco, no convívio real, no convívio da prática, não na teoria. É super importante isso, a coisa do palco. (COSTA, 2012).

A partir desse relato, vemos o quanto os festivais proporcionam este aprendizado, esta vivência que efetivamente contribuía para a formação de músicos e violonistas para subirem ao palco. Segundo Yamandú (2012), o palco é um mito para alguns e a escola do festival é importantíssima para os músicos que desejam efetivamente viver da música.

Quando você sai, no meu caso, que eu saí do Rio Grande, e vim morar fora e tal⁹⁵. Quando você sai, você vê a escola tão grande que é a coisa dos festivais. Porque para uma pessoa normal que vive aqui no centro do país, o fato de subir no palco já é uma coisa assustadora. É verdade, isso é uma coisa natural, normal das pessoas, lidarem com esse medo, com todas as coisas que englobam a coisa da profissão do músico. Tudo isso tu aprende de uma maneira natural, ganhando um dinheirinho, inclusive. (COSTA, 2012).

Podemos perceber claramente que os festivais são um ambiente de socialização, trocas e compartilhamento de informações, ideia e aprendizados.

⁹⁵ Yamandú reside no Rio de Janeiro há aproximadamente 10 anos, em função da sua extensa agenda de trabalho no país e no exterior.

Consoante a esta formação proporcionada pelos festivais, Marcello Caminha, formado em veterinária, nos diz que o palco dos festivais foi para ele, como uma escola de música, na qual atua há mais de 20 anos.

Então eu sempre digo que sou fruto dos festivais, passei pela escola dos festivais. Não fiz faculdade de música, a minha é outra, é a medicina veterinária. Sou 90% autodidata em música. Nunca passei por faculdade nenhuma, mas tive essa escola durante 25 anos tocando. Ou melhor, 20 anos tocando em festivais e aí você pode ter ideia do que a gente aprende. Aí eu teria que me prolongar muito mais, contando muitas histórias sobre os festivais. (CAMINHA, 2012).

Para Caminha, a principal contribuição dos festivais na formação de um violonista e para a conseqüente escola advinda deste cenário é o fato de que o músico tem que chegar e tocar na hora, sem aquele preparo todo que o ensino formal de música, muitas vezes, estabelece como indispensável para se fazer música e para formar o músico para a vida, para atuar no palco, em qualquer condição.

Mas é aquela coisa assim, o aprendizado que a gente tem é o aprendizado do improviso. É o aprendizado de chegar um grupo e montar uma música a tarde pra tocar na noite. Ensaiar músicas em cima do palco. Tocar com som bom, com som médio, com som ruim. É uma escola do dia-a-dia, uma escola da prática que não ensina, obviamente, questões técnicas musicais. Mas *ensina a formar este músico que vai subir num palco em qualquer condição e vai se dar bem*. Essa é a *contribuição didática* que os festivais instituem pra nós. (CAMINHA, 2012, grifo nosso).

Além dos ensinamentos relacionados aos aspectos técnico-musicais, os festivais, segundo Yamandú Costa, formam o artista em outros aspectos fundamentais como a postura de palco e a comunicação com o público.

Então são coisas assim que você aprende também: como falar com o público. O convívio que eu tive com o Joao de Almeida Neto⁹⁶, por exemplo, no camarim. Ele é um ótimo orador, um cara que dá entrevistas assim como poucos. Eu aprendi a dar entrevista, vendo ele ali falando com a Rádio Gaúcha e com o tio Glênio Reis⁹⁷, ali atrás, sabe. Enfim, toda a logística também das rádios, e uma coisa vai puxando a outra. Quanto tu vê, que na verdade é um evento multimídia, que forma um profissional. Uma escola de vida para artista, exatamente. Posso dizer, que das coisas básicas, o que eu aprendi, de tudo assim, de posicionamento no palco, foi nos festivais. Você tem que convencer aquela plateia que a tua música é a melhor

⁹⁶ Renomado cantor nativista, conhecido por sua voz de barítono e vencedor de inúmeros festivais.

⁹⁷ Radialista e folclorista que apresentava programas ligados a música regional na rádio Gaúcha.

da noite, não existe. Isso é uma coisa que te dá um palco, que você só aprenderia num teatro, sei lá, alguma outra coisa mais específica, e é muito difícil. Isso é muito importante, eu considero. (COSTA, 2012).

Como visto na seção 1.3, os festivais de música regional tiveram forte ascensão e se consolidaram na década de 80, justamente quando Lucio Yanel veio morar no Rio Grande do Sul, no ano de 1982. Os violonistas entrevistados compartilham conosco suas experiências sobre o cenário existente neste período que coincide com a chegada de Lucio ao estado.

O violonista Maurício Marques (2012) nos fala do contexto específico do violão e de alguns nomes ligados ao instrumento que já atuavam na música regional antes da chegada de Lucio. Segundo ele, não tinha ainda uma identidade resolvida sobre essa questão estilística, pois haviam muitos violonistas ligados a música popular brasileira, o que segundo ele, era muito positivo. Dentro desse violão regional, “tinha o Mário Barros, que está na ativa até hoje, um grande violonista e existiam vários músicos como o Guio que tocava nos Serranos, violonista muito bom também” (MARQUES, 2012). Segundo o violonista, eram músicos muito voltados ao choro como o Osmar Carvalho que também era um grande músico. Eram todos muito voltados ao choro e ao samba, eram violonistas da noite, boêmios.

E esses músicos, eles migraram para os festivais depois. Então, acabaram entrando dentro do *estilo da música gaúcha*. Mas essa coisa de tocar milongas e fazer isso dentro desta estética, é novidade. Eu creio que começou a se fazer uma cópia da música do Uruguai e da Argentina e aí começou a criar-se uma identidade. Por isso, acho que é sempre importante olhar para trás para saber o que de fato é daqui e o que não é. Eu acho que se for peneirar bem, dá para se entender que, o violão no Rio Grande do Sul ele tinha uma linguagem menos regional do que é hoje. Eu acho que ele era mais aberto, tinha uma linguagem mais liberta inclusive. E dentro da música clássica, claro, já tinha grandes estudantes de música tocando esse repertório, que foi super interessante e que até hoje vem sendo desenvolvido. Mas tu tinha, por exemplo, no violão de sete cordas, o Mário Chimia, que era um cara que tocava muito bem esse estilo. (MARQUES, 2012, grifo nosso).

Marques recorda que haviam outros violonistas como o Osmar Carvalho, o Antônio Ricardo (Toninho Rocha). “Tinha o José Homero⁹⁸ que é um grande professor de violão em Pelotas. Tinham muitos violonistas, eu não consigo me

⁹⁸ Violonista, compositor e professor de Violão na UFPel.

recordar de todos aqui, agora.” Mas o que Maurício seguramente afirma é que “não era essa linguagem ainda, com certeza não era”. E o trabalho destes violonistas, há pouco mencionados, “não tinha uma relação direta com os gêneros da música na Argentina”. Havia, segundo Maurício, um desejo de se querer tocar, de copiar os arranjos dos violonistas argentinos Cacho Tiraio e Eduardo Falú. “Essas coisas vinham para cá nos discos e em partituras. Então as pessoas queriam tocar, achavam bonito, queriam fazer igual, mas ainda não era como é hoje, com certeza.” (MARQUES, 2012).

A ligação com o folclore argentino é uma questão mais complexa, segundo Thiago Colombo (2012). Considerando que a Argentina faz fronteira com o Rio Grande do Sul, em toda a região do oeste gaúcho, é evidente que as várias tradições daquele país se misturaram muito com as do nosso estado. “Na verdade, pensando bem, a separação precisa entre terras argentinas e brasileiras neste espaço geográfico é relativamente recente e configura uma fronteira política e não cultura”, afirma o violonista. Sempre houve e haverá trocas culturais entre os dois países, principalmente nesta zona. “A região de fronteira propriamente dita, é onde ocorrem as trocas que se dão neste território e que existem desde muito antes da invenção dos meios de comunicação”, reitera. (COLOMBO, 2012).

A questão da proximidade entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, até mesmo o Paraguai), foi estreitada no século XX pelas ondas de rádio, principalmente. Daí vem a relação do gaúcho com todos os produtos culturais argentinos, justamente produtos que faziam parte desta afirmação de nação, desde os gêneros urbanos, caso do tango, até o “folclore” das várias regiões deste país. Acho que sempre estiveram pelo estado paisanos portando uma guitarra e sabendo entoar os *hits*, fossem eles os de fronteira (Corrientes, chamamé, Uruguai, milonga, etc.) ou os nacionalistas (da fronteira com o Peru até a terra do fogo). O que é certo é que o Lúcio fez fama, teve reconhecimento, diferentemente de outros. Tem ainda uma série de artistas que eu não sei nem bem a procedência certa, que são da fronteira, não se sabe bem de que lado nasceram, como Talo Pereyra, Daniel Torres, Dante Ramon Ledesma, Demétrio Xavier e tantos outros. (COLOMBO, 2012).

Consoante, Maurício (2012) aponta que a partir da entrada de Lucio Yanel no estado, “cresceu muito isso de criar, do pessoal começar a tirar músicas dele, tocar.” Ele mesmo revela que tocava o repertório do Lucio, tirando as músicas de ouvido, dos discos de vinil de Yanel, que se tornara a referência do violão instrumental dentro da música regionalista.

Tirava as milongas, as coisas dele pra entender. *Até porque não tinha, não tinha outras coisas. O Lucio era referência. Quem quisesse tocar este estilo da música gaúcha, tinha que recorrer ao Lucio porque os outros músicos que tinham, tocavam outras coisas, era outra maneira de tocar.* Faziam alguns arranjos e tal, mas não era essa coisa fomentada como Lucio fez: *forte mesmo, aquele violão atômico, aquela força toda, técnicas desenvolvidas.* Eu acho que foi esse o momento, momento que o Lucio entrou. (MARQUES, 2012, grifo nosso).

Uma das principais novidades que Yanel apresentou desde sua chegada, foi a capacidade de mostrar que o violão, sozinho, poderia carregar “toda” a estrutura musical, realizando uma concepção que apresentara o ritmo, a harmonia e a melodia simultaneamente ou que nos passasse essa ideia de “totalidade” em apenas um instrumento. Segundo Thiago Colombo,

dentro da música regionalista, *o violão solista começa a ter destaque com o Lúcio Yanel*, de acordo com a minha experiência, que fique claro. Agora me ocorre que um violonista mais antigo, chamado Antoninho Duarte, cujo herdeiro eu declararia o “Bonitinho”, teve bastante êxito tocando e gravando música instrumental como solista. Ele tocava acompanhado de banda, tocava as melodias principais, acho que aí mora uma diferença importante do Lúcio, *o violão que carrega sozinho toda a estrutura da música: melodia, harmonia (com várias formas de texturas) e ritmo.* Evidentemente estou falando das estruturas musicais praticadas neste contexto. Vulgarmente falando, *o Lúcio foi o primeiro a fazer “tudo” no violão, completo, melodia e acompanhamento*, assim meu pai o descreveu quando me falou dele por primeira vez. Neste ramo ele só tinha um “concorrente” na época, no bom sentido, é claro, o Mário Barros, que fazia as vezes de mais “clássico” e posteriormente se dedicou mais ao choro fazendo duo com o flautista Plauto Cruz. (COLOMBO, 2012, grifo nosso).

Maurício Marques nos diz que começou a estudar violão seriamente com uns 15 anos de idade. Ele fazia aulas de violão com o Mário Barros, em Porto Alegre. De acordo com Yamandú Costa, existiam outros violonistas neste cenário, como o próprio Mário Barros e o Joãozinho Índio, nomes importantes, segundo Yamandú, para a escola violão no Rio Grande do Sul.

Também tinham alguns violonistas: o Joãozinho Índio que era um cara que tinha, por exemplo, ligação com o choro, de alguma maneira. Então as pessoas que não passavam pela linguagem do violão argentino, tinham já certa ligação com o violão brasileiro. De alguma maneira, o pessoal já conhecia. Um cara importantíssimo dentro do violão gaúcho é o Mário Barros. O Mário, por exemplo, sempre foi um cara que teve um leque muito grande de repertório e influenciou muita gente também, namorando com a cultura brasileira, tocando os choros e tal. (COSTA, 2012).

Segundo Maurício Marques, o violonista Lucio Yanel, desde que chegou no estado, era uma lenda e conseguir um disco do violonista argentino era uma grande coisa. “Por que o cara era incrível, já tocava divinamente aquele violão, de uma maneira que pouca gente havia visto.”, ressalta o músico, lembrando que não era como hoje em que podemos ver muitos violonistas tocando bem a toda hora na *internet*.

O Lucio Yanel foi um susto. Veio aqui assombrando, tocando muito violão e fazendo essa linguagem da música Argentina de uma maneira fantástica. E me influenciou muito, porque eu tocava música clássica, tocava Tárrega, tocava Sor. Adorava esse repertório também. Comecei a ouvir essas coisas do Lucio e a partir daí, eu comecei a ver que havia outras coisas que a gente podia fazer no violão, de uma maneira totalmente diferente, realmente. (MARQUES, 2012, grifo nosso).

Para Yamandú Costa (2012), o violão no Rio Grande do Sul “tem duas épocas que são completamente fáceis de perceber. Uma é com a chegada do Lucio e outra é antes da chegada do Lucio. Quer dizer, mudou, mudou totalmente.”

Isso eu não estou falando porque eu sou um dos seguidores da escola dele. Ele botou o violão num nível muito alto, na época não era. O pessoal tinha já influência do violão argentino, daquela coisa do [Eduardo] Falú, do [Atahualpa] Yupanqui. Já se tinha essa influência muito forte. (COSTA, 2012, grifo nosso).

Ao analisarmos esta afirmação de Yamandú, observamos que há fundamento em discutirmos a hipótese de uma escola ou movimento ligado ao violão regional. Afinal, existe uma escola violonística no Rio Grande do Sul? Se sim, como podemos denominá-la? A partir de que momento ela surge? Sua criação pode ser atribuída a uma pessoa ou a um grupo de pessoas? Os violonistas entrevistado, se consideram parte dela? Quem integra esta escola, quais são seus “continuadores”? Que elementos estilísticos, estéticos ou outros caracterizam esta escola? Para responder estas e outras questões, recorreremos as entrevistas realizadas com nossos violonistas colaboradores que possuem opiniões distintas em relação ao tema e por essa razão, são extremamente enriquecedoras para elucidar esta questões.

Começamos com a visão de Marcello Caminha que acredita que há uma escola violonística diferenciada no Rio Grande do Sul. “Diferenciada em nível de Brasil, vamos dizer assim.” Inclusive essa é uma das teorias na qual o

músico se embasa para instituir a expressão que ele utiliza, costumeiramente, denominada “Violão Gaúcho.”

Eu acho o seguinte, acho que nós estamos numa posição geográfica ao mesmo tempo um pouco prejudicada, mais também extremamente privilegiada. Eu acho que o Rio Grande do Sul e, vamos valar do sul do Brasil em geral [...], acho que nós temos esse caráter favorável porque nós... no bom sentido, neste “em cima do muro” em que estamos, entre brasileiros e castelhanos, nós pegamos a informação dos dois lados. Isso nos traz duas vertentes musicais importantes: a vertente musical brasileira, aonde nós pegamos toda a influência da música brasileira e todos os aspectos positivos dessa música, como a questão harmônica, a questão do “suingue”, do ritmo. Enfim, essa riqueza toda que é a música brasileira, através da influência de grandes violonistas brasileiros, e eu cito alguns deles, como é Baden Powell, que é nosso grande ícone do violão brasileiro de todos os tempos, depois o Rafael Rabelo, mas já com uma mistura de tendências. (CAMINHA, 2012).

Segundo Caminha, a estética desse *violão gaúcho*, é fruto da imbricação entre elementos da música “brasileira” e da música “castelhana”, que por sua ancestralidade hispânica, influenciou a música gaúcha no aspecto da dinâmica, de uma música que tem força, como aponta Caminha, ao reconhecer a existência de uma escola violonística no Rio Grande do Sul.

Do lado castelhano a gente tem aquela coisa do sangue, sa pegada, a força, que no violão se traduz numa mão direita forte, numa mão direita com pegada, com determinação. *E assim, através dessas misturas, é que se faz a “escola violonística do Rio Grande do Sul”*. E aí tu coloca os aspectos locais, vamos dizer assim, de cada tendência. (CAMINHA, 2012, grifo nosso).

É neste contexto, da escola do violão gaúcho que o violonista recorda de outro importante nome do cenário do violão sul-rio-grandense, ao qual a presente pesquisa faz o devido registro através da lembrança de Caminha.

O trabalho do Lucio Yanel, como eu falei antes, me impressionou bastante. Principalmente porque ele trouxe o violão tocado de forma virtuosa, tocado de forma forte. Coisa que até então nós não tínhamos. Antes dos anos 80 nós não tínhamos isso e, até não me lembro porque eu ainda era muito criança, eu nasci em 71. Mas a gente deve lembrar o seguinte: junto com Lucio Yanel surgiu um nome, na mesma época praticamente. Um nome do violão que é pouco conhecido do público, mas que tem tanta importância quanto o Lucio Yanel, se chama Luiz Cardoso. Ele é um violonista lá de Santana do Livramento que trabalhou efetivamente nos festivais e influenciou uma geração de músicos paralelamente com o Lucio Yanel. (CAMINHA, 2012).

Há um disco chamado *Hermanando Pátrias* gravado justamente por Luiz Cardoso e Aurélio Leal. Este trabalho é um exemplo do quanto as regiões de fronteira são pontes para o encontro e criação de manifestações ou produtos culturais, como falamos neste trabalho. Luiz Cardoso, natural de Santana do Livramento e Aurélio Leal, natural de Rivera, apresentam neste álbum um repertório que transita entre gêneros da música do Rio Grande do Sul, Uruguai, Argentina e Paraguai. Repertórios e maneiras de tocar, talvez um pouco distintas se juntam formando um trabalho “sem fronteiras”. Nisso, as cidades gêmeas, como apontado na segunda seção do primeiro capítulo, possuem importante papel no intercâmbio cultural de um cenário geralmente híbrido, como é o caso das regiões de fronteira.

O Luiz Cardoso tinha uma dupla com Aurélio Leal, uruguaio ali de Rivera, com quem fazia o duo *Irmanando Pátrias*. Faziam um trabalho de solo duetado de violão muito bonito, um trabalho com influência da música argentina. E como eu disse, eles influenciaram as gerações posteriores. No caso, de uma forma diferente, levando aquele violão tocado com palheta, diferente do Lucio Yanel que toca com os dedos na mão direita. Então esse nome é importante porque, é um cara que até está meio esquecido hoje em dia, trabalha mais ali na região da fronteira [Santana do Livramento e Rivera]. Mas é um nome a ser inclusive consultado e até entrevistado também, num futuro trabalho. É um músico e pessoa de muita importância para o violão gaúcho. (CAMINHA, 2012).

Por outro lado, segundo Thiago Colombo, não podemos afirmar que existe de fato, uma escola violonística no estado, claro, “dependendo do que se entende por escola”, acrescenta o músico. Para ele,

Existem várias escolas estéticas (entendendo “escola” como uma linhagem estética, uma filiação) que se inter cruzam, propositalmente ou não, dando origem a outras. *O violão gaúcho é rico em diversidade*. Buscando rapidamente na memória, sem comprometimento com o esquecimento de nomes importantes, o violão no Rio Grande do Sul é representado por extremos que vão do multiculturalismo do Ângelo Primon ao regionalismo do Ricardo Martins, do percussionismo “brasileirista” do Felipe Azevedo ou do Batuque de Cordas ao estilo “clássico” mais sisudo do Paulo Inda, do *indie* (independente em todos os sentidos) do Rodrigo Nassif ao gauchesco do Marcelo Caminha. Estou jogando termos simplistas apenas para fins de elucubração, não são definições precisas nem pretendem. Colocado isso, cabe pensar se existem elos entre estes extremos que poderiam unir estes estilos e isso é bem mais complexo, é um trabalho para o futuro e para mais de um pesquisador, possivelmente. Acho que temos que buscar esta reflexão, começar em algum momento a traçar uma genealogia do violão gaúcho. Seria muito interessante. (COLOMBO, 2012, grifo nosso).

Maurício Marques aprofunda a questão e também acha delicado afirmarmos que há uma escola do violão gaúcho, consolidada, mas reconhece a existência de um movimento, em vias iniciais, que caminha para tal. Segundo o músico, “até tem alguma coisa agora, como escola de violão”. O violonista acredita que para se definir uma escola tem que se ter as bases mais definidas. “Eu acho que é tudo muito novo ainda, nós estamos escrevendo essa história”, aponta. Não é um gênero como o choro, por exemplo, que começou em 1850 e dali tem uma linha clara traçada, muito clara. A música do Rio Grande do Sul, “eu a enxergo como uma ruptura, quando eu penso nessa música. Porque nós tínhamos a musica do Otávio Dutra, tínhamos uma cultura urbana fortíssima, voltada a musica clássica, voltada ao choro.” E por outro lado, também tem essa ligação” com essa coisa da música da Argentina e do Uruguai que vinha com as ondas do rádio.” (MARQUES, 2012). No entanto, o músico o relato do músico é esclarecedor ao apontar que os movimentos ligados a promoção do regionalismo, começam a impor uma “identidade” de como fazer ou não fazer a cultura e, conseqüentemente, a música.

E a partir do momento que as “pesquisas” em cima do regionalismo, e até essa coisa de se impor uma identidade: para ser gaúcho você tem que falar assim, tem que fazer isso, tem que se vestir assim, tem que tocar assim. É aí que eu vejo a ruptura. Você não cria um gênero de uma hora pra outra. Você não faz uma musica de uma hora para a outra. Ela tem que vir sendo construída para que ela tenha veracidade. Talvez [com ênfase], daqui a cem anos, a música do Rio Grande do Sul seja algo realmente folclórico. Eu não acho que seja folclore isso, realmente não acho. Eu acho que ainda é um modismo. Eu me lembro de ver o estouro do Renato Borghetti. Quando ele começou foi uma coisa incrível. Mas foi uma moda aquilo, ninguém andava de bombacha na rua. De uma hora para a outra, todo mundo queria usar bombacha e alpargata. Criou-se uma moda. *É como se as pessoas precisassem de uma identidade, ou acreditaram que precisavam de uma identidade.* Por que até pouco tempo ser gaúcho era feio, não é? Era uma coisa esquisita. O cara de bombacha na rua era pra lá de esquisito. Com essas coisas das pesquisas do Paixão Cortes, do Barbosa Lessa e dos CTGs foi criando um corpo, foi aumentando, em cima de campanhas... (MARQUES, 2012, grifo nosso).

Para Maurício Marques, esse é um processo identitário muito grande. “Eu penso que não é uma coisa muito natural. *Por isso que eu acho que não há uma escola violonística dentro desse gênero. Eu acho que estamos construindo.*” (MARQUES, 2012, grifo nosso).

Ao falar sobre as características da música do estado, Yamandú (2012) aponta que o Rio Grande do Sul é um estado de encontro dessas linguagens. “Tem a influência forte da harmonia brasileira, que é uma harmonia assim que tem mais cores do que normalmente a harmonia tradicional argentina e ao mesmo tempo, tendo esta força argentina que é essa força espanhola, que vem das Ilhas Canárias, enfim, que vem do folclore argentino.” Para o violonista, essa música é a mistura da música indígena com a música espanhola, que é moura, que é árabe. Então, “o Rio Grande do Sul, é o estado que une essas coisas. E eu sou um filho disso, exatamente disso, dessa terra fronteiriça, dessa terra que escolheu ser brasileira. É uma coisa muito única que a gente tem, de estar dialogando com dois países.” Para Costa, a fronteira é um caos de toda informação possível que vem de dois pontos, e o violão gaúcho é exatamente isso, ele está situado neste contexto. (COSTA, 2012).

Com a chegada do Lucio, o negócio saiu voando. Nunca se tinha visto um violão com esta força, com essa pegada. Tem pouquíssimos caras que tem isso. Eu conheço dois: o Lucio e o Zarate, o peruano. Caras que tem essa coisa terrunha assim, que quando escutas tu estás vendo o campo, vendo o mormaço do campo, a lida do campo, enfim. Tu te remetes rapidamente pra esses lugares de uma forma até ancestral. Mesmo tu não conhecendo o lugar, tu sente o clima do lugar. Isso é uma coisa muito difícil de ter, muito difícil. É uma coisa muito especial, eu considero. A força do Lucio, a chegada dele no meio, meu Deus, mudou tudo, né? Mudou toda a concepção de violão que se tinha. Foi uma revolução mesmo, assim, dentro da linguagem. (COSTA, 2012, grifo nosso).

No entanto, para Yamandú (2012), que considera o movimento existente como uma escola, procurar um nome para isso é pretensão. “Violão Pampeano, Violão Gaúcho, Violão... é uma coisa pretenciosa, eu acho que não interessa muito isso”, afirma o violonista. O que existe, segundo ele, são essas características da mistura, dessa coisa da música fronteiriça. “Essas características até ciganas, desse violão despojado, cigano, que tem esse som forte. Lembra até a música da Europa do Leste, na minha cabeça. É essa coisa desse povo humilde, desses lugares mais humildes, é essa característica que encanta.” Neste ponto, o violonista aponta algumas características desse estilo violonístico comungado em nossa região, associando inclusive com a escola do violão espanhol

Você sabe que para o violonista espanhol, para ele ser um violonista completo, ele começa primeiro com a dança, depois com o canto... Ele tem que aprender a acompanhar cada manifestação da sua cultura para depois ele ser um solista. É essa herança que o violão tem, *da pegada da mão direita*, que nos chega da Espanha. É um *violão que tem esse respeito pela poesia, tem esse diálogo com a coisa da poesia, do gaúcho, do homem de esquerda, do homem posicionado*, sempre à margem, da figura sofrida, da questão da reforma agrária, dessas coisas todas que caracterizam o povo de interior, o povo gaúcho, que vem do *gauche*⁹⁹, do francês. O *gauche* já é essa figura polêmica: uma pessoa simples, mas posicionada, que não tá de bobeira. *Então, o violão gaúcho significa isso também, significa a tangente desses sentimentos todos.* (COSTA, 2012, grifo nosso).

Durante o século XX se usou muito criar “escolas” com nomes próprios e isso é sintomático das ambições políticas características do século passado, aponta Thiago Colombo (2012). A “Escuela Rio-Platense”, por exemplo, recebeu esta nomenclatura que está totalmente de acordo com o contexto político da região no momento ápice das ditaduras. “É um pensamento totalitário, nacionalista (ame-o ou deixe-o) que não combina muito com o mundo globalizado do novo século.” Segundo o violonista, que também desenvolve pesquisa na área, “aqui também cabe refletir mais, pesquisar, porque ao mesmo tempo é interessante buscar traços estilísticos que unem os países e suas tradições violonísticas, mas não à sombra de ‘uma’ escola.” (COLOMBO, 2012).

Para Maurício Marques, esta movimento, esta escola está surgindo.

Bem, eu acho que ela está surgindo. Não acho que ela [exista ainda]. Todos nós estamos, eu, tu, todos os estudantes de música e os músicos populares estão aí pra fazer esta história. Acho que ainda é muito cedo. *Eu acho que nós precisamos primeiro enxergar o passado. Enxergar que existia uma coisa muito importante antes disso e que nós precisamos valorizar esse passado e não esconder ele debaixo do tapete. Me refiro a música do Octávio Dutra e as outras manifestações de música urbana que existiam, com certeza, que são importantíssimas.* Eu acho que se há uma escola, essa escola está sendo feita por músicos como o Marcello Caminha, eu estou fazendo, com certeza, criando repertório, criando métodos, técnicas específicas. Tem Maykell Paiva, que é um músico muito bom. Percussionistas, tem o Jucá de Leon, flautistas, podemos citar aí o Gil Soares, grande flautista, Daniel Zanotelli. Tem muitos músicos que estão criando essa escola de música no Rio Grande do Sul, com certeza. Técnica de escola de musica, uma escola musical, uma maneira específica de fazer e uma escola técnica, né? No violão tem essas coisa e que está se criando. (MARQUES, 2012, grifo nosso).

⁹⁹ Esquerda, em francês.

O violonista Marcello Caminha se considera parte dessa escola porque afirma ter absorvido o que foi iniciado nos anos 70 e 80. Segundo ele, suas referências são Lucio Yanel, Luiz Cardoso e Antoninho Duarte. Para o músico, essa escola tem seus seguidores e continuadores.

Eu também sou um continuador dessa escola, pegando influencias dos precursores Antoninho Duarte, principalmente, e alguma coisa de Lucio Yanel, Luiz Cardoso. E destes três, eu acredito que são as minhas influencias estaduais, vamos dizer assim. Aqui do estado são esses três aí. *Eu acho que felizmente a gente tem continuadores.* Nós temos o próprio Yamandú que é uma continuação do trabalho do Lucio Yanel. E aí eu acho que bastante misturado com o que fez o Raphael Rabelo. Eu vejo assim o trabalho do Yamandú. Nós temos o Mauricio Marques que trouxe uma forte influencia do violão clássico, que foi o que ele estudou no início. O Maurício veio bem depois da gente assim, tocando nos festivais. E estudou com Mário Barros que é um músico que vem da linha do violão clássico. E hoje tem uma gurizada aí que está iniciando, que eu coloco de uns quatro cinco anos pra cá: o próprio Mauricio Lopes, O Felipe Radünz que estudou em Pelotas [na UFPel]. Vários outros como o Artur Bonilha que é um musico também extremamente violento no violão, um grande musico, exímio violonista, que também segue essa vertente... No caso dele eu acho que já é um na verdade já é uma escola do Yamandú. Ele segue essa linha que o Yamandú instituiu de tocar violão. Até do uso do violão sete cordas. Hoje tem muitos guris que estão seguindo essa linha e adotando o violão sete cordas na música nativista regional, na música do Rio Grande do Sul. Então eu acho que isso é influencia do Yamandú. (CAMINHA, 2012)

O violonista Yamandú Costa nos fala que foi no dia-a-dia, vivenciando, com músicos frequentando sua casa, a proximidade com o Lucio e com outros músicos foram fundamentais para sua formação, esta foi sua escola. Yamandú conviveu também com o violonista Mário Barros que foi professor de Maurício Marques. Segundo Costa, “o Mário Barros foi o primeiro violão erudito que ouviu na minha vida e fique louco, achei a coisa mais linda do mundo ele tocando *Astúrias*, tocando *Capricho Árabe*, nossa.” Além dele, outro violonista que o encantou quando ele viu tocar foi o Antônio Ricardo, que é o Toninho Rocha que

é um músico brasileiro, extremamente brasileiro, dentro do universo do choro. Eu frequentava os ambientes, tocava nos festivais. Tocava com o João Almeida [Neto], junto com o Osmar Carvalho que foi outro cara que me ajudou também numa certa época. Quando eu tinha meus 14, 15 anos, eu estava querendo tocar umas coisas do Radamés, que eu ouvia o Raphael [Rabello] tocando. Eu queria tirar de ouvido, mas era muito complexa aquela música e eu queria ler música, tive umas aulinhas com o Osmar, umas duas, três aulas de leitura com ele, que me ajudaram bastante. Então, só pra ir lembrando de pessoas assim, do mundo do violão no Rio Grande do Sul e tal. Enfim, *essa criação, eu considero que foi uma criação*

privilegiada, em volta da música e vendo a música como o melhor passatempo, mostrando coisas bonitas para os amigos, recebendo coisas bonitas o tempo inteiro, a troca de carinho, de sensação, aquela cumplicidade. (COSTA, 2012, grifo nosso).

Ao nos falar sobre esse movimento violonístico sulino, o professor e violonista Thiago Colombo nos diz que se considera parte deste contexto, não necessariamente escola, mas que ele é um produto deste movimento violonístico no Rio Grande do Sul e que, em parte, foi influenciado pelo trabalho de Lucio Yanel.

Eu sou produto dos intercruzamentos culturais da região. Tive um primeiro professor curitibano, que era aluno do Henrique Pinto (SP), que era aluno do Isaías Sávio (uruguaio radicado no Brasil e primeiro professor de violão com grande notoriedade no país). Fui aluno do Eduardo Isaac, na Argentina. Depois estudei na UFRGS orientado pelo Daniel Wolff (brasileiro que graduou-se no Uruguai sendo aluno do Eduardo Fernández e do Carlevaro). Isso tratando do ensino formal. *Agora pensando nas minhas maiores influências quando comecei a tocar entra o Lúcio Yanel, principalmente.* Quer dizer, ao grosso modo eu me formei músico e professor no limiar entre o violão “clássico” e o “folclórico” (mais uma vez chamo a atenção para a efemeridade destes rótulos). Além disso estão as mais variadas referências, evidentemente. (COLOMBO, 2012, grifo nosso).

Ao ser questionado sobre os violonistas que integram ou que dão continuidade a este movimento/escola, Thiago Colombo é claro em sua resposta ao dizer que “todos e nenhum”, uma vez que estamos falando de uma suposta escola gaúcha do violão, “entendendo que há traços estilísticos ligando os violonistas do estado, ou, pelo menos, uma parte deles.” (COLOMBO, 2012)

Podemos traçar vários paralelos, fazer várias árvores genealógicas com ramificações bem diversas. Em certa medida podemos pensar que o Maykell Paiva, o Maurício Marques, o Yamandú, o Caray Guedes, o Arthur Bonilla, o Ricardo Martins e o Marcelo Caminha são herdeiros diretos do Lúcio, mas corremos um grande risco de estarmos simplesmente corroborando com um velho discurso midiático sobre identidade gaúcha. (COLOMBO, 2012).

O violonista faz ainda uma análise estético-estilística de alguns violonistas atuantes neste cenário do violão sul-rio-grandense, destacando Yamandú Costa como herdeiro direto da “escola” de Lucio Yanel.

Se tivermos uma leitura mais fechada de filiação estilística podemos entender que o Yamandú é o herdeiro direto (não canta; pouco “acompanha” ou acompanha sozinho, tipo solista-acompanhador; é responsável por carregar a estrutura musical inteira no violão; se veste quase “tipicamente”, ou tipicamente livre; é “regional” e

“universal”, digamos e, principalmente, se diz herdeiro do Lúcio. O problema é que hoje o Yamandú tem pouca ligação com o repertório do Lúcio. O Yamandú se permitiu deixar tomar pelo choro e suas vertentes. Seu estilo de tocar, arranjar e compor está mais ligado ao choro do que à música fronteiriça, ainda que tenha profundas marcas deixadas pelo seu passado “gaúcho”. Se tivermos uma visão mais aberta de filiação estética até eu entro no barco. Teríamos então uma vertente mais ligada ao violão clássico (Maurício Marques e eu), uma mais ligada ao choro (Yamandú, Caray Guedes e Arthur Bonilla), uma mais ligada ao gauchismo (Ricardo Martins e Marcelo Caminha) e outra ao “jazz gaúcho” (Maykell Paiva, Daniel Sá). Claro que todos os violonistas citados transitam por gêneros diferentes e caberia perguntar a cada um deles o quanto se sentem atravessados pelo legado do Lúcio. Cabe também perguntar a outros violonistas que aparentemente não tem ligação com ele. Cabe também saber que músicos foram pressupostos para o próprio Lúcio e o quanto deles “vazou” para as gerações posteriores. *Aqui temos outra tese para o futuro.* (COLOMBO, 2012, grifo nosso).

Yamandú nos fala de uma característica fundamental no fazer musical: a espontaneidade, um dos elementos que caracterizam este violão que aqui apresentamos. Esse é o sentimento do músico popular, revela o músico. “O músico popular não vê a música com seriedade, ou seja, não encara a música como uma coisa, como um bicho.” Para Costa (2012), o *musiqueiro*, o músico popular, faz música porque é bom, porque diverte e esta escola, da qual ele prefere não impor em nome, representa muito mais do que elementos musicais, é uma forma de sentir a vida de uma forma humana e fraterna.

É uma maneira de você falar com a alma, de você expressar o que você sente. Uma música triste, uma música feliz, uma música rápida, enfim, o que seja. *É uma oportunidade de vocês estar comungando com as pessoas, de estar dividindo.* O que é mais importante, que o ciclo se complete. E o ciclo se completa com generosidade, com coração aberto, com vontade de se sentir bem, com esse tipo de profundidade. *Então, música representa isso pra nós, que temos essa escola.* (COSTA, 2012, grifo nosso).

O violonista recorda como fora sua iniciação musical com seu pai ainda na infância. Um aprendizado totalmente baseado na oralidade, desprovido de limitações e castrações e com resultados muito profícuos.

Quando você pergunta da minha educação musical, é exatamente isso. O meu pai me ensinou uma escala diatônica, eu tinha uns 6, 7 anos, e ele ficava acompanhando ali com a primeira posição, segunda posição, a quinta do tom, a dominante e a tônica e tal e começava a falar pra mim: - Agora brinca com aquela escala que você vai ver que vai dar certo. Aí eu ficava fazendo aquela escala e era uma diversão pra mim, era como se fosse jogar *vídeo game*. Era mais legal que jogar *vídeo game*, jogar bola, sabe? Inclusive em outras línguas, *jouer*, em francês, é brincar, *play*, em inglês, é brincar.

Quer dizer, fazer música é brincar, é a brincadeira. Então, eu considero isso dessa forma e agradeço de ter tido essa formação. Eu, ontem à noite, saí para jantar com o Marco Pereira¹⁰⁰, grande violonista e pessoal genial também e estávamos falando justamente sobre isso. A gente quer escrever um método juntos, sobre essa minha educação musical, *educação informal musical*. Ele vai escrever, ele é um cara muito organizado e a gente vai tentar fazer uma pesquisa sobre o que eu me lembro da minha formação. Enfim, elaborar um método que desmistifique essa coisa do violão, *que não dê medo, que não tenha essas “incroncas” que a escola erudita impõe*. (COSTA, 2012, grifo nosso).

Ainda sobre o processo de ensino-aprendizagem musical, Yamandú coloca que “a academia, tendo que formatar uma coisa, acaba botando todo mundo no mesmo saco, como se todo mundo tivesse a mesma mão, como se todo mundo tivesse a mesma anatomia, entendeu?” A intenção de fazer esse método com Marco Pereira, é exatamente uma tentativa de querer fugir disso acrescenta. (YAMANDÚ, 2012)

E o meu pai foi o cara! Era maravilhoso com isso. Me lembro que ele me ensinou a atravessar a rua, contando compassos. Tipo assim: “- Tá vendo aquele carro ali? Ele está a quatro compassos de você. Então você tem que chegar lá do outro lado da rua até acabar esses quatro compassos, senão ele vai passar por cima”. Eu tinha 4 anos de idade, você imagina. *Minha educação foi extremamente musical, em todos os sentidos*. (COSTA, 2012, grifo nosso).

Abordando as características de sonoridade desse violão, ora denominado pampeano, “o ritmo se traduz muito com a presença de bastante batidas, os ritmos batidos, os rasqueados, que por sua vez vão trazer pro violão uma certa presença de ruído”, aponta Caminha (2012) que elenca outras características sonoras desta estética violonística. Entre estas características, o músico aponta “aquele som da unha, aquele som do rasqueado, aquele som bastante ‘ruidístico’, misturado a sonoridade das frequências harmônicas que vão surgindo nos acordes.”

Outro fator que a gente leva em consideração também, e “deixa passar” é a questão dos eventuais... da sujeira, vamos dizer assim. A música regional, no violão, tem essa característica da sujeirinha, do barulhinho. Porque ela é uma música, como eu digo, que tem que ser tocada de forma rústica, vamos falar assim. (...) A gente tem que lembrar que a gente está traduzindo musicalmente uma paisagem cultural que é do interior, do Rio Grande do Sul, enfim, do meio rural, melhor dizendo. E o elemento do meio rural ele é como? Ele é simples, ele é rústico, ele é sincero, ele é espontâneo, ele é sem

¹⁰⁰ Renomado violonista e compositor brasileiro, atuante tanto no Brasil como no exterior.

frescura. Então, nós precisamos com toda técnica que a gente pode ter, que deve ter, nós precisamos passa, transmitir essa rusticidade que se identifique com aquele meio sócio-cultural que nós estamos representando. E o violão, ele precisa trazer pra sua sonoridade, todos esses aspectos. Então aí entra a sujeirinha, como eu digo, aquela coisa autêntica, da coisa sincera, da coisa verdadeira. Então, este é o motivo principal que eu vejo, pra gente respeitar esses fatores aí. (CAMINHA, 2012).

Ainda sobre as características sonoras desse violão sulino podemos falar “em toques apoiados, falar em frases fortes. Basicamente é um violão de contraponto porque você está acompanhando um cantor e está fazendo contracanto”, aponta Marques (2012). Hoje, se pensar a principal característica vem muito dessa escola da musica Argentina. (MARQUES, 2012).

Os gêneros que estão presentes nesse repertório são o Chote, a Rancheira, o Bugio, mas são raros viu? Você tem que catar bastante. E por serem raros que eu digo que nós estamos fazendo isso. Se fosse um folclore, teríamos muito repertório, sem saber o que tocar. Mas hoje em dia quando a gente vai fazer um disco de violão, ou você cria um repertorio de violão, ou tem que catar uma agulha no palheiro. É muito difícil de achar, muito difícil. Então eu acho que ainda não há uma escola. Realmente não há, por esse fato. Estamos fundando. (MARQUES, 2012).

Segundo Yamandú, os movimentos da mão direita do violão brasileiro são basicamente para cima, não tem muito esse movimento para baixo, da escola do rasqueado. “Por vir de uma escola de fronteira, tenho outra visão da mão direita, a visão das levadas, dos próprios ritmos que temos por lá, das milongas. Você vai criando uma técnica própria de tocar”. (COSTA, 2008, p.24).

Diversos outros aspectos caracterizam esta forma distinta, digamos, com a qual diversos violonistas se identificam e sobre a qual constituem seu trabalho musical. Em relação aos aspectos técnicos que caracterizam este violão, podemos lembrar o toque apoiado, o vibrato perpendicular, as escalas rápidas, o uso de rasqueados, o baixo *stacatto* ou a *apoyatura* de baixos, como diz Yanel. Podemos elencar ainda a diversidade de gêneros e culturas, advindos de regiões diversas e que contribuem para o hibridismo cultural do estado. Além desses e, outros tantos elementos não elencado aqui, queremos acrescentar a recorrência da tradição oral como principal meio de transmissão desse estilo violonístico e de construção desta escola ou movimento ligado ao violão pampeano no estado.

Segundo Guilhermino Cesar (1956), a literatura oral no Rio Grande do Sul foi produzida antes da chegada dos imigrantes. A partir da chegada dos

primeiros europeus, em meados da segunda metade do século XIX, quando a produção ainda era apenas oral, é que a literatura passou a ser registrada por escrito, “embora não se possa negar que a produção oral ainda venha sempre sendo produzida e continua circulando no sistema literário gaúcho”. (BERTUSSI, 2010, p. 91). Com a música, o processo não foi diferente e se mantém até os dias atuais, pois o ensino da música regional, pampeana, latino-americana e até mesmo erudita, sempre tem uma carga de oralidade, o que imprime um caráter de coletividade através do processo de transmissão entre os membros de um grupo ou entre os grupos que compartilham determinados gêneros ou estilos musicais.

Dentro deste contexto de produção e transmissão oral no campo da música, encontramos o violão como um dos instrumentos portadores dessa oralidade artística. Para Cesar (1956, p. 49-40), “foi sobretudo na campanha, ao gemido da viola crioula (*vihuela*), instrumento que ainda predominava entre as populações do interior, que os cantores registraram, em suas coplas perfeitas, os grandes lances das gesta de 35.”

Thiago Colombo (2012) ressalta que “a oralidade é fundamental em qualquer processo de ensino-aprendizagem de música” e que

A tradição oral é outra coisa. O Lúcio vem de uma tradição oral, suas composições não estão escritas e é assim que elas existem, apenas em suporte auditivo e visual. Eu me sinto muito influenciado por isso. Gosto de aprender música “de ouvido” e tocar de jeitos diferentes até quase esquecer o “original”. (COLOMBO, 2012).

O violonista Marcello Caminha (2012) aponta que a tradição oral “ainda é o principal meio de transmissão de ensino do violão regional aqui no Rio Grande do Sul.” Isso se deve ao fato de que

nós estamos em um meio aonde existe pouquíssimo material didático sobre o violão gaúcho. A gente está agregando esse material, formando esse material, muito lentamente. Pelo aspecto dos ritmos musicais, que eu acho que é o que mais complica nessa situação, se torna muito difícil ensinar isso através de um material didático aonde não exista a presença do professor. Eu fiz o DVD da Vídeo-aula “Violão Gaúcho” e foi um desafio, pra mim, produzir esse trabalho. E, acima de tudo, isso foi uma tentativa de contribuição, justamente, pra esse acervo didático que ainda é muito pequeno no Rio Grande do Sul sobre o violão gaúcho. [...] Hoje em dia, não justifica mais a gente não estudar as coisas de forma correta, como era na minha época. Quando eu iniciei, não havia material, não havia comunicação. [...]Eu

sempre ensinei o Violão Gaúcho prestando atenção no jeito que eu toco. [...] Então eu utilizo esse recurso e produzo o meu material. Como eu já tenho um bom material produzido sobre isso, prestando a atenção no jeito que eu toco, foi essa a forma que eu achei. Então a questão rítmica mesmo, eu ensino os ritmos do jeito que eu toco e não do jeito que o Lucio Yanel toca, que o Luiz Cardoso toca, que o Yamandú toca. Por que aí nós vamos entrar num terreno bastante complicado porque, em termos de ritmos, existe essa liberdade de uma variação entre um músico e o outro, como a gente sabe. Então esta é uma das questões. (CAMINHA, 2012).

No entanto, o violonista Maurício Marques (2012) alerta para o fato de que, “Infelizmente, o domínio da linguagem de leitura ainda é muito frágil aqui no Rio Grande do Sul, dentro desse meio”, e que é necessário estar atento ao que já foi feito, em termos de escola musical e ensino tradicional da música, enfatiza.

O único problema que eu vejo é que o pessoal está inventando a roda. Tem toda uma escola de violão secular aí, que está sendo negada. Então eu acho que a oralidade é importante. Mas eu acho que o ponto mais importante de todo aprendizado, não só do violão do Rio Grande do Sul, mas de toda aprendizagem de música em si, é saber enxergar o que vinha acontecendo e saber criar novas técnicas em cima de necessidade novas. E não simplesmente fazer uma coisa que muitas vezes não funcionam. Chegam muitos alunos querendo fazer aula comigo, tocando um repertório com uma técnica que não funciona, enfim. Poderiam ter estudado já, de alguma maneira isso. Então essa oralidade não tem funcionado muito, eu acho que não. Acho que precisamos conscientizar mais a rapaziada que tem que estudar música de uma maneira tradicional. (MARQUES, 2012).

Acreditamos que o processo de ensino-aprendizagem em música, certamente deve ser tratado com um olhar amplo, relacionando com toda a gama de relações sócio-culturais do qual é fruto. Tanto a tradição-oral quanto a leitura escrita devem ser incentivadas e promovidas. Ambas se complementam e são fundamentais no processo formativo de um músico. A importância do processo de aprender as músicas “de ouvido” pode ser percebida quando Yamandú nos conta que com sete, oito anos de idade, começou a tirar algumas músicas de Yanel apenas ouvindo. “Eu tirava de ouvido as coisas do Lucio e, quando tinha um tempinho, mostrava e ele me corrigia, pegava o violão dele e mostrava aquele trequinho ali”, recorda o músico que tem o violonista Lucio Yanel como seu mestre inspirador (COSTA, 2012).

Foi uma coisa linda ter gravado meu primeiro disco com meu mestre. Tive a oportunidade de ter um trabalho ao lado de alguém que me

inspirou a tocar. A escola que esse cara fez no Sul é incrível. Ele mudou a forma de o pessoal perceber o violão, não só a minha, mas a de muita gente. (COSTA, 2008, p.22).

Por sua vez, o violonista Marcello Caminha aponta, a respeito do trabalho do violonista Lucio Yanel que ele é

um dos divisores de água no nosso cenário violonístico gaúcho. Ainda hoje, mantém essa característica do violão tocado com força, com garra e transmite isso para as gerações seguintes, futuras, posteriores, melhor dizendo. Na verdade, essa questão de gerações, nós todos somos de uma mesma geração. Nós não temos tempo musical suficiente para dizer que é de duas, três gerações diferentes. Para isto ai nós deveríamos estar falando em 80 a 100 anos de musica. Então, esses músicos dos anos 80 ainda convivem hoje, a maioria deles, vivos hoje, estão convivendo com a gurizada que está iniciando aí. Assim foi entre eu e o Lucio. Eu comecei na condição de menino lá em Bagé, com 14, 15 anos assistindo a um show do Lucio Yanel e hoje a gente toca junto. Então isso ai é comum de acontecer. (CAMINHA, 2012).

Maurício Marques aponta que Lucio Yanel, contribuiu para a abertura de novos horizontes relacionados ao violão no estado.

O Lucio foi muito importante, com certeza, para dar uma sacudida, pra gente enxergar outras coisas. Eu acho que ele foi um cara, foi e é, ele está aí tocando muito bem, obrigado, cada vez melhor. Eu vejo que ele mudou o curso, ele abriu algumas portas para o violão, sem dúvida nenhuma. E o meu contato com o Lucio foi nos festivais. Eu sempre fui fã do Lucio, com o maior orgulho de estar do lado dele tocando. Eu acho que nós nunca atuamos no mesmo palco, só atrás do palco, no mesmo dia. Participar da mesma roda de violão, ficar tocando, mas oficialmente não, é uma pena, mas ainda não. (MARQUES, 2012).

Reconhecido como seu discípulo, Yamandú Costa afirma que Lúcio

é uma pessoa fundamental, é a prova que você melhorar as coisas. É a prova que você pode ser útil. Tendo entrega, tendo carinho, enfim, com o que você faz. Um cara pra tocar como o Lúcio, chegar num nível de violão que ele chegou, é muita dedicação. Mesmo que seja uma coisa natural, é um trabalho, é uma dedicação que ele teve, de encontrar a própria linguagem desde muito novo, de ser uma pessoa única no mundo a fazer aquilo ali daquela forma. Ter àquela força, ter aquele vigor, sabe? E passar isso pras pessoas! Vai ser meu eterno mestre, a minha eterna inspiração violonística. Quem me dera tocar como ele. (COSTA, 2012).

Em entrevista ao portal do chamamé, Yanel, ao ser elogiado sobre a importância de seu trabalho ao longo dessas três décadas de atuação no Rio Grande do Sul diz que

Tudo o que eu fiz desde que cheguei em 1982 é importante. Cabe ao público que acompanhou minha carreira até aqui e aos críticos especializados julgar e determinar o que eles consideram o mais importante. Apenas sei que, com certeza, tudo que fiz foi com a intenção de me somar ao movimento cultural e musical de um estado onde a cultura, em todas as suas expressões, é uma das suas bandeiras. (FERREIRA, 2012).

Ao escrevermos as linhas que nos separam da seção conclusiva deste estudo, acreditamos que, em consonância com os violonistas entrevistados e diante de algumas reflexões seria, precipitado, afirmarmos a existência de uma escola violonística ligada ao violão regional no Rio Grande do Sul. Seja ela associada à figura de Yanel ou não. Por outro lado, consoante também aos entrevistados e diante de seus testemunhos e do que fora apresentado a respeito da produção cultural realizada pelo violonista estudado no segundo capítulo, não podemos negar que a partir da chegada de Yanel ao estado, abre-se um novo olhar sobre este fazer musical pampeano.

Assim, mais do que uma referência, Yanel tornou-se uma ponte para aqueles que buscavam se aproximar da música sul-americana e dos toques peculiares da *guitarra criolla* que aqui denominamos violão pampeano. Mais do que uma escola, constatamos hoje a existência de um vasto movimento relacionado com este violão popular regional. É através deste instrumento que Yanel, ao lado de seus pares, compartilha e constrói uma nova fase dentro daquilo que chamamos cultura regional, onde diversas cores, timbres, formas, lembranças, identidades, sons e paisagens diversas coexistem e são compartilhadas em uma espécie de mosaico pluri-identitário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como foco registrar e analisar parte da produção artística do violonista argentino Lucio Yanel, bem como de sua história de vida, nas últimas três décadas em que vive no Rio Grande do Sul. Para tanto, evocamos, em primeiro lugar algumas discussões que dialogam com memória social, identidade e tradição dentro do cenário cultural regional do estado e pampeano, no sentido de melhor compreendermos o tema abordado. Neste sentido, tentamos abordar partes do processo que levou a formação do se reivindica como “identidade gaúcha” no estado. Em seguida, foi exposto, através de análise textual, o papel da poesia e da música enquanto instrumentos de reivindicação desta identidade que transita entre o regional e o plurinacional. Após, apresentamos o fenômeno dos festivais regionais e sua relação com a afirmação identitária do gauchismo no Rio Grande do Sul.

No capítulo seguinte, dedicado a parte da história de vida e da produção artística de Lucio Yanel, apresentamos sua trajetória em quatro partes, cada uma associada à um tempo e andamento musical associado aos espaços temporais do viver que, aceleram-se, a cada dia que passa. Através deste capítulo, procuramos apresentar alguns aspectos do viver do violonista, desde sua infância em Corrientes, o contato com o violão e sua mudança para a capital portenha, onde passou a viver de música. Posteriormente, apresentamos umas das causas que motivaram o músico a sair da Argentina e fixar residência no Rio Grande do Sul: o episódio da Guerra das Malvinas. A partir de então, apresentamos, através da discografia e de recortes de jornais, parte da produção artística de Yanel, seja nos festivais, nas apresentações solo ou na sua produção discográfica. Posteriormente, podemos conhecer algumas de suas parcerias, entre as inúmeras que realizou, como ao lado de Atahualpa Yupanqui, Jayme Caetano Braun e Gilberto Monteiro. Consequente, através de entrevistas, podemos conhecer um pouco da relação existente entre Lucio Yanel e o prodígio Yamandú Costa, que foi agraciado, segundo ele, com a oportunidade de ter convivido, desde sua terra infância com aquele que se tornaria uma de suas referências musicais em termos de violão e

posteriormente, seu parceiro de trabalho, na ocasião em que Yamandú lançou seu primeiro disco ao lado daquele que considera seu Mestre.

No último capítulo, apresentamos algumas das principais características do violão e da música pampeana, em termos técnicos e estéticos. Na segunda seção deste, buscamos apontar alguns elementos presentes em sua interpretação musical e que o aponta para um estilo violonístico, como ele mesmo considera. Para tanto, foi apresentada sua íntima ligação com o chamamé, gênero presente em sua formação desde sua infância. Através da transcrição da gravação de um chamamé, interpretado pelo violonista, foi possível apontar alguns destes elementos que caracterizam seu toque violonístico. A análise realizada, contemplou aspectos de caráter formal, melódico, harmônico e de articulação visando apontar elementos característicos de sua interpretação. Posteriormente, a voz dos consagrados violonistas sul-rio-grandenses Marcelo Caminha, Maurício Marques, Thiago Colombo e Yamandú Costa, ganham projeção na discussão acerca da hipótese de uma escola violonística ligada a música sul-rio-grandense e pampeana, bem como a relação de Yanel com este processo. Tal hipótese segue em aberto e concluímos que diversas opiniões, por vezes divergentes, nos indicam que somente o tempo futuro poderá nos dizer ou confirmar tal fato. No entanto, é unânime o reconhecimento de um movimento associado ao violão regional onde, segundo os entrevistados, Yanel é um dos protagonistas pelas inovações musicais que trouxe em sua bagagem para este instrumento e esta estética no estado.

É importante ressaltar que Yanel apresenta uma arte desapegada de regras e padrões, antes latino-americana e universal, do que regional. Refletindo sobre o momento atual desta pesquisa, que não termina aqui e sim nasce, e recorrendo às minhas reminiscências, compreendo um pouco mais, entre tantas outras coisas, a importância do campo e do rádio de pilha em minha vida. Para concluir, podemos inferir que através do violão interpretado por Yanel ampliou-se a difusão de alguns gêneros latinos como a *chacarera*, o *chamame*, o *rasguido doble* e a *zamba* “contrabandeados” de países vizinhos no cenário da música regional gaúcha. Recordamos que, desde sua chegada, o músico passou a trabalhar com diversos artistas, gravando discos, tocando

em festivais, ministrando aulas, compondo trilhas para cinema e atuando como violonista solo.

Lucio Yanel, ao lado de outros colegas de arte, é um dos responsáveis pela introdução de uma nova maneira de se executar o violão solista na música popular regional sul-rio-grandense. Quando chegou ao sul do Brasil, conforme relata na segunda seção deste capítulo, “o violão era um mero acompanhador da gaita”, responsável apenas pelo ritmo e harmonia, ocupando um papel secundário dentro da música regional. Com Yanel, o violão solo passou a ganhar ainda mais espaço nos festivais de música nativista do estado, o que gerou um fascínio pelo instrumento tocado daquela maneira. Assim, a nova geração de músicos violonistas destes festivais, contaminados pelo “estilo” de Yanel, formam junto com ele um movimento que alguns denominam como escola, e cuja existência segue em aberto, conforme as narrativas apresentadas no capítulo 3 deste estudo.

As práticas musicais, as escolhas de repertório e a própria “identidade” ou “estilo” musical são pontos de vista, justamente, sobre o cenário, sobre os quadros (em referência a Halbwachs) onde o músico está inserido. Desta maneira, o(s) grupo(s) no qual o sujeito se encontra, é um fator preponderante para sua formação e construção enquanto artista. Relacionando estas reflexões com o trabalho artístico de Yanel, talvez se possa considerar que esta seja uma das razões pela qual a música deste violonista não se fixa a lugar, gênero ou identidade, no seu sentido estrito. Como viajou inúmeras vezes, morou em vários lugares, conheceu diversas pessoas, a música de Yanel é híbrida, com a proposta de ser universal a partir de elementos comuns ao cenário cultural sul-americano.

Assim, o violão de Yanel possui um estilo pluri-identitário, formado por vários elementos, adquiridos em diversos lugares e com diversas pessoas. Como podemos observar, estes elementos contribuíram na geração de um estilo próprio e distinto de tocar. Novamente, recordamos aqui a dicotomia entre memória coletiva e individual. Enquanto representativo de uma coletividade, o músico carrega diversos elementos em sua bagagem cultural. Por outra via, o mesmo apresenta elementos que foram sendo modificados e que ele mesmo designa como próprios, identificando-o como violonista através do seu estilo pessoal. Diante de algumas reflexões sobre o coletivo e o

individual, percebemos o quanto as práticas de Yanel perpassam estes dois universos, desde seu aprendizado autodidata na infância (mais individual), passando por práticas musicais coletivas como, por exemplo, quando tocava com cantores na noite de Buenos Aires ou nos festivais de música regional e ainda hoje, quando ministra aulas de violão, transmitindo memórias e saberes às novas gerações.

Por fim, cabe dizer que ao trabalhar com música como área de estudo, o pesquisador precisa dialogar com outras áreas como a memória social e o patrimônio cultural, a história, a geografia, a literatura, a educação, apenas para citar algumas. Para tanto, faz-se imprescindível uma discussão em torno dos fenômenos culturais estudados a partir de temas como identidade, tradição, narrativas e tradição oral, por exemplo. Outrossim, o uso de diversas fontes e metodologias como a história oral, através da realização de entrevistas, o levantamento de acervos, a consulta a materiais jornalísticos e imagéticos, análise de gravações, publicadas e inédita, elaboração de transcrição musical para análise dessas gravações e, o cruzamento entre as informações obtidas através destas diversas fontes, é de suma importância para se realizar uma pesquisa coerente com as múltiplas possibilidades e significados que “música” e “cultura” carregam em si.

Acredito que somente a partir de uma abordagem interdisciplinar é possível no conectarmos ao mundo real e a imensa rede de significados, respostas e questionamentos que uma pesquisa na área das ciências humanas tem a nos apresentar. Para este estudo, partimos do princípio que a música, antes de tudo, é um produto sócio-cultural advindo de fenômenos e relações políticas, históricas, geográficas, étnicas, religiosas, etc., onde, o compartilhamento entre as pessoas e grupos foram responsáveis pela criação, reprodução e modificação daquilo que hoje denominamos arte musical. Por ser algo vivo e não estanque, como acreditam alguns, a música está em constante movimento, nas mãos e na voz das pessoas, dos grupos que a compartilham ao longo do tempo.

Somente quando olharmos para o homem e suas relações com a sua memória, que também é a memória dos outros, e a memória de seu grupo, assim como sua relação com o espaço, é que poderemos começar a compreender parte daquilo que é produto destas relações, em nosso caso, a

música. Esta pesquisa apresenta inúmeras possibilidades e desdobramentos para ser continuada, não por um, mas por diversos pesquisadores. Dentro das minhas possibilidades, espero que este trabalho possa ser, de alguma maneira, útil a toda e qualquer pessoa ou grupo que tenha interesse pelos temas aqui abordados. Minha maior alegria, é ter dado o primeiro passo em um trabalho que há muito precisava ser feito e que, espero, possa ser continuado por mim e pelos demais colegas que queiram estudar, pesquisar, aprofundar, discutir, registrar e compartilhar reflexões acerca da música e do violão pampeano (ou gaúcho ou outro nome que venha a surgir). Tanto em relação ao trabalho de Lucio Yanel como em relação a produção de outros músicos que comungam esta estética.

Além do compromisso científico que, espero o presente trabalho tenha alcançado, estas páginas foram escritas e são dedicadas ao artista e ser humano Don Lucio Yanel, ao qual nutro meu respeito, carinho e admiração. Através deste registro, espera-se também tornar público o reconhecimento acadêmico do trabalho realizado por Yanel dentro do cenário cultural do Rio Grande do Sul nos últimos 30 anos. Mais do que o reconhecimento, queremos registrar nestas linhas, o agradecimento a Lucio Yanel por sua música e sua arte, presente em nossa memória e agora registrada na história.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Luís Agostini. **O Pampa na Cidade: o imaginário social da Música Popular Gaúcha**. Memorial de Mestrado. Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2005.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1996.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1981.

ARROYO, Mercedes. La ciudad en la música del siglo XXI. La difusión de imágenes e ideas espaciales. In: **Ciencia e Ideología en la ciudad**. Vol.2. I Coloquio interdepartamental, Valencia, 1992, p. 139-150.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. 2ª ed. Montevideo: Arca, 1979.

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

BENCHIMOL, Jaime (org.) Narrativa documental e literária nas biografias. In: **Manguinhos: história, ciências saúde**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.2, p. 93-113, 1995.

BERTUSSI, Lisiana. O Universo configurado pela poesia do Cancioneiro Popular Gaúcho: o homem e a mulher. In: **Boitatá - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. Londrina, n.10, p.91-102, jul-dez. 2010.

BORGHETTI, Renato. **Fandango !**. Barra do Ribeiro: Estação Elétrica, 2007. 1 DVD Documentário.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1987.

BRAUN, Jayme Caetano; YANEL, Lucio. **Paisagens Perdidas**. Porto Alegre. 1994. 1 LP.

_____. **Êxitos 1**. Porto Alegre: USA Discos, 1999. 1 CD com encarte.

BUGALLO, Rubén Perez. **El Chamamé**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.

CADERNOS GAÚCHOS. **Folk Festo e Tradições Gaúchas**. Ed. n.8. Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Impressão Proletra, Porto Alegre, 1983.

CAMINHA, Marcello. **Manual Prático – Vídeo Aula Violão Gaúcho**. Porto Alegre: Caminha Produções Artísticas LTDA, 2011.

_____. **Entrevista de Campo sobre música, cultura e violão no Rio Grande do Sul**. Entrevista concedida a José Daniel Telles dos Santos, registrada em áudio e recebida por meio eletrônico no dia 24 de Fevereiro de 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Noticias recientes sobre la hibridación**. Disponível em <<http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/nestor.html>>. Acesso em 26 de dezembro de 2011.

CANDAU, Joël. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e igualdade. In: **I SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE MEMÓRIA SOCIAL E PATRIMÔNIO CULTURAL**. ICH/UFPel. 2007.

_____. **Mémoire collective et mémoire individuelle fonctionnent-elles selon le même modèle?** Archives, 25, avril, 2008.

_____. **La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire**. Centre Alberto-Benveniste, avril, 2009.

_____. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: Editoria Universitária de La Universidad Nacional de Misiones, 2006.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Cpdoc/FGV, vol. 7, nº 1, p. 97-113, 1994.

CHOMENKO, L. **Implantação de monoculturas: o desenvolvimento na metade sul do Rio Grande do Sul**. Ecoagência, 2006.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: um passo sobre as bases de ritmo e som**. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

COLETÂNEA. **As melhores canções gaúchas**. Vol.4. Porto Alegre: USA Discos, 1994. 1 CD.

COLOMBO, Thiago. **Entrevista sobre música, cultura e violão no Rio Grande do Sul**. Entrevista concedida a José Daniel Telles dos Santos, depoimento escrito em modo texto e enviado por correio eletrônico no dia 12 de Março de 2012.

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

_____. **Manual de danças gaúchas**. 8ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1997.

COSAS TUYAS. **Entrevista con Daniel Drexler**. Buenos Aires, 2009. Disponível em <<http://radiointima.blogspot.com.br/2009/07/daniel-drexler.html>>. Acesso em 25 mar. 2012. 1 arquivo MP3 [podcast].

COSTA, Yamandú. Entrevista concedida a revista Violão Pro. In: **Popular, polêmico e genial!**. CARRILHO, Fábio. Rio de Janeiro: Música & Mercado Editorial (ISSN 1809-5380), nº 17, 2008, p. 20-5.

_____. **Entrevista ao programa Musicograma**. Exibido pela TV Brasil. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VQNtvaMff9c>. Acesso em 30 nov. 2011.

COSTA, Yamandú. **Entrevista de Campo sobre música, cultura e violão no Rio Grande do Sul**. Entrevista concedida a José Daniel Telles dos Santos, realizada ao vivo através de videoconferência no dia 16 de Março de 2012.

CRAGNOLINI, Alejandra. Construyendo un “nosotros” a través del relato en torno a la música: el chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina. In: **CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR**, 3, 2000. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Cragnolini.pdf>>. Acesso em 12/06/2008.

DESCHAMPS, J.; MOLINER, P. **A identidade em Psicologia Social**. Petrópolis: Vozes, 2009.

DIÁRIO HOY. **Entrevista com Daniel Drexler**. Disponível em: <<http://www.diariohoy.net/notas/verNoticia.phtml/html/228974>>. Acesso em 15 fev. 2012.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DUARTE, Colmar. A Califórnia da Canção Nativa do RGS. 1987. In: SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

DUARTE, Geni Rosa; GONZALES, Emílio. **Memórias, narrativas e música popular: possibilidades metodológicas para a análise de processos de deslocamentos migratórios**. Palestra proferida no VI Encontro Regional Sul de História Oral promovido pelo Instituto de Ciências Humanas da UFPel. Pelotas, 24 a 27 mai. 2011.

_____. **A construção de si e do (no) outro: Deslocamentos de músicos na Tríplice Fronteira (Brasil / Argentina / Paraguai)**. Revista Espaço Plural. Ano X. nº 20, 1º sem / 2009.

EL GAUCHO. Disponível em <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/gaicho.htm>>. Acesso em 10 de Janeiro de 2012.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Antonio Augusto Fagundes**. Ídolos Rio-Grandenses – Vol. 1. Porto Alegre: Portal X, 2005.

FERREIRA, Athos Damasceno. Sociedades literárias em Porto Alegre no século XIX. In: **Fundamentos da cultura rio-grandense: quinta série**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1962. p. 51-67.

FERREIRA, Fabiane Mendonça. **Lucio Yanel, o mestre da guitarra pampeana**. Entrevista exclusiva para o portal do chamamé. Publicada em 03 jun. 2010. Disponível em <<http://www.chamame.com.br/lucio-yanel-o-mestre-da-guitarra-pampeana>>. Acesso em 15 de Janeiro de 2011.

FIGUEIREDO, Pedro. In: BORGHETTI, Renato. **Fandango !**. Barra do Ribeiro: Estação Elétrica, 2007. 1 DVD Documentário.

FREITAS, Letícia Fonseca Richthofen de; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. **A figura do Gaúcho e a Identidade Cultural Latino-Americana**. Educação. Porto Alegre, ano XXVII, n.2, p.263-281, Mai/Ago, 2004.

FRITH, S. Towards and aesthetic of popular music. In: LEPPERT, T.; McCLARY, S. **Music and Society: The Politics of composition, performance and reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p.133-149.

FONTOURA, L. F. M. **Recordações do Pampa**. In: Anais do X Encuentro El mundo como Geografia. Rosario, 2008, 11p.

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

GOMES, Ana Carolina Rio. **Patrimônio Cultural Imaterial: a Identidade e o Tradicionalismo Gaúcho em Multiterritorialização**. In: 12º ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, Montevideu, 2009. Disponível em <http://egal2009.easyplanners.info/area08/8085_Gomes_Ana_Carolina_Rios.pdf> Acesso em 27 jan. 2012.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hidelbrando; GONZAGA, Sergius (orgs.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980, p.113-132.

_____; FISCHER, L. A. (coord.) **Nós, os gaúchos**. 3ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

HAERSBAERT, R. Identidades territoriais. In: CORREA, R.; ROSENDHAL, Z. **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999. P. 169-190.

GUTFREIND, I; REICHEL, H.J. **As raízes históricas do Mercosul: a região platina colonial**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Traducción de Manuel Baeza y Michel Mujica. Venezuela: Anthropos, 2004.

_____. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.

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

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro**. Buenos Aires: Ediciones "Jagüel," 1974.

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

_____. **O ressurgimento da narrativa: alguns comentários**. RH – Revista de História. Campinas, IFCH/Unicamp, p.39-46, 1991.

Integração Latina. Matéria veiculada em jornal impresso: Acervo pessoal de Lucio Yanel. s.d.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: indústria cultural e cultura regional**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 1997.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001, p.17-44.

KAISER, J. **Ordem e progresso: o Brasil dos Gaúchos**. Florianópolis: Insular, 1999.

LAFER, Celso. A Bacia do Prata nas relações internacionais: Argentina e Brasil. In: ACCURSO, Cláudio Francisco et al (orgs.). **Desenvolvimento e relações internacionais**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1987, p.32-41.

LAMBERTY, Salvador Ferrando. **ABC do tradicionalismo gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.

LEDESMA, Dante Ramón. **Folclore**. Porto Alegre: USA Discos, 1999. 1 CD.

_____. **Blog pessoal**. Disponível em: <<http://www.danteramonledesma.blogspot.com.br>> Acesso em 12 fev. 2012.

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

_____. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2008.

LIMA FILHO, Henrique Espada R. Biografia e Microstoria: o uso da biografia na historiografia italiana contemporânea. In: **Cadernos do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA**. Belém, v. 12, n. 1/2, 1993.

Lucio Yanel é atração de hoje no Bar Aguadero. Jornal O Nacional, Passo Fundo, 1982.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro. In: BERND, Zilá (org.). **Olhares cruzados**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 76-95, 2000.

MARENCO, Luiz. **Luiz Marengo Canta Noel Guarany**. Pelotas: USA Discos, 1996. 1 CD. Acompanha Livreto.

_____. **Andarilho**. Pelotas: USA Discos, 1997. 1 CD. Acompanha Livreto.

MARQUES, Maurício. **Entrevista sobre música, cultura e violão no Rio Grande do Sul**. Entrevista concedida a José Daniel Telles dos Santos, registrada em áudio e recebida por meio eletrônico no dia 25 de Fevereiro de 2012.

MARTINO, D. Conservación de praderas en el conosur: valoración de las áreas protegidas existentes. **Ecosistemas**, v. 13, n.2, p. 114-123, 2004.

MARTINS, Joca. **Clássicos da Terra Gaúcha**. Pelotas: Mega Tchê Discos, 2003. 1 CD Duplo. Acompanha Livreto.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª edição – revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938 - 2004): trajetória de um violão no rio grande do sul. In: **3º SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP**, 2009. Curitiba. Disponível em <www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2009/12.pdf> Acesso em 25 ago. 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola. 1996.

MEYER, Augusto. **Cancioneiro gaúcho**. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1959.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001, p. 45-66.

NAZARIO, Luciano da Costa. **Concerto-Suíte Gaúcho para violão e orquestra**. Memorial de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

_____. **Rearmonização: método de ensino visando à aprendizagem da harmonia através da criatividade musical**. Rio Grande: Editora da FURG, 2011.

OLIVEN, Ruben George. **O maior movimento de cultura popular do mundo ocidental: o tradicionalismo gaúcho**. Cadernos de Antropologia, n. 1. Porto Alegre: UFRGS/IFCH, 1990.

_____. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **A parte e o todo: diversidade cultural no Brasil-nação**. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2006.

OS FRONTEIRIÇOS. **Os zóio da véia**. Porto Alegre [s.d.]. 1 LP.

O VIOLÃO LATINO-AMERICANO DE LÚCIO YANEL. **Jornal Agora**. Rio Grande, RS. 17 nov. 2011.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: O espaço geográfico da Música Popular Platina**. Memorial de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PASTIZALES DEL CONOSUR. **Qué son los Pastizales del Cono Sur**. Disponível em <<http://www.pastizalesdelconosur.org/es/que-son-los-pastizales.html>>. Acesso em 25 fev. 2012.

PELINSKI, Ramón. Introducción. In: **El tango nómade - ensayos sobre la diáspora del tango**. Ramón Pelinski (org.). Buenos Aires: Corregidor, 2000, p.21-26.

RAMIL, Vitor. A estética do Frio. In: FISCHER, L. A. (org.). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: UFRGS, 1993, p.262-270.

_____. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. **História Contemporânea da Argentina**. Tradução de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SÁ, Daniel; PACHECHO, Kako. In: BORGHETTI, Renato. **Fandango !**. Barra do Ribeiro: Estação Elétrica, 2007. 1 DVD (Documentário).

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

SANTOS, José Daniel Telles dos. **Apostila de acompanhamento para Violão - Gêneros musicais regionais do sul**. Desenvolvida para oficina de acompanhamento ao violão ministrada no IMBA (Bagé, RS). Editoração Eletrônica: Rio Grande, 2010.

SARAIVA, Glaucus. Carta de princípios do movimento tradicionalista. In: **Manual do Tradicionalista**. Porto Alegre: Sulina, 1968, p. 17-19.

SCHMIDT, Benito Bisso. **O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico: trajetórias, tendências e impasses e uma proposta de investigação**. Anos 90. Porto Alegre, n.6, dez/1996.

_____. **Construindo biografias...historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, nº 19, 1997.

SCHÜLLER, Donald. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In: MYERS, Helen. **Ethnomusicology: an introduction**. Londres, The MacMillan Press, 1992.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOUZA, Márcio de. A despedida dos gaúchos: cartas do músico Octávio Dutra para uma gravadora de discos (1930-1931). In: **Escritas Íntimas, tempo e lugares de memória: a documentação pessoal como fonte para a história**. Margaret M. Bakos (org.) Porto Alegre: Palier, 2008.

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. In: **RH – Revista de História. Campinas**. IFCH/Unicamp, p.13-37, 1991.

STOVER, Rico. **Latin America Guitar Guide**. USA: Mel Bay publications, 1995.

SUERTEGARAY, D. M. A.; PIRES DA SILVA, L. A. Tchê Pampa: Histórias da natureza Gaúcha. In PILLAR, V.P. et. al (Ed.). **Campos Sulinos: Conservação e uso sustentável da biodiversidade**. Brasília: MMA, 2009, p.43-59.

SZARAN, Luis. **Diccionario de la Música en el Paraguay**. Assunción: Edición del autor, 1997.

TISCORNIA, Eleuterio F. (Ed.). **Poetas gauchescos: Hidalgo, Ascásubi, Del Campo**. 3ª ed. Buenos Aires: Losada, 1974.

TURINO, T. **Musical as social life: the politics of participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VALIENTE, S. Narrativa Folklórica y Representación del territorio: la fuerza del lugar en la propuesta de Horacio Banegas. **Revista Universal Geografica**, v. 16, n.1, p. 79-989, 2007.

VALLEJOS, Ricardo R. **Historia del chamame: cuatro siglos con la musica del litoral**. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1990.

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

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega”, 1998.

VERONA, Valdir; OLIVEIRA, Sílvio de. **Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao Violão**. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

WEBBER, Jorge Frederico Duarte. **Sobre o Bombo Legüero**, 2003. Disponível em <<http://www.paginadogaicho.com.br/musi/bombo.htm>>. Acesso em 05 de Maio de 2011.

WODAK, Ruth et al ii. **The discursive construction of national identity**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

YANEL, Lucio. **La del Sentimiento: La guitarra de Lucio Yanel**. Porto Alegre: Chantecler, 1983. 1 LP.

_____. **Guitarra Pampeana**. Porto Alegre: Discoteca Produções, 1986. 1 LP.

_____. **Aunque vengan degollando**. Porto Alegre: USA Discos, 1997. 1 CD.

_____; COSTA, Yamandú. **Dois Tempos**. Porto Alegre: ACIT, 2001. 1 CD.

_____. **Acuarela del Sur**. Pelotas: Prev Discos, 2003. 1 CD.

_____. **Acuarela del Sur II: Chamamé**. Porto Alegre: USA Discos, 2006. 1 CD.

_____. **Entrevista com Lucio Yanel sobre o chamamé.** Caxias do Sul. 27 out. 2008. Pesquisa de campo. Entrevista concedida a José Daniel Telles dos Santos.

_____. **Misterios do Chamamé.** Caxias do Sul: ACIT, 2009. 1 CD.

_____. **Entrevista com Lucio Yanel sobre sua trajetória.** Conferência realizada por meio eletrônico no dia 21 fev. 2011.

_____. **Entrevista com Lucio Yanel sobre seu acervo pessoal.** Caxias do Sul. 30 jun. 2011(a). Pesquisa de campo. Entrevista concedida a José Daniel Telles dos Santos.

_____. **Acervo Pessoal de Lucio Yanel.** Caxias do Sul. Levantamento do acervo realizado por José Daniel Telles dos Santos em 30 jun. 2011(b).

_____. **Entrevista ao programa Continente Pampa.** Rio Grande. 18. nov. 2011(c). Entrevista concedida a Sérgio Carvalho Pereira (Rádio FURG - FM).

_____. **Sítio pessoal.** Disponível em: <<http://www.lucioyanel.com.br>> Acesso em 12 dez. 2011(d).

_____. **Folclore Argentino.** Caxias do Sul: Vertical Discos, 2011(e). 1 CD.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura Gaúcha.** Porto Alegre: LP&M, 1985.

ANEXOS

Transcrição do arranjo de Lucio Yanel para a música “La Calandria” de Isaco Abtíbol

La Calandria

(Chamamé)

Transcrição: José Daniel Isaco Abtíbol (1917- 1994)
 Ano: 2009 Arranjo: Lúcio Yanel

Violão

2

La calandria

Musical notation for measures 21-24. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 21 starts with a treble clef and a 7-measure rest. The melody begins in measure 22 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, C3, and G2. Dynamics are *pp* (pianissimo) for measures 22-23 and *mp* (mezzo-piano) for measure 24.

Musical notation for measures 25-28. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 25 has a treble clef and a 3-measure rest. The bass line has quarter notes G2, C3, and G2. Dynamics are *mp* for measures 25-26 and *f* (forte) for measures 27-28.

Musical notation for measures 29-31. The melody features a series of eighth notes and quarter notes. Measure 29 has a treble clef and a 3-measure rest. The bass line has quarter notes G2, C3, and G2. Dynamics are *mf* (mezzo-forte) for measure 29 and *f* for measures 30-31.

Musical notation for measures 32-34. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Measure 32 has a treble clef and a 3-measure rest. The bass line has quarter notes G2, C3, and G2. Dynamics are *mf* for measures 32-34.

Musical notation for measures 35-37. The melody continues with eighth notes and quarter notes. Measure 35 has a treble clef and a 3-measure rest. The bass line has quarter notes G2, C3, and G2. Dynamics are *mf* for measures 35-37.

Musical notation for measures 38-40. The melody includes a triplet and a measure with a * symbol. Measure 38 has a treble clef and a 3-measure rest. The bass line has quarter notes G2, C3, and G2. Dynamics are *f* for measures 38-40.

* Chasquido: efeito percussivo obtido no violão através da batida das unhas da mão direita (fechada) sobre as cordas graves.

La calandria

3



4

La calandria

The musical score for 'La calandria' consists of seven staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The tempo marking *a tempo* is present in the final staff. The score is numbered with measure numbers 65, 69, 73, 77, 81, 85, and 89.

65 *mp*

69 *f*

73 *mp* *f*

77

81

85 *mp* *a tempo*

89 *rit.* *mp*

La calandria

5

Musical score for 'La calandria' page 5, measures 93-119. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 7/8. The piece features a variety of rhythmic patterns and dynamics. Measure 93 starts with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Measure 97 shows a more complex rhythmic pattern with triplets. Measure 101 features a triplet of eighth notes. Measure 105 has a *ff* (fortissimo) dynamic. Measure 109 has a 7-measure rest. Measure 113 has a 7-measure rest. Measure 116 has a 7-measure rest. Measure 119 has a 7-measure rest. The score ends with a double bar line.

ALGUMAS PREMIAÇÕES RECEBIDAS POR YANEL**Alguns Prêmios Recebidos**

5º ACAMPAMENTO DA CANÇÃO

Melhor Instrumentista

Campo Bom / RS

TROFÉU NEGRINHO DO PASTOREIO - 2005

"Destaque Mercosul" pelo trabalho cultural

Outorgado pela Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, AGM e Banrisul.

PRÊMIO AÇORIANOS DE MÚSICA - 2004

"Melhor Disco de Música Instrumental"

Disco: "Aquarela Del Sur"

II FESTIVAL TIO BILIA DE GAITA DE BOTÃO - 2004

Troféu "Homenagem a Lucio Yanel"

Santo Ângelo / RS

12ª ESTÂNCIA DA CANÇÃO GAÚCHA - 2004

Melhor Instrumentista

São Gabriel / RS

FESTIVAL PRE COSQUIN - 2003

Solista Instrumental - 1º Lugar

Argentina

23ª COXILHA NATIVISTA - 2003

"Homenagem Especial e Troféu"

Cruz Alta / RS

4ª SEARA DA CANÇÃO GAÚCHA - 2003

Troféu Pedro Vargas - 1º Lugar - Categoria Contemporânea

Carazinho / RS

IX FESTA DA CANÇÃO - 2003

Melhor Instrumentista

Charqueadas / RS

XIII VIGÍLIA DO CANTO GAÚCHO - 2002

Melhor Instrumentista

Cachoeira do Sul / RS

FÓRUM NACIONAL DE EDUCAÇÃO - BRASIL 500 ANOS - 2000

"Homenagem e Troféu pelo trabalho cultural"

Santo Ângelo / RS

XIII TERRA & COR - 2000

"Troféu Homenagem"

Pedro Osório / RS

TRIBUTO A CENAIR MAICÁ - 1999

"Homenagem e Troféu pelo trabalho cultural"

Santo Ângelo / RS

FESTIVAL DA MÚSICA CRIOULA - 1997

"Troféu Eurides Nunes" - Melhor Instrumentista

Santiago / RS

FESTA DA MÚSICA CRIOULA - 1996

Melhor Instrumentista

Santiago / RS

VII ESCARAMUÇA DA CANÇÃO GAUDÉRIA - 1993

Melhor Instrumentista

Triunfo / RS

VIII REPONTE DA CANÇÃO CRIOULA DO LITORAL SUL - 1992

"Troféu Lagoa dos Patos" - 3º Lugar

São Lourenço do Sul / RS

5º BORDONEIO DO CANTO IBIA - 1992

Melhor Instrumentista

Montenegro / RS

5º CARIJO DA CANÇÃO GAÚCHA - 1990

"Troféu Sapegador" - Melhor Instrumentista

Palmeira das Missões / RS

9ª TERTULIA MUSICAL NATIVISTA - 1988

"Troféu Minuano" - 1º Lugar

Santa Maria / RS

3º MUSICANTO - 1986

Melhor Instrumentista

Santa Rosa / RS

3º MUSICANTO - 1985

Melhor Instrumentista

Santa Rosa / RS

