



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ROBERTO THIESEN

**ASPECTOS SIMBÓLICOS DO USO DO ACORDEÃO NA MÚSICA
FANDANGUEIRA DO RIO GRANDE DO SUL**

Salvador

2009

ROBERTO THIESEN

**ASPECTOS SIMBÓLICOS DO USO DO ACORDEÃO NA MÚSICA
FANDANGUEIRA DO RIO GRANDE DO SUL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música.
Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Angela Elisabeth Luehning

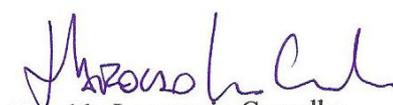
Salvador
2009

- T439 Thiesen, Roberto
Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandangueira do Rio Grande do Sul/Roberto Thiesen –Salvador, 2009.
255 f.: il.
UFBA
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia – Escola de Música
Programa de Pós-graduação em música
Orientadora: Profa. Dra. Angela Elisabeth Luehning
1. Etnomusicologia 2. Acordeão 3. Música popular regional do Rio Grande do Sul. 4. Análise de aspectos simbólicos. I.Título
- CDD 781.64
CDU 784.4 (816.5)

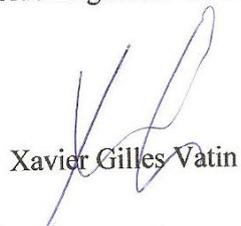
A Tese de Roberto Thiesen foi aprovada



Ângela Elizabeth Lühning
Orientadora



Haroldo Loguercio Carvalho



Xavier Gilles Vatin



Elisa Goritzki



Sonia Maria Chada Garcia

Salvador, 29 de outubro de 2009

DEDICATÓRIA

A meus pais, que me ensinaram a apreciar as canções, o som das gaitas e a vida no campo.

Todos os participantes do *Grupo Manotaço* por terem me possibilitado a realização deste trabalho e proporcionado um convívio de amizade fraternal.

A Rose Marie Reis Garcia (*in memoriam*), acordeonista, professora e pesquisadora, de quem fui aluno e colaborador, pelos ensinamentos e valiosas sugestões que contribuíram para a elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Passo Fundo que me possibilitou a permanência em Salvador durante o período inicial de estudos.

Ao PPGMUS da UFBA e todos que nele trabalham, pelo apoio e estímulo indispensáveis.

À Prof. Dr^a Angela Elisabeth Luehning, pela orientação deste trabalho.

Aos gaiteiros e aos sanfoneiros que participaram direta ou indiretamente deste trabalho, em especial Rico Baschera, pelas sugestões e pela entrevista inicial.

Aos alunos que colaboraram nas sugestões e nas transcrições: Vinícius Baschera, Sabrina Favaretto Antunes e Tiago Rezende.

Aos amigos Rodrigo Ávila da Silveira, Carlos Tabajara, Gadiago Carraro e Gustavo Frosi Benetti.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Gaiteiro e gaita vão proseando a mesma língua
E o fandango não se amíngua se tem tranco de vanera

Gracio Pessoa (2008)

RESUMO

Este é um estudo etnomusicológico sobre os aspectos simbólicos do uso de acordeões nas práticas musicais relacionadas aos *fandangos*: bailes regionais realizados nos Centros de Tradições Gaúchas e nos espaços comunitários do Planalto Médio, região do estado do Rio Grande do Sul (Brasil). Através da ênfase nas canções do Grupo Manotaço, o trabalho descreve e analisa as conexões simbólicas entre a música de alguns conjuntos musicais regionais, e aspectos essenciais do imaginário e da cultura regional gaúcha por meio de um estudo sustentado por trabalho de campo e revisão de literatura que abrange informações históricas, referências literárias e classificação do instrumento sob o ponto de vista organológico. Discute fatores que estabelecem relações entre simbolismo e cultura com fundamentação na literatura atinente ao assunto. Também apresenta informações sobre a invenção e a divulgação do acordeão em âmbito europeu assim como questões sobre a ligação organológica deste instrumento com a gaita de fole. Aborda o termo *gaita* sob o ponto de vista etimológico, tendo em vista seu emprego na região sul do Brasil, focalizando aspectos gerais que revelam funções sociais similares entre estes instrumentos musicais. A pesquisa expõe elementos históricos e etnográficos das principais correntes migratórias que convergiram para o Rio Grande do Sul no decorrer do século XIX. Acrescentado a isto, apresenta relatos de viajantes brasileiros e de visitantes estrangeiros, com uma seleção de comentários significativos em relação à vida musical na região sul, informações que fornecem bases para o trabalho de campo e as demais ações de pesquisa. A análise dos textos das canções tem como objetivo revelar aspectos do imaginário local e ampliar o enfoque interpretativo do trabalho, trazendo à tona oposições entre os modos de vida rural e urbano, características identitárias e outros temas relacionados ao uso dos acordeões e sua função simbólica no contexto dos bailes regionais no Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Acordeão, Música regional do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

This is an ethnomusicological study about the symbolic functions related to the use of accordions in musical practices performed in *fandangos*, the regional balls that take place in *Centros de Tradições Gaúchas* and communitarian ballrooms in the *Planalto Médio*, a region in the state of Rio Grande do Sul (Brazil). Through emphasis on songs of *Grupo Manotaço* the work describes and analyses the symbolic connections between the music performed by some regional ensembles and essential aspects of the regional culture of Rio Grande do Sul by means of a study based in fieldwork and also in literature review, encompassing historical information, literary references and classification of the instrument in an organological point of view. The study discusses factors which establish relationships between symbolism and culture with arguments found in the literature. It also provides information about the invention of accordion and the dissemination of its use in Europe as well as the organological connection between this instrument and the bag pipe. The work proceeds with an etymological approach to the term *gaita* regarding its use in the southern region of Brazil, also focusing aspects which disclose the existence of similar social functions related to these musical instruments. The research exposes ethnographic and historical elements of the most important migratory currents that converged to the Rio Grande do Sul during the 19th century. Additionally it presents reports of Brazilian travellers and foreigner visitors, selecting significant comments concerning musical life in the southern region, which give base to the fieldwork and other research activities. The analysis of the song texts intends to reveal aspects of the local imaginary and to enlarge the interpretative approach of the work, bringing to light the oppositions between urban and rural ways of life, identitarian aspects and other subjects related to the use of accordion and its symbolic function in the context of regional balls in Rio Grande do Sul.

Key words: Ethnomusicology, Accordion, Regional music of Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	iv
AGRADECIMENTOS	v
RESUMO.....	vii
ABSTRACT	viii
LISTA DE EXEMPLOS	xi
LISTA DE QUADROS.....	xii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	xiii
1. INTRODUÇÃO	1
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	7
2.1 Relações entre simbolismo e cultura: proposições essenciais.....	12
3. INSTRUMENTOS DE FOLE NA EUROPA E NO BRASIL	20
3.1 Aerofones e sua divulgação em âmbito europeu.....	20
3.2 A Dança do <i>Descobrimento</i> : gaitas nos primeiros contatos entre portugueses e nativos e a presença do instrumento em Portugal.	26
4. O ACORDEÃO NO BRASIL MERIDIONAL: PERSPECTIVA SEMÂNTICA E HISTÓRICA	38
4.1 Utilização do termo gaita no Brasil, Mahgreb e África de colonização portuguesa.	38
4.2 Bandas de música e gaitas de fole no século XIX	42
4.3 Acordeões na Guerra do Paraguai: uma hipótese	46
5. CORRENTES MIGRATÓRIAS DO SÉCULO XIX: COLÔNIAS NO RIO GRANDE DO SUL	61
5.1 Imigração germânica.....	61
5.2 Imigração italiana.....	74
6. VIAJANTES ESTRANGEIROS E SULISTAS: OBSERVAÇÕES SOBRE A MÚSICA NA REGIÃO DO EXTREMO SUL	95

6.1 As diferentes perspectivas.....	95
6.2 Guerras, tropeadas e galpão: o acordeão <i>guasca</i>	107
7. O TRABALHO DE CAMPO	124
7.1. Introdução	124
7.2. Método: descrição de algumas etapas essenciais	126
7.2.1 Reaprendizagem do instrumento.....	126
7.2.2 Grupo Manotaço: a opção por um conjunto de música <i>campeira</i>	129
7.2.3 Entrevistas com músicos não integrantes do grupo	131
7.2.4 Pesquisa de campo com observação participante.....	132
8. ANÁLISE DAS CANÇÕES: ASPECTOS POÉTICOS.....	154
8.1 Classificação das canções e a dicotomia <i>rural x urbano</i>	154
8.2 Análise das canções.....	166
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
10. CONCLUSÕES.....	215
REFERÊNCIAS	219
APÊNDICE A – Exemplos 1 a 15: principais ritmos fandangueros.....	228
APÊNDICE B – Informações sobre os CDs anexados na contracapa.....	239

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1: vanera 1	233
Ex. 2: vanera 2	233
Ex. 3: vanera 3	234
Ex. 4: excerto de <i>Não Diga Isto!</i>	234
Ex. 5: milonga 1	235
Ex. 6: milonga 2	235
Ex. 7: xote 1	235
Ex. 8: xote 2	236
Ex. 9: excerto de <i>Beijo furtado</i>	236
Ex. 10: bugio	237
Ex. 11: chamamé 1	237
Ex. 12: chamamé 2	237
Ex. 13: chamamé 3	238
Ex. 14: rancheira 1	238
Ex. 15: rancheira 2	238

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: As 3 levas iniciais de imigrantes germânicos.....	61
Quadro 2: Perfil profissional dos imigrantes germânicos em São Leopoldo (RS) - 1824/25 ..	64
Quadro 3: Habitantes livres e escravos nos municípios mais populosos do RS em 1875.....	98
Quadro 4: Habitantes em municípios gaúchos em 1875 e 2007.....	99
Quadro 5: Músicos do Grupo Manotaço em 2008	133
Quadro 6: Equipe técnica do Grupo Manotaço	134
Quadro 7: Atributos da música fandanguera	210

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Paineis em azulejos de antiga casa portuguesa	27
Ilustração 2: Gaiteiro e tamborileiro de Trás-os-Montes (Portugal)	29
Ilustração 3: Cópula de animais e javali tocando gaita de fole	33
Ilustração 4: Suíno tocando gaita de fole.....	34
Ilustração 5: Homem-bode tocando gaita de fole.....	35
Ilustração 6: Anjos tocando instrumentos	35
Ilustração 7: Anjo com gaita de dupla ponteira e dois roncoes	36
Ilustração 8: Congada (detalhe de quadro de Rugendas)	46
Ilustração 9: Trecho de <i>Italiano</i>	94
Ilustração 10: Anúncio da Todeschini – menina com acordeão	118
Ilustração 11: Anúncio da Todeschini – <i>prenda</i> no campo	119
Ilustração 12: Anúncio da Todeschini – passeio na serra.....	120
Ilustração 13: Anúncio futurista da Todeschini.....	121
Ilustração 14: Anúncio da Todeschini (Reader’s Digest).....	122
Ilustração 15: Capa da revista Seleções (1961).....	123
Ilustração 16: Capa do CD <i>A Gang da Vanera</i>	158
Ilustração 17: Capa do CD <i>20 grandes sucessos</i>	162
Ilustração 18: Capa do CD <i>Foi Deus quem me fez campeiro</i>	167
Ilustração 19: Capa do CD <i>20 anos, 20 sucessos</i>	168
Ilustração 20: Excerto de transcrição: <i>Machão</i>	192
Ilustração 21: Excerto de transcrição - <i>Trancão de vanera</i>	197
Ilustração 22: Grupo Manotaço em ação	201
Ilustração 23: Baile em CTG (São José do Ouro - RS).....	202

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho constitui a Tese exigida como requisito para obtenção do grau de Doutor em Etnomusicologia, em acordo com o PPGMUS da UFBA. Optou-se aqui pela apresentação dos resultados obtidos através de revisões de literatura, pesquisa documental e de campo, focalizando-se prioritariamente a definição organológica do acordeão, devido ao papel central que o instrumento tem neste estudo.

O ponto para o qual convergem os estudos aqui realizados é a investigação de aspectos simbólicos ligados à utilização do instrumento em âmbito regional no estado do Rio Grande do Sul, procurando determinar quais são os sistemas significativos referentes ao acordeão no contexto dos bailes comunitários e dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), da música *campeira* e no imaginário local (região do Planalto Médio - RS). O trabalho de campo concentra-se no estudo das atividades do Grupo Manotaço, um conjunto musical dedicado à música regional gaúcha, com maior parte de seu repertório dentro do estilo denominado *campeiro*. Como problemas de pesquisa adjacentes, surgiram questões sobre a designação do instrumento, sua invenção e sua divulgação na Europa, a introdução do mesmo em terras brasileiras, além de aspectos históricos e etnográficos da região onde se situou o trabalho de campo e a análise do imaginário regional e sua importância na cultura local.

Durante o trabalho de revisão de literatura, foi constatado que as primeiras referências ao acordeão e sua presença na cultura do Rio Grande do Sul encontravam-se na obra de historiadores ou escritores fortemente ligados à corrente nativista (como João Cezimbra Jacques ou Amaro Juvenal, entre outros). Aliaram-se a estas referências as observações registradas em relatos de indivíduos engajados nas forças militares (ou paramilitares), tropas que foram presença frequente na região em função de conflitos locais durante o século XIX.

Neste segundo grupo, destaca-se o médico baiano, Ângelo Dourado, que durante a Revolução Federalista de 1893, acompanhou uma das colunas paramilitares comandadas por Gumercindo Saraiva.

A importância de se realizar um trabalho de pesquisa com este tema pode ser sustentada por um paradoxo: um dos instrumentos mais populares em relação à cultura brasileira, presente no país nas manifestações musicais que se estendem das regiões norte aos estados do sul e do litoral atlântico até as fronteiras com os países de língua hispânica, encontra pouca ressonância no ambiente da pesquisa musicológica e etnomusicológica realizada no Brasil. Ao ser revisada a literatura sobre o acordeão e os estudos sobre os grupos que utilizam o instrumento em território nacional, o pesquisador encontrará relatos jornalísticos, muitas afirmações infundadas, lacunas e, ao mesmo tempo, registros que expõem a presença expressiva do instrumento durante décadas para depois, num acelerado processo, ocultá-lo tanto do ponto de vista dos meios de comunicação como da atenção acadêmica.

A não inclusão do instrumento nos cursos superiores de música e seu confinamento no âmbito do ensino de pequenos conservatórios, de instituições e de professores particulares, com significativa parte de seu repertório preservado pela transmissão oral (aural), mostram como é possível instrumentos ou manifestações musicais ligados a estes instrumentos prescindirem da *legitimidade musical* determinada pelas instituições oficiais para permanecerem vigentes em práticas musicais populares. Através do trabalho de campo centrado em um conjunto de bailes regionais gaúchos, no *Grupo Manotaço* e por meio de pesquisas que precederam esta atividade, este estudo apresenta contribuições para o conhecimento de aspectos organológicos, históricos e simbólicos ligados ao instrumento e,

conseqüentemente, coloca em foco a atividade de *gaiteiros* (acordeonistas) responsáveis pela divulgação da música para acordeão em algumas regiões do Rio Grande do Sul.

Em ambiente de baile animado pelo Grupo Manotaço, as canções constituem o repertório imprescindível para as danças de salão, não sendo executadas músicas exclusivamente instrumentais nestas ocasiões, prática que atualmente é comum na maioria dos bailes regionais gaúchos. A maior parte das canções já foi registrada em CDs pelo próprio grupo, fato que facilitou o trabalho de audição e de análise das mesmas.

Com a finalidade específica de determinar características organológicas do acordeão, no capítulo 2, após ser proposta a denominação genérica *acordeões* para toda a família de instrumentos de fole e palheta livre, foi sugerida uma vinculação de caráter semântico, cultural e organológico entre a *gaita* gaúcha e as gaitas de fole, em parcial desacordo com a classificação de Sachs-Hornbostel, mas sustentada pelas premissas de alguns autores, pela trajetória histórica local destes instrumentos e pela fixação do termo *gaita*, em âmbito regional, como designativo geral para diversos tipos de acordeão. Tendo em vista os estudos relativos aos processos simbólicos que envolvem a utilização do instrumento, foram citados os autores que fornecem bases e terminologias essenciais para o desenvolvimento do estudo, justificando-se as opções adotadas.

No capítulo 3, é realizada uma descrição histórica da utilização da gaita de fole no Brasil, a partir da chegada dos portugueses. Sobre a presença da gaita de fole em Portugal e sua contextualização sócio-cultural estabelecem-se algumas hipóteses a partir de informações iconográficas (*marginália satírica*), de excertos da poesia quinhentista portuguesa e outros dados históricos.

No capítulo 4, investiga-se, através da literatura atinente ao assunto, a origem e a utilização do termo *gaita*, empregado no Rio Grande do Sul para designar acordeões de vários

tipos. A seguir, são expostas algumas referências sobre bandas de música no Brasil colonial e a presença de gaitas de fole até o século XIX. A parte mais extensa desta seção relata aspectos da Guerra do Paraguai em busca de sustentação para a hipótese de que, durante o conflito, poderia ter ocorrido a difusão do instrumento no Brasil, devido ao contato entre combatentes de diversos estados brasileiros e de outros países. A guerra ocorre na época em que os acordeões começavam a ser produzidos na Europa em maior escala

No capítulo 5, focaliza-se historicamente as colonizações alemã e italiana no estado do Rio Grande do Sul, fornecendo-se também alguns dados etnográficos considerados importantes para este estudo. O significativo fluxo migratório de cidadãos germânicos e itálicos que se estende das primeiras décadas do século XIX até anos iniciais do século XX ocasionou expressivas mudanças culturais na região sul do Brasil, extensivas ao campo musical, fenômeno que exige particular atenção em trabalhos de pesquisa que abordem aspectos sócio-culturais em regiões densamente povoadas por estes imigrantes.

No capítulo 6, são reproduzidas observações de viajantes estrangeiros ao Brasil, com especial ênfase para comentários relativos a aspectos musicais. A maior parte da revisão de literatura concentrou-se em relatos relacionados à região sul do país. Finalmente, o trabalho faz referências a autores brasileiros que escreveram relatos sobre a presença e a utilização de acordeões na região sul. Também neste capítulo, aborda-se a questão da associação simbólica do acordeão a características de gênero e sua utilização em atividades diferenciadas de homens e de mulheres. Foram reproduzidos alguns anúncios (impressos em revistas) que exemplificam aspectos simbólicos discutidos no desenvolvimento do estudo. Obtidos através de reprodução digital de documentos pertencentes aos herdeiros da fábrica *Acordeões Todeschini S.A.* os anúncios, publicados em revistas de circulação nacional, revelam

estratégias publicitárias da empresa para vincular o acordeão a atributos como *graça, leveza e elegância*, possivelmente em oposição a conceitos já fixados no imaginário social da época.

No capítulo 7, são detalhados os procedimentos metodológicos relativos ao trabalho de campo e relatadas às observações realizadas, procurando descrever de maneira direta e coloquial os acontecimentos, a ambiência e o ponto de vista dos interlocutores, músicos integrantes do Grupo Manotaço.

O capítulo 8 estabelece comentários sobre o imaginário local, através da análise das canções, colocando em foco sua poética e os enunciados explícitos ou implícitos. Para contextualizar a análise, são colocados exemplos que provêm de gravações de outros conjuntos musicais, além daquelas do Grupo Manotaço. São estabelecidas quatro categorias relativas à temática abordada no repertório analisado, sendo a seguir comentados os aspectos poéticos, simbólicos e discursivos.

O capítulo 9 apresenta uma discussão sobre os resultados da pesquisa, procedimento que aborda os dados e as informações obtidas, sendo então enfatizados aspectos relevantes relacionados com o simbolismo do acordeão, atividade dos acordeonistas e sua função no cenário regional. São estabelecidas algumas correlações, discutidas as prováveis causas do fenômeno cultural observado e sugeridas algumas propostas de novos estudos a partir de caminhos apontados pelo trabalho.

No capítulo 10, são expostos os resultados e as conclusões do trabalho, sendo reiterados os procedimentos que possibilitaram a realização do estudo e salientadas as respostas para a questão principal de pesquisa e outros focos de investigação que dela decorreram.

No Apêndice, são colocadas as transcrições das principais matrizes rítmicas relativas ao cancionário analisado, trabalho realizado com a colaboração do baterista do Grupo

Manotaço, Vinícius Baschera. As transcrições geram esquemas rítmicos que, em notação tradicional, representam algumas possibilidades de interpretação dos gêneros regionais gaúchos, traduzindo a interação do estilo pessoal do baterista com as características de performance proposta pelo conjunto no contexto dos bailes regionais e nas gravações fonográficas do repertório. Embora a figuração rítmica da bateria seja apenas um dos componentes que formam o *balanço*, que resulta da combinação de todos os instrumentos que integram o conjunto musical, ela se constitui em célula matriz das proposições rítmicas do grupo e através da transcrição de seus diversos instrumentos, bumbo, caixa, tons e pratos, obtêm-se uma compreensão básica da estrutura rítmica do par canções/danças. A notação específica para bateria é uma derivação da escrita tradicional, sendo usual no estudo e na prática do instrumento, produzindo resultados sonoros satisfatórios, mesmo quando executados por equipamento de reprodução eletrônica (programa *Finale* e reprodutores midi, em geral).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Entre as questões básicas referentes a um estudo do acordeão está a definição das características essenciais do instrumento, estudo atinente à organologia. Tendo em consideração a variedade de termos referentes a um grupo de instrumentos similares, mas com denominação diversa (bandoneon, concertina, acordeom, sanfona, gaita, bandônio, cordeona), tornou-se necessário analisar as características essenciais dos instrumentos aqui designados genericamente como *acordeões*. Para isto, foi utilizada a classificação de Sachs-Hornbostel, de acordo com Brown e Palmer (2003), como ponto de partida seguindo-se, entretanto, um questionamento sobre a distinção entre as categorias discriminadas pelo uso de *palheta livre* (na qual estariam incluídos os instrumentos que são objetos deste estudo) e aquelas caracterizadas pela utilização de *palheta batente com tubo* (tubos abertos nas duas extremidades, como a *gaita de fole*, o oboé, o clarinete, entre outros).

A discussão tem em foco a proximidade organológica entre as gaitas de fole e os acordeões, já que a presença de foles em ambos os casos, parece ser significativa para fixar as denominações do acordeão em âmbito brasileiro (gaita, sanfona, fole, etc.). A classificação de Sachs-Hornbostel, por ser estritamente organológica, ignora a conexão simbólica entre a gaita de fole, a *gaita* e a *sanfona* (termos que, respectivamente, designam acordeões nas regiões sul e nordeste do Brasil), relação que se torna importante para o presente trabalho.

Esquemas nativos de classificação tornaram-se fontes importantes somente na era pós-colonial (depois de *ca.*1970), começando com alguns estudiosos como Hugo Zemp (1971, 1978). Tendo em vista a preocupação dos organologistas com o método de classificação através da divisão lógica, pode ser inicialmente surpreendente aprender que taxonomias e classificações hierárquicas não são universalmente aceitas como sendo a maneira ‘natural’ de classificação [...]. Sabemos que em muitas sociedades são

considerados vários parâmetros, tomados um de cada vez ou simultaneamente para a construção de taxonomias de instrumentos, sugerindo isto que a divisão multifacetada seja comum [...] (Kartomi e Wachsmann 2003)¹ (t.n).²

Na categorização do instrumento tendo em vista suas características acústicas e uma organografia elementar, os estudos de Olson (1952, 1967) forneceram os subsídios necessários entre os quais se salienta a informação sobre os tipos de palhetas utilizadas nas gaitas de fole (simples ou duplas), característica importante para a classificação do instrumento.

Antecedendo o trabalho de campo e o estudo de aspectos simbólicos ligados ao acordeão e a música de conjuntos regionais que o utilizam (em particular o Grupo Manotaço), foi realizada uma revisão de bibliográfica que abrange várias fontes históricas, incluindo documentos ainda não publicados e jornais do século XVIII e XIX, pesquisados no Arquivo Histórico da Universidade Passo Fundo (Passo Fundo, RS), na Biblioteca Rio-grandense (cidade de Rio Grande, RS), no Museu do Imigrante (Bento Gonçalves, RS), no Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa (Porto Alegre, RS) e nas bibliotecas da UFBA (Universidade Federal da Bahia) e UPF (Universidade de Passo Fundo). O estudo teve por objetivo dar um embasamento ao trabalho de campo e de análises posteriores. No que se

¹ No presente trabalho, as citações e traduções de excertos de alguns verbetes do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* são provenientes da versão em CD-ROM (não paginada), edição da Oxford University Press em 2003. Por este motivo o sistema de chamada não inclui números de páginas. A identificação do verbete pode ser feita por meio de consulta às Referências.

² *Native classification schemes became important sources only in the post-colonial era (after c1970), beginning with scholars such as Hugo Zemp (1971, 1978). In view of the preoccupation of organologists with the method of classification by logical division, it can initially be surprising to learn that taxonomies and keys are not universally accepted as being the 'natural' way of classifying [...]. We know that in many societies several parameters are taken singly or simultaneously into account when constructing taxonomies of instruments, which suggests that multifaceted division may be widespread (Kartomi and Wachsmann, 2003).*

refere a este tipo de aporte de conhecimento, não se trata de um acréscimo dispensável, mas de uma etapa necessária:

Pois, previamente, é preciso preparar sua pesquisa, isto é, documentar-se com diversos tipos de leitura, apropriar-se de um mínimo de conhecimentos que serão diretamente úteis no campo. [...] o pesquisador deve preparar sua futura partida para o campo; deve montar uma biblioteca adequada a seu objeto e a seu 'campo' [...] (Beaud e Weber 2007, 44).

Com intuito de obter-se uma visão abrangente do imaginário regional, foi consultada a literatura nativista produzida por autores como Barbosa Lessa (1958), Juvenal (1957), Hernández (1995), Maya (1962), entre outros autores. Na análise dos textos das canções do Grupo Manotaço, música que é base do repertório dos bailes animados pelo conjunto, os enunciados revelam muitos elementos desta tradição literária, fato que sugere a permanência de elementos comuns entre a literatura nativista e a atual canção *fandangueira*, apesar do relativo distanciamento no tempo e no espaço. Considerando este aspecto, a cultura *campeira* deve ser entendida não somente pelo *hic et nunc*, ou seja, através da atualidade de suas manifestações, mas também como um veículo de persistência e de reprodução cultural, o que torna a literatura nativista, ainda que ficcional, um tópico digno de atenção para este estudo:

[...] etnomusicólogos têm ainda que produzir análises culturais sistemáticas que expliquem como um sistema musical é parte de outros sistemas de relações dentro de uma cultura. [...] Não podemos estudar música como uma coisa em si [objeto isolado] quando a pesquisa em etnomusicologia torna claro que as coisas musicais não são sempre estritamente musicais e que a expressão das relações

tonais em padrões sonoros podem ser secundários para as relações extramusicais que os sons representam (Blacking 1973, 25) (t.n).³

Ao admitir relação entre a tradição literária nativista e o texto das canções interpretadas nos bailes regionais, a análise destes requer atenção a referências regionais mitificadas e enraizadas no imaginário local e, além disto, a consideração de que a interação entre a poesia e a música é de tal ordem que, somente em situação singular, a abordagem dos textos poderia ser denominada de extramusical.

Não menos importante é a direção apontada por Kartomi e Wachsmann (2003) onde é proposta uma taxonomia que pondere a visão êmica de cada cultura, partindo do princípio que a própria definição de *instrumento musical* é o resultado de um conceito produzido culturalmente. Ainda neste escrito, a abordagem das proposições de Reinecke⁴ conduz a categorizações que, além de uma taxonomia fundamentada em particularidades físicas dos instrumentos, consideram aspectos simbólicos atribuídos pelo contexto sócio-cultural.

Este tipo de enfoque encontra ressonância no interesse de Merriam (1964)⁵ pelos estudos de Ernst Cassirer, Susanne Langer e Charles Morris a partir dos quais estabelece várias questões sobre simbolismo musical. Também são relevantes as observações de Merriam (1964), ao comentar aspectos relativos aos valores simbólicos conferidos pelos Bambara à harpa, pois indicam a possibilidade de uma prospecção etnomusicológica sobre os

³ [...] ethnomusicologists have yet to produce systematic cultural analyses of music that explain how a musical system is part of other systems of relationships within a culture. [...] We can no longer study music as a thing in itself when research in ethnomusicology makes it clear that the expression of tonal relationships in patterns of sound may be secondary to extramusical relationships which the sounds represent (Blacking 1973, 25).

⁴ Os autores referem-se ao trabalho de H.P. Reinecke *Einige Bemerkungen zur methodologischen Basis instrumentaler Forschung*, editado em Estocolmo em 1974.

⁵ Na obra referenciada, há um capítulo denominado *Música como comportamento simbólico*, onde o autor apresenta diversas abordagens referentes às questões de significação e funções simbólicas da música.

processos de significação que incidem sobre a gaita e permeiam os usos e as funções da música por ela produzida.

A relação da etnomusicologia com a semiótica e áreas afins, parece atender as proposições interdisciplinares deste ramo do conhecimento, de acordo sua dinâmica interna de atualização, conforme salienta Stein (2005) ao comentar um artigo da revista *L'Homme*⁶:

Sem esgotar os domínios da etnomusicologia, a revista revela a polifonia desta institucionalmente frágil área acadêmica, tão marcada pela vigilância epistemológica em relação a um objeto que não se deixa escrever nem gravar com facilidade, enquanto fenômeno acústico, cinestésico e, acima de tudo, fruto de interações humanas e, portanto, simbólico (Stein 2005, 324).

Merriam (1964) enfatiza a atenção que pode ser lançada à questão do simbolismo em música⁷, colocando em discussão as idéias de diversos filósofos e pensadores. Com relação a este tema, será desenvolvida a seguir uma reflexão sobre os conceitos de alguns autores para propiciar uma melhor compreensão de temas como simbolismo e significação, tendo em vista que o presente estudo aborda aspectos simbólicos relacionados à utilização do acordeão (gaita, em termos regionais). Por outro lado, pode se aceitar a concepção de Merriam (1964) de que não se questiona o fato da música ser simbólica, mas a natureza precisa do que é significado por simbolismo.

Neste ponto, pode-se sugerir a nomenclatura triádica de cunho peirceano, também adotada por outros autores, isto é, símbolo, ícone e índice onde *símbolo* é uma relação

⁶ Trata-se da revista *L'Homme - Revue française d'anthropologie: Musique et anthropologie*.

⁷ É o capítulo XII da sua obra já clássica, *a Antropologia da Música*, intitulado *Musica como comportamento simbólico*.

arbitrária signo-objeto (determinada pela cultura ou de outra forma), *ícone* significa uma relação de semelhança imediata (visual, a princípio) e *índice* uma relação proximal⁸.

Admitindo-se estas definições como possíveis, então um estudo sobre o simbolismo se atém às relações arbitrárias estabelecidas entre um signo, sua relação com um objeto e toda uma cadeia de significados que implica esta relação. O simbolismo resulta assim, das associações significativas possibilitadas pela cultura e pelas *representações* dos sujeitos nela implicados.

2.1 Relações entre simbolismo e cultura: proposições essenciais

A terminologia e a base teórica de análise aqui empregada têm vínculo direto com o enfoque de Bourdieu (1975, 2002, 2005a, 2005b), principalmente no que se refere aos princípios de hierarquização e de poder simbólico, conforme conceituação deste antropólogo, sociólogo, professor e pesquisador. No presente trabalho, a aplicação de conceitos como os de *violência simbólica*, de *reprodução* e de *habitus*, assim como os termos correlacionados a estes conceitos, como *legitimidade* e de *historização*⁹, advém das conjecturas deste pensador francês.

As proposições teóricas de Bourdieu se apóiam em várias correntes filosóficas, antropológicas e sociológicas, mas é possível notar no texto deste autor a presença de Durkheim, Marx e Weber, submetidos a uma revisão crítica. Bourdieu ocupa lugar de relevo nas ciências sociais e seu trabalho de sociólogo é influenciado fortemente pela antropologia

⁸ De uma maneira bastante redutiva, mas ainda assim, operacional pode se considerar os seguintes exemplos: a palavra *cão* é um **símbolo**, a silhueta de um cão pintada em uma tabuleta é um **ícone**, um rosnado ou latido (mesmo que o cão não esteja à vista) é um **índice**.

⁹ Com a acepção de *tornar histórico* ou *dar importância histórica*.

cultural. Para ele, a sociedade pode ser observada como um palco de lutas realizadas no campo simbólico, terreno onde práticas, comportamentos, formação de grupos de poder, níveis de discurso, imagens e música são elementos que dão informações sobre o campo ideológico da cultura observada. Desta maneira, a simbolização pode ser estudada na sua relação com a base sócio-cultural, desvelando processos de dominação, de reprodução e de legitimação do poder, assim como de inclusão e de exclusão em âmbitos estético e social, aspectos essenciais para o desenvolvimento do estudo aqui proposto.

Neste sentido, o conceito de *violência simbólica* é eficaz para a análise de enunciados do discurso coloquial ou poético, colocando em relevo características sociais e culturais que poderiam não ser percebidas, já que a violência simbólica decorre da imposição de valores legitimados em determinada cultura, se impondo na maioria das vezes de forma internalizada, sob o véu da *normalidade*. De acordo com Bourdieu (1996, 2002, 2005a), esta violência assume, não raramente, aspectos canônicos e normativos ou se expressa através de um discurso cujo objetivo (ainda que não premeditado) é perpetuar as estruturas de dominação vigentes, sancionando ou desautorizando condutas, hábitos, pronúncias, dialetos. A violência simbólica, como qualquer forma de violência, usa seguidamente da arbitrariedade para impingir nos indivíduos ou grupos a rejeição à própria identidade e garantir a perpetuidade das estruturas dominantes.

O conceito de *reprodução*, conforme enunciado na obra de Bourdieu e Passeron (1975) é útil para a compreensão dos processos de transmissão do conhecimento e da tradição, evocados ao longo deste trabalho. Efetuada em nível institucional ou em outras estruturas sociais, a reprodução de uma cultura oficial (imposta como *legítima*), via educação, emprega mecanismos de dominação para legalizar comportamentos, opções estéticas, modos de vida e

visões de mundo em detrimento de outros, valendo-se para isto da violência simbólica e de outras formas de repressão.

O termo *habitus* é enunciado em latim para designar, conforme Bourdieu (1996), um conhecimento adquirido e também uma posse, um capital. Para construir este conceito, este autor pondera que na sociedade medieval, a transmissão da cultura dominante (ou erudita) é monopolizada por uma escola que transmite, através da reprodução (a práxis escolástica), sistemas internalizados (não conscientes) que constituem o *habitus* dos indivíduos daquela época. O conceito promove um olhar crítico sobre a práxis educacional contemporânea, ao denunciar os processos reprodutivos pelos quais o saber *legítimo* é transmitido. Em particular, o conceito de *habitus* é eficaz na análise de algumas práticas culturais observadas:

Como vimos, entre as estruturas e as práticas, coloca-se o *habitus* enquanto sistema de estruturas interiorizadas e ‘condição de toda a objetivação’. O *habitus* constitui a matriz que dá conta da série de estruturação e reestruturações por que passam as diversas modalidades de experiência diacronicamente ligadas dos agentes (Miceli 2005, XLVII).

Ou, ainda:

[o *habitus* é constituído por] sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, quer dizer, enquanto princípio de geração de estruturação de práticas e de representações (Miceli 2005, XL).

Do ponto de vista da teoria interpretativa da cultura sugerida por Geertz (1989), os pressupostos se assemelham visivelmente com os de Bourdieu. A definição de religião

proposta pelo antropólogo norte-americano se aproxima do conceito de *habitus*, já referido anteriormente:

Portanto, sem mais cerimônias, uma religião é: (1) um sistema de símbolos que atua para (2) estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da (3) formulação de conceitos de uma ordem de existência geral [...] (Geertz 1989, 67).

Os referenciais de análise surgem como adequados tendo em consideração a presença do acordeão, nas mãos de *sanfoneiros* e *gaiteiros* em meio rural e urbano. Parte das dinâmicas sociais que envolvem estes músicos, pertencem a uma economia globalizada de contornos neoliberais, promotora de intensa transição entre modos de produção agrários, relativamente tradicionais, e uma economia de mercado competitiva cuja música-produto e o megaevento substituem o artesanato musical e o ambiente doméstico ou comunitário. Neste contexto sócio-econômico, o *status* social gerado pelas escolhas profissionais e os paradigmas estéticos das classes dominantes, muitas vezes adotados como fonte de *legitimidade musical*, tornam-se variáveis intervenientes nos processos de inclusão e de exclusão musical

Pode-se construir um verdadeiro sistema dos instrumentos que é fácil de relacionar com um sistema social do gosto musical [...] A apreensão que os agentes têm do valor simbólico dos instrumentos musicais (resultado de uma história social incorporada) permite-lhes atribuir a estes um nível social, definido essencialmente pelas formas de sociabilidade das quais o instrumento pode ser o suporte (Bozon 2000, 150).

A trajetória do acordeão em contexto nacional é um exemplo expressivo de como arbitrários culturais e fatores sócio-econômicos atuam de maneira efetiva sobre a demanda e

aceitação de um instrumento por determinadas categorias sociais, ou seja, classes definidas através da renda ou pela faixa etária. Conforme pode ser visto no Capítulo 5, durante os anos 60 do século XX, o instrumento encontrou ampla aceitação no Brasil a ponto de existirem aproximadamente 30 fábricas do instrumento no Rio Grande do Sul, como a Acordeões Todeschini (RS) que empregavam cerca de 700 funcionários. Com a introdução dos teclados eletrônicos e dos estilos musicais que prescindiam do acordeão, o instrumento possivelmente foi associado à cadeia simbólica *antigo/rural/obsoleto*, fato que o colocou momentaneamente em situação de sobrevivência restrita a música regional e a alguns conjuntos de choro tradicionais (muitos deles chamados de *regionais*).

Com relação à pesquisa de campo, o trabalho de Beaud e Weber (2007), já citado anteriormente, descreve a elaboração de etapas sucessivas neste tipo de ação e foi apoio útil para o planejamento da abordagem e de procedimentos que permitissem uma aproximação metódica com as atividades observadas, pois como salientam os autores, “engajar-se numa pesquisa de campo equivale a situar-se do lado da construção dos dados e não do lado da divulgação dos resultados” (Beaud e Weber 2007, 45).

Aliado a este ponto de vista, o discurso dos interlocutores foi também registrado através de entrevistas, do convívio durante o trabalho de campo e, de maneira singular, pelas canções que formam o repertório do Grupo Manotaço, o conjunto musical aqui estudado. Sublinhando a importância do estudo dos textos destas canções, é oportuno ponderar que:

Uma das mais óbvias fontes para a compreensão do comportamento humano em conexão com a música é o texto da canção. Naturalmente, textos são comportamentos de linguagem ao invés de sons musicais, mas eles são uma parte integral da música e há nítida evidência que a

linguagem usada em conexão com a música difere do discurso comum (Merriam 1964, 187) (t.n).¹⁰

O potencial expressivo das canções, além da associação da música com o texto, radica na possibilidade de serem enunciados conceitos, sentimentos, protestos e outras manifestações que, em situação discursiva trivial não seriam ditos. Do mesmo modo, em forma de chiste ou sentença dramática, por exemplo, os enunciados adquirem força e significado em conexão com a música que os enfatiza e, nesse momento, a constante presença sonora dos acordeões aparece como coadjuvante no repertório analisado. As canções se constituem, grosso modo, em canções com acompanhamento do acordeão, da guitarra, do baixo e da bateria (instrumental comum, praticamente padrão da maioria dos conjuntos gaúchos de bailes regionais típicos).

No que se refere à análise do texto das canções, poderia se questionar se este tipo de abordagem é pertinente ao campo etnomusicológico e se os resultados podem, de alguma forma, esclarecer pontos relevantes no estudo da música em conexão com o comportamento humano. A este respeito, deve se ponderar que:

É uma verdade evidente [truísmo] dizer que música e linguagem estão inter-relacionadas e que o estudo desta inter-relação é desta forma, uma tarefa para a união de energias entre o lingüista e o etnomusicólogo [...]. A linguagem afeta claramente a música [...] (Merriam 1964, 187) (t.n).¹¹

¹⁰ *One of the most obvious sources the understanding of human behavior in connection with music is the song text. Texts of course, are language behavior rather than music sound, but they are an integral part of music and there is clear-cut evidence that language used in connection with music differs from that of ordinary discourse (Merriam 1964, 187).*

¹¹ *It is a truism to say that music and language are interrelated, and that the study of this interrelationship is thus a task for the joint energies of the ethnomusicologist and the linguist [...]. Language clearly affects music [...] (Merriam 1964, 187).*

Na análise das canções, podem ser investigadas questões de prosódia, referências musicais (mimese, variação, citação) ou, num olhar voltado para relações de contexto e significado, os aspectos simbólicos e os sistemas significativos vinculados à linguagem:

Podemos então dizer que não somente música e linguagem estão inter-relacionadas na formação dos textos, mas também que a linguagem dos textos tende a adotar formas especiais. Portanto, devemos esperar que a linguagem dos textos tenha um significado especial e que funcione de maneira especial, o que parece ser o caso (Merriam 1964, 190) (t.n).¹²

Os textos das canções podem descrever situações onde um protagonista expressa sua visão de mundo e realiza ações fictícias que, em muitos casos, dificilmente seriam ditos e realizados pelo autor em circunstâncias rotineiras. A fantasia, o imaginário de uma coletividade, sua cultura, pode se manifestar de maneira inusitada e criativa pela distensão das forças de repressão sociais que atuam de maneira internalizada no discurso público. Também podem revelar o interesse de aproximação com um determinado grupo ou segmento social através do emprego de linguagem ou jargão específico, atitude que exige a combinação de elementos musicais (harmonia, timbre, ritmo etc.) com o propósito do texto. Merriam (1964), ao referir-se a canções de conteúdo sexual, presentes em diversas culturas e citadas na obra de alguns autores, comenta:

¹² *We can say, then, that not only are music and language interrelated in the formation of song texts, but also that the language of texts tends to take special forms. Therefore we should expect that the language of texts would have special significance and would function in special ways, and this seems to be the case (Merriam, 1964, 190).*

O que é importante em todos os casos citados acima é que a canção em si própria dá a liberdade para expressar pensamentos, idéias e comentários que não poderiam ser enunciados de maneira aberta em situação discursiva normal. Parece então que os textos das canções, devido à espécie especial de permissão que o cantar aparentemente propicia, fornece meios extremamente úteis para a obtenção de tipos de informação que não seriam de outra maneira acessíveis (Merriam, 1964, 193) (t.n).¹³

Estes são os principais fundamentos teóricos de que se vale o presente trabalho para a construção dos estudos cujo desenvolvimento é exposto seguir.

¹³ *What is important in all cases cited above is that song itself gives the freedom to express thoughts, ideas and comments which cannot be stated baldly in the normal language situation. It appears, then, that song texts, because of the special kind of license that singing apparently gives, afford an extremely useful means for obtaining kinds of information which are not otherwise easily accessible (Merriam 1964 193).*

3. INSTRUMENTOS DE FOLE NA EUROPA E NO BRASIL

3.1 Aerofones e sua divulgação em âmbito europeu

Conforme estudo de Harrington e Kubik (2003), o *akkordeon*, a concertina, o bandoneon e uma considerável variedade de instrumentos de fole, palhetas, botões e teclados que no Brasil seriam denominados popularmente de *gaitas* ou *sanfonas*, foram inventados, desenvolvidos e fabricados na Europa, ainda na primeira metade do século XIX, tendo o *sheng* chinês como uma espécie de precursor. Este instrumento era um aerofone portátil, composto por tubos de comprimento variável e palheta livre, soprado diretamente pela boca do executante. A gaita de fole não é citada como instrumento antecessor do *handeoline*, do *akkordeon*, da *concertina* ou do *bandoneon*. No entanto, a combinação fole/palheta é, evidentemente, um ponto em comum entre os instrumentos citados e a gaita de fole o que não acontece ao compará-los com o *sheng*, instrumento de sopro direto.

Segundo os autores acima citados, a linha diacrônica relativa ao desenvolvimento do instrumento revela os nomes de Christian F. L. Buschmann¹⁴, Cyril Demian¹⁵, Charles Buffet¹⁶ e, a seguir, J. B. N. Fourneux e M. Busson¹⁷, Matthaëus Bauer¹⁸ e Soprani¹⁹. Paralelamente, na Inglaterra, o inventor Charles Wheatstone, desenvolve a *concertina*, um

¹⁴ Inventor e construtor da *Aura*, considerada a primeira harmônica-de-boca (ano de 1821) e, posteriormente do *Handeoline* (em 1822), um instrumento de palhetas e foles (Harrington 2003).

¹⁵ Em 1829, na Áustria, Demian requer patente do *akkordeon*, instrumento que, por seu mecanismo e construção, determina a estrutura básica do acordeão atual.

¹⁶ Segundo Harrington (2003), Buffet, na Bélgica, apenas teria copiado o instrumento desenvolvido por Demian.

¹⁷ Tanto Fourneux como Busson, teriam criado instrumentos semelhantes ao de Demian em 1830. A Busson é atribuído o mérito de ter inventado em 1855, na França, um *accordeón-orgue*, *flûtine* ou ainda *harmonie-flûte*, o primeiro acordeão com teclado semelhante ao piano mas que, conforme Harrington (2003), foi precedido por um instrumento semelhante, inventado em 1854 por Matthaëus Bauer, na Áustria.

¹⁸ Bauer, além de introduzir um sistema de palhetas mais desenvolvido, em 1838, pode ter sido o primeiro criador do acordeão com teclado de piano, instrumento que na época denominou de *Klavierharmonika*.

¹⁹ Paolo Soprani, em Castelfidardo (próximo a Ancona), Itália, começou a produzir acordeões diatônicos a partir de 1863.

instrumento semelhante aos acordeões, com botões em ambas as mãos e com a altura dos sons musicais independentes do sentido do fole. O sucesso da concertina em âmbito britânico é considerável e as primeiras exposições públicas parecem ambicionar uma utilização do instrumento na esfera da música erudita, de acordo com o que escreve Atlas (2003), mas os futuros compradores do instrumento virão em sua maioria das camadas populares.

Nas décadas que encerram o século [XIX], a carreira da concertina como instrumento ‘sério’ estava em declínio, vítima da morna recepção da crítica [...] e de circunstâncias sócio-econômicas; com o advento da produção em massa de concertinas introduzida em 1860 por Louis Lachenal & Co., que teve como resultado a fabricação de instrumentos mais baratos e prontamente disponíveis, a concertina iria ser associada com o ‘folk’, tanto em nível urbano (nas esquinas das ruas e *music halls*) e rural [...] (Atlas 2003) (t.n.).²⁰

Vê-se aqui um movimento de exclusão: a concertina perde o *status* de instrumento *sério* e um dos motivos foi tornar-se acessível, *popular*, massificada. Ao perder sua aura de instrumento extraordinário, inacessível às camadas populares, perde simultaneamente o direito de participar das salas de concertos.

Desde meados do século XIX a grande música divorciou-se completamente do consumo. A coerência de seu desenvolvimento está em contradição com as necessidades que se manejam e que ao mesmo tempo satisfazem o público burguês. O círculo, numericamente estreito, de conhecedores fica substituído por todos aqueles que podem pagar uma poltrona e que querem mostrar aos demais sua cultura (Adorno 1989, 16).

²⁰ *By the closing decades of the century, the concertina's career as a 'serious' instrument was on the wane, a victim both of lukewarm critical reception [...] and of socio-economic circumstances: with the advent of mass-produced concertinas introduced in the 1860s by Louis Lachenal & Co., which had the effect of making cheaper instruments readily available, the concertina was coming to be associated mainly with the 'folk', both urban (on street corners and in music halls) and rural [...] (Atlas 2003).*

Ainda que se questione a expressão “grande música” é possível perceber que a concertina, ao ser lançada no circuito de consumo, via produção em série, se afastaria dos valores cultivados pela classe dominante européia. Para Adorno (1989), existem razões estéticas, fatores musicais intrínsecos (como a *coerência de seu desenvolvimento*) que levaram a *grande música* (assim ele a denomina) na direção das propostas de Schoenberg e seus discípulos²¹. É importante observar que muitos acordeões foram construídos a partir de uma compreensão tonal (e, não raro, diatônica) da música.

Particularmente, o *akkordeon* de Demian e os instrumentos que o sucedem, propõem um sistema de baixos (botões da mão esquerda) que possibilitem um fácil acompanhamento baseado nas tríades e nas relações de 5ª (tônicas, subdominantes e dominantes). Desta forma, se o *desenvolvimento coerente* da música consagrada pela elite *culta* exigia caminhos não tonais, então os acordeões (com poucas exceções)²² estavam em situação de dupla desvantagem no tocante as suas possibilidades de aceitação no âmbito da música de concerto: por um lado popularizavam-se pela produção em série, por outro, colocavam-se à margem das proposições estéticas mais *progressistas* e intelectualizadas, sendo considerados instrumentos folclóricos ou de salão (*music hall*).

²¹ Sobre este assunto, na obra citada Adorno propõe um antagonismo entre Schoenberg (associado ao *progresso*) e Stravinski (ligado à *restauração*). Assevera desta maneira, a existência de valores estéticos de cunho apriorístico que apontariam um caminho autêntico, progressista, verdadeiro para a música. Ao contrário, Bourdieu reafirma a concepção relativista (proveniente da antropologia) de *arbitrário cultural* e de *doxa*, isto é, a valorização estética é decorrente da imposição de valores dominantes através da *violência simbólica* exercida pela ação pedagógica formal, pela crítica acadêmica, pelos meios de comunicação, entre outros.

²² Atlas (2003) informa que a *duet-concertina* chamou a atenção de compositores da *art-music* pelas possibilidades de independência melódica em ambas as mãos, resultante de um mecanismo elaborado para este fim. Arranjos da música de Wagner (Tannhäuser) foram tocados no instrumento, mas, décadas após, o instrumento aparece associado à música popular.

Mesmo instrumentos cromáticos como o bandoneon, a *duet-concertina* e o *bayan*²³, apenas gradualmente foram aceitos como instrumentos de concerto, conforme informações de Atlas (2003). Ainda segundo este autor, o bandoneon, instrumento semelhante à concertina, foi desenvolvido por Heinrich Band, natural de Krefeld, na atual Alemanha, durante os anos da década de 1840. Inicialmente, era acionado por botões em ambas as mãos, emitindo sons diferentes dependendo do movimento do fole (abrir ou fechar). Este tipo de mecanismo é comumente chamado no Brasil de *voz trocada*. Nos anos 1920, firmam-se os modelos cromáticos com um único som para cada botão. É este tipo de instrumento que será celebrizado pelos instrumentistas de tango.

A demanda por instrumentos semelhantes ao *akkordeon* de Demian, também vai aumentando gradualmente:

A demanda popular inspirou a produção em massa e estabeleceu a base econômica para firmas como a Hohner (em Trossingen, 1857), Soprani (em Castelfidardo, 1872) e Dallapé (em Stradella, 1876), se tornaram mundialmente conhecidas. O sistema de baixos foi gradualmente desenvolvido de tal forma que no início do século XX ele podia fornecer acompanhamento em todos os tons (Harrington 2003) (t.n).²⁴

Parece haver fatores sócio-culturais que, sincrônica e diacronicamente, hierarquizam e vinculam os diversos tipos de acordeões a determinadas classes sociais e, conseqüentemente

²³ Conforme Atlas (2003), em alguns países da antiga União Soviética, o *bayan*, uma acordeão cromático de botões, é considerado um instrumento de concerto enquanto os acordeões-piano e os modelos diatônicos são considerados instrumentos folclóricos ou populares. Um executante do instrumento no Brasil, com estudos realizados na antiga União Soviética, é o instrumentista e compositor gaúcho, Oscar dos Reis.

²⁴ *Popular demand inspired mass production and established economic foundations for such firms as Hohner (Trossingen, 1857), Soprani (Castelfidardo, 1872) and Dallapé (Stradella, 1876), among others, to become known worldwide. The bass keyboard was gradually developed, so that by the beginning of the 20th century it could provide accompaniments in all keys.*

a gêneros musicais que são atribuídos a estas mesmas classes. Assim, por exemplo, a inclusão do bandoneon em grupos de cordas (como acontece nas orquestras de tango), coloca o instrumento num patamar supostamente superior ao acordeão-piano (ou gaita-piano, como comumente designada no Rio Grande do Sul), na maior parte das vezes agregado aos conjuntos de cordas *populares*²⁵ habitualmente tocadas em *pizzicato* (dedilhado ou através de palheta). Observar que a técnica empregada preponderantemente para a execução (palheta ou dedilhado, arco ou *pizzicato*) é significativa na hierarquização do instrumento em termos sócio-culturais.

Num estudo de caso, a Escola de Música da cidade francesa de Villefranche, Bozon observa:

[...] ensina-se a prática de instrumentos na Escola só quando eles tenham alcançado as transformações técnicas que permitam uma forma de toque nobre ou autorizem sua integração em uma Harmonia [banda sinfônica] ou orquestra sinfônica: seu sentido social é então obliterado. Trompete, percussão e violão tomam o nome de “clássicos” (Bozon 2000, 152).

É em contextos semelhantes a estes que uma ação pedagógica musical, pode tornar-se uma ação de violência simbólica ao legitimar algumas práticas (e instrumentos musicais) em detrimento de outras. Bozon (2000) relata que, na escola observada, a aprendizagem do acordeão não se faz a partir da *musette* (um tipo comum de acordeão), mas do acordeão cromático, considerado clássico.

No tópico a seguir, é identificado o percurso sócio-histórico dos acordeões no Brasil investigando-se a relevância das seguintes hipóteses:

²⁵ Violões, bandolins, banjos, baixos e seus correspondentes elétricos.

- a) Há uma ligação etimológica, semântica e organológica entre a gaita de fole, e os instrumentos genericamente denominados de gaitas e sanfonas no Brasil;
- b) Os processos de inclusão/exclusão dos instrumentos de fole (entre outros) pautam-se parcialmente por *arbitrários culturais*²⁶ instaurados pelos paradigmas das classes dominantes, sejam estes de caráter sócio-econômico, religioso ou estético;
- c) Mudanças estéticas no campo musical (passagem do modalismo ao tonalismo, do diatonicismo ao cromatismo, entre outras) têm sido coadjuvantes nos processos de exclusão/inclusão dos instrumentos de fole e, por outro lado, condicionado alterações de mecanismo, de afinação e de temperamento.

Ao se propor um termo genérico para designar toda a família de instrumentos de fole, teclados e palheta livre, os termos *acordeão* e *acordeões* serão utilizados no presente trabalho, aplicados às gaitas-piano, às sanfonas de botões, aos bandoneons, às concertinas e aos instrumentos similares.

²⁶ Conceito coletivo “que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece; a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e ilegítima de abordar as obras legítimas” (Bourdieu 2005a, 120).

3.2 A Dança do *Descobrimento*: gaitas nos primeiros contatos entre portugueses e nativos e a presença do instrumento em Portugal.

Já na carta de Pero Vaz de Caminha é encontrada referências a manifestações musicais que incluem gaitas, entre outros instrumentos. O escritor, porém, não descreve que tipo (ou tipos) de gaitas foi utilizado nestes momentos. Pelo relato depreende-se que instrumentos assim designados estavam à bordo, em pelo menos uma das naus e que já nestes primeiros contatos entre europeus e indígenas, gaitas produziram o fundo musical para o encontro entre estas duas culturas:

[...] E viemo-nos às naus, a comer, tangendo trombetas e gaitas, sem os mais os constranger [...] Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. [carta de Pero Vaz de Caminha, 1500] (CCE-UFSC s.d.).

As gaitas mencionadas por Caminha em sua carta são, presumivelmente, aerofones acionados a sopro e fole²⁷, constituídos por tubos abertos em uma ou duas extremidades, uma delas inseridas em um reservatório de ar feito de pele: o odre, saco ou fole. Ainda não havia acordeões na Europa, instrumentos com mecanismos adaptados ao sistema de temperamento igual ou ao sistema tonal. As gaitas de fole são instrumentos adequados à música modal, com

²⁷ Na carta de Caminha não há uma descrição dos instrumentos musicais utilizados. Uma suposição razoável é de que se tratasse de instrumentos semelhantes às gaitas *trasmontanas* ou *mirandesas*, que, segundo César (s.d.) são gaitas de fole ainda existentes em Portugal nas comarcas de Bragança, Miranda e Mogadouro.

roncões (tubos abertos que produzem baixos pedais) e uma ou mais ponteiras, tubos abertos com palheta batente, simples ou dupla, com furos apropriados para a digitação de música em modos (escalas) compatíveis com o baixo emitido pelo roncão.

Segundo Olson (1952, 147), na gaita de fole²⁸, o tubo aberto em duas extremidades, denominado ponteira, é o principal produtor de sons, constituído por uma palheta vibrante e por orifícios para a digitação das notas musicais, geralmente no âmbito de uma oitava. Uma das extremidades está inserida no saco ou fole do instrumento, a outra é livre. É costumeiro haver outros tubos, de afinação fixas chamados roncões ou roncões que sustentam notas pedais harmonizadas com a afinação da ponteira. No caso da gaita portuguesa, geralmente há somente um ronco. Para alimentar o sistema é indispensável o tubo com o assoprete por onde o executante infla o fole, que pode ser comprimido com o braço para intensificar a pressão interna do instrumento.



Ilustração 1: Paineis em azulejos de antiga casa portuguesa

Fonte: <http://www.prydein.com>

A hipótese de que a gaita a que se refere Caminha seja semelhante àquela representada na ilustração acima, encontra fundamentação em algumas informações da

²⁸ Em relação ao texto original, em inglês, traduziu-se *bagpipe*, *bag*, *chanter*, *drone* e *mouth piece* para o português de Portugal, respectivamente gaita de fole, fole, ponteira, roncão e assoprete.

musicologia histórica. Estas informações, enunciadas a seguir, serão discutidas detalhadamente em diversos pontos da investigação aqui realizada.

(a) Não se tem notícia de aerofones portáteis acionados a fole independente²⁹ e mecanismo de produção do som empregando palhetas e teclados antes do século XIX. Com relação à chamada gaita-de-boca, o mesmo pode ser dito³⁰. Pelo que foi possível constatar, o termo *gayta*, no Portugal quinhentista, era aplicado às gaitas de foles.

(b) Existem registros iconográficos e escritos, documentando a presença da gaita de fole na Idade Média, em diversas regiões da Europa. Em áreas de cultura luso-hispânica, os registros se estendem ao século XVI, época da chegada dos primeiros portugueses ao Brasil.

(c) Alguns exemplos da poesia quinhentista portuguesa fazem alusões a instrumentos denominados *gaytas* e a seus instrumentistas, *gayteiros*.

Por outro lado, ao considerar-se que as origens do instrumento podem ser reportadas à Idade Média (Cocks 2003), nada há de improvável na suposição de que o mesmo fosse gaita de fole semelhante àquelas presentes nas festas populares mirandesas e transmontanas, conforme relata César (sd) no seu livro *Trás-os-Montes e Alto Douro*³¹. Atualmente, existem grupos folclóricos portugueses como *Galandun Galundaina* e *Roncos do Diabo* que cultivam

²⁹ Não inflado por sopro humano, mas com o ar ambiente.

³⁰ Beynon (2003) informa que o *sheng*, instrumento de sopro chinês, portátil e de palheta livre, foi introduzido na Europa em 1777. Acrescenta que Georg Anton Reinlein registrou patente em Viena, em fevereiro de 1824, pela fabricação de uma harmônica à moda chinesa.

³¹ A obra não está datada, e faz parte da coleção *Antologia da Terra Portuguesa*.

o instrumento (o aposto *do Diabo* sugere uma significativa ligação simbólica, conforme poderá ser visto a seguir).



Ilustração 2: Gaiteiro e tamborileiro de Trás-os-Montes (Portugal)

Fonte: Antologia da Terra Portuguesa

Ao lançarmos um olhar historiográfico ao Portugal do século XVI, podemos constatar que a estruturação da economia em ambiente urbano ainda está vinculada ao burgo medieval. Tinhorão (1990, 18) salienta que, neste período, ainda são incipientes a divisão do trabalho, nos moldes urbanos e o emprego de leis não consuetudinárias que substituam os costumes típicos da antiga economia rural. Acrescenta que alguns aspectos da organização social foram gradualmente moldados pelas novas relações económicas, normalizadas por uma série de “deveres e obrigações individuais, decorrentes dos princípios do Direito Romano, revivificado pela oportunidade de seus conceitos de respeito absoluto à propriedade” (Tinhorão 1990, 18). Tais mudanças interagem no teor dos versos e no *pathos* das composições musicais:

O advento do novo projecto económico das navegações, ao substituir a rotineira paz dos campos pelo clima competitivo e angustiante das cidades, provocara, pois seus reflexos no próprio texto das cantigas: ao contrário do tom alegre do tempo passado os versos das cantigas revelavam agora as durezas da vida presente (Tinhorão 1990, 21).

Uma análise das complexas interações sócio-econômicas que formam o Portugal quinhentista fugiria ao objetivo do presente trabalho. No entanto, as citações de Tinhorão (1990) trazem informações relevantes ao emprego da *gayta* na época em questão. Na tragicomédia de Gil Vicente³². *O Triunfo do Inverno*, por exemplo, já podem ser constatadas referências a uma antiga gaita lusitana:

Em Portugal vi eu já / em cada casa pandeyro / e gayta em cada
palheiro / e de vinte anos aca / nam há gaita nem gayteyro / A cada
porta hum terreiro / Cada aldeia dez folias / Cada casa atabaqueyro / E
agora Geremias / He nosso tambulrileyro / [versos de Gil Vicente]
(Tinhorão 1990, 20).

Gaiteiros e tamborileiros já estão referidos nos versos de Gil Vicente, mas há uma alusão aos *atabaqueiros*, tocadores de atabaque, denominação que Houaiss (2001) reporta, em primeira acepção, ao início do século XVI, ano de 1516, para designar um pequeno tambor de procedência não europeia e cuja etimologia liga-se à expressão árabe *al-tabak* (o prato), significando um recipiente para recolher esmolas.

Segundo Tinhorão (1990), as mudanças socioculturais, resultantes do desenvolvimento urbano em Portugal (modelo econômico direcionado ao exterior), provocaram a decadência da pequena agricultura, mas, ainda subsistente, havia uma vida em ambiente rural (e nas suas proximidades) que contava com abundância de espaço físico. Desta forma, era possível nas aldeias haver *a cada porta um terreiro* e também festas costumeiras onde não faltavam gaitas e pandeiros.

³² Conforme Becker (1945), Gil Vicente, um dos fundadores do teatro português, escreveu tanto nos idiomas português e castelhano como numa linguagem híbrida luso-castelhana.

Além do uso popular e de citações freqüentes na literatura da época, a gaita de fole adquire características de um fetiche que, ao menos na iconografia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e da Sé do Funchal³³, apresenta uma gama de peculiaridades *marginais*, conforme revela o artigo de Braga (2005). A autora comenta que nestes locais dedicados ao culto católico havia uma quantidade de entalhes e referências ao sacro nas platibandas, misericórdias³⁴ e *apoia mãos* pertencentes ao cadeiral do templo. No entanto, em lugares mais ocultos, como que subvertendo o rigor, a austeridade e a ascese sexual, foram esculpidas figuras representando cópulas, rituais orgíacos e música executada em instrumentos considerados profanos (em especial a gaita de fole). Estes entalhes e relevos são denominados de *marginália* face sua situação contrastante à ambiência preponderante, dedicada ao culto e recolhimento.

Estes espaços secundários funcionam como depósito de temas populares, ao sabor da memória dos artífices que livremente os esculpiam, transformando o cadeiral num imenso livro sagrado que se faz declinar como uma enciclopédia. Fechados aos olhares da sociedade dão livre curso a toda uma tradição satírica e popular (Braga 2005, 1).

Desperta especial atenção, por sua conexão com o trabalho aqui desenvolvido, as diversas referências iconográficas aos gaiteiros, algumas vezes animalizados na forma de

³³ De acordo com Dias (2008), a data de início da construção do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra pode ser fixada em 28 de julho de 1131. Sucessivos acréscimos e modificações foram realizados nas dependências do século XVI ao XVIII. Quanto à Sé do Funchal, na Ilha da Madeira, a edificação foi iniciada em 1500, conforme informações do World Monuments Fund (Sé do Funchal 2005).

³⁴ Artefato de função litúrgica, a *misericórdia* é uma “peça de madeira saliente e dobrável, simples ou esculpida, que se colocava sob o assento das cadeiras nos coros de igrejas e que permitia, quando levantada, que o clérigo ali apoiasse o corpo, de modo a parecer estar de pé” (Houaiss 2001).

javardos³⁵ ou porcos, outras vezes configurados como seres humanos, providenciando música de fundo para a cópula entre outros animais:

Ao lado do javali gárgula de Plasencia encontra-se um alegre campónio, muito entusiasmado a tocar a gaita-de-foles. “Tocar gaita” é a expressão que em português melhor explicita o sentido de provocação sexual a ela associado. Nas representações artísticas predominam os porcos e os macacos que se dedicam a este exercício musical. O porco ou javardo significa literalmente essa gula ou luxúria depravada (Braga 2005, 3).

A autora prossegue mostrando uma série de representações iconográficas onde são representados porcos e javalis gaiteiros, algumas vezes coadjuvantes de uma cópula, realizada ao som da gaita de fole. Acrescenta ainda que, no universo simbólico do Portugal da época, os javalis e suas fêmeas eram referências à luxúria e à prostituição.

Tradicionalmente, a castidade feminina era representada pela imagem de uma jovem sentada a fiar com a roca e o fuso pois, como dizia o ditado: *a fiar e a tecer ganha a mulher de comer*. No entanto, o casto modelo nem sempre era seguido e a sátira literária e iconográfica encarregou-se de glosar a sua inversão. O bestiário satírico costumava representar uma javali [javalina] atarefada na fiação doméstica como sinónimo de prostituição (Braga 2005, 1).

Tudo parece indicar que, do ambiente monástico, emanava um comentário crítico aos costumes populares através da associação simbólica *sexo - gaita*. Reprovava-se assim a

³⁵ Animais selvagens de espécie correlata aos porcos domésticos, javalis. De acordo com Houaiss (2001), em Portugal o termo é utilizado para designar pessoas de má aparência ou grosseiras, de hábitos rudes.

atitude que, podemos supor, eram incitadas por estes festejos populares, comparando-se seus freqüentadores a porcos, a javalis e a outros animais.



Ilustração 3: Cópula de animais e javali tocando gaita de fole

Fonte: *A marginalia* satírica nos cadeirais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé do Funchal (Braga, 2005)

Desta forma, já nesta época, fundamentam-se alguns preceitos de *posição* dentro do campo simbólico que, em alguns casos, caberão à gaita de fole e aos instrumentos a ela assemelhados, no decorrer dos séculos vindouros. A associação *gaita - cultura popular - comportamento inconveniente* também se revela nas linguagens regionais. Talvez seja o caso do termo *gaitada* significando riso desbragado, que Houaiss define como “regionalismo: Norte do Brasil, Nordeste do Brasil, Minas Gerais, Goiás, Açores [...] informal; risada ruidosa; gargalhada” ou ainda “[...] informal, pejorativo, trecho de música instrumental, banal, de pouca qualidade artística” (Houaiss 2001). Estas acepções parecem colocar em evidência a vinculação simbólica do instrumento de foles com demonstrações pouco recatadas, expansivas, sensuais e por isso incompatível com o comportamento legitimado por alguns setores da classe dominante:

O termo ‘gaiterice’ prende-se com estes costumes e vemo-lo aplicado à luxúria desbocada dos loucos, bem como a outras práticas licenciosas a que muitos religiosos também se entregavam. A gaita-

de-foles parece ter esse específico significado sexual [...] os próprios tocadores de gaita-de-foles estão associados às festas [...] (Braga 2005, 5).

No caso do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, as referências iconográficas parecem consistir advertências aos fiéis, uma alusão aos *malefícios* causados pela influência de um instrumento de sonoridade profana. A freqüente animalização dos músicos (e seus ouvintes) enfatiza a associação entre a gaita e os instintos *bestiais*, fruto do preconceito e de princípios moralistas do catolicismo medieval. Aparentemente, na época em questão, este tipo de referência não era restrito aos domínios portugueses, conforme pode ser visto nesta escultura da Abadia de Melrose Roxburghshire, Escócia. Informa Barret (1911) que o templo foi fundado em 1136, danificado gravemente em 1385, pelo exército inglês de Eduardo II e reconstruído no século XV.



Ilustração 4: Suíno tocando gaita de fole

Fonte: <http://www.prydein.com/pipes/>

Também o couro utilizado para a confecção do saco (fole) era em certos casos provenientes de bodes ou cabras que, no imaginário medieval, eram animais seguidamente associados ao demônio. Ao ser considerada a etimologia da palavra, tem-se que, apesar de controversa, a origem do termo *gaita* pode advir “segundo Corominas, do gót. [gótico] *gaits*

'cabra' (cf. ing. *goat*), porque o fole da gaita se faz com pele de cabra [...]” (Houaiss 2001), origem corroborada por Ferreira (1999).



Ilustração 5: Homem-bode tocando gaita de fole

Fonte: <http://www.prydein.com/pipes/>

A demonização e a animalização da gaita de fole têm sua contrapartida nas referências religiosas e humanistas. A coexistência entre o profano e o sacro parece não ser um acontecimento esporádico no panorama cultural medieval e renascentista. No afresco de Ghezzi, realizado em 1368 na igreja de *San Michele* em Paganico³⁶ e reproduzido abaixo, o anjo da direita toca uma gaita de fole:



Ilustração 6: Anjos tocando instrumentos

Fonte: <http://www.prydein.com/pipes/>
(afresco de Biagio de Goro Ghezzi)

³⁶ A reprodução é apenas um detalhe do afresco “que cobre toda a parede e a o entorno do coro [...] tratando-se de um ciclo muito importante com a ‘História do Arcângelo São Miguel’ [...]” (Comune s.d.).

Mais de 150 anos decorridos desde a realização do afresco de Ghezzi, já em plena Renascença, o pintor Gaudenzio Ferrari³⁷ também associa a gaita de fole com uma figura angelical, conforme quadro de 1535, reproduzido a seguir. A dupla ponteira sugere a possibilidade de execução de música polifônica, pelo menos a duas vozes, com baixos pedais sustentados por dois roncões:



Ilustração 7: Anjo com gaita de dupla ponteira e dois roncões

Fonte: <http://www.prydein.com/pipes/>
(quadro de Gaudenzio Ferrari)

A oscilação entre o profano e o sacro, o demoníaco e o angelical, o animalesco e o humano, parecem refletir conflitos em nível simbólico que se projetam na utilização da gaita de fole por culturas de várias regiões da Europa. Características típicas do instrumento como a presença dos roncões (baixo pedal), do sopro indireto (que privilegia articulações em *legato*) e particularidades tímbricas talvez o tenham gradualmente excluído das formações instrumentais que, a partir da Renascença, consolidam a estética da classe dominante europeia. Além disso, parece recair sobre a gaita de fole um anátema por ser um instrumento que induz o povo à dança e o estimula sexualmente. Vale lembrar que “o campo da produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica entre classes: é ao servirem os seus interesses

³⁷ Gaudenzio Ferrari nasceu em 1470 em Valduggia, (Itália), falecendo em 1546. Durante sua vida profissional dedicou-se integralmente à arte religiosa, conforme informa Gillet (1909), para quem Ferrari é, possivelmente, o único pintor do século dezesseis que trabalhou exclusivamente para igrejas e conventos.

na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção” (Bourdieu 2002, 12).

Desta maneira, a gaita pode ter sido preterida em função de outros instrumentos que melhor se adaptavam ao comportamento da classe dominante, à lógica tonal e à sonoridade *da camera* que iria gradualmente se impor na Renascença em ambiente nobre ou burguês e em contexto litúrgico. As gaitas de fole possivelmente sobreviveram, - ao menos em Portugal -, em ambiente rural, nas aldeias e arrabaldes das metrópoles. No contexto atual, pelo que se pode inferir da música produzida por grupos folclóricos portugueses, o instrumento colabora para a produção de uma música que expõe uma face popular e vibrante, herdeira da antiga tradição modal e remanescente da organização feudal e eclesiástica da Idade Média.

4. O ACORDEÃO NO BRASIL MERIDIONAL: PERSPECTIVA SEMÂNTICA E HISTÓRICA

4.1 Utilização do termo *gaita* no Brasil, Mahgreb e África de colonização portuguesa

A utilização do vocábulo *gaita* no Rio Grande do Sul, para designar genericamente diversos tipos de acordeões, conduz à hipótese de que haja associações semânticas entre estes e as antigas *gaytas* portuguesas. Para um falante do português não dialetal de Portugal as palavras *gaita*, *sanfona* e *acordeão* (ou *acordeon*) indicam instrumentos distintos. Os termos referem-se, respectivamente à *gaita de fole*, à *viola de roda* e ao *acordeão de botões* ou *teclado*. Para alguns brasileiros da região Nordeste, *gaita* é um tipo de *pífaro*³⁸ (ou *pife*), e *sanfona* pode significar *acordeão* (de vários tipos). Embora mais típica do Rio Grande do Sul, a palavra *gaita* designa em boa parte da região qualquer tipo de *acordeão*, e o termo *sanfona* vem sendo utilizado, alternativamente, fora de ambientes tradicionalistas³⁹, possivelmente por influência da música de outros estados brasileiros.

É importante observar que em algumas regiões do nordeste brasileiro, a afinação das sanfonas é alterada para adequar-se à sonoridade modal da música regional (modos lídio, mixolídio e dórico, principalmente). Taubkin (2002) informa que estas alterações são realizadas por alguns profissionais que têm oficinas de afinação e de concerto dos

³⁸ Talvez por sinédoque, isto é, o todo denominando uma das partes. Por este processo lingüístico o *pífaro*, semelhante em formato à *ponteira* da *gaita de fole*, passaria a ser denominado pelo termo que designava anteriormente todo o instrumento.

³⁹ Os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) são associações onde se cultivam uma série de tradições codificadas e aceitas, *a priori*, como autênticas. Várias delas tem sido alvo de críticas, algumas por pertencerem ao rol das *tradições inventadas*, outras por preservarem costumes inadequados aos dias atuais (como o papel subserviente da mulher ou a intolerância às modas urbanas). O assunto será abordado em uma das seções do presente trabalho.

instrumentos. No sul, a prática também é utilizada em âmbito tonal para instrumentos diatônicos, com afinação restrita a um tom somente, geralmente gaitas de botão⁴⁰.

Entre os historiadores gaúchos, há uma corrente que poderia ser chamada de *nativista*, na qual estariam incluídos João Cezimbra Jacques e Manoelito de Ornellas, entre tantos outros. Ainda que a produção bibliográfica de ambos seja passível de crítica em nível metodológico e ideológico, estes autores dedicaram sua atenção para aspectos da cultura musical da região que dão a conhecer numa variada gama de informações. Com relação ao acordeão, será visto mais adiante que Jacques (2000) fornece algumas referências importantes. Ornellas (1976) enfatiza a influência árabe (ou mourisca) e berbere que, segundo ele, teria influenciado a cultura gaúcha através das colonizações ibéricas. Assim, ao refletir sobre o uso do acordeão no Rio Grande do Sul, refere-se a um instrumento de origem árabe (região do Maghreb) denominado *kaita*⁴¹ que diz ser semelhante à *gaita zamorana*. Procurando fundamentar sua hipótese, afirma que “os trovadores e músicos do Algarve carregam, como o árabe e como os gaúchos sua cordeona – que é ainda aquela mesma gaita *zamorana* ou *kaita* originária do Maghreb. E nos sapateados não há de nunca faltar o *adufe*, esse pandeiro que se fez espanhol e é tão tipicamente brasileiro hoje” (Ornellas 1976, 141).

O comentário com relação ao pandeiro deve-se, possivelmente, à tradicional formação instrumental de gaita, do pandeiro e do violão, típica dos bailes tradicionais da campanha gaúcha (denominados *bailantas* em algumas regiões). Quanto à vinculação da gaita ou *cordeona* gaúcha com a gaita zamorana e, sobretudo, com a *kaita* do Maghreb, trata-se de uma afirmação do autor que não é apoiada por outras referências ou argumentações no

⁴⁰ Ricardo Mazzini Bordini, músico que fez arranjos para o gaiteiro Renato Borghetti, relata que a prática era utilizada por este instrumentista.

⁴¹ De fato, o termo *kaita* é relacionado, juntamente com *ghayta*, *aghiyad*, *algaita* por Poché e Schechter (2003) como sinônimo para diversos tipos de gaitas de foles.

decorrer de seu extenso trabalho. Também é admissível que os árabes desta região possam ter utilizado a palavra *kaita* ou *ghayta* a partir de seu contato com os antigos habitantes da península ibérica:

Alguns escritores espanhóis sugeriram que *ghayta* é uma palavra tomada de empréstimo da Andalúcia Árabe pelos espanhóis, entretanto é claro que a Andalúcia Árabe a utilizou por empréstimo dos visigodos, a aplicou ao oboé e se o termo foi deslocado da gaita de foles (*gaita*) para o oboé (*ghayta*), foi devido à similaridade de timbre ou função social (Poché e Schechter 2003) (t.n).⁴²

Por outro lado, em relação à presença do acordeão na África portuguesa, Kubik (2003) relata que na cultura musical luso-angolana de Luanda, o instrumento tem utilização significativa em salões de baile, especialmente nas danças conhecidas como *rebita* e *semba*. Também o vocábulo *gaita* parece estar presente na língua local, ainda que modificado:

O acordeão tem sido um ingrediente inseparável da cultura Luso-Angolana de Luanda [...]. Em 1982, ainda havia quatro clubes de *rebita* promovendo reuniões regulares: os instrumentos tocados no *Muxima Ngola Club* no município de Rangel incluíam um acordeão (*ngaieta*) e um ganzá (*dikanza*), com os dançarinos formando um círculo e realizando a *umbigada* (Kubik 2003) (t.n).⁴³

⁴² Some spanish writers have suggested that *ghayta* is a Spanish borrowing from Arab Andalusia; however it is clear that Arab Andalusia borrowed the word from the Visigoths and applied it to the oboe, and if the term shifted from the bagpipe (*gaita*) to the oboe (*ghayta*), it was by virtue of similarity of timbre or of social function (Poché and Schechter 2003).

⁴³ The accordion has been an inseparable ingredient of the Portuguese-Angolan musical culture of Luanda [...]. In 1982, there were still four *rebita* clubs meeting regularly: instruments played at the *Muxima Ngola Club* in the Rangel township included an accordion (*ngaieta*) and a scraper (*dikanza*), with dancers forming a circle and carrying out the *umbigada* (Kubik 2003).

Ainda referindo-se à África de colonização portuguesa, este autor comenta que em Moçambique, nas áreas de fala Yao, a música *m'bwiza* é tocada ao acordeão (*kodyoni*) e instrumentos de percussão de diversos tipos, acrescentando que “fundamentada em conceitos tonais não ocidentais, esta música demonstra as amplas margens de uso para o acordeão em sociedades não ocidentais” (Kubik 2003).

Pela denominação do instrumento em Angola (*ngaieta*) a similaridade com o termo *gaita*, utilizado no Rio Grande do Sul parece ser correto supor que, tanto na África luso-angolana quanto na América, as antigas gaitas de fole legaram sua denominação aos acordeões, ainda que de maneira indireta (no caso do termo ser um empréstimo do idioma árabe; *kaita*, *algaita*, *ghayta* e similares). Ainda assim, ao considerar-se correta a afirmação de Poché e Schechter (2003), ou seja, a de que os árabes passaram a utilizar a expressão a partir de seu contato com os visigodos da península ibérica, a *gaita* de fole forneceria a raiz das denominações.

O emprego da palavra *gaita*, no sul do Brasil, aplicada ao acordeão, não é regra geral. Termos como bandônio, acordeona, cordeona, cordiona, harmônica são ou foram usados indistintamente para nomear diversos tipos de aerofones, entretanto pode ser constatada certa primazia do termo *gaita* em âmbito popular. Tanto a *gaita* de fole como o acordeão (aqui utilizado como termo genérico), tem fole e palheta, do que decorreria o compartilhamento do termo e a gradual substituição da *gaita* de fole como instrumento solista ou participante em agrupamentos de cordas e de percussão.

Conforme Cascudo (2000) é possível que o acordeão (isto é, algum tipo de aerofone semelhante) tenha surgido primeiramente no sul do Brasil e, aproximadamente na época da Guerra do Paraguai, passou a ser utilizado no Nordeste e Norte. Não se trata de uma afirmação deste pesquisador, mas uma suposição que carece de investigação histórica já que o

autor não revela a origem desta informação. Conforme será visto, há registro da entrada de pelo menos um instrumento, transportado por uma família germânica para o sul do Brasil ainda na primeira metade do século XIX.

Por outro lado, no que se refere à denominação do instrumento, um processo semelhante ao ocorrido no Sul do Brasil parece ter acontecido no Nordeste onde o termo *fole* passa a designar genericamente vários tipos de acordeões e *gaita* aos pífaros (ou pifes), possivelmente por associação com a ponteira da gaita de fole, tubo aberto em duas extremidades e perfurado para modificação dos sons através da digitação direta.

Quanto ao termo *sanfona* que, em Portugal, designa um cordofone acionado por roda e manivela (também denominado *vihuela de rueda* na área de fala castelhana), na região nordeste do Brasil serve para designar vários tipos de aerofones de teclados, botões e foles enquanto na região sul é bem menos empregado, em função dos designativos regionais (cordeona, gaita, bandônio, entre outros).

4.2 Bandas de música e gaitas de fole no século XIX

Gaitas de fole parecem estar presentes já nos primeiros contatos dos portugueses com o Novo Mundo, tendo em vista a carta de Pero Vaz de Caminha, entretanto do início do século XVI, quando ocorrem estes contatos, até meados do século XIX, quando poderiam ter chegado ao Brasil os primeiros acordeões e concertinas, transcorrem cerca de 350 anos. Tinhorão (1990), ao referir-se à carta de Caminha, comenta que a gaita de fole era o instrumento com maior popularidade no meio rural português, secundada pelo tamboril, instrumento de percussão. De acordo com este autor, ainda em 1552 existem referências à gaita de fole:

Em carta escrita na Bahia em 5 de agosto de 1552 pelo padre Francisco Pires [...] pediam os missivistas ao padre reitor em Lisboa [que] lhes mandasse ‘algunos instrumentos para que acá tañamos [...] flautas , y gaitas , y nésperas [...]. Si viniessse algùn tamborilero y gaitero acá, parézeme que não haveria Principal [chefe indígena] no diese sus hijos para que los enseñassen’(Tinhorão 1990, 35).

Depreende-se do texto da carta que os padres empreendiam esforços para catequizar crianças indígenas, solicitando para isto instrumentos populares como a gaita e o tamboril. Neste extenso trabalho de Tinhorão, as referências à gaita cedem lugar ao registro da presença de outros instrumentos, principalmente a viola cuja importância é destacada na obra do trovador Gregório de Matos Guerra, cognominado *Boca do Inferno*, que residiu em Salvador e realizou “andanças boêmias pelos engenhos do Recôncavo baiano” (Tinhorão, 1990). Também instrumentos de sopro como charamelas, cornetas flautas e fagotes são citados e parecem ocupar espaços cada vez maiores no Brasil colonial. Pode se ponderar que as alterações graduais do sistema modal, levando a música européia para a estruturação tonal cuja teorização e codificação tem seu ponto culminante no Barroco⁴⁴, deve, ao mesmo tempo, ter colocado a gaita de fole em xeque como instrumento de conjunto. Como já afirmado, a presença dos roncões, provedores de baixos pedais, não compatibilizaria o instrumento com as demandas harmônicas do sistema tonal, em crescente consolidação e, por outro lado, a associação do instrumento com a antiga organização rural portuguesa, entre outros fatores, faria com que este fosse suplantado por outros instrumentos, principalmente em centros urbanos como Salvador e Rio de Janeiro.

⁴⁴ O ano de 1722 é muito significativo dentro deste período, com a publicação do *Traité de l'harmonie* de Jean-Philippe Rameau e o primeiro livro de prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado*.

Neste ponto, é necessário sublinhar que a abordagem histórica é colocada neste trabalho como etapa inicial, na busca de fundamentos para o estudo de caráter etnomusicológico. Tendo isto em mente, acredita-se aqui que a presença de algumas lacunas e saltos no tempo e espaço possam ser tolerados, pois os resultados do trabalho de campo demandam maior atenção do ponto de vista metodológico. Ainda assim, é interessante apontar algumas referências às gaitas de foles nos séculos posteriores às citações colocadas no estudo de Tinhorão (1990).

Damasceno (1956) escreve que, em meados do século XVIII, os primeiros colonizadores de Porto Alegre, os açorianos, encontravam-se em lugares públicos para participarem de manifestações musicais e cênicas promovidas, possivelmente, por amadores e atores em trânsito que, para entreter o público, executavam “cantos, comédias, entremezes, cantigas, voltas, xácaras e vilancicos” (Damasceno 1956). A futura capital gaúcha, nesta época, era ainda um modesto núcleo populacional:

[...] a tímida população do arraial se reunia em torno de um palco qualquer armado aqui ou ali [...]. Comunica-nos Augusto Porto Alegre que ‘um simples bailado seguido de música leve, despreziosa, acompanhado por orquestra de rudimentar organização com ocarina, flauta, gaita ou violão e outros instrumentos ainda, dava à festa um tom alegre embora rude [...]’ (Damasceno 1956, 3).

Tendo-se em mente que os aerofones portáteis de teclados só se desenvolveram na Europa a partir da segunda década do século XIX, aproximadamente, a gaita referida por Augusto Porto Alegre (que se reporta ao século XVIII), seria possivelmente uma gaita de fole, caso este autor esteja correto em sua descrição.

É presumível também que, no Rio Grande do Sul, a denominação genérica *gaita* passe, a partir desta época, a ser aplicada, por metonímia, a qualquer instrumento de foles, independente do sistema de produção de sons (botões, teclado, sistema diatônico ou cromático, etc.), fonte do sopro, forma ou tamanho.

Thomas Ewbank, aventureiro norte-americano que esteve no Rio de Janeiro em meados do século XIX, relata que era costume assinalar a finalização das paredes de uma casa com um evento musical, pois “quando as paredes de uma casa ficam prontas para as primeiras vigas do teto, o assentamento do primeiro par é anunciado por um concerto de música instrumental e outras demonstrações de alegria” (Ewbank 1976, 147).

Ewbank (1976) dá detalhadas descrições sobre utensílios e hábitos locais, inclusive sobre a atividade dos barbeiros, constantemente apontados por Tinhorão (1990), como pioneiros da música popular instrumental. Ewbank, entretanto, nada relata sobre as atividades musicais destes profissionais que, segundo ele, além dos cortes de barba e de cabelo exerciam uma espécie de monopólio das sangrias realizadas com a aplicação de sanguessugas. A *música de barbeiros*, como foi denominada a partir de sua origem, consiste em manifestação musical de especial importância para a musicologia brasileira:

Ao contrário dos que produziam ritmo para ordenar esforço muscular no desempenho de um trabalho, esses profissionais [os barbeiros] transformavam-se em músicos exactamente pela oportunidade de lazer que sua actividade lhes conferia. Assim, como tinham as mãos livres, sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais aprimorados como rabecas ou trombetas. (Tinhorão 1990, 125).

Em outro trecho do relato de Ewbank (1976, 160), vê-se interessante comentário sobre a apresentação de uma banda de música na ocasião da Procissão do Centenário das

Dores de Nossa Senhora na qual “soam as trombetas e surge um enxame de homens [...] a banda toca, e ao som dela, os soldados marcham e seus corpos oscilam como se estivessem embriagados”.

Embora as referências às gaitas de fole sejam raras na literatura consultada até o presente momento, há um registro pictórico de uma gaita de fole em uma congada, registrada em tela pelo pintor Rugendas, ainda na primeira metade do século XIX (o segundo músico à direita do tamborileiro, em primeiro plano).



Ilustração 8: Congada (detalhe de quadro de Rugendas)

Fonte: <http://www.gaitadefoles.com.br>

4.3 Acordeões na Guerra do Paraguai: uma hipótese

No parecer de Cascudo (2000), o acordeão, conhecido como fole ou sanfona, no Norte e no Nordeste do Brasil, surge nestas regiões no período correspondente à Guerra do Paraguai:

SANFONA: Acordeona, gaita de foles, (no Brasil antigo), realejo, fole [...]. Diz-se gaita no Rio Grande do sul, que corresponde, no Nordeste e no Norte ao pífano e às flautas rudimentares ou rústicas [...]. Foi introduzida no norte do Brasil, mais ou menos na época da Guerra do Paraguai. A gaita parece ter surgido antes nas regiões meridionais. (Cascudo 2000, 616).

Becker (1981) tendo pesquisado em fontes no Brasil (*Deutsche Zeitung*, entre outros) e na Alemanha, relata que durante o período da Guerra do Paraguai (anos de 1864 a 1870) o instrumento era comercializado no Rio Grande do Sul:

Como vimos, pelo menos de 1865 em diante, surgiram anúncios na imprensa de língua alemã de Porto Alegre, propagando a compra de acordeões, quase todos do tipo vienense, mas fabricados na Saxônia, então o maior centro industrial da fabricação de instrumentos musicais da Alemanha (Becker 1981, 41).

Neste caso, poderia se supor um processo de dispersão do instrumento, o que depende da verificação de algumas hipóteses com relação à introdução do acordeão na região sul do Brasil. Posteriormente, será investigada a possibilidade de algum ou alguns destes instrumentos terem sido levados por soldados ou civis⁴⁵ à região de conflito da Guerra do Paraguai, ocorrida entre os anos de 1864 e 1870⁴⁶. Como consequência do contato entre combatentes de diversos estados do Brasil, o instrumento poderia ter chegado, posteriormente, às regiões setentrionais do país. A literatura e os documentários disponíveis no Brasil, até o presente momento, na sua maior parte originados pelo enfoque de autores brasileiros, com

⁴⁵ Conforme poderá ser visto adiante, a Guerra do Paraguai apresentou, entre seus atributos *sui generis*, movimentos de tropas seguidamente acompanhadas por um número apreciável de comerciantes, mulheres e até crianças que acompanhavam os militares até os campos de batalhas ou, pelo menos, até muito próximo destes.

⁴⁶ De acordo com Quadros e Melo Franco (1967), a região cisplatina e sul do Brasil, por volta do ano de 1825, já apresentavam instabilidade política e franca beligerância. Alianças instáveis entre caudilhos uruguaios, argentinos e disputas de terras limítrofes (Uruguai, Argentina e Brasil) aconteciam de forma intermitente e parecem resolvidas com o estabelecimento da República Oriental do Uruguai em 1830. Conforme o autor citado, em 1836 o ditador argentino Rosas, alia-se ao caudilho uruguaio Rivera e aos farroupilhas gaúchos, deflagrando novos conflitos que, a seguir, continuam com nova configuração: Rivera e farroupilhas contra Rosas apoiado por Oribe, presidente do Uruguai. No decorrer dos próximos anos, a Revolução Farroupilha ocupa o cenário do conflito na região sul do Brasil e só finda com o acordo de Poncho Verde em 1845. Cerca de 20 anos após, tem início a Guerra do Paraguai que, em seus primeiros estágios promove a invasão de cidades fronteiriças do Rio Grande do Sul e Mato Grosso e irá se prolongar até o ano de 1875.

exceção talvez do documentário de Back (1987) onde historiadores paraguaios são entrevistados. As narrativas se atêm, em sua maior parte, a aspectos políticos, estratégicos e sociais não havendo referências à utilização ou presença do acordeão na região do conflito.

As informações de Harrington (2003) são de que os vários tipos de acordeões inventados na Europa começaram a ser produzidos em maior escala a partir de 1860. A Guerra do Paraguai decorre no intervalo entre 1864 e 1870, com um afluxo considerável de estrangeiros que eram mercenários ou comerciantes, entre outras ocupações. Não há porque desconsiderar a hipótese da presença de algum tipo de acordeão na região do conflito.

A princípio, pode parecer improvável que soldados carregassem, junto com sua bagagem de guerra, instrumentos musicais do porte de um acordeão, ainda que pequeno. Exceto na situação de músicos engajados em bandas militares, carregar um instrumento musical significaria um aumento de peso a transportar, tanto para integrantes da cavalaria como para os engajados na infantaria. No entanto, ao confrontar-se a hipótese com narrativa do militar baiano Dionísio Cerqueira, e com a possível presença de *organitos* para divertimento dos soldados argentinos⁴⁷, a suposição torna-se um pouco mais consistente. Conforme será visto mais adiante, música no *front* parece ser um acontecimento nada incomum na história militar da região Sul, ainda antes do conflito com o Paraguai, no cenário da Revolução Farroupilha⁴⁸ iniciada em 1835 e finda em 1845, segundo informações de Quadros e Melo Franco (1967), estava presente nos acampamentos da Guerra do Paraguai e

⁴⁷ A Tríplice Aliança que combateu o Paraguai reuniu como aliados Brasil, Argentina e a República Oriental do Uruguai.

⁴⁸ O Hino Riograndense foi composto por José Joaquim Mendanha, nascido em Minas Gerais e feito prisioneiro pelos Farrapos durante a Revolução Farroupilha. Integrante de uma das bandas das forças imperiais, Mendanha compôs o Hino durante o período em que esteve aprisionado conforme informa Meyer, (1959). Após a pacificação e sob a tutela de Caxias que assumiu o cargo de governador da Província, o ex-prisioneiro tornou-se figura indispensável para a vida musical do Theatro São Pedro, em Porto Alegre “Mendanha, de qualquer e teve importante atuação entre os gaúchos. Segundo Freitas e castro (1957), Mendanha foi regente, professor, compositor, diretor de banda, diretor de orquestra, mestre de música religiosa, sendo assim um nome que se impõe à admiração.

na Revolução Federalista de 1893. Digno de atenção é o relato do militar baiano Dionísio Cerqueira, jovem soldado na Guerra do Paraguai e general no final de sua carreira no exército brasileiro, onde podem ser encontradas diversas observações sobre a vida musical existente nos anos deste conflito.

Segundo alguns autores como Squinelo (2002) e Salles (2003), o deslocamento de tropas provocava a formação de um enorme contingente de comerciantes, de mulheres e de crianças que, não raro acompanhavam os militares até regiões muito próximas do campo de batalha. Para alimentar este grupo que, pelo caráter belicoso do empreendimento, se constituía numa espécie de horda, a tropa conduzia uma manada de gado que era protegida a qualquer custo dos saques e dispersão durante as batalhas. Cerqueira (1980) inclui em seu livro uma representação gráfica de um esquema tático, realizado em uma das batalhas: mulheres, crianças e gado ao centro de um quadrado formado por fileiras de soldados, defendido, nos ângulos e nos flancos por artilharia e infantaria. “Havia a participação de crianças na guerra, pois as famílias dos soldados argentinos os acompanhavam. Do lado paraguaio ocorria o mesmo e Solano López permitiu o engajamento de crianças para cobrir suas perdas nas diferentes batalhas” (Doratioto 2002, 25). No que se refere ao Brasil, a situação não parece ser muito diferente:

Correu, com efeito, para emparelhar com o herói [general Osório] o general João Manuel Mena Barreto; mas, minutos depois vi tombar aquele belo e bravo guerreiro, atravessada como lhe foi a bexiga por duas balas de fuzil. Caiu nos braços de valente *china*, [mulher] que o acompanhava sempre, até no meio dos mais rijos combates, o que de certo não era nada regular, mas tem grandeza [relato de Taunay, ca.1860](Doratioto 2002, 27).

É neste contexto, “nada regular”, que o transporte e o uso de instrumentos musicais tornam-se hipóteses plausíveis. Uma das fotografias de guerra, exposta no livro de Salles (2003), mostra um oficial argentino sentado à porta de sua barraca de campanha, em companhia de outros militares, empunhando um violão. As narrativas, as fotografias e as gravuras revelam atividades de rotina não submetidas a uma disciplina militar muito rigorosa, embora os combates sejam sangrentos e resultem em grande número de feridos e de mortos. A própria organização estratégica e tática parece passível de críticas:

O exército brasileiro, durante o conflito com o Paraguai, carecia de uma estrutura de combate, aqui entendida como armamentos, atendimento médico, abastecimento e uniformes, entre outros. Sabia-se que na maioria das vezes, as decisões a ser tomadas eram pensadas, discutidas e ordenadas a poucos metros de distância do teatro de operações. Era o reino do imprevisto (Squinaldo 2002, 15).

Salles (2003) relata que o comércio da campanha era pródigo na venda de quinquilharias, de tecidos e de bebidas alcoólicas. Em seu livro, as antigas fotografias da feira improvisada e das carroças onde eram estocados os produtos à venda, revelam um panorama inusitado onde a organização militar parece ceder lugar a atividades civis e comerciais. Eventualmente, as tropas em movimento acantonavam em alguma vila ou aldeia, pondo-se assim em contato com os habitantes locais. Cerqueira (1980) manifesta sua visão de algumas situações, possivelmente em território argentino:

Além das tristes tertúlias, onde dançavam quadrilhas, *habaneras* e *el pericón*, havia um ou outro *velório*, em que os cantos e carpidos entremeavam-se com *danças mui meneadas* em torno do cadáver, exposto no meio da sala, sobre uma mesa [...]. Eram freqüentes as serenatas, em que bardos de *chiripá* e descalços entoavam *vidalitas* e

peteneras, chorando seus *tristes* nas cordas da *guitarra* (Cerqueira 1980, 178).

A referência à *guitarra* e não ao violão parece um espanholismo proposital do autor e, à semelhança dos nomes das danças típicas, aparece em itálico no texto original. É oportuno lembrar que estas regiões limítrofes, em constante litígio durante o século XIX, compartilhavam culturas com elementos comuns, fato que se estende à própria língua onde palavras castelhanas, não raro modificadas, se mesclavam com as portuguesas e as guaranis, formando uma espécie de dialeto até hoje utilizado em certas regiões da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai ou Argentina. Prática semelhante, possivelmente, aos estados que tem limites com países de idioma espanhol (e guarani, no caso do Paraguai), Bolívia, Peru, Venezuela, entre outros.

Martín Fierro, a epopéia nacionalista do poeta argentino José Hernández, apresenta-se como um documento deste linguajar. O poema foi escrito por Hernández (1995) em *castellano criollo* de maneira intencional⁴⁹, literalizando a fala e a cultura pampeana do *gaucho* argentino. A educação formal do poeta e sua atividade de jornalista o permitiriam escrever em *castellano* clássico, mas, de acordo com os dados biográficos, a proximidade de Hernández com a cultura *gaucha* determinou sua opção pelo *criollo* (Perkins 1996). Quanto ao segundo nome do personagem, *Fierro*, trata-se aparentemente de um lusitanismo derivado de *hierro* (ferro) e parece aludir à tenacidade do personagem central, um *gaucho* ativo, *peleador* (brigão) e obstinado.

⁴⁹ José Hernández [1834-1836], jornalista e poeta argentino, é um dos expoentes na literatura platina do século XIX. Conforme Perkins (1996), Hernández recebeu educação formal qualificada e, ao escrever *Martín Fierro*, recorreu à linguagem gauchesca para melhor caracterizar seu personagem. No que se refere aos gaúchos brasileiros, a obra foi recebida no meio nativista como uma referência importante à *cultura pampeana*, isto é, própria do Pampa, região que abrange regiões limítrofes do Brasil, Uruguai e Argentina.

Além do pitoresco das situações e dos personagens, podem ser encontradas no poema, várias situações onde a música é pano de fundo. Aliás, o *pajador*⁵⁰ se apresenta nos primeiros versos, pondo-se logo a cantar acompanhado por um violão (ou viola, numa tradução mais literal): “Aqui me ponho a cantar/ Ao ritmo da viola/ Já que o homem que é insone/ Por uma pena extraordinária/ Como a ave solitária/ Com o cantar se consola [...] (Henández 1995, 140). (t.n).⁵¹

O *gaucho* Martín Fierro é descrito no poema como um menestrel guerreiro, bebedor, um cavaleiro errante. Não evita confrontos e não demonstra piedade após tirar a vida de seus adversários. Seu lirismo trágico introduz uma filosofia de vida pragmática, realista, eivada de violência:

Com a guitarra na mão/ Nem as moscas encostam-se a mim/ Ninguém me põe o pé em cima/ E quando o peito entoa/ Faço gemer a prima/ E chorar o bordão [...] / O primeiro cuidado do homem/ É defender a [própria] pele/ Leva de mim um conselho/ O diabo sabe por ser diabo/ Porém sabe mais por ser velho (Hernández 1995, 142). (t.n).⁵²

A origem do comportamento *haragano*⁵³ de Fierro, é explicada em versos, na estrofe 43: “Estava o *gaucho* na sua terra/ Com toda a segurança/ Mas agora... Barbaridade!/ A coisa está tão feia/ Que o pobre gasta a vida/ A fugir da autoridade” (Hernández 1995, 154).⁵⁴

⁵⁰ Cantador ou declamador de versos de improviso, geralmente acompanhado pelo violão.

⁵¹ *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. [...] (Hernández 1995, 140).*

⁵² *Con la guitarra en la mano/ Ni las moscas se me arriman/ Naidas me pone el pie encima/ Y cuando el pecho se entona/ Hago gemir a la prima/ Y llorar a la bordona. [...] / El primer cuidado del hombre/ Es defender el pellejo/ Llévate de mi consejo/ Fijáte bién lo que hablo/ El diablo sabe por diablo/ Pero más sabe por viejo (Hernández 1995, 142).*

⁵³ Conforme Houaiss (2001) o termo refere-se a cavalos ariscos e arredios ao serviço, por metáfora, diz-se da pessoa avessa ao trabalho regular, que prefere a liberdade de uma vida errante.

Ao longo do poema, Hernández aborda os temas da proscricção, da desapropriação da cultura de resistência, do racismo, do machismo e da dominação econômica, assuntos carregados por uma trama repleta de bailes, de música, de brigas, de bebedeiras e reflexões de cunho existencialista e pragmático.

Em *Martín Fierro*, qualquer expectativa de um moralismo explícito ou ingênuo, esbarra em inúmeras reflexões de caráter ora cínico, ora estóico. Todavia, o que no texto demanda atenção, tendo em mente o foco desta pesquisa, são as alusões relacionadas às práticas musicais. Embora não tenham sido encontradas referências ao acordeão, o autor comenta em várias estrofes do poema a presença e uso de instrumentos musicais como, por exemplo, a guitarra e o organito, instrumentos que foram levados ao teatro de operações da Guerra do Paraguai, conforme poderá ser visto a seguir.

Entre várias particularidades do texto, uma das mais interessantes reside nas descrições dos hábitos e dos costumes dos *gauchos* de meados do século XIX. Numa das estrofes, há uma referência importante para o presente estudo: “Ali, um gringo com um órgão/ E uma macaca que bailava/ Fazia-nos rir/ Quando lhe coube o arreo... / Tão grande o gringo e tão feio!/ Precisa ver como chorava” (Hernández 1995, 157) (t.n.).⁵⁵

Trata-se de um *órgano*, termo que normalmente seria traduzido do *castellano* para português como *órgão*, porém no contexto, entende-se que o instrumento é portátil, não um grande órgão de tubos, uma espécie de realejo:

Uma variante, desdenhosamente considerada por alguns como ‘música menor’ eram os *organitos* que, raros na época de Rosas, foram

⁵⁴ *Estaba el gaucho en su pago/ Con toda siguridá/ Pero aura... ¡barbaridá!/ La cosa anda tan fruncida / Que gasta el pobre la vida / En juir de la autoridá (Hernández 1995, 154).*

⁵⁵ *Alli um gringo com un órgano / Y una mona que bailaba / Haciendonós rair estaba / Cuando le tocó el arreo... /! Tán grande el gringo y tan feo! / Lo viera como lloraba (Hernández 1995, 157)..*

difundidos ainda na década de 1860 trazidos primeiro pelos piemonteses e saboianos. Porém, em seguida, tornou-se o instrumento preferido dos napolitanos, alguns dos quais os levavam profusamente ilustrados com cenas da vida italiana, ao estilo das famosas carrocinhas sicilianas (Horat 1995).⁵⁶

Mais adiante, prossegue o autor:

Outrossim, os humildes *organilleros* acompanharam aos soldados na guerra do Paraguai, segundo conta Emilio Daireaux: ‘Tem-se visto alguns destes tocadores napolitanos de *organito* partirem para a guerra do Paraguai, atrás do exército, contratados pelos soldados para animar as noites de acampamento. Estiveram presentes em todos os cercos durante três anos e seguiram a tropa até Assunção (Horat 1995).⁵⁷

Conforme descrição de Horat (1995), o *organito* era uma espécie de realejo, fabricado em pelo menos três tamanhos distintos, com um mecanismo de cilindro e pinos muito semelhante, portanto, a uma caixa de música. A descrição do autor é importante para sedimentar a hipótese de que, na Guerra do Paraguai, instrumentos musicais foram levados ao teatro de operações.

A presença de músicos de origem italiana na região deste conflito é confirmada pelo aventureiro alemão Max Von Versen que, ao passar pelo Rio de Janeiro dirigindo-se para o

⁵⁶ Una variante, considerada despectivamente por algunos como "música menor" eran los organitos que, raros en la época de Rosas, se difundieron recién en la década de 1860 traídos primero por los piamonteses y saboyardos. Pero muy pronto fue el instrumento preferido por los napolitanos, algunos de los cuales los portaban profusamente ilustrados con escenas de la vida italiana, al estilo de los famosos carritos sicilianos (Horat 1995).

⁵⁷ Pero también los humildes organilleros acompañaron a los soldados en la guerra del Paraguay, según cuenta Emilio Daireaux: "Se han visto algunos de esos tocadores de organito napolitanos partir para la guerra del Paraguay, detrás del ejército, ajustados por los soldados para prestar animación a las noches del campamento. Han asistido a todos los sitios durante tres años y han seguido a la tropa hasta Asunción" (Horat, 1995).

Paraguai, foi detido como espião. Após ser libertado, Versen dirige-se à região do Prata, e acompanhando as tropas argentinas, observa que “[...] incansáveis músicos italianos, em viagem para o acampamento dos aliados, espantavam com vibrantes sons as inocentes aves aquáticas [...]” (Versen 1976, 56). Em sua narrativa, Versen se preocupa principalmente com aspectos táticos e políticos, manifestando ao longo do texto uma notória simpatia pela causa paraguaia, no entanto, em alguns momentos, sua atenção se desloca para manifestações da cultura local:

A família que nos acolheu, vivia em contínuo sobressalto, até não se distraía com a guitarra, instrumento predileto da gente daqui; se não fora a boa pastagem que o gado encontrava, certamente ela teria abandonado este arriscado sítio. A música do gaúcho é muito sentimental. Cantam o solo ao som da guitarra, mas as cantigas só respiram melancolia, não há variações alegres. (Versen 1976, 62).

O comentário de Versen com relação à *melancolia* da música parece corroborar a opinião do militar baiano, Dionísio Cerqueira, que se refere às “tristes tertúlias, onde dançavam quadrilhas, *habaneras* e *el pericón*” (Cerqueira 1980, 178). Cerqueira conviveu fraternalmente com seus camaradas de guerra gaúchos, utilizando no decorrer de sua narração, uma quantidade apreciável de termos regionais sulistas. Tornou-se um consumidor regular de chimarrão e de churrascos *de guerra*, regados à salmoura, pelo menos enquanto durou o conflito, revelando uma apreciável tolerância em relação aos costumes e às concepções de seus correligionários gaúchos para quem era quase um aliado estrangeiro⁵⁸. No

⁵⁸ No Rio Grande do Sul, o termo *baiano* era utilizado correntemente para designar, talvez por sinédoque, qualquer habitante das regiões norte ou nordeste do país. Houaiss (2001) confirma este uso da palavra, colocando no verbete de seu dicionário a acepção regionalista (sul) de “indivíduo originário ou habitante de qualquer dos estados brasileiros, excetuando-se a região Sul; nortista”.

prefácio do livro de Cerqueira, *Reminiscências da Guerra do Paraguai*, o prefaciador comenta:

[...] as vicissitudes da guerra amalgamaram na mesma camaradagem e no mesmo espírito patriótico, desinteressado e nobre, os brasileiros do Norte, do Nordeste e das outras paragens do Brasil, com os gaúchos que, pela geografia, viviam mais afeitos a permanente vigília das fronteiras, com seus hábitos característicos, mais ligados ao cavalo, no pastoreio das estâncias e nos constantes entreveros em que se engajavam [...] (Tavares 1980, 15).

Este convívio nas mesmas linhas poderia ser sido um fator facilitador de um processo de assimilação mútua de alguns costumes ou uso de objetos, através de intercâmbio ou operações simples de compra e venda entre os combatentes.

Por outro lado, a rivalidade regional, ainda que em tom satírico, se faz sentir em vários momentos:

De vez em quando, ouvíamos algum soldado do regimento, composto de *guasacas* em sua maioria, exclamar em tom de motejo aos camaradas do norte, quando as lufadas glaciais passavam gemendo: ‘mandai Mãe de Deus, mais alguns dias de *Minuano* para acabar com tudo que é baiano’. Baiano, para aquela gente simples e boa, era o brasileiro que não nascera na sua província [...] (Cerqueira 1980, 72).

O ponto de vista benevolente de Cerqueira reflete o espírito de camaradagem de quem combate nas mesmas linhas e, simultaneamente, a complacência de quem adquiriu um formação intelectual e militar muito superior a maioria dos que compunham os contingentes

brasileiros naquele conflito. Conforme Tavares (1980), Dionísio Cerqueira obteve grande prestígio como general e diplomata, sendo posteriormente seu nome atribuído a uma cidade do estado de Santa Catarina, na fronteira com a Argentina. Parecer mais crítico é emitido pelo Conde D'Eu, ao dirigir-se para Uruguaiana, fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina, durante os momentos iniciais da Guerra do Paraguai:

Para o gaúcho rio-grandense, [mesmo] que um homem tenha nascido à sua porta, na Província de Santa Catarina, quer venha da Lapônia, é sempre *baiano*. E se, para ele o gaúcho castelhano é um rival odiado, ao menos considera-o seu igual, pois sempre é gaúcho; ao passo que o baiano é um ser inferior, porque não maneja bolas [boleadeiras⁵⁹] nem laço, não se tem por 'centauro' e não entende por desonra andar a pé (Golin 1983, 20).

Há então certo antagonismo nos comentários de Cerqueira (1980) e do conde D'Eu. O primeiro fala em “motejo” (gracejo, troça) emitido por “gente simples e boa” enquanto o segundo descreve um gaúcho *etnocêntrico*, com pouca propensão a sentimentos de brasilidade e que, talvez depositário da noção cultivada pela própria nobreza européia (da qual D'Eu fazia parte) e das tradições mouriscas, pensa serem desonrosos andar a pé e não dominar a *arte* da cavalaria bélica.

É importante salientar que na mentalidade militar da época (e até nas guerras do século XX), a cavalaria era considerada arma superior à infantaria. Os *guasças*⁶⁰, como os denomina Cerqueira, nada mais faziam do que reproduzir o ideário dos antigos conquistadores

⁵⁹ D'Eu refere-se às boleadeiras que eram ora utilizadas como armas de arremesso, ora como instrumentos para o domínio do gado, pois ao serem jogadas nas patas do animal derrubavam-no, permitindo seu abate.

⁶⁰ Até hoje o termo é utilizado com um duplo sentido apreciativo/pejorativo. Originariamente, *guasca* significa tira de couro cru. Por derivação, *guasca* e o gaúcho de origem rural, valente e franco, mas também um homem rude, rústico, de comportamento social grotesco e inadequado para o ambiente urbano mais elitizado.

luso-hispânicos e dos militares de sua época. Premidos pelas constantes guerras de fronteira, talvez não vislumbrassem uma forma de lutar (e viver) que dispensasse a maestria na equitação e nas lides guerreiras. Também é digna de nota a aparente redundância da expressão *o gaúcho rio-grandense* a qual sugere que, naquela época, o termo *gaúcho* se estendia aos habitantes de outras regiões (provavelmente Argentina, a Banda Oriental do Uruguai e sul de Santa Catarina). A palavra seria então aplicada àqueles que adotassem hábitos e costumes da cultura gaúcha como a valorização do cavalo para fins bélicos e pastoris, o uso de erva-mate, churrasco etc.

Não consta na narrativa de Cerqueira nenhuma alusão à música nos acampamentos militares, mas em outros contextos é registrada sua presença. É pertinente lembrar que a presença de soldados alemães e brasileiros de origem alemã, assim como de italianos e outros europeus, fazia da situação de beligerância uma possibilidade *sui generis* de contatos interculturais, que, apesar das circunstâncias adversas, não deixavam de causar certa admiração:

Quando alcançamos a clareira, lá estava o batalhão; e a boca de estrada defendida por dois canhões da bateria alemã do Rio Grande, comandada pelo capitão Anfrísio Fialho [...] viam-se outros canhões guarnecidos todos por esses valentes, que se chamavam Guilherme Von Steuben, Müller, Schmidt, Drauber, e outros [...] (Cerqueira 1980, 232).

Em relação aos alemães na frente de batalha, é oportuno lembrar a pesquisa de Becker (1981) que ao investigar a introdução do acordeão no Rio Grande do Sul, consegue um dos primeiros registros históricos sobre um instrumento diatônico (acordeão de botões)

que, nas mãos da família Roth, teria chegado ao sul do Brasil em 1846, ou seja, quase 20 anos antes da Guerra do Paraguai.

É com relação à significativa presença de imigrantes na região sul do Brasil que será desenvolvido o próximo tópico no qual será contextualizada, sob o ponto de vista histórico, a importância cultural destes fluxos migratórios, em primeiro lugar dos alemães que começam a chegar à região sul, em número considerável, a partir de 1824. A seguir, será abordada a contribuição dos italianos que iniciam a formação de colônias por volta do ano de 1875. Neste ponto, torna-se importante observar que quando estes fluxos migratórios ocorrem principalmente no decorrer do século XIX e primeiras décadas do século XX, uma matriz étnica indígena, ibérica e africana já povoava as terras brasileiras. Vários processos de síntese já haviam ocorrido através do contato entre a música de origem africana e as tradições luso-hispânicas:

O caráter especial da música folclórica brasileira procede em grande parte da importância que a população de raça negra tem em boa parte da cultura nacional. Não somente as comunidades negras têm as suas tradições que com frequência giram em torno de estilos que ainda estão muito próximos da África [...] como também a música folclórica de mestiços e brancos brasileiros, em muitos casos, dificilmente pode ser distinguida daquela dos afro-brasileiros, já que ambas são resultado de sínteses fundamentalmente idênticas (Nettl 1985, 217) (t.n).⁶¹

⁶¹ *El carácter especial de la música folklórica brasileña procede en gran medida de la importancia que la población de raza negra tiene en buena parte de la cultura nacional. No sólo las comunidades negras tienen sus propias tradiciones que con frecuencia giran en torno a estilos que todavía están muy cercanos a África, [...] sino que la música folklórica de los mestizos y blancos brasileños, en muchos casos, dificilmente se puede distinguir de la de los afrobrasileños, ya que ambas son resultado de síntesis fundamentalmente idénticas (Nettl 1985, 217).*

O trabalho de prospecção histórica aqui realizada enfatiza a presença dos imigrantes alemães e italianos em busca de maiores esclarecimentos sobre a introdução e o uso do acordeão no Brasil tendo em mente a invenção e o desenvolvimento do instrumento na Europa, a partir da segunda década do século XIX, em áreas das quais emigraram muitos indivíduos para a América, em particular para as atuais regiões brasileiras do sudeste e sul.

5. CORRENTES MIGRATÓRIAS DO SÉCULO XIX: COLÔNIAS NO RIO GRANDE DO SUL

5.1 Imigração germânica

A chegada dos primeiros imigrantes alemães ao Brasil se dá num período que antecede a Guerra Cisplatina deflagrada em 1825. O conflito envolve o sul do Brasil numa complexa trama de interesses econômicos, fronteiras em definição e contendas entre caudilhos, entre outros fatores. Pelo que se pode constatar através do trabalho de Hunsche (1975), uma monografia centrada no biênio 1824/1825 da imigração alemã, as primeiras *levas*⁶² de imigrantes são acompanhadas por um significativo número de soldados germânicos (mecklemburgueses, prussianos, pomeranos, entre outros) que, em alguns casos, reforçaram as tropas do Brasil nos combates cisplatinos. Para se ter uma noção da formação social dessas *levas*, constam no quadro abaixo algumas informações:

Ordem de chegada	Nome do navio	Data de chegada ao Brasil	Militares	Passageiros civis (imigrantes)
1	Argus	07/01/1824	150	134
2	Caroline	?/04/1824	150	134
3	Anna Luise	04/06/1824	?	120

Quadro 1: As 3 levadas iniciais de imigrantes germânicos

Fonte: O biênio 1824/1825 da imigração e colonização alemã no RS (Carlos H, Hunsche)

⁶² Termo utilizado pelo autor para os grupos de imigrantes que chegaram ao Brasil em sucessivos desembarques.

Ainda segundo Hunsche (1975), deve ser considerada uma margem de incerteza nestas informações:

Ninguém, até hoje, atreveu-se a organizar um registro de todos os barcos [...], relacionados com o transporte de imigrantes alemães para o Brasil. A razão consiste na dificuldade de encontrar os documentos necessários [...]. O nosso registro, confeccionado na base de documentos dispersos de diferente índole ainda não pode aspirar a perfeição, mas cremos que seja um começo bastante adiantado em comparação com o pouco até hoje conhecido a respeito (Hunsche 1975, 45).

Conforme o autor, a maior parte dos imigrantes civis foi direcionada para Nova Friburgo (RJ). Desta primeira leva apenas uma pessoa dirigiu-se ao Rio Grande do Sul: o farmacêutico Carl Niethammer e, da segunda leva apenas um casal, os Bruckmeyer e mais duas pessoas. Entretanto, nos próximos navios que chegarão ao Rio de Janeiro até novembro de 1825, cerca de 1200 colonos serão conduzidos para Porto Alegre e destes, 1027 irão para a Colônia de São Leopoldo⁶³. Na terceira leva, começam a chegar os deportados (reclusos), pois no *Anna Luise*, junto com o médico Hillebrand, figura de posterior renome na colônia de São Leopoldo (RS), viajam 27 reclusos, inclusive 2 mulheres.

No que diz respeito à formação social destas primeiras levas, é importante observar que, com o passar dos anos, cristalizou-se o mito do colonizador germânico pacato, ordeiro, na maioria das vezes, um agricultor ou artesão proficiente em seu ofício. Da cultura e da *índole* destes homens e mulheres, teria germinado em território sul-brasileiro uma das sementes musicais de vital importância para a formação da música desta região, danças e

⁶³ O atual município de São Leopoldo (RS) tem uma população aproximada de 200.000 habitantes. Situa-se a 32 km de Porto Alegre (PMSL, 2008). Foi, com Nova Hamburgo, o núcleo inicial da colonização alemã no Rio Grande do Sul.

canções de caráter bucólico ou urbano, propícias à atividade lúdica e bem humorada do *kerb*⁶⁴. No entanto, uma análise breve, aponta que a realidade dos primeiros anos de imigração não corresponde exatamente a uma ambiência idílica ou poética, mas a ações que incluíam violência, discriminação entre os próprios imigrados e a convivência emergencial entre indivíduos de classes sociais, profissões e aspirações muito diversificadas. A presença majoritária de militares sem ocupação e um número significativo de reclusos talvez seja responsável por algumas medidas iniciais levadas a efeito pelo administrador da colônia de São Leopoldo.

Um dos primeiros barcos a aportar, o *Germânia*, torna-se palco de ações violentas que resultam num atrito diplomático entre o Brasil, a Cidade de Hamburgo e a Prússia. Durante a viagem de Hamburgo ao Rio de Janeiro são fuzilados 8 soldados (entre eles 1 prussiano), condenados por motim, violência sexual e roubo. São executados a bordo, após julgamento sumário. Pela presença de um prussiano no grupo dos sentenciados, a Prússia dirigiu uma carta de protesto ao governo da Cidade de Hamburgo (uma das cidades livres da Confederação dos Estados Alemães) que originou uma acirrada discussão em nível de diplomacia. Pelas informações do estudo de Hunsche (1975), seguem-se levas que incluem militares, imigrantes e reclusos, perfazendo onze levas transatlânticas que irão totalizar, entre janeiro de 1824 e novembro de 1825, mais de 3.400 pessoas, cerca de 1600 soldados, 1500 colonos (mulheres, crianças e homens) e aproximadamente 350 reclusos (homens e mulheres).

Há ainda uma intrincada profusão de eventos relacionados com a vinda de reclusos do Grão-Ducado de Mecklemburgo, o alistamento de colonos nas forças imperiais e o envio de

⁶⁴ Baile regional promovido nas colônias alemãs. A festa incluía comidas típicas, cerveja, chope e música de bandas com formação instrumental variada, incluindo seguidamente metais e madeiras.

72 colonos para as antigas Missões Jesuíticas e outros locais distantes no Rio Grande do Sul, onde pereceram ou se dispersaram.

As informações de Hunsche são significativas para a etnografia desta população que, após se radicar no Brasil, promoveu consideráveis transformações na estrutura sócio-econômica e na fisionomia cultural das regiões para as quais imigrou. Em relação à música cultivada por essa etnia percebe-se que é parcial a noção corrente de que os primeiros colonos alemães eram, em sua maioria, pessoas de origem rural e traziam com elas a cultura do *Hinterland* (interior do país). Um levantamento estatístico realizado com as informações de Hunsche (1975), pesquisador que utilizou, entre outras fontes primárias, as listas de Johann Daniel Hillebrand⁶⁵, mostra que, apesar de um número apreciável relativo aos imigrantes com profissões não identificadas, o perfil profissional da população em estudo não corresponde majoritariamente a uma força de trabalho agrária, conforme pode ser visto abaixo:

Lavradores	Prestadores de serviços	Militares	Profissões indeterminadas	Ex-reclusos	Médicos	Clérigos	TOTAL
55	64	72	161	17	3	2	384

Quadro 2: Perfil profissional dos imigrantes germânicos em São Leopoldo (RS) - 1824/25

Fonte: Trabalho do autor a partir de lista elaborada por Hunsche (1975)

⁶⁵ Informa Hunsche (1975) que um dos imigrantes do período 1824/25 foi o médico e militar Johann Daniel Hillebrand, formado pela Universidade de Göttingen e ex-combatente da batalha de Waterloo. Considerado um dos patriarcas da imigração alemã no Rio Grande do Sul, elaborou uma lista com informações essenciais sobre os imigrantes que chegaram a São Leopoldo.

Os números constantes no quadro acima, não se referem ao total de indivíduos que chegaram à colônia no período em estudo, mas a *avulsos* (isto é, desacompanhados) e a chefes de família que estão listados individualmente com mulher, filhos ou ambos como dependentes. As 6 mulheres registradas são viúvas e constam no item ***Profissões indeterminadas***, pois na lista não figuram como profissionais em qualquer atividade específica, possivelmente pela divisão de trabalho colonial que vinculava as mulheres, na maior parte das vezes, à economia e à administração doméstica. Entre elas, 3 ficaram viúvas durante a viagem. Quanto aos homens, em alguns casos, foi difícil precisar a profissão por motivo de atividade profissional múltipla, por exemplo:

LIELENTHAL, Henrique, nº 88/89, (1824 II 43/44). Casal, chegado a São Leopoldo em 8-11-1824 [...]. Lavrador e sapateiro [...] integrante da Companhia de Voluntários Alemães (1825/27), onde foi dado de baixa [trata-se aqui de dispensa oficial do exército alemão] (Hunsche 1975, 152).

Nesta situação, optamos por uma das profissões ou, quando o histórico não é claro, incluímos o imigrante na categoria ***Profissões indeterminadas***. Como informação fundamental, acrescente-se que conforme Hunsche (1975, 103), no período de 1824/25, Hillebrand registra a chegada de 182 famílias com 826 pessoas e 201 solteiros, num total de 1027 pessoas. Na categoria de ***Prestadores de serviços***, estão incluídas diversas atividades, tais como, sapateiro, açougueiro, ferreiro, cervejeiro, comerciante, limpador de chaminés, serralheiro, carroceiro, ourives, seleiro, curtidor, tecelão, construtor de casas e muitas outras. Assim, esta categoria envolve atividades que, mais especificamente, seriam categorizadas como profissionais liberais, operários, artesãos etc., no entanto, tendo em mente o objetivo do presente trabalho, optei por analisar a presença de trabalhadores de origem notoriamente rural,

os lavradores, comparados com os profissionais cuja atividade é própria de centros urbanos. Algumas atividades como a de seleiro (produção de selas para cavalo), poderiam implicar em proximidade com o meio rural, entretanto, é conveniente ponderar que nesta época o transporte por tração animal ou montaria era comum em meio urbano.

É importante considerar que mesmo com um fluxo migratório onde os trabalhadores rurais não representam a maior parcela, a agricultura vinculada a pequenas propriedades rurais se desenvolve visivelmente. Roche (1969, 243) informa que, pouco antes da segunda Guerra Mundial, 2/3 da produção agrícola do Rio Grande do Sul, provinha da agricultura de colonos alemães. Por outro lado, várias empresas da, assim chamada, *indústria calçadista*, curtumes, indústria de móveis ou metalomecânica são, em muitos casos, lideradas por descendentes de alemães imigrados.

Esta abordagem inicial pretende mapear o substrato sócio-econômico no qual, conforme poderá ser visto mais adiante, se desenvolvem alguns aspectos da cultura germânica na nova terra. Na lista dos fundadores de São Leopoldo, há referência explícita a um profissional, Henrique⁶⁶ Gottlieb Herzog, lavrador e pintor (não foi possível precisar se esta última atividade era artística) e a um construtor de casas de enxaimel⁶⁷, Cristiano Henrique Scheffel (bisavô de Ernesto Frederico Scheffel, músico, escultor e pintor de renome internacional). A importância destes dados iniciais provém de sua ligação com o desenvolvimento destas primeiras colônias de maneira bastante autônoma e, ao menos nos anos iniciais, com a utilização da língua e dos costumes germânicos. Há mesmo, neste grupo de colonos, imigrantes nórdicos (dois dinamarqueses e um norueguês) e um húngaro, mas a

⁶⁶ Todos os nomes próprios da lista de Hunsche (1975) estão vertidos para o português, possivelmente o nome seria Heinrich.

⁶⁷ Conforme Houaiss (2001), o termo se refere ao estaqueamento utilizado para construção de taipas (e de paredes, no caso de casas). A construção de enxaimel é típica em algumas regiões da Europa e freqüente no sul do Brasil.

língua franca que se impõe, ainda que com variantes dialetais, é a alemã, conforme narra Avé-Lallemant (1953), médico e viajante germânico que esteve na Colônia de São Leopoldo em 1858:

Em toda parte, os romances de costumes de Auerbach, as gravuras de madeira de Richter [...]. Em algumas casas tocava-se piano. [...] assim era, em toda parte, a vida e a atividade à maneira alemã, em língua alemã, tão genuinamente alemã que enche o coração de alegria (Avé-Lallemant 1953, 103).

A presença de pianos na colônia não deve causar estranheza. Ainda que fosse, presumivelmente, difícil e dispendioso importar um instrumento, já havia em Porto Alegre um fabricante, ao menos em 1853, conforme anúncio veiculado na imprensa da capital da Província, em 26 de julho:

PIANO FORTE! Vende-se na fábrica de pianos, rua Nova nº 40, um piano forte com duas tampas construído n'esta cidade, e convida as Srs. Amantes da musica para verem sua obra.- Theodoro Driessch [escrito desta forma] fabricante de piannos (*O Mercantil* 1853).

No mesmo jornal, em 28 de julho de 1853, o sobrenome do fabricante já está grafado *Driessch*, subscrevendo a repetição do anúncio. A Rua Nova dá origem à atual Rua Andrade Neves, no Centro de Porto Alegre. No mês seguinte, 21 de agosto de 1853, ainda no mesmo jornal, o texto do anúncio é modificado, apregoando um “PIANO FORTE. Bem construído e feito aqui conforme o gosto pela boa qualidade delle. Tem para vender na Rua nova nº 40 em casa de Theodoro Driessch” (*O Mercantil* 1853). O fabricante parece ser o mesmo que anos mais tarde, em 1859, oferecia seus serviços, através do jornal *O Brado do Sul*, nas cidades de

Rio Grande e Pelotas: “Theodoro Driesch - Fabricante e afinador de pianos conserta todos os instrumentos – Rio Grande Rua do Carmo 61 [e] Pelotas Rua de S. Miguel N.19” (*O Brado do Sul* 1859).

Ainda neste jornal, em 15 de julho de 1859 lê-se que “na Rua de S. Miguel n.89 há um piano de mesa em bom uso para vender ou para se alugar” (*O Brado do Sul* 1859). Nota-se que a rua que consta no anúncio é a mesma que consta no anúncio de Theodoro Driesch.

Pela presença de uma fábrica de piano em Porto Alegre, com o que, atualmente denominaríamos de *revenda e assistência técnica*, presente em centros urbanos do interior do estado, Pelotas e Rio Grande, é razoável pensar que havia considerável interesse da população local pela aquisição destes instrumentos musicais. Ainda no mesmo exemplar do jornal citado (15/07/1859) consta:

FABRICA DE PIANOS Rua do Commercio N.91 e 93 - O abaixo-assinado, fabricante de piannos, tem a honra de offerecer os seus préstimos tanto ao público de Rio Grande como ao de Pelotas, propondo-se a fazer todo e qualquer concerto [grafado desta forma] tanto em piannos, órgão e em toda a classe de instrumentos musicaes, affiançando [que] não sairá de sua casa um só instrumento sem estar em perfeito estado. Ao mesmo tempo previne às pessoas que acharem algum defeito nas obras podem mandar aviso no dito estabelecimento onde se acha prompto a satisfazer seus pedidos gratuitamente. Na mesma casa dá-se lições de música e dança. Diogo Ricardo Higgins N.177 (*O Brado do Sul* 1859).

Além da fabricação, havia em Pelotas o oferecimento de ensino de música e de disciplinas ligadas à educação artística, conforme está impresso em anúncio de 28 de dezembro de 1859: “CASA DE EDUCAÇÃO LITERÁRIA-Dir: Antonio de Vasconcellos Vieira Diniz, à Rua da Igeja N. 18 Bellas-Artes: Desenho, Música Dança e Gymnástica” (*O Brado do Sul* 1859).

É oportuno acrescentar que, já na segunda década do século XIX, o viajante e cientista francês Saint-Hilaire (2002) registra algumas observações importantes sobre a vida musical no Rio Grande do Sul. Por ser um dos importantes cientistas a visitar o Brasil no século XIX, entre os anos de 1816 e 1820, publicando a seguir, um relato detalhado de suas observações, Auguste Saint-Hilaire torna-se um referencial para a historiografia brasileira. Ao visitar o interior do Rio Grande do Sul em 1820, depois de sua estada em Porto Alegre, empreende viagem que o leva pelo litoral do estado (então província), através de paragens arenosas e regiões com baixa densidade populacional. Ainda em Porto Alegre, comenta sobre a vida local:

[...] Aqui não há tanta vida social como nas cidades européias; porém há muito mais do que em outras cidades do Brasil [...] São freqüentes as reuniões nas residências para saraus, e algumas senhoras tocam, com maestria o violão e o piano, instrumento este desconhecido no interior, por causa das dificuldades de seu transporte (Saint-Hilaire 2003, 84).

A informação de Saint-Hilaire revela que antes da chegada dos emigrantes alemães e italianos, na capital da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul já havia atividade musical digna de alguma atenção. O comentário sobre a dificuldade de transporte de pianos às cidades do interior é significativo por dar margem a, no mínimo, duas inferências: (1) Instrumentos de maior portabilidade que o piano poderiam ter primazia na vida musical do interior da Província; (2) Havia, ao menos na capital, um público potencial para a apreciação e a execução de música. Estas duas hipóteses terão sustentabilidade histórica, conforme será visto posteriormente.

Na época em que Avé-Lallemant (1953) viaja pela região sul, ano de 1858, reinava um período de relativa calma, no intervalo entre o final da Revolução Farroupilha e o começo da Guerra do Paraguai. Assim, Avé-Lallemant conhece a região sem enfrentar maiores problemas. Em São Leopoldo e Monte Hamburgo (futuro Novo Hamburgo), faz comentários sobre o padrão de vida alcançado pela população local. Observa que ao cruzar o Rio dos Sinos, a presença cultural germânica se intensifica:

Mas, passando-se o rio e atingindo-se o Monte Hamburgo, cessa qualquer vestígio do Brasil. *Nenhum brasileiro*, - assim denomino, aqui, os filhos dos imigrantes alemães, - nenhum brasileiro entende uma única sílaba de sua língua materna (*sic*), não fala uma só palavra em português (Avé-Lallemant 1953, 171).

O viajante também assinala a existência de um jornal em língua alemã na capital gaúcha: *Der Deutsche Einwanderer*⁶⁸ e, ao recordar-se de sua estada na região colonial, percebe que o comportamento da população já sincretiza elementos da cultura germânica com a local:

Foi também perfeitamente alemão mandar-me a cara-metade do correeiro uma grande omelete e uma panela de barro cheia de leite pelo que, porém, o homem não aceitou pagamento. Mas por trás dessa maneira alemã, [percebi] um traço de gaucharia. Um dos meninos deveria ensinar-me o caminho [...]. Com a perfeita segurança de um adulto o pequeno laçou um cavalo, atirou sobre o animal sua sela rio-grandense e trotou para frente sem pestanejar: o rapazote era um gaúcho, um centauro [...] (Avé-Lallemant 1953, 175).

⁶⁸ Título que pode ser traduzido como *O Imigrante Alemão*.

O comentário torna-se importante sob o seguinte enfoque: há um processo de aculturação em andamento já nesta fase da colonização germânica. Apesar do aparente isolamento da colônia, Avé-Lallemant apraz-se em reconhecer características “genuinamente alemãs” no comportamento local, mas percebe a presença de traços culturais típicos da região na maestria do menino ao montar o cavalo. Tal fato contraria a opinião de que a penetração de costumes gaúchos na região colonial alemã tenha sido um fato mais recente, conforme poderia se depreender do texto abaixo:

Em 31 de janeiro de 1938, o Tradicionalismo deflorou a região imigrante. No distrito de Lomba Grande (na época pertencente ao município de São Leopoldo, hoje Novo Hamburgo), foi fundada a Sociedade Gaúcha Lomba-grandense. [Conforme Lauro Müller] ‘A Acta 1ª assim registrou a finalidade da sociedade: a) fazer exercícios a cavalo; b) simbolizar o primitivo gaúcho; c) elevar o sentimento de camaradagem e a distração de seus sócios’ (Golin 1983, p.33).⁶⁹

A Sociedade foi fundada por membros da comunidade interessados em aspectos tradicionais da cultura gaúcha. Analisar estas fusões de elementos culturais diversos é de fundamental importância para a compreensão do processo de formação das músicas regionais, resultantes na maioria das vezes de um complexo sincretismo que envolve noções de pertencimento, de exclusão ou de nacionalidade emergente. Somam-se a isto fatores de distinção como, idioma, sotaque, comportamento, habilidades e *habitus*. Digno de relevo é o comentário sobre o emprego da *língua materna* pelos habitantes de São Leopoldo: num significado literal, a língua materna para estes descendentes dos primeiros imigrantes é o

⁶⁹ Deve ficar claro que Müller apenas faz referência a ata de fundação da Sociedade. Os comentários críticos são estabelecidos por Golin (1983).

alemão, em dialetos da época. O autor, entretanto, quer referir-se à *língua nacional*, no caso o português, falado na maior parte do Brasil.

Ainda em São Leopoldo, Avé-Lallemant (1953), observa que foram feitas uma série de tabelas por Hillebrand sobre dados da colônia, comentário que mostra a preocupação de Hillebrand em coletar e sistematizar informações que, mais tarde possibilitaram pesquisas como a de Hunsche (1975). Avé-Lallemant revela uma série de informações sem citar a fonte, mas pela anterior alusão a Hillebrand, é possível que dele as tenha obtido. Estas informações dizem respeito a atividades e profissões exercidas na comunidade:

[...] curtumes 60; selarias 41; olarias 5; fábricas de chapéu 2; [...] marceneiros 27; carpinteiros 47; **músicos 23** [grifo meu]; em resumo, cada ofício está representado, cuida-se de todas as necessidades vitais; pequeno mundo, subsistente por si, basta-se a si mesmo (Avé-Lallemant, 139).

O fato de haver uma diversidade considerável de atividades e um setor industrial em crescimento na antiga Real Feitoria de Linho e Cânhamo⁷⁰ demonstra que em pouco mais de 30 anos os objetivos desenvolvimentistas do Primeiro Império estavam se concretizando. A presença de 23 músicos é significativa e coloca em aberto a questão se, nesta época, já haveria uma demanda local por músicos com um determinado grau de profissionalização, desde que o texto acima pondera que *cada ofício está representado*, incluindo os músicos no rol das profissões. A partir das informações coletadas, lança-se o seguinte questionamento: teriam sido formadas bandas e conjuntos musicais já nesta época?

⁷⁰ A Real Feitoria de Linho e Cânhamo, era explorada por mão de obra escrava até a concessão da área para a colonização alemã.

A análise de Hunsche (1975) atribui o sucesso da empresa alemã ao sistema de pequena propriedade rural onde a ênfase está na agricultura e não na pecuária. Quanto ao sistema de latifúndio, com a exploração realizada por mão de obra escrava, considera que a “mentalidade germânica [...] não se coaduna ao sistema [...] ainda menos se vinculado com o escravagismo” (Hunsche 1975, 16).

Onde o alemão tentou este sistema, como nas três primeiras tentativas na Bahia, de 1818 a 1821 (Leopoldina, Frankental e São João dos Ilhéus), o fracasso não demorou. Nova Friburgo no Estado do Rio de Janeiro, o quarto ensaio alemão antes da Colônia de São Leopoldo, não fracassou por ter-se também adotado a pequena propriedade [...] (Hunsche 1975, 16).

Por outro lado, não há como relegar a plano secundário a diversificação da produção em nível urbano, conforme se pode constatar pelos comentários de Avé-Lallemant e o papel que as trocas econômicas e culturais entre os centros em processo de industrialização e as áreas rurais terão nos períodos posteriores. Conforme será visto, os trabalhos de Roche (1969) e Müller (1981) abordam o relacionamento entre a expansão dos centros urbanos coloniais e a economia rural adjacente, trazendo à tona uma série de dicotomias, de oposições dialéticas que serão de interesse fundamental para este trabalho.

Hunsche (1975, 16) reconhece que outros fatores, como a liderança de Hillebrand e uma conjunção de fatores que denomina “*uma especial constelação humana*” (grifo do autor), desempenharam papel preponderante na consolidação sócio-econômica da colônia. Desta maneira, o autor não sugere fatores ligados a um determinismo geográfico ou racial, mas enfatiza aspectos culturais e a estruturação da economia local.

5.2 Imigração italiana

Cerca de 50 anos após a chegada das primeiras grandes levas de imigrantes alemães, começam a aportar na atual região Sul e no estado de São Paulo, grandes contingentes de imigrantes italianos. Embora a maior parte destes tenha se fixado nestas regiões, não é pouco significativo o afluxo de italianos que se dirigiram aos estados mais setentrionais, conforme pode ser visto no trabalho de Andrade (2002). Ainda que menos numerosos, estes imigrantes que se estabeleceram na Bahia e Pernambuco, entre outros estados, integraram-se à população local e exerceram atividades em diversas áreas de produção.

A importância da cultura ítalo-brasileira na região Sul do Brasil se estende da produção em nível econômico, em momentos iniciais, para um processo de fusões e sincretismos culturais de perceptíveis conseqüências e que, ainda hoje, encontra-se em transformação. Embora os estados do Sul - Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul - tenham recebido imigrantes de outras etnias que não a alemã e a italiana⁷¹, o aporte majoritário destes dois grandes grupos provocou uma mudança gradativa no panorama cultural da região. Em Porto Alegre, os italianos⁷² foram responsáveis pela fundação de diversas sociedades musicais no século XIX e início do século XX, como pode ser constatado pelo estudo de Damasceno (1956). No interior do estado, nas pequenas cidades e em meio rural cultivaram, além de suas tradições, maneiras diferentes de tocar a música local, desencadeando algumas vezes, importantes processos de mudança estilística.

⁷¹ Poloneses, holandeses, japoneses e árabes, para citar algumas.

⁷² Segundo Maestri (2000), a maior parte dos imigrantes eram vênets e lombardos. O termo *italiano* está aqui sendo aplicado a etnias que, vindas de uma Itália há pouco unificada, não falavam o italiano oficial, mas seus dialetos próprios, suficientemente distintos a ponto de ser difícil um vênets compreender um romano, por exemplo. Situação semelhante a dos germânicos vindos da Vestfália ou Renânia, ainda antes da unificação do *Reich*, designados genericamente como *alemães*.

A imigração italiana apresenta particularidades que a distinguem da alemã, ocorrida aproximadamente meio século antes, mas de maneira geral, os trabalhadores vênéticos, lombardos e de outras regiões da Itália, também são acompanhados por profissionais de diversos setores. De acordo com Maestri (2000) parte dos contingentes de emigrantes são formados, por camponeses e pequenos arrendatários, buscando a oportunidade de terem a sua própria terra, embora houvesse também, entre eles, diversos profissionais de outros setores da sociedade:

Sobretudo a partir de 1875, milhares e, a seguir, centenas de milhares de imigrantes partiram da Itália para estabelecerem-se no Brasil, temporária ou definitivamente, como pequenos proprietários, artesãos, trabalhadores rurais e urbanos, artífices, técnicos, professores (Maestri 2000, 11).

Outro fator importante ao compararem-se os dois fluxos migratórios é de que em 1824, dois anos após a Independência, tornava-se politicamente impossível admitir a vinda de colonos portugueses em grande escala tendo em vista as ligações do Imperador D. Pedro I com a dinastia portuguesa, porém os laços da Imperatriz, Dona Leopoldina, com os germânicos não representavam nenhum risco à soberania da ex-colônia. Pelo contrário, vimos como foram trazidos soldados remanescentes das guerras napoleônicas com a finalidade de defesa nacional na Guerra Cisplatina:

Nos anos 1820, latejavam as feridas abertas pela Independência, pelo golpe antiliberal de 1823 e pela questão dinástica lusitana. As elites nacionais escravistas ressentiam-se do privilégio dos lusitanos pelo imperador e temiam que ele quisesse reunificar o Brasil e Portugal. Os imigrantes não podiam ser portugueses (Maestri 2000, 16).

O assentamento dos imigrantes italianos, não ocorre sem conflitos. Em algumas regiões da Serra e do Planalto Médio, índios são perseguidos por *bugreiros* para que se afastem definitivamente dos núcleos de colonização. A chegada dos colonos italianos vem em reforço da gradual polarização entre regiões do estado do Rio Grande do Sul, refletindo-se na divisão do estado em duas *metades* fictícias, Norte e Sul:

Com a chegada de colonos europeus, em 1824, a ocupação do setentrião sulino por pequenos camponeses proprietários mudou o destino do Sul. Esse processo ensejou a substituição da hegemonia pastoril charqueadora meridional, deslocada por bloco social mais dinâmico centrado na Depressão Central e no norte do estado [RS] (Maestri 2002, 9).

A polarização Norte-Sul tem fortes implicações ideológicas e culturais no estado. Entretanto, ela é reducionista, pois não há homogeneidade nos níveis de desenvolvimento de ambas as regiões, cada qual apresentando microrregiões com altos e baixos índices de desenvolvimento humano. Em nível regional, os grandes fluxos migratórios e suas localizações específicas (serra, campanha, vale do Rio dos Sinos, Planalto Médio) terminam por criar pólos identitários, fato relevante para este trabalho.

A geração destes pólos, no decorrer de mais de um século, é de enorme importância para a interação dialética de elementos culturais que, em particular na música, acabam por determinar estilos em constante mutação. Elementos afro-americanos, luso-hispânicos, alemães e italianos são os principais ingredientes de uma fusão que se caracteriza por um processo de aproximação/distanciamento sempre em relação de interdependência com circunstâncias econômicas e sócio-políticas. Assim, por exemplo, a aliança entre Alemanha e Itália, na Segunda Guerra Mundial, tem repercussão desfavorável na relação da população

autóctone com os descendentes de germânicos e de italianos logo que o governo do gaúcho Getúlio Vargas opta, após alguma indecisão, pelo enlace com os Aliados, posicionando-se contra as forças do, assim chamado, Eixo formado pela Alemanha, pela Itália e pelo Japão. Os fechamentos de colégios com vinculação étnica referente a estes países, a supressão do ensino de alemão ou italiano nos currículos escolares, a proibição de nomes estrangeiros para as agremiações e as associações, as prisões e os interrogatórios de civis acusados de pertencerem à *quinta columna* provê um surto de xenofobia que deixará suas seqüelas nas décadas que sucedem o conflito mundial de 1939 -1945.

Outra face da fixação de elementos identitários se revela através da configuração econômica microrregional. A fronteira sudoeste, com intensa atividade agro-pastoril, e a região sul com a economia dos saladeiros, das charqueadas e das *barracas* de exportação (couros, sebo, lã) fornecem uma base econômica próspera fundamentada, entretanto, no latifúndio, na escravidão e na exportação de matéria prima. Mais tarde, o peão assalariado das fazendas adotará, nas décadas iniciais do século XX, um estilo de vida e condições materiais que não o diferenciam muito do mítico Martín Fierro, o *gaúcho* do século XIX. Estes homens do campo revelavam, em sua maioria, os traços de *gauchismo* relatados (e, não raro, exagerados) em prosa e verso pela literatura nativista regional: maestria nas lides campeiras, na hospitalidade e na disposição guerreira, mas, a par disto, um distanciamento das atividades relativas ao cultivo da terra e da acumulação de patrimônio e capital, mais facilmente encontrável nos colonos europeus.

É importante ponderar que a transmissão hereditária de grandes extensões de terra fez parte dos sistemas de produção baseados no latifúndio, em todo o Brasil, não sendo diferente em relação às fazendas gaúchas pertencentes à oligarquia local. Há assim, uma distinção de categorias sócio-econômicas entre o peão de estância e o fazendeiro proprietário de grandes

extensões de terra que, no entanto, será velada pela literatura, pela poesia e pelo cancionero de cunho romanesco e nativista, pelo menos em boa parte da produção artística que incide sobre o assunto. O oligarca, ou o caudilho, capazes de imporem-se pela violência e pela trama política, são a contrapartida sulista do senhor de engenho e do *coronel* do nordeste.

A imigração coloca estes arquétipos face a face com um ser humano disposto a enfrentar trabalhos bem menos *nobres* e empreitadas muito menos belicosas em função do bem estar familiar e do desenvolvimento econômico. A luta colonial prima pela liberdade individual e pelo afastamento de um ultrapassado modelo agropecuário ainda vigente, em pleno século XIX, não só em várias regiões brasileiras como nas regiões mais atrasadas da Europa.

A partir da chegada dos colonos italianos e do ascendente sucesso colonial dos germânicos, a hegemonia econômica começa a se deslocar da região fronteira e meridional para o centro do estado - Vale do Rio dos Sinos, Vale do Rio Caí (colonização germânica), região noroeste, centro-nordeste (região serrana, colonização predominantemente italiana) e centro-leste. Nessas regiões coloniais novas culturas agrícolas são introduzidas, e há a expansão e a diversificação da pecuária, com a introdução da suinocultura e da avicultura. Também a industrialização caminha a passos rápidos em várias cidades destas regiões (Caxias, Novo Hamburgo, Lajeado).

Neste processo, as *matrizes platina e lusitana* identificaram-se gradativamente na construção de uma identidade profundamente *regionalista* para o sul do Brasil, com ênfase na idealização da economia pastoril, que expressava essencialmente a ótica das elites luso-sul-rio-grandenses pastoris e extrapastoris (Corteze 2002, 25).

Tem-se assim, fatores que forjam um antagonismo entre as culturas microrregionais, nas quais se entrelaçam antigas concepções raciais, *habitus*, modos de produção e de valores simbólicos. O sucesso colonial fortalece a idéia de excelência étnica e, em contrapartida ao lendário gauchismo heróico, delineiam-se as imagens do imigrante desbravador e indômito, novos bandeirantes em versão ítalo-germânica.

As dificuldades ingentes com que esses demiurgos [os viajantes heróicos] se defrontam – a viagem atlântica, o estabelecimento nos lotes isolados no meio de pavorosas florestas habitadas por seres selvagens, a ausência de apoio das autoridades italianas e nacionais, etc. - contribuem para o *pathos* final da narrativa heróica, ou seja, a vitória completa do herói colonial sobre a adversidade (Maestri 2002, 14).

Conforme Maestri (2000), a expulsão e a agressão aos indígenas dos territórios demarcados como área colonial ainda não foram devidamente abordadas. A existência de enormes feras e selvagens cruéis nas regiões destinadas aos imigrantes italianos foi segundo este autor, muito mais resultado das lendas inculcadas no imaginário europeu do século XIX do que de acontecimentos reais.

Na Itália, o camponês vivia, sobretudo, em comunidade aldeã. As matas e as florestas brasileiras assombravam seu imaginário desde o momento que decidia partir para o Brasil e sintetizavam – material e simbolicamente – o caráter inculto, selvagem, não civilizado dos territórios americanos que deveria desbravar (Maestri 2000, 37).

Assim, para *fazer a América* se fazia necessário repetir os feitos colonialistas consagrados pela história das conquistas européias. Para a expulsão dos *bugres*⁷³ os *gringos*⁷⁴ podiam contar suas próprias armas ou com o auxílio de assassinos profissionais, os *bugreiros*:

A história da destruição dos *bugres* [índios] da região apenas começou a ser escrita. Pouco sabemos sobre os últimos tempos dessas comunidades, reduzidas em reservas no Alto Uruguai, desde 1845, ou aniquiladas por moradores da região e, sobretudo, pelos *bugreiros* – brasileiros e imigrantes assalariados para eliminar os primeiros senhores dessas terras (Maestri 2000, 40).

Não se trata aqui de denegrir o labor colonial dos emigrantes, mas de reiterar que os processos colonialistas de qualquer origem étnica têm como premissa a negação de territorialidade e de direitos humanos ao autóctone. Para justificar esta negação, vários argumentos são solicitados no decorrer da história: ausência de alma, a selvageria, a improdutividade, a lascívia e assim por diante. Lévi-Strauss (1952) conta, a título de anedota, que nas Antilhas, logo após a chegada de Colombo, os espanhóis enviaram comissões com o objetivo de investigar se os indígenas possuíam algo que pudesse ser chamado de alma. Por outro lado, os nativos se permitiram afogar alguns prisioneiros europeus com o intuito de comprovar, por observação, se os estrangeiros estavam sujeitos à putrefação. Desta forma, o *estranhamento* entre etnias se fundamenta, seguidamente, em pressupostos que, decorrido

⁷³ Termo pejorativo utilizado para designar indistintamente, várias etnias dos povos indígenas brasileiros. Conforme Houaiss (2001), a etimologia liga a palavra ao termo *bulgarus*, do latim medieval, e ao francês antigo *bougre*, isto é, búlgaro e, portanto, adepto da igreja greco-ortodoxa. No imaginário europeu românico, passa a significar bárbaro, herético e libertino.

⁷⁴ Termo inicialmente pejorativo, utilizado pelos gaúchos de origem luso-hispânica (ou indígena) para designar os imigrantes de origem italiana. Com o passar do tempo, os próprios descendentes destes imigrantes passaram a autodenominar-se *gringos*.

algum tempo, são relegados à categoria do absurdo, mas em determinadas circunstâncias, têm conseqüências verdadeiramente trágicas:

Segundo Brunello (1994), os mitos criados em torno da ameaça provocada pelos nativos teriam sido uma das principais justificativas da caça ao índio, sobretudo por intermédio dos ainda não estudados bugreiros brasileiros, alemães e italianos, que, sob o aplauso da população nacional e imigrada, dedicaram-se à rendosa atividade de extermínio das comunidades autóctones (Corteze 2002, 26).

A expropriação territorial e cultural da população indígena apenas dava prosseguimento aos projetos coloniais europeus iniciados nos séculos anteriores. Argumentando a favor da escravidão dos povos da África negra, Montesquieu em seu *Espírito das Leis* escreve:

Se eu devo defender nosso direito a fazer dos negros nossos escravos, eis aqui o que direi: desde que existam povos europeus que exterminam àqueles da América, eles têm o dever de submeter à escravidão àqueles da África e se servir deles para explorar tantas terras [...]. O açúcar ficará muito caro se não fizermos trabalhar os escravos nas plantações que o produzem [...]. Não é possível imaginar que Deus, que é muito sábio, tenha colocado uma alma e sobretudo uma boa alma, em um corpo inteiramente negro [...] (Maestri e Garcia, 1996, 9) (t.n)⁷⁵.

A justificativa beira a insanidade: já que os europeus se arrogavam ao extermínio dos autóctones da América, deviam também dar-se o direito de escravizar os africanos. A

⁷⁵ *Si je devais défendre notre droit à faire des Noirs nos esclaves, voici ce que je dirais: puisqu'il y a des peuples européens qui exterminent ceux d'Amérique, ils ont dû soumettre à le esclavage ceux d'Afrique et se servir d'eux pour exploiter tant de terres [...]. Le sucre serait très cher si on ne faisait pas travailler les esclaves dans les plantations qui en produisent [...]. Il ne pas possible de imaginer que Dieu, qui est très sage, ait mis une âme et surtout une bonne âme, dans um corp entièrement noir[...](Maestri e Garcia 1996, 9).*

onisciência divina é invocada sob égide de juízos de valor, do dualismo entre corpo e alma e do antagonismo entre o branco (o bem) e o negro (o mal), argumento que gera, por sofisma, a afirmação de que seria inimaginável compatibilizar almas *boas* com corpos negros. Tais ponderações, vindas de um pensador político preocupado com a separação dos poderes e com o controle do arbítrio e da violência das instituições européias, parecem trazer à tona a força destrutiva e irracional do pensamento etnocêntrico. No entanto, Mainguenau (1997) coloca alguma dúvida sobre o caráter racista e perverso deste escrito de Montesquieu ao relatar que existe a possibilidade do texto ser enfaticamente irônico, fato que foi ignorado pelo *Dictionnaire portatif de commerce*, quando o publicou na edição de 1762.

Não causa surpresa, portanto, que imigrantes europeus, muitos deles não alfabetizados e outros tantos excluídos de uma educação elementar, promovessem uma defesa incondicional dos territórios e glebas obtidos por cessão ou ocupação. Mesmo no caso de lideranças aparentemente mais esclarecidas (como foi o caso do médico Hillebrand, em São Leopoldo) não houve concessões àqueles julgados menos capazes.

Os italianos vindos de um país que ainda sedimentava seu processo de Unificação, são emigrantes que aportam em um país escravista, cuja economia se funda no extrativismo e no latifúndio. A esperança destes trabalhadores é tornarem-se prósperos e obterem a propriedade da fração de terra que irão trabalhar. A apropriação e a divisão das terras são feitas ainda no Segundo Império e a ideologia vigente tem forte enraizamento nas teorias raciais comuns na época:

Pedro II era adepto das teorias ‘científicas’ da hierarquização racial que promovia a impossibilidade das nações *mestiças* ‘civilizarem-se’[...]. Após a abolição (1888), as teorias social-darwinistas e positivistas comteanas, em descrédito na Europa, influenciaram correntes da intelectualidade brasileira, justificando a elitista República [...] (Maestri 2000, 19).

A concepção do desbravador europeu a enfrentar decididamente feras e selvagens, apesar de sua moldura épica e lendária, carrega em seu bojo a destruição ambiental e a discriminação étnica. Corteze (2002) sublinha o caráter de *odisséia* que os relatos dos imigrantes italianos e seus descendentes tendem a imprimir na trajetória colonial. Projeta-se assim, uma figura heróica à altura daquela reivindicada pelos gaúchos *históricos*, descendentes dos primeiros colonizadores luso-hispânicos:

A narrativa mítica efetua simplificação dos acontecimentos históricos, sociais e naturais comumente totalizados, naturalizados e antropomorfizados. Tem a função de manter o grupo social coeso, estabelecendo regras, ordenando-o, dando-lhe segurança, facilitando a manutenção da autoridade (Corteze 2002, 50).

É possível que algumas destas concepções tenham permeado as relações entre as etnias que imigraram e as que já estavam estabelecidas no Rio Grande do Sul. A significativa presença de uma população negra na região sul do estado, resultante da antiga economia baseada na pecuária e nas charqueadas, pode ter contribuído para uma polarização cultural e étnica ainda maior, gerando posteriormente o conceito de divisão estadual em *metades* norte e sul, justificada algumas vezes por indicadores econômicos, outras vezes pelo índice de desenvolvimento humano, o IDH. Fato é que, se as *metades* fossem leste e oeste, o desequilíbrio persistiria, portanto o antagonismo parece nutrir-se de um substrato político e simbólico (a oposição norte/sul):

[...] a metade Norte do Rio Grande do Sul manteve-se à margem das decisões políticas até início do século XX. Essa marginalização política expressou-se poderosamente na repartição dos recursos públicos estaduais e federais. Por exemplo, até o dia de hoje, a região Norte do Rio Grande do Sul não possui nenhuma Universidade

Federal, ao passo que a depressão central e a Metade Sul possuem quatro (Cortez 2005, 62).

A explicação de sucessos e fracassos nos processos que envolvem o assentamento dos imigrantes muitas vezes recorre a uma espécie de reducionismo, que deposita todos os créditos na *etnicidade* e na cultura dos colonos europeus. Entretanto, Maestri (2002) considera vários fatores locais como região, disponibilidade de terras e sentimento de independência que passa a vigorar assim que o imigrante passa a ser um livre empreendedor. Vale lembrar que na época da Unificação “a Itália era um país agrícola atrasado, de 26 milhões de habitantes, pobre em recursos naturais e terras agricultáveis. Eram frágeis os laços mercantis entre as regiões italianas e delas com o comércio mundial” (Maestri 2002, 25).

A diversidade da experiência colonial no Rio Grande do Sul conduz à ponderação de que outras premissas que não privilegiem a explicação étnica devem ser consideradas na análise dos processos migratórios:

Os tristes fracassos de Torres e Três Forquilhas desmentem as explicações do sucesso colonial [alemão] como devido ao fator étnico. Os mesmos alemães que construíram, com sucesso, seus futuros em São Leopoldo e Novo Hamburgo vegetaram miseravelmente, como caboclos, no nordeste gaúcho (Maestri 2002, 17).

Segundo Hunsche (1975) alguns colonos alemães que foram para o nordeste e para as Missões eram selecionados pelo mandatário da colônia de São Leopoldo, o já citado Dr.Hillebrand. Alguns foram alistados para lutar nas Guerras Cisplatinas (reclusos e

valetudinários⁷⁶). Destes, 72 foram mandados para São João das Missões e, não conseguindo organizarem-se, dispersaram-se ou pereceram. Não se tratava, mais uma vez, de uma questão étnica, mas algumas escolhas parecem ter envolvido discriminação e exclusão social. Há uma perceptível diferença entre as possibilidades de sucesso de uma colônia de 1000 habitantes, a 32 km da capital, de um grupo de imigrantes que irão formar uma comunidade de menos de 100 pessoas, assentada há uma grande distância de qualquer centro urbano de desenvolvimento significativo.

No caso da colonização italiana, também houve insucessos e mesmo em pólos de desenvolvimento industrial e cafeeiro, como é o caso de São Paulo, o retorno e a desistência de imigrantes exibem números consideráveis.

A interpretação étnica impede a compreensão das razões objetivas e subjetivas do fracasso de milhares de imigrantes nas Américas. Apenas em 1900, 2.595 migrantes foram repatriados, sobretudo das fazendas paulistas, como *indigentes* (Maestri 2002, 37).

Seria possível aqui uma reflexão sobre as condições que estes trabalhadores encontraram nas fazendas de São Paulo e em que circunstâncias se tornaram “indigentes”, todavia, estas ponderações se afastariam consideravelmente dos objetivos do presente trabalho. Ainda assim, a bem sucedida experiência colonial italiana nas regiões noroeste, centro-norte e centro-nordeste, levam a considerar que uma forte motivação para o trabalho e o enfrentamento corajoso de condições adversas iniciais, aliadas às condições climáticas e ambientais, possibilitaram a expansão e o progresso das colônias ali assentadas. Tratava-se

⁷⁶ Aqueles que eram considerados deficientes físicos ou mentais, incapazes de conviver com a recém formada sociedade colonial. Tudo leva a crer que Hillebrand empreendeu um processo de *higienização* social na colônia alemã de São Leopoldo.

assim de *fazer a América*, conquistando através da livre iniciativa o direito à propriedade, à liberdade, à dignidade e ao bem-estar econômico:

Não era fácil o estabelecimento nos lotes. Era necessário lançar as bases de uma economia familiar em uma terra agreste e semi-desconhecida. Trabalhava-se de sol a sol. Não poucos imigrantes fracassaram na difícil etapa, mudaram-se para as cidades, voltaram para a Itália [...]. As mulheres ocupavam-se das tarefas domésticas, da criação dos filhos, do cuidado da horta e da pequena criação. Elas labutavam ativamente ao lado dos homens nos trabalhos agrícolas [...]. As mulheres jamais paravam de trabalhar. Quando descasavam, faziam trabalhos mais delicados – bordar, costurar, trançar, confeccionar a palha etc. Nas festas preparavam o pinhão, o vinho quente, a pipoca, a batata-doce, enquanto os homens jogavam cartas e conversavam (Maestri 2002, 21).

Nas festas e nos feriados, o colono deve ter cultivado inicialmente sua música regional, isto é, aquela típica de sua pátria original, mas gradualmente, em contato com *caboclos* e as outras etnias que povoaram a região (alemães e poloneses, por exemplo) a associou (a música) com elementos provenientes destas culturas.

Como resultado destas fusões, observa-se nas primeiras décadas do século XX a criação e o desenvolvimento das primeiras fábricas de acordeões na região Centro-Nordeste do Rio Grande do Sul, a meio-caminho entre o Planalto Médio e a Serra gaúcha. É neste espaço que diversas levas de imigrantes itálicos irão se estabelecer, povoando as colônias de Alfredo Chaves (atual Veranópolis), Santa Tereza e Linha 15 da Graciema (ambas pertencentes ao município de Bento Gonçalves), além de diversas outras localidades. Conforme será visto, estas localidades tornaram-se o centro de produção de acordeões no Rio Grande do Sul e no Brasil, com marcas que se tornaram conhecidas ao longo dos anos compreendidos entre 1925 e 1975, aproximadamente.

Segundo Todeschini (1985), entre as marcas pioneiras de acordeões fabricados no estado (e, possivelmente, no Brasil) está a *Appiani Cesare - Savoia Maria*, resultado da pequena indústria do casal Cesare Appiani e Maria Savoia, que teriam emigrado em fins do século XIX ou início do século XX da região próxima a Cremona, onde o pai de Maria era fabricante de acordeões da marca *Savoia*. Ainda nos anos iniciais do século XX, existem registros das oficinas de Luigi Somenzi, Luigi Zoppas, conforme Cortes *apud* Becker (1981, 42), seguidas daquelas de Túlio Veronese, Luiz Matheus Todeschini, Íris Longhi e sócios em 1944, e da fábrica de Vitorio Gava em 1948, conforme informações dos escritos de Todeschini⁷⁷ (1985). Surgiram assim as marcas Appiani Cesare-Savoia Maria, Somenzi, Veronese, Todeschini, Universal (Longhi e sócios) e Scala (Gava). Quanto à Zoppas, não foi possível ter conhecimento se seus instrumentos portavam uma marca específica embora seja apontado como um dos pioneiros na fabricação de acordeões no Rio Grande do Sul no trabalho de Mann (2002):

Em 1906, os imigrantes Luigi Zoppas e Luigi Somenzi, estabeleceram em Garibaldi, a primeira fábrica de gaitas de que se tem notícia, no sul da América. Também a família Bertussi, proprietária de comércio na localidade de Criúva, (localidade entre São Francisco de Paula e Vacaria) passa a importar e revender o instrumento [...] (Mann 2002, 9).

⁷⁷ Iracy Todeschini é filha de Luiz Matheus Todeschini e participou da elaboração de 3 textos fundamentados em informações coletadas em grupo, com a participação de Assunta De Paris, Elide Cortese Pértile e Enori Bertuol. Segundo informações que constam no documento, o material escrito advém de um folheto informativo distribuído durante o **Festival do Vinho da Serra Gaúcha** e da **III Exposição da Gaita**, eventos realizados entre 19/07 e 28/07/1985. No que se refere ao presente trabalho, uma versão do texto foi coletado no Museu do Imigrante em 08/10/2008, cedido pela equipe coordenadora da instituição.

Não existem comentários a respeito de sociedade entre Zoppas e Somenzi nos escritos de Todeschini (1985), fato que torna controversa a afirmação de Mann (2002), considerando a proximidade de Iracy Todeschini com a história da fábrica de Somenzi onde seu pai, Luiz Todeschini, tornou-se aprendiz antes de fundar sua própria indústria.

Ainda em relação a este assunto, o artigo de Becker (1981) comenta que:

Consta-me que a primeira fábrica de acordeão foi fundada no ano de 1908 em Garibaldi. Paixão Cortes diz que lá foram fundadas duas primeiras oficinas do gênero, ambas por italianos. Um chamava-se Luigi Somenzi, o outro Luigi Zoppas (pg. 36 da revista citada⁷⁸). Afirma mais, que teriam ficado ricos [...] Não deixa de ser interessante a constatação de que nenhum alemão se aproveitou de tal negócio. (Becker 1981, 43).

Neste caso, a fábrica pioneira tanto pode ter sido a de Zoppas quanto a de Somenzi. Além disso, segundo Todeschini (1985), a oficina que deu origem à fábrica foi instalada na Linha 15 de Graciema, distrito pertencente ao município de Bento Gonçalves, a cerca de 10 km do município de Garibaldi, apontado por Mann (2002) como sede inicial das fábricas:

Na mesma época, no interior de Bento Gonçalves, na linha 15 de Graciema, Luigi Somenzi consertava os acordeões e ensaiava as primeiras montagens com auxílio de dois rapazes: Arcibaldo Somenzi e Luiz Matheus Todeschini. (Todeschini 1985, 1).

Nas décadas seguintes, até os anos 60 do século XX, a indústria de gaitas floresceria e seriam conhecidas marcas como Veronese, Universal, Scala, Hering, Sonelli, Danielsson,

⁷⁸ Segundo Becker, trata-se da revista “Agricultura & Cooperativismo”, nº 29, setembro de 1978.

Mondiali, Minuano e tantas outras. O *site* do músico e técnico em manutenção de acordeões, Mano Monteiro, lista mais de 60 marcas de instrumentos originários de fábricas brasileiras, com mais de 30 estabelecimentos somente no Rio Grande do Sul. Monteiro (2008) cita a marca Zoppas como originária de Garibaldi e, ao final da página, coloca a observação de que algumas fábricas produziam mais de uma marca de acordeão. É o caso da Todeschini & Cia. Ltda. onde pode se ver nos anúncios⁷⁹, ainda anteriores a 1943 (os valores estão em réis), as marcas Ideal e Guarany, segundo informações de Acordeões Todeschini S.A. (2007). Segundo informações de Monteiro (2008), a mesma empresa também exportou acordeões para os EUA, produzindo o modelo *Carmen VI* sob a marca Hohner.

Foi crescente a popularidade da música de sanfoneiros e gaiteiros por todo o país a partir da década de 1930. Paralelamente, floresceu a criação de fábricas de acordeões por todo o país, várias delas em coexistência até seu desaparecimento gradual, no decorrer dos anos 1970, quando a música promovida pelas gravadoras nacionais e multinacionais, assim como os instrumentos musicais, tais como o violão, a guitarra elétrica, os teclados eletrônicos e novos estilos se impuseram no mercado fonográfico e no espetáculo televisivo. Antes disso, o relato de Todeschini (1985) indica que o instrumento chegou ao seu apogeu entre os anos 1950 e início dos anos 1960, conforme se pode ver pelos anúncios e expansão de algumas fábricas.

A cada ano havia um crescimento espantoso. As mais modernas máquinas eram importadas da Europa. O número de funcionários aumentava sensivelmente. Iniciou-se a produção em larga escala. As 'gaitas' passaram a ser exportadas para o Chile, Argentina, México, América do Norte além de abastecer o mercado brasileiro. Eram fabricados acordeões de todos os tipos e tamanhos, atendendo as mais

⁷⁹ CD ROM com imagens digitalizadas, cedido pelo Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

requintadas encomendas. A partir de 1963, fabricavam-se também harmônios. Em 1963 a fábrica possuía mais de 700 funcionários e a produção mensal girava em torno de 1400 acordeões e 30 harmônios (Todeschini 1985, 2).

Talvez se possa falar de um *revival* do instrumento, a partir da década de 1980, graças a instrumentistas exímios (Sivuca, Renato Borghetti, Dominginhos, Luís Carlos Borges, por exemplo), aos CTGs e aos festivais de música nativista. Também créditos devem ser atribuídos aos *farrós* nordestinos e aos *bailões* gaúchos, bailes populares em grandes recintos, normalmente com considerável afluxo de pessoas de diversas classes sociais. Entretanto, as grandes fábricas de acordeões fecharam e nas mãos dos gaiteiros e sanfoneiros, encontram-se hoje instrumentos importados ou nacionais (em grande parte fabricados no Rio Grande do Sul), conservados ao longo de décadas, sendo os instrumentos nacionais detentores das antigas marcas *Todeschini*, *Universal*, *Scala*, entre outras.

Com relação a estas informações e ao levantamento de dados relacionados a outros fabricantes, é oportuno comentar que o campo de trabalho para pesquisas é vasto e, no momento, outros tópicos se destacam para constituir uma abordagem etnomusicológica do tema de pesquisa aqui proposto.

Um ponto de relevo, segundo Vedana (2006), é a contribuição de músicos e de empreendedores de origem itálica em outros ramos da atividade musical como o comércio e gravações fonográficas. Uma das referências mais antigas, com registro fonográfico no selo Gaúcho da Casa *A Eléctrica* é Moysés Mondadori, o *Cavaleiro Moisé*. Além de funcionário

do estabelecimento, Mondadori era também músico, de tal forma que, aproveitando as condições favoráveis, gravou alguns discos em 78 r.p.m para a empresa⁸⁰.

É importante salientar que, segundo o mesmo autor, foi *A Electrica*, de Savério Leonetti que, por volta de 1910, introduziu no Rio Grande do Sul o “acordeon de botão – que mais tarde, tornar-se-ia coqueluche dos músicos do interior do Estado – além dos acordeões apianados e os famosos mandolins (bandolins) italianos” (Vedana 2006, 24). Por outro lado, o trabalho de Becker (1981) reporta ao ano de 1846 a chegada de um “acordeão diatônico” (Becker 1981, 36) ao Rio Grande do Sul, na bagagem da família Roth, recém imigrada de Birkenfeld, cujo filho de 11anos havia recebido de seus pais, ainda na Alemanha, este instrumento musical. Segundo Becker (1981) o teclado de piano só seria acrescentado ao acordeão após 1850 pelo austríaco Mattheus Bauer. Esta informação foi confirmada por Harrington (2003) que utiliza a grafia *Matthaeus* para o nome do inventor.

Em relação ao comércio de acordeões no Rio Grande do Sul, Vedana (2006) apresenta um fac-símile de um anúncio da *Electrica* onde se lê que o estabelecimento acabava de receber – entre outros artigos – “harmônicas, gaitas e bandones”. Aparentemente extraído de um jornal da época, isto é, na primeira década do século anterior (século XX), o autor não informa, no entanto a fonte ou a data da impressão.

A participação de gaiteiros de origem italiana é de fundamental importância para a música popular da região sul do Brasil, entretanto, uma das referências importantes que existem sobre o instrumento, provém de um campo de batalha da Revolução Federalista de 1893 onde se enfrentaram maragatos e chimangos, isto é, partidários da União Nacional e da

⁸⁰ Algumas destas gravações, feitas com a tecnologia da época, foram remasterizadas em CD e constam do livro *A Eléctrica e os Discos Gaúcho* do pesquisador Hardy Vedana, citado no presente texto. Embora a qualidade de reprodução seja eventualmente crítica (principalmente no que se refere aos timbres), é possível distinguir com razoável clareza ritmo e linhas melódicas.

União Republicana. A maioria dos homens que combatiam nestas facções não era recrutada entre os imigrantes, conforme relata Dourado (1977), mas constituíam-se de *pelos-duros*⁸¹, autóctones e *caboclos*, arregimentados pelos caudilhos locais. Pode ser constatado que as principais etnias que povoaram o Rio Grande do Sul demarcaram inicialmente pólos identitários com territorialidade bastante definida. Por outro lado, no tempo que decorre entre o final do século XIX até os dias atuais, a miscigenação e as migrações internas alteraram substancialmente o perfil etnográfico sulista.

As manifestações culturais tornam evidente este processo, tornando possível que, por exemplo, um típico conjunto de música regionalista gaúcha, como *Os Monarcas* gravem uma marcha com acentuação fortemente européia, cuja forma é basicamente o resultado da aglutinação de dois *Lieder* quaternários ou introduza uma valsa com versos em dialeto alemão, declamados pelo gaitero Bruno Neher (do conjunto *Os 3 Xirus*): “

Com esta bela valsa, ‘Um baile em Santa Cruz’, o grupo musical ‘Os Monarcas’ nos traz recordações e a dedica à comunidade de Santa Cruz, onde nasceu esse grande músico, Chiquinho do Acordeon (Os Monarcas 2001) (t.n).⁸²

A homenagem à cidade de Santa Cruz, de colonização germânica, cita o músico Romeu Seibel, o Chiquinho do Acordeon, parceiro de Radamés Gnattali que se tornou referência para gaiteros e sanfoneiros de todo o Brasil.

⁸¹ Expressão que traduzida do espanhol para o português resulta em *cabelo-duro*, possivelmente uma alusão aos cabelos indígenas lisos e grossos ou aos cabelos crespos dos afro-americanos.

⁸² *Mit diesem schönen Waltzer ‘Ein Ball in Santa Cruz’ bringt die Musikgruppe Os Monarcas Andeken und gedicht für de Gemeinschaft von Santa Cruz wo der grosse Musikant, geboren ist, Chiquinho do Acordeon (Os Monarcas 2001).*

Outro exemplo é a da música *Sangue Italiano, Alma Brasileira*, de Luiz Carlos Borges⁸³ que contrapõe a religiosidade e o vigor produtivo do *italiano* à vocação lírica do *brasileiro*:

Quando a semente cai sobre a terra, sou italiano/ E quando o fruto deste trabalho vai para o celeiro/ Eu agradeço na tradição de ano após ano/ Rezando alto como faziam os pioneiros/ E quando a lua brilha no céu eu não te engano/ Violão nos braços, alma nos dedos, sou brasileiro (Borges 2004).

Pode se depreender da leitura do texto poético, que o autor procura expressar a fusão de elementos culturais que, liricamente, separa em *sangue* e *alma*. Ainda assim, deve se ponderar a presença de um estereótipo local muito comum: o do italiano progressista e trabalhador em contraste com o brasileiro folgazão e sonhador (um antagonismo que faz lembrar a fábula da formiga e da cigarra).

Na mazurca instrumental *Italiano* (Borges 2003), com um excerto transcrito de uma gravação em CD, colocado logo após este parágrafo, há outra homenagem do autor aos imigrantes itálicos. A sonoridade do acordeão somada a aspectos de métrica e de ritmo parece evocar a síntese local de culturas, mas a leitura da partitura não torna possível a percepção deste simbolismo: é necessário ouvir a gravação com algum conhecimento das correntes culturais que confluem para a formação do estilo de tocar e de compor.

Oportuno é lembrar que a notação tradicional, nestes casos, não consegue expressar a maneira regional de tocar, as acentuações e outras características de estilo, fato que torna

⁸³ Luiz Carlos Borges, violonista, acordeonista, cantor e compositor, nascido em Santo Ângelo (RS) em 25 de março de 1953, conforme informações de Borges (2008) é um dos maiores expoentes da música gaúcha. Com um estilo eclético que revela conhecimento de vários estilos musicais, estudou música na Universidade Federal de Santa Maria e é responsável pela gravação de diversos CDs.

imprescindível a audição da gravação original. Apesar disto, a estrutura fraseológica do excerto, mostra clara ligação com o cancionero europeu tradicional, com quadratura característica e cadências tonais bem definidas, conduzindo a melodia para os acordes de tônica, subdominante e dominante.



Ilustração 9: trecho de *Italiano* (Luiz Carlos Borges)

Fonte: pesquisa do autor

Na próxima seção, a presença de instrumentos musicais no Rio Grande do Sul, a partir de meados do século XIX, é abordada a partir de relatos de viajantes e da pesquisa em jornais locais.

6. VIAJANTES ESTRANGEIROS E SULISTAS: OBSERVAÇÕES SOBRE A MÚSICA NA REGIÃO DO EXTREMO SUL

6.1 As diferentes perspectivas

O termo *ética*, no contexto da Antropologia Cultural, é freqüentemente utilizado como acepção contrária ao termo *êmica*, ambos originados da dicotomia sugerida pela lingüística: fonêmica x fonética (ou fonêmico x fonético) onde a primeira expressão designa a concepção, a compreensão autóctone de sua própria língua e a segunda, a do estrangeiro que busca entendê-la e codificá-la. Nettl (1983) simplifica a antinomia colocando em oposição às situações *in* e *out*, dentro e fora. Ao ler o relato dos viajantes estrangeiros e brasileiros sobre a vida no Brasil em séculos anteriores ao presente (século XXI), torna-se necessário identificar e analisar criticamente a *estranheza* e, não raro, um ostensivo menosprezo pela cultura local, claramente assumido por alguns.

O distanciamento destas narrativas, no espaço e no tempo, demanda do leitor atual uma boa dose de compreensão em relação ao *habitus* destes escritores. Com uma fundamentação ideológica não raro sedimentada por concepções racistas, positivistas, evolucionistas, entre outras, os *escritores-viajantes* fornecem, ainda que através de uma observação parcial, dados valiosos para o pesquisador do presente. Por outro lado, é razoável admitir que, como indivíduos que visitaram o país em diferentes regiões, épocas e circunstâncias, ao produzirem suas descrições estas se constituíram em relatos que portam visões freqüentemente diversificadas e algumas vezes antagônicas. Alguns são cientistas, com mentalidade filantrópica, outros são soldados e exploradores e, não raro, esta tipologia está mesclada num mosaico de caracteres. Em suma, estes visitantes emitiram opiniões ou manifestaram posicionamentos particulares, observações que prestam auxílio para o estudo

aqui proposto, delineando um mapeamento histórico, mas não construindo referências isentas de juízos de valor e, em diversos momentos, da visão etnocêntrica.

Por outro lado, boa parte dos registros deixados pelos escritores gaúchos pode ser identificada como pertencente à corrente nativista, filial das correntes nacionalistas que vigoraram no século XIX. Muitas vezes, é possível reconhecer uma espécie de regionalismo acerbadado, de cunho romântico e ufanista. Herdeiro deste nativismo inicial, sinalizado pelas obras de João Cezimbra Jacques, Simões Lopes Neto, Alcides Maya e Ramiro Barcellos, entre outros, surge em meados do século XX o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) que procura codificar elementos folclóricos e tradições (algumas de cunho histórico, outras ainda em questionamento) e propor uma verdadeira praxe de conduta compatível com os princípios normativos do movimento.

A consolidação dos CTGs, *Centros de Tradições Gaúchas*, dentro das proposições do MTG, teve conseqüências efetivas, conforme será abordado posteriormente. À frente do movimento estiveram os folcloristas Paixão Cortes, Barbosa Lessa, Glaucus Saraiva, Antonio Augusto Fagundes, Glênio Fagundes, entre tantos que poderiam ser citados. A visão destes escritores e folcloristas é seguidamente eivada de um discurso apologético, sugerindo a imagem do gaúcho *campeiro* como uma espécie de nobre *cavalheiro andante* dos pampas e sugerindo o *culto da tradição* como forma legítima, por excelência, de consolidação da identidade regional. Esta concepção pode ser discutida pelo seguinte enfoque:

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos (Bourdieu 2002, 113).

O que será exposto a seguir é o resultado da leitura da obra dos viajantes estrangeiros e de alguns escritores nativistas. Desta forma, o foco centraliza-se nas observações destes autores, em especial àquelas relacionadas à vida musical no Brasil da época, em particular na região sul onde todos estiveram. Dá-se especial atenção àqueles que publicaram seus relatos em período próximo às datas de invenção e de produção do acordeão e da concertina na Europa.

Contribuem para este capítulo os escritos de Auguste Saint-Hilaire, cientista francês que esteve no Brasil entre 1816 e 1822, Carl Seidler, soldado alemão que serviu ao Império brasileiro durante o período compreendido entre 1825 e 1835, Louis-Frédéric Arsène-Isabelle, comerciante e viajante francês, que radicou-se no Uruguai e viajou pelo Rio Grande do Sul no biênio 1833-1834. Também são citados Robert Avé-Lallemant, médico e viajante alemão que chegou ao Rio de Janeiro em 1836 e visitou o Rio Grande do Sul em 1858, Oscar Canstatt, técnico em agronomia alemão que, cerca de 1870, visitou a região sul do país, Ângelo Dourado, médico baiano engajado nas forças de Gumercindo Saraiva durante a Revolução Federalista de 1893 e João Cezimbra Jacques, militar gaúcho e músico amador.

Não menos importantes são as observações do viajante Auguste Saint-Hilaire. Quando estava em São Pedro, atual cidade de Rio Grande, assistiu uma Missa realizada logo após sua chegada na qual “cantaram o Te Deum, acompanhados por música” (Saint Hilaire 2003, 85). Nessa época, não haviam sido inventados a concertina e o acordeão, fato que ocorreria aproximadamente 10 anos depois na Inglaterra e Áustria, respectivamente, entretanto é possível supor que a vida musical na província já criava bases para a introdução de um instrumento portátil, construído segundo a lógica tonal e, em alguns casos, com um teclado que se assemelhava ao do piano.

Porto Alegre, nos anos 70 do século XIX, contava com 45.000 habitantes, já maior do que a população de outros centros urbanos no interior do estado. A tabela abaixo confronta dados das populações dos principais municípios do Rio Grande do Sul em 1875, ano que marca o início do fluxo massivo de imigrantes italianos para o sul do Brasil.

A relação entre população de cidadãos livres e escravos, reflete a atividade de cada localidade, pois os escravos eram utilizados em trabalhos nas charqueadas (Pelotas), estiva (Rio Grande), pecuária e serviços correlatos (Bagé, Rio Pardo), enquanto São Leopoldo, já com 50 anos de existência, se expandia a partir da imigração germânica, com uma quantidade relativamente pequena de escravos.

MUNICÍPIOS	HAB. LIVRES	HAB. ESCRAVOS
Porto Alegre	36.843	7.155
Cruz Alta	27.961	2.701
São Leopoldo	29.314	546
Pelotas	17.666	3.595
Rio Grande	16.747	4.315
Rio Pardo	17.377	2.800
Bagé	16.952	4.816
Alegrete	16.192	2.318
Taquari	13.379	2.537

Quadro 3: Habitantes livres e escravos nos municípios mais populosos do RS em 1875

Fonte: Costumes do Rio Grande do Sul (J.C.Jacques)

Importante observar que em São Leopoldo, berço da colonização germânica, havia um pequeno número de escravos se comparado às outras cidades. Assim, Rio Grande (único porto marítimo do estado), Pelotas (centro de produção de charque), Alegrete e Bagé (centros de pecuária), permanecem ligadas ao modo de produção escravista, demandando um número

expressivo de braços para o trabalho. A imigração italiana, recém iniciada, ganhava impulso e os alemães haviam se fixado, desde 1824, nas colônias de São Leopoldo, Nova Hamburgo, São Pedro das Torres, Santa Cruz, Estrela, Mariante (depois Taquari), entre outras localidades (Nogueira e Hütter 1975). Trata-se de um mapeamento etnográfico que, tendo casualmente como referência o ano de 1875, considerado ano-base para a imigração italiana. A amostragem seleciona municípios de colonização multiétnica, mas com expressiva presença de imigrantes germânicos em Porto Alegre, São Leopoldo e Taquari conforme informações de Hunsche (1975). No Quadro 3 (anterior), pode se verificar a presença relevante de africanos e afro-descendentes, nos municípios de Pelotas, Rio Grande e Bagé, em percentuais que se aproximam de 20% da população. Esta composição étnica difere significativamente das cidades colonizadas preponderantemente por imigrantes itálicos ou germânicos (caso de São Leopoldo), no entanto, é necessário salientar que a composição dos municípios gaúchos é, na maioria dos casos, de caráter multiétnico. Para uma avaliação da expansão urbana dos núcleos populacionais mais populosos em 1875, o Quadro 4 traz dados de 2007 na coluna da direita:

MUNICÍPIOS	Habitantes em 1875 (livres e escravos)	Habitantes em 2007
Porto Alegre	43.998	1.420.667
Cruz Alta	30.662	63.450
São Leopoldo	29.860	207.721
Pelotas	21.261	339.934
Rio Grande	21.062	194.351
Rio Pardo	20.177	37.704
Bagé	19.270	112.550
Alegrete	18.510	78.188
Taquari	15.916	25.768

Quadro 4: Habitantes em municípios gaúchos em 1875 e 2007

Fontes: *Assuntos do Rio Grande do Sul* (J.C. Jacques) e dados do IBGE (2007) – Internet

A presença germânica no Brasil é abordada pelos historiadores sobre vários aspectos, entre estes cumpre destacar a necessidade de ocupação e cultivo das grandes extensões de terra e questões de defesa nacional ligadas às guerras com países fronteiriços (Argentina, Paraguai, Uruguai) quando então, contingentes de mercenários foram contratados para o cenário das operações militares. Segundo Quadros e Melo Franco (1967), após a criação da Província Cisplatina em 1821, houve um período estável, com poucos conflitos significativos, porém em 1825 a guerra é deflagrada. Com relação a estas circunstâncias, o pesquisador Carlos Hunsche reflete:

Não cremos que fosse mera coincidência de tempo que, quando Schäffer negociava em cheio com as autoridades de Mecklemburgo, em junho de 1824, oferecendo inclusive a pessoas marginalizadas as mesmas condições recebidas por imigrantes honestos [...] que justamente naquela época chegassem as cartas mais urgentes de D. Pedro e de D. Leopoldina pedindo soldados e mais soldados (Hunsche 1975, 52).

Em um dos contingentes estrangeiros a serviço do Império do Brasil, encontrava-se Carl Seidler, um mercenário alemão que combateu no sul do país. No decorrer de seu livro, não dedica muitos comentários à música. Sua preocupação maior está em descrever operações militares e episódios pitorescos, alguns pouco verossímeis ou fantasiosos, conforme é advertido na nota explicativa que antecede o prefácio da obra, advertindo que entre os livros estrangeiros sobre nosso país, alguns podem ser lidos mais como críticas permeadas por animosidade do que como relatos imparciais, enquadrando-se a obra de Seidler no primeiro caso. Ainda assim, as observações do autor trazem à luz algumas manifestações musicais corridas nas regiões onde esteve. Por exemplo, ao ser recebido por uma família em Torres,

quase divisa entre o Rio Grande do Sul e Santa Catarina, foi convidado para a festa de posse de um novo juiz de paz, cidadão de origem alemã:

Mesmo antes de chegarmos à casa do recém-forjado juiz de paz, ouvíamos as melodias *Levamos vida livre* e *Na minha pobre cabana* [sic]. Eram cantadas por vozes desafinadas que nos feriam o ouvido e enquanto os alemães decantavam, embriagados, a sua liberdade, o que parece ironia, os brasileiros se transportavam mentalmente a uma pobre cabana e aí celebravam os celestiais prazeres do mais terno amor [...] (Seidler 2003, 326).

Mais adiante, em uma aldeia de pescadores próxima à praia de Armação, Santa Catarina, participa de uma festa, convidado por um dos habitantes:

Por fim regressou também o dono da casa, acompanhado de umas dez raparigas levianas e levemente vestidas e um espanhol desgarrado, no qual bem se adivinhava pelos olhos a nadarem num luar escuro, o alcoviteiro e bandido. Trazia ele um velho mandolim francês muito remendado, com o qual pretendia depois acompanhar o canto, ou antes o choro das mulheres velhas, durante as danças (Seidler 2003, 355).

Ainda neste evento, o autor descreve:

Devia começar o baile: convidou-se o espanhol naufragado a que afinasse seu instrumento, mas, oh! desgraça! ou felicidade – faltavam dois terços das palradoras cordas. Enxameiam imediatamente emissários por toda aldeia à cata de cordas, inteiras ou não, de todas as guitarras, e com isso acabou-se por arranjar uma coisa que quase possuía os sons de um instrumento musical [...] os convivas se dispõem em duas fileiras e começa o baile mais indecente que jamais eu tive a honra de ver [...] as mais repugnantes contrações musculares, obscenidades murmuradas em voz baixa ou cantadas alto ao compasso da música, contatos cadenciados e nojentas concretizações de atitudes dos mais lúbricos desejos, caracterizavam todos os movimentos. Uma

européia teria corado de vergonha à contemplação de tais cenas [...] (Seidler 2003, 356).

Desta forma, têm-se aqui descrições que revelam a presença de instrumentos de cordas, *mandolins*⁸⁴ e guitarras, no contexto regional catarinense, por volta de 1830. Quanto às contrações musculares que geram repugnância no autor do texto, talvez estejam ligadas a alguma coreografia que incluía requebros, gestos e meneios próprios das danças populares brasileiras da época.

Conforme informa Barreto (1973), citado por Laytano (1983), Louis-Frédéric Arsène-Isabelle, outro viajante europeu, porém de origem francesa, chega a Montevideú, Uruguai em fevereiro de 1830 viajando a seguir pelo sul do Brasil entre novembro de 1833 e meados de 1834, pelo que descreve o estudo de Laytano (1983, p.104).

Arsène-Isabelle reflete sobre a situação política que antecede a revolução farroupilha:

A Província do Rio Grande, podendo viver sem as demais e sendo para ela muito útil, queria a federação, isto é, o isolamento quase completo; as outras protestam, o que faz com que ninguém se entenda. [...] Não se deve procurar nessas dissidências outra causa a não ser a ignorância *crassa* com que a política estreita de Portugal ou do *sistema colonial* procurou encobrir o gérmen dos sentimentos generosos que brotam muitas vezes nos brasileiros apesar de sua falta de cultura (Isabelle 1983, 63).

A propósito dos empreendimentos relativos à cultura local, comenta:

⁸⁴ De acordo com o Dicionário Houaiss, mandolim é sinônimo de bandolim (Houaiss 2002).

Não havia ainda teatro em Porto Alegre porque não se pode, sem poder fazer Talia corar até as orelhas, dar esse nome a um armazém meio subterrâneo onde, de tempos em tempos, levam à cena comédias burguesas. Havia em construção um que será muito lindo, segundo me disseram; é de lamentar tenham escolhido o alto de uma rua (Rua do Ouvidor) que, nos dias de chuva, se transforma numa verdadeira catarata (Isabelle 1983, 63).

Este armazém provavelmente era a *Casa da Ópera*, descrita por Damasceno (1956), antiga *Casa da Comédia*, que de acordo com a descrição deste autor, era um barracão localizado num arrabalde da cidade, sob a administração do empresário Pedro Pereira Bragança, o arrendatário do teatrinho. Ainda, nas palavras de Damasceno, tenta-se fomentar a atividade da casa de espetáculos em 1833, através da sua cessão a uma Companhia que pede da “Cidade da Bahia” para divertir o público. Mas a situação era precária, de tal forma que a companhia baiana não visitou Porto Alegre “felizmente para ela, porque, se houvesse vindo, não teria onde atuar, por falta de lugar suficiente nesta cidade [...]” (Damasceno 1956, 15).

Pelo que se pode depreender das informações de Damasceno, as observações críticas de Arsène-Isabelle baseavam-se no seu contato, como viajante europeu, com centros urbanos maiores, possuidores, portanto, de melhores condições para a apresentação de espetáculos teatrais, musicais, entre outros. É notório que seu conceito de cultura, como era comum em sua época, é sustentado por uma visão etnocêntrica, fato que o leva a comentar a *falta de cultura* local. Quanto ao que denomina de estreita política portuguesa, é importante ressaltar que, da mesma forma, as incursões coloniais francesas na América do Sul (Guiana, Haiti), África e Sudeste Asiático (Indochina), raramente primaram pelo respeito aos *sentimentos generosos* dos autóctones, a sua cultura ou sua autonomia política. O mesmo pode ser dito em relação à maioria dos procedimentos colonialistas, independente de suas origens nacionais.

Retornar ao relato de Avé-Lallemant possibilita a constatação de outros eventos musicais na região sul do Brasil. Um dos fatores que tornam as observações deste viajante para o presente estudo é o seu interesse pela música. Suas observações sobre o assunto são freqüentes e detalhistas, aparecendo nos dois volumes de sua obra *Viagem pelo Sul do Brasil*. Conforme conta, aportou no Rio de Janeiro e lá clinicou por algum tempo. Resolveu viajar até o sul do Brasil e, visitando Santa Catarina e o Rio Grande do Sul, esteve em diversos pontos de povoamento.

Deslocando-se para a região fronteira da Província do Rio Grande do Sul, Lallemant chega à cidade de Alegrete, evocada em seu relato por uma cena aonde confluem música e romantismo, pois, ao cair da noite, hospedado em uma casa próxima a uma *pulperia*⁸⁵, escuta uma serenata:

[Vi um] jovem castelhano de raça pura [...] sentado aos pés de uma jovem tocando uma guitarra de cordas metálicas cada corda acompanhada de sua próxima oitava, o que soa muito bem [...] e os olhos da castelhana cantavam canções sem palavra, sensuais canções dos olhos, como costuma cantar toda a região da fronteira [...] (Avé-Lallemant 1953, 295).

Ainda que se considere a descrição como um exercício literário de caráter romântico, o trecho demonstra conhecimento e sensibilidade musical do narrador, uma característica que aparecerá algumas vezes no decorrer da obra. Quanto à expressão *raça pura*, talvez se trate de um eufemismo substituindo o termo *branco* ou denote a conexão entre a formação intelectual do autor e as teorias *científicas* de cunho racial, correntes na época.

⁸⁵ *Pulperia* é um armazém de zona rural ou semi-rural onde, entre outros produtos, servem bebidas alcoólicas.

Prosseguindo-se na leitura da obra de Robert Christian Avé-Lallemant, é possível obter-se mais informações sobre a música na região sul do Brasil em meados do século XIX. O relato desperta interesse, sobretudo pelo deslocamento do viajante germânico por localidades do interior do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, não se limitando às capitais de ambas as províncias. Uma observação sobre os conterrâneos que encontrou, ainda na cidade de Alegrete, mostra que a vinda de militares germânicos não se limitou às primeiras levadas de imigrantes, pois para o autor “muitos alemães residentes em Alegrete parecem provir das últimas tropas alistadas no Schleswig-Holstein” (Avé-Lallemant 1953, 298). Mais adiante, conta que em uma das noites novamente se depara com música:

No entanto não podia dormir tranqüilamente [...]. Já queria levantar-me e olhar quando uma harpa um violino e uma guitarra começaram a tocar um bonito trecho de música. Logo que terminou irrompeu um bem arranjado quarteto de vozes masculinas. Claras e límpidas soavam as sonoras vozes através da noite enluzada e uma canção alemã ecoava poderosamente nos meus ouvidos e no meu coração [...]. Uma após outra meus queridos compatriotas cantavam ‘Brüder, lasset uns eins singen’, ‘Ich weiss nicht, was soll is bedeuten’ mas a principal era ‘Schleswig-Holstein meer ums schlingen’ (Avé-Lallemant 1953, 299).

Desta forma, a descrição dos instrumentos utilizados por músicos daquela região dá suporte à suposição de que o costume local privilegiava a instrumentos de corda friccionada e dedilhada. Lallemant não relata se os executantes, naquela noite, eram exclusivamente alemães ou se haviam brasileiros ou *castelhanos* entre eles. E relação a estas pequenas

orquestras de campanha, por assim dizer. Com relação a isto, João Cezimbra Jacques⁸⁶ descreve:

Os divertimentos prediletos dos camponeses [gaúchos] são bailes, carreiras, e antigamente corriam também cavalhadas, Seus bailes dão-se muitas vezes com música, que mandam vir da povoação mais próxima [...] ou então ao som do piano, se o há na estância: porém o mais geral para este fim é uma harmoniosa orquestra, organizada em regra de uma gaita, que chamam “cordiona” os habitantes sobre a fronteira, um violão, uma viola, e às vezes entra também nela uma rebeca ou violino (Jacques 2000, 88).

Todavia, apesar da especial atenção que Avé-Lallemant dá a música em sua obra, não há nos dois volumes que compõem a edição de 1953, qualquer referência a instrumentos de fole. As referências a instrumentos denominados de *cordionas*, *cordeonas*, *harmônicas* e *bandônios* vão ser encontradas nas obras de João Cezimbra Jacques, Angelo Dourado, Alcides Maya e Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcellos), autores que serão citados nos parágrafos seguintes.

É razoável supor que as primeiras recordações de Cezimbra Jacques possam reportar-se aos anos 50 e 60 do século XIX, no entanto a referência à gaita (*cordiona*) não é feita em termos de passado. A relação entre o pólo rural e o urbano fica bem clara na citação; os bailes das fazendas solicitam a presença de músicos das povoações próximas. No que se refere à utilização do piano (“se o há na estância”) pode se deduzir que não era fato muito comum, em ambiente rural, encontrar-se um instrumento que apresentasse particularidades tais como a

⁸⁶ De acordo com Mariante (1979) João Cezimbra Jacques, natural de Santa Maria (RS), nascido em 1849 e falecido em 1922, é um dos primeiros escritores gaúchos a se preocupar com registros históricos e etnográficos. Participou da Guerra do Paraguai, conflito onde seu pai perdeu a vida. Militar de carreira, Cezimbra Jacques escreve em 1883 *Ensaio Sobre os Costumes no Rio Grande do Sul* e em 1912, *Assuntos do Rio Grande do Sul*, obras que serão citadas no decorrer deste trabalho.

necessidade de afinação periódica por pessoa especializada, peso considerável e dimensões avantajadas. É oportuno lembrar que o relato de Saint-Hilaire traz a informação que, em Porto Alegre, algumas senhoras tocavam “com maestria o violão e o piano, instrumento este desconhecido no interior, por causa das dificuldades de seu transporte” (Saint-Hilaire 2003, 86). O meio rural tornava-se desta forma propício para a acolhida de instrumentos portáteis como o acordeão (décadas depois), a rabeça, o pandeiro e o violão, citado no texto do viajante. Pela utilização do termo *cordiona*, o instrumento referido por Cezimbra Jacques era provavelmente algum acordeão, possivelmente semelhante à concertina, ao *akkordeon* ou ao bandônio.

6.2 Guerras, tropeadas e galpão: o acordeão *guasca*

Conforme já foi visto, o termo *guasca*, presente nos relatos de Cerqueira (1980), no final do século XIX, designava os gaúchos habituados ao trabalho com gado e, eventualmente, ao combate de cavalaria. No decorrer do século XX, parece ter sido usado como sinônimo de *rústico* ou *matuto*, o que de certa forma, mantém a coerência etimológica. Nos relatos e nos textos analisados a seguir, o acordeão é encontrado em situações que, considerando a época, sublinham aspectos simbólicos associáveis a atividades essencialmente masculinas.

Em sua descrição sobre a Revolução Federalista de 1893⁸⁷, Ângelo Dourado, médico baiano, nos traz um dos primeiros relatos sobre o uso de um instrumento musical que

⁸⁷ Em 1893, um complexo antagonismo de forças regionais e nacionais, causas econômicas, concepções filosóficas e lideranças políticas emanadas da recém formada República, deu origem, no Rio Grande do Sul, a duas facções que envolveram este estado, parte de Santa Catarina e do Paraná numa sangrenta guerra. Conforme Quadros e Melo Franco (1967) a oposição entre a União Nacional, fundada por Silveira Martins e a União Republicana de Júlio de Castilhos, define dois campos: o dos *maragatos*, partidários de Martins, e o dos

denomina de *harmônica*. Dourado (1977), apesar da brutal guerra civil em que se vê envolvido, engajado voluntariamente nas forças de Gumercindo Saraiva, caudilho da Revolução de 1893, anota e relata com precisão de detalhes eventos que incluíam dança e música. Conta que na tomada de Tubarão⁸⁸ “toda a força da guarnição marchou ao som da música” (Dourado 1977, 107). É ainda nesta obra, praticamente um diário de guerra, que se pode assinalar a possível presença de algum acordeão em uma das batalhas:

E’ triste uma guerra civil, triste porque os actos de bravura de lado a lado, em vez de serem saudados por aplausos o são com imprecções. O acampamento de Apparicio está tão próximo das trincheiras que os soldados que não estão nas linhas de fogo dansam ali ao som de harmonicos, e as balas vêm interrompel-os um momento enquanto retiram o ferido ou o morto, e o baile continúa. E’ bravura ou loucura? (Dourado 1977, 163).

O comportamento descrito parece absolutamente *nonsense*, todavia talvez seja compreensível sob circunstâncias onde o escárnio e o deboche são índices de coragem e de desprezo pelo inimigo. A palavra *harmonicos* (não acentuada no texto original) provavelmente designa acordeões, conforme poderá ser visto mais adiante⁸⁹. Quando afastado dos campos de batalha e acolhido em Laguna, Santa Catarina, por um “antigo discípulo”, o médico baiano observa:

chimangos (ou *pica-paus*) em torno de Castilhos. Caudilhos locais, alguns deles estancieiros, aderiram a uma facção ou outra catalisando um conflito que foi vencido pelos *chimangos*, apoiados pelo governo da República, com paz assinada em julho de 1895.

⁸⁸ Município catarinense.

⁸⁹ Segundo Cascudo (2000), *harmônica* é termo equivalente a *fole* e *sanfona*.

Uma família rio-grandense aqui emigrada, depois de muitos sofrimentos, tendo duas interessantes moças que tiveram de fugir de casa sem destino, e aqui chegaram, graças à alma bôa de um carreteiro [...] freqüenta a casa de Fonseca. Estas duas moças cantaram ao piano em duetto, acompanhadas por uma irmã viúva: *As Duas Flores* de Castro Alves. Eu as fiz repetir muitas vezes (Dourado 1977, 79)

Mais adiante relata que, ainda em Santa Catarina, mas já em Desterro (atual Florianópolis), vai a um baile que o induz a uma série de reflexões:

Há uma particularidade no gaúcho: é o amor dos filhos varões. Apenas começam a andar, ensinam a montar a cavallo, depois, quando ginetes, a atirar o laço e as boleadeiras [...] A guitarra, as canções, o versejar, o namoro é a educação que elles adquirem por si, para poder concorrer às festas onde o jogo é usual e a embriaguez rara. As raparigas por seu lado, aprendem a cevar o matte, a fazerem o assado e não raro cantam e tocam guitarra ou harmonica e bailam com perfeição, desde as valsas inglezas mais vertiginosas até as havaneiras mais languidas, mais sensuaes, quase lubricas, pelos requebros [...] (Dourado 1977, 83).

A ambiência descrita parece referir-se aos bailes de salão da classe média e não aos *bailes de ralé*, conforme expressão freqüentemente utilizada por Paixão Cortes (1994) para designar eventos que reuniam elementos de classes sociais de baixo *status* sócio-econômico. Atualmente as danças de salão preconizadas pelos centros de tradições gaúchas primam por movimentos corporais que não incluem requebros e meneios sensuais. Entretanto, tendo em vista o foco deste trabalho, o que, novamente, causa interesse no relato de Dourado, é a presença do termo *harmônica*.

Atualmente, utiliza-se mais comumente no Rio Grande do Sul o termo *gaita* ou, em CTGs⁹⁰ ou meio rural, *cordeona*, *acordeom* para o instrumento de foles e, por outro lado, *gaita-de-boca* para o instrumento de sopro, diatônico ou cromático, de tamanho variável, geralmente dimensionado para ser erguido sem maior esforço até a boca e acionado confortavelmente. No entanto, no início do século XX, constatamos o uso permutável da palavra⁹¹, de acordo com o trabalho do pesquisador Vedana (2006). Talvez a expressão germânica *handharmonika*, (literalmente, harmônica manual) que nos países de língua alemã ainda é empregada para denominar acordeões de diversos tipos, possa ter sido abreviada na região sul do Brasil⁹² e utilizada, em fins do século XIX e início do século XX como termo genérico para designar tanto o acordeão como a harmônica de boca. Em um documento de *Garantia* da então denominada *Grande Fábrica de Instrumentos Musicais a Foles de Luiz M. Todeschini*, aproximadamente meados da década de 1930, lê-se:

Não se deve abrir demasiadamente o instrumento, especialmente quando é [sic] Harmonicas. Isso além de pouco elegante e pouco descômodo pode desconcertar os cartões dos foles, o qual é fabricado para uma abertura regular (Acordeões Todeschini S.A 2007).

⁹⁰ Centros de Tradições Gaúchas. Agremiações organizadas como clubes onde se cultivam danças, músicas e hábitos tradicionais da cultura gaúcha.

⁹¹ Atualmente, as acepções incorporadas aos dicionários, confirmam a polissemia do termo. Por exemplo, segundo o dicionário Houaiss a palavra pode referir-se a um instrumento musical de lâminas percutidas, sejam estas de aço, bronze, ferro, madeira, vidro etc. ou à *sanfona* ou, ainda, à *gaita-de-boca* (Houaiss 2001). De acordo as informações contidas no verbete, a datação do termo no Brasil remonta ao ano de 1858, 6ª edição do *Diccionario da Língua Portuguesa* de Antonio de Moraes Silva.

⁹² A colonização alemã no Rio Grande do Sul tem como referencial o biênio de 1824/1825, período no qual, segundo Hunsche, foram lançadas as bases da imigração e da colonização alemã, com os primeiros pólos demarcados na região dos atuais municípios de São Leopoldo e Nova Hamburgo. Após este período, os imigrantes passam a ocupar espaços agrários e urbanos em diversas regiões do estado.

O mesmo termo se repete em um anúncio ou folheto, em cópia digitalizada, onde pode ser lido que o fabricante oferece “harmônicas de todos os tipos, desde 8 até 400 baixos” (Acordeões Todeschini S.A. 2007).

Na literatura gaúcha, a obra de Alcides Maya tem posição de destaque e nela vamos encontrar algumas alusões à música de caráter regional. Pela ênfase na descrição minuciosa de situações típicas da vida rural, Maya, que abraçou o jornalismo como profissão após desistir das Ciências Jurídicas, exerce o papel de um cronista observador e proficiente. Em sua coletânea *Tapera*, editada pela primeira vez em 1911 quando Maya tinha pouco mais de 30 anos, portanto, encontramos o seguinte trecho no conto *Velho Guasca*:

Mas a dança crioula terminava por entre risos e muchôchos, com os derradeiros passos vaidosamente errados: e, à instância de todos, o tio João Velho, depois de beber um trago de légua a fim de “consertar a mão”, deixou a viola pela cordeona⁹³, compassando logo uma habanera (Maya 1962, 60)

Ainda em *Velho Guasca*, pode ser lido mais adiante:

E tangiam, consecutivos, os foles; e, de ponto a ponto, um de violão, de viola o outro, sem se fitarem, sem se falarem, alternavam incansáveis trovas e modilhos, ao “chôro” dos bordões e ao ressoar das primas em transvôos de sonho e de saudade. (Maya 1962, 65).

⁹³ Expressão corrente e popular, em meio rural gaúcho, para designar o acordeão. Maya D’Ávila (1969) supõe que o termo possa ser uma corruptela de *accord* ou de *accordium* que, segundo ele, eram vocábulos pouco usados nas Repúblicas Platinas nesta época (cerca de 1850), quando vigoravam os termos cordeona e cordiona, mas não cordiana, como escreve Cezimbra Jacques. Pode-se argumentar, entretanto, que a palavra alemã *akkordeon* já havia sido utilizada por Cyrilus Demian para designar o instrumento musical por ele desenvolvido e patenteado em 1829 (Harrington e Kubik 2003).

O conto relata o encontro do *velho guasca*, “antigo vaqueano, andarengo famoso da fronteira” (Maya 1962), músico hábil, com um oponente musical mais jovem. O confronto se dá num clima de desafio onde o músico veterano sairá vencedor após longo duelo musical. Importante notar o emprego da expressão *choro* que também pode ser encontrada em outros contextos regionais (Rio de Janeiro, Salvador, por exemplo) para se referir a um gênero específico de música ou a um estilo de performance.⁹⁴

Dignos de relevância também são os versos de Amaro Juvenal (1957)⁹⁵ quando coloca na voz de seu personagem Tio Lautério, um campeiro em plena atividade de tropeada, as façanhas de Antônio Chimango, embaladas ao som de um *bandônio*:

Foi logo direto as troços/ Trouxe direto o instormento/ Ficou pensando um momento/ E, se apumando direito/ O Lautério abriu o peito/ E assim cantou ao relento/ Para les contar a vida/ Saco da mala o bandônio/ A vida de um tal Antônio/ Chimango – por sobrenome/ Magro como um lobisome/ Mesquinho como um demônio/ (Juvenal 1957, 7).

Mais adiante, a tropa pede abrigo e repousa numa fazenda onde, para alegria dos tropeiros, é improvisado um baile. É importante notar que estes relatos em prosa ou poesia tornam-se formadores do ideário nativista e contribuem de forma significativa para a construção dos pilares do posterior movimento tradicionalista gaúcho:

⁹⁴ Como pode ser visto no *Album Constantino*, almanaque publicitário da firma *Vinhos Constantino* lançado no início do século passado, que publica uma miscelânea de contos, provérbios e partituras de cançonetes e maxixes.

⁹⁵ Amaro Juvenal é o pseudônimo utilizado pelo médico, político e homem do campo, Ramiro Fortes Barcellos, nascido em Cachoeira do Sul, na fazenda de Irapuá em 1851 e falecido em Porto Alegre em 1926 (JUVENAL, 1957). Na obra denominada *Antônio Chimango - Poemeto Campestre*, Barcellos emprega a ironia e a sátira, para manifestar críticas ao governador da então Província do Rio Grande do Sul, Antônio Borges de Medeiros, que totalizou em dois períodos distintos, 25 anos no cargo de Presidente da Província, atual estado do Rio Grande do Sul. Barcellos ridiculariza o ideário positivista da facção dos políticos adversários, denominados pejorativamente de *chimangos* – aves de rapina de porte médio, muito comuns nos campos sulistas.

Inda o resto foi mais lindo: / Tinha a estância muita china⁹⁶; /No galpão fêz-se fachina / Alimpou-se bem o piso; /E armou-se num proviso, / Um baile de relancina. / Ninguém contava c’o aquilo / Que foi mesmo um refrigerio / A gaita do Tio Lautério/ Repinicava e gemia / C’um gôsto que... parecia /Que tinha dentro um mistério [...] (Juvenal 1957, 36).

Importante notar a coexistência de termos como *bandônio* e *gaita* no mesmo texto. É razoável supor que, no poema, se refiram ao mesmo instrumento carregado pelo tropeiro e por ele utilizado em situações diferentes. Obviamente, o relato poético trata-se de ficção, mas a permutabilidade das designações dá indícios de que, nos relatos e na literatura, termos como gaita, fole, harmônica, entre outros, podem indicar acordeões de diversos tipos. Outro exemplo encontra-se na obra de Barbosa Lessa (1958) onde narra:

O diabo era a porca velha que volta e meia bandeava por cima da minha estância⁹⁷ e aquela fileira de leitão – roncado que nem concertina em mão de gaitero bêbado – se encarregava de botar o aramado abaixo [...] (Barbosa Lessa 1958, 11).

No final do livro, na seção reservada às explicações sobre o vocabulário típico gaúcho, o autor define; “*concertina*: um dos tipos de gaita (acordeão), semelhante ao *bandônio*, mas de pequeno tamanho e menor número de botões” (Barbosa Lessa 1958, 184). É oportuno acrescentar que o escritor teve intensa vivência musical, pois segundo Mann

⁹⁶ *China* é termo corrente no interior do RS e significa *mulher*. Possivelmente originada de palavra da etnia quíchua (Meyer 1975) o emprego do termo no âmbito das classes médias urbanas assumiu conotação pejorativa (mulher vulgar). A expressão é, o entanto, utilizada de maneira respeitosa e afetiva em outros contextos.

⁹⁷ O autor refere-se de uma estância em miniatura, com um rebanho imaginário, representado por ossos de diversos tamanhos, diversão comum entre crianças do meio rural gaúcho.

(2002) já em 1949, com 20 anos de idade, era violonista do conjunto *Os Minuanos*, grupo composto por gaita, violões e percussão. Compositor e pesquisador, Barbosa Lessa teve várias de suas composições gravadas pelo Conjunto Farroupilha e, em 1959, estreou “no Teatro de Arena em São Paulo o espetáculo Danças Gaúchas (com elenco da TV Record)”. No ano seguinte, “tem suas músicas *Aroeira* e *Capitão Jagunço* gravadas por Luiz Gonzaga” (Mann 2002, 27).

Estas referências ao acordeão na literatura regional revelam a presença do instrumento no imaginário local de formas diversas: há uma associação simbólica entre a vida campeira, os combates, as serenatas, os bailes improvisados (*bailes de campanha*) e a música providenciada, na maioria das vezes, por cordas e *gaitas*. Algumas narrativas enfatizam o aspecto rural da música produzida pelos gaiteiros, por músicos não profissionais, por homens da *campanha*⁹⁸ gaúcha, tropeiros e peões.

No Rio Grande do Sul, o poder simbólico do instrumento revela-se na sua presença imprescindível na música *fandanguera* e nos conjuntos que animam os bailes regionais. Conforme será visto mais adiante, a análise das canções do Grupo Manotaço, conjunto selecionado para a pesquisa de campo deste estudo, mostra uma quantidade significativa de alusões ao instrumento e aos seus executantes, os gaiteiros.

Atualmente, são freqüentes os conjuntos regionais com duas ou três gaitas, com base na instrumentação dos conjuntos pioneiros (*Os Irmãos Bertussi* e *Os Monarcas*, principalmente). A utilização simultânea de instrumentos de diferentes marcas, número de baixos e oitavas de teclado não são incomuns. De forma semelhante, acordeões de botões e

⁹⁸ Termo regional utilizado para designar áreas onde predominam campos de vegetação rasteira, peneplanícies formadas por *coxilhas* (colinas) onde se desenvolveu primeiramente a pecuária de bovinos e ovinos.

teclas também podem ser encontrados em um mesmo conjunto musical, como é o caso do grupo *Os Monarcas*.

6.3 Graça, elegância e leveza: o acordeão em mãos femininas

Ao final do século XIX, o acordeão é compartilhado por mulheres e homens, em ambiência preponderantemente distinta. Em ambiente doméstico, é possível encontrá-lo tocado por mulheres, pois conforme relata Dourado (1977), “as raparigas por seu lado, aprendem a cevar o mate, a fazerem o assado e não raro cantam e tocam guitarra ou harmônica [...]” (Dourado 1977, 83). *Harmônica*, conforme já visto anteriormente, é termo equivalente à gaita e, parece ser preferencial na narrativa de Dourado. Em acampamentos de guerra, tropeadas e galpões, faz parte do cotidiano masculino. Novamente se pode observar uma oscilação no campo simbólico, resultante do uso do instrumento por homens e mulheres, em diferentes circunstâncias. É importante salientar na narração de Dourado as referências a outras atividades femininas que lhe despertaram o interesse, possivelmente porque as observou em campanha na revolução federalista, convivendo com os companheiros de tropa: fazer o assado (churrasco, talvez de *asado*⁹⁹, espanhol platino), cevar o mate e tocar instrumentos como o violão e a gaita.

Na música *fandanguera* atual, o exercício da profissão de gaiteiro é área de predomínio quase que exclusivamente masculino, assim como a atividade de cantor, de compositor e de instrumentista, em geral. A jornada de trabalho inclui seguidamente dois

⁹⁹ Deve se considerar que Dourado tinha proximidade com Gumercindo Saraiva, o caudilho em chefia das forças *maragatas*, das quais Dourado fazia parte. Gumercindo nasceu no Uruguai e falava espanhol, melhor dizer, possivelmente empregava a língua franca da fronteira entre Rio Grande do Sul e países platinos.

bailes semanais com duração média de 5 horas, cada um. Uma gaita de 120 baixos pesa cerca de 8 kg, conforme informações de Acordeões Todeschini S.A (2007) e embora um conjunto com dois gaiteiros possa admitir o revezamento dos instrumentistas, estes tocam de pé, movimentando constantemente o corpo ao ritmo da música. Quando existem dois gaiteiros no palco, situação nada incomum, os movimentos se constituem numa espécie de dança, com um pequeno deslocamento do corpo em rotação parcial realizado na mesma direção por ambos. Esta ação tem grande importância cênica, mas representa um considerável esforço adicional: *é dura a vida de gaiteiro*, diz um provérbio regional.

Em ambiente doméstico ou em *bailanta galponeira*, isto é, em recinto pequeno onde os instrumentos são tocados sem amplificação, é comum o gaiteiro tocar sentado, assim como os músicos que o acompanham ao violão ou pandeiro, por exemplo. Atualmente, está fora de cogitação, em conjunto profissional fandangueiro, uma performance em que os músicos toquem sentados, com exceção do baterista. Ocasionalmente, em *shows* de abertura de baile, onde um gaiteiro veterano se apresenta, pode haver algumas exceções, mas nestas aberturas, o público permanece sentado ou junto ao palco para assistir o espetáculo.

No decorrer da década que iniciou em 1950 e, mais adiante, a partir de 1960, o acordeão é retomado em nível urbano em muitas cidades do Brasil, com um repertório distanciado da música rural (versões de música *clássica*, sucessos do rádio com temática urbana, choro, bossa-nova e jazz), mas pouco tempo depois, ao redor dos anos 70, volta a ser utilizado quase que exclusivamente na música de origem rural e permanece presente nos conjuntos de choro comumente chamados de *regionais*. Revelador deste aspecto é a diminuição da demanda de novos instrumentos, fazendo com que uma fábrica como a Todeschini abandonasse a indústria de instrumentos musicais migrasse para o ramo moveleiro:

A Todeschini tinha um produto consagrado, mas com sua demanda restringindo-se a áreas rurais ou a um grupo seletivo de executantes, se tornavam difíceis as condições de sustentação. [...] Já em 1964, quando a crise no setor mais se fazia sentir, inúmeras iniciativas foram adotadas, buscando o aproveitamento racional de toda estrutura da empresa (Acordeões Todeschini S.A. 2007).

Antes de sua retirada estratégica rumo à fabricação de móveis, a empresa anunciava em revistas de circulação nacional como *O Cruzeiro* e *Seleções do Reader's Digest*, buscando associar o instrumento com executantes do sexo feminino, balé (leveza) e uma ambiência de transição onde o rural parece combinar-se harmoniosamente com o urbano.

Com a vinculação do instrumento às práticas musicais fandangueras, o predomínio de executantes do sexo masculino é nos dias atuais uma realidade, entretanto nos anos entre 1960 e 1975, aproximadamente, o sucesso da gaitera Mary Terezinha (ainda que associado à carreira de seu companheiro, Vítor Mateus Teixeira, o Teixeirinha) parecia induzir a utilização do instrumento pelas mulheres. Mary Terezinha não era uma gaitera de fandangos, mas se apresentava nas rádios locais e em espetáculos musicais. Atualmente, instrumentistas como Berenice Azambuja e Cássia Abreu, raros exemplos, não tocam para animar bailes de longa duração, mas fazem apresentações de abertura dos mesmos ou *shows* de produção exclusiva.

A associação do instrumento com figuras femininas, enfatizando atributos de *leveza* é a tônica alguns anúncios dos anos 60 (século XX) e provavelmente é uma tentativa de reverter noções já estabelecidas no imaginário nacional (instrumento rural, masculino, pesado).

É oportuno lembrar que dois grandes expoentes da música para acordeão Pedro Raymundo e Luiz Gonzaga, haviam fixado referências regionais masculinas e rurais para o instrumento, através de linguagem, de indumentária e de gêneros (ainda que ambos fizessem

expressivas incursões na música instrumental urbana, como o Choro). Nos anos 1960, a imagem que a Todeschini procura enfatizar é a de um instrumento ágil, gracioso, com atributos femininos, como pode ser visto nas propagandas abaixo, publicadas na revista *O Cruzeiro*:



Ilustração 10: Anúncio da Todeschini – menina com acordeão
Fonte: Acordeões Todeschini S.A

Tratava-se de trazer o instrumento para o ambiente doméstico, escolar e social urbano. De fato, o instrumento foi bastante utilizado em meados dos anos 1960 e proliferaram os conservatórios que ensinavam o acordeão, criando uma ampliação do mercado de trabalho para os músicos que se dedicavam ao ensino deste instrumento.

Alguns anúncios sugerem a vinculação do acordeão com elementos rurais, neste caso presentes nas roupas típicas da *prenda* e no panorama campestre. A idéia de feminilidade e de leveza do instrumento é enfatizada: a jovem toca o instrumento de pé, a sorrir como se não fizesse esforço:

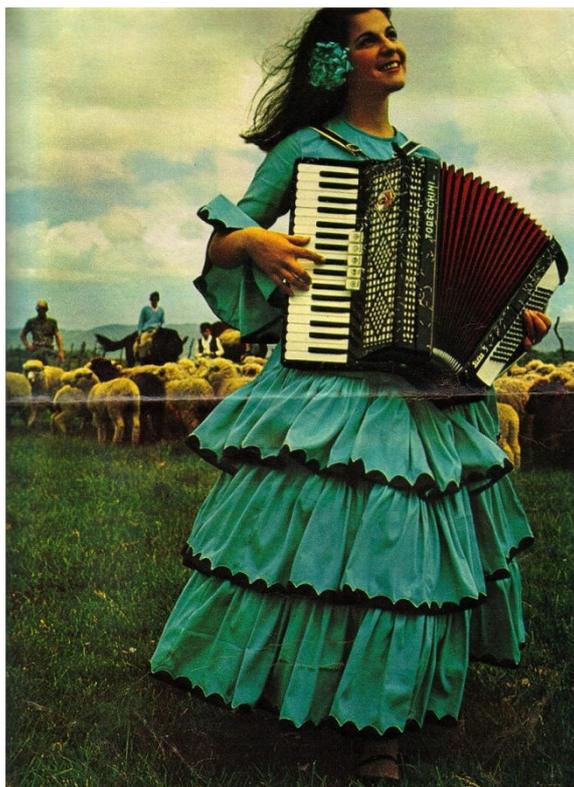


Ilustração 11: Anúncio da Todechini – *prenda* no campo
Fonte: Acordeões Todechini S.A

A ambiência bucólica e o *vestido de prenda* sobre o qual paira a suspeita de ser uma tradição inventada logo após as pesquisas de Paixão Côrtes e de Barbosa Lessa,

Em outra propaganda, é enfatizado o uso diletante do instrumento (“o compasso das boas horas de folga”) em paisagem que se assemelha a uma região serrana sulista. Novamente a figura feminina é evocada, mas a maneira de segurar o instrumento é desajeitada, numa

situação de performance bastante insólita. As roupas das pessoas fotografadas parecem ser do início da década de 1960:

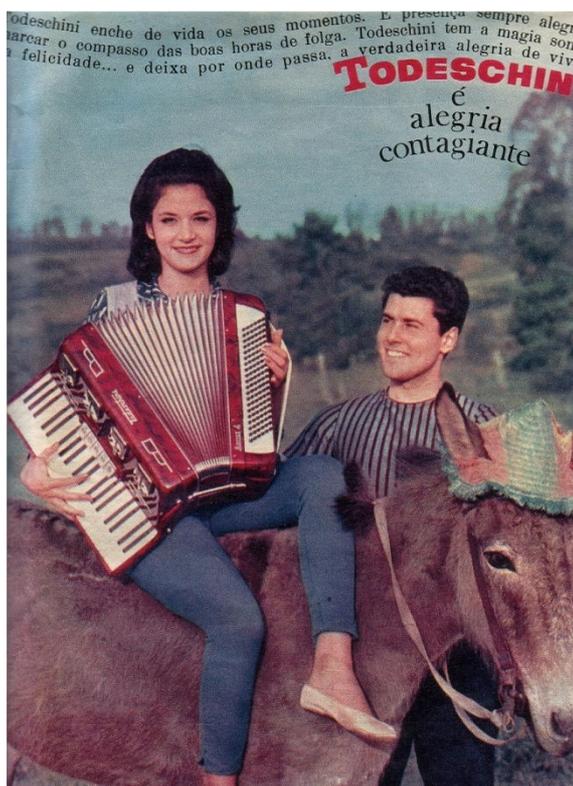


Ilustração 12: Anúncio da Todeschini – passeio na serra
Fonte: Acordeões Todeschini S.A

Em algumas propagandas, parece existir uma preocupação em evidenciar a atualização tecnológica do acordeão, talvez tentando superar a noção de que o instrumento estava gradativamente se tornando *fora de moda*, suplantado pelo violão, pelas guitarras elétricas e, não menos importante, substituído funcionalmente pelos teclados eletrônicos ainda emergentes na época, mas em crescente uso pelos conjuntos musicais e músicos profissionais que atuavam como *free lancers* em bares e boates utilizando instrumentos de teclado que, na época, recebiam a designação de *órgãos eletrônicos*.

A preocupação com a modernidade e a leveza da *gaita* está sintetizada na próxima ilustração, onde instrumento parece ter sido lançado ao espaço, partindo do Rio Grande do Sul. O modelo do acordeão e o *design* do anúncio (cor, tipo de letras), parecem ser da década de 50 (século XX):

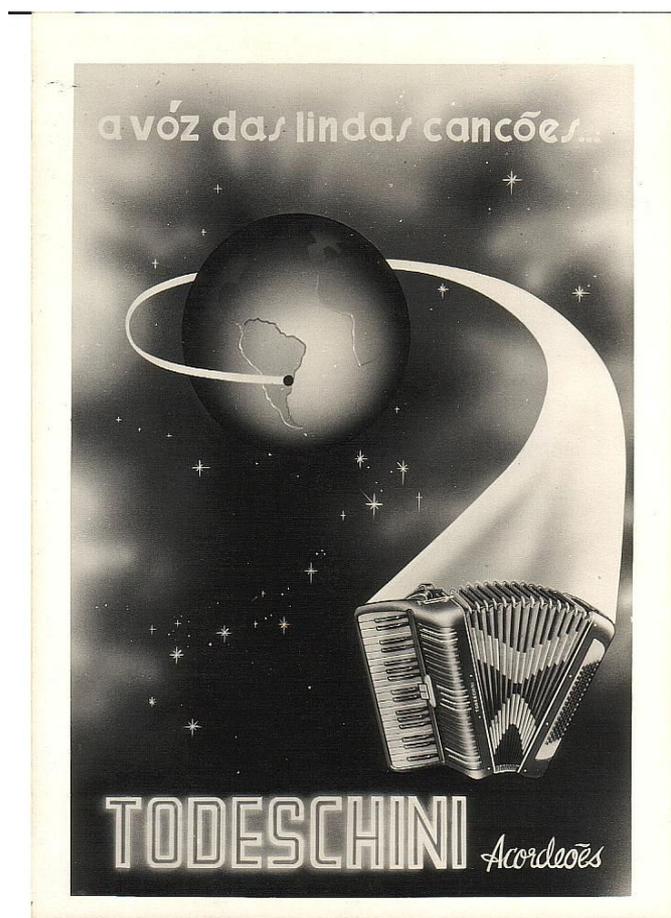


Ilustração 13: Anúncio futurista da Todeschini
Fonte: Acordeões Todeschini S.A

A associação do instrumento com a música regional do Rio Grande do Sul e com o comportamento dos *guascas* tinha sua contrapartida nas propagandas que buscavam o público feminino e a temática urbana como um novo nicho mercadológico. As propagandas desta época surgem aos olhos atuais como uma tentativa *kitsch* de inserir o instrumento em uma

área de mercado já dominada pelos instrumentos da tradição sinfônica, pelo piano e pelos instrumentos de corda como violão, guitarra elétrica e outros instrumentos comuns na música popular brasileira.

A ênfase na leveza e na feminilidade aparece nesta reprodução que possivelmente foi retirada de um folheto distribuído aos revendedores. Pelo texto, se deduz que o anúncio foi publicado na revista *Seleções do Reader's Digest*, no início dos anos 1960:



Ilustração 14: Anúncio da Todeschini (Reader's Digest)
Fonte: Acordeões Todeschini S.A

Capa da revista *Seleções do Reader's Digest* na qual, possivelmente, foram publicados alguns anúncios da Todeschini, inclusive o acima reproduzido:

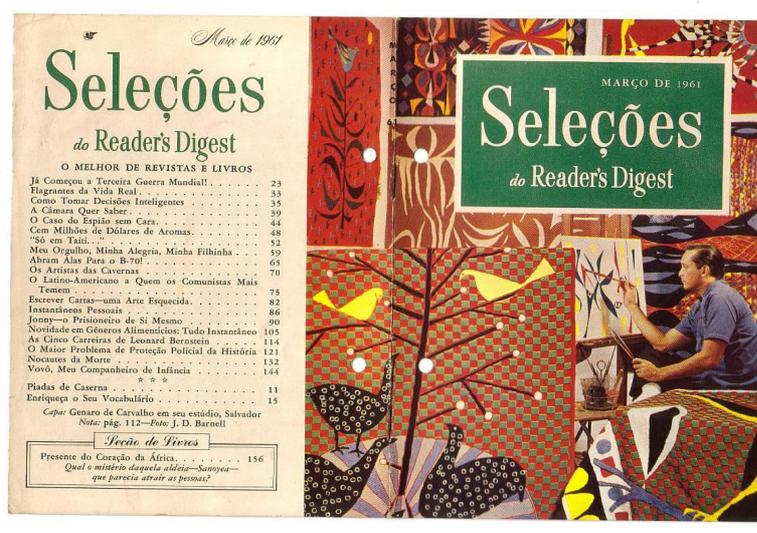


Ilustração 15: Capa da revista Seleções (1961)

Fonte: Acordeões Todeschini S.A

Com a exigência de considerável esforço físico para tocar o instrumento em pé, a vinculação histórica com os primeiros sanfoneiros e gaiteiros de sucesso no rádio juntamente com valores da cultura *campeira* e tradicionalista parecem ter promovido a associação simbólica do instrumento com características masculinas e viris¹⁰⁰. Desta forma, o binômio simbólico *gaita/virilidade* parece ter se fixado em contexto regional na música *campeira* em função de aspectos ligados ao imaginário local repleto de referências às tertúlias de tropeiros ao ar livre, *campeiros* no galpão ao redor do fogo, ações heróicas em campo de batalha, *trovas* de desafio entre cantadores, em suma, atividades tipicamente masculinas.

¹⁰⁰ Mesmo a cantora e instrumentista Berenice Azambuja, por exemplo, se apresenta, na maioria das vezes em trajes masculinos (ao menos sob o ponto de vista tradicional), isto é, bombachas, faixa à testa, etc.

7. O TRABALHO DE CAMPO

7.1. Introdução

A escolha do Grupo Manotaço para a realização desta pesquisa está relacionada com a projeção do grupo em nível regional e à presença de dois excelentes gaiteiros no conjunto: Felipe Gambin e Nerio Pessoa, o *Índio*.

O local onde foi centrado o trabalho de campo é a região do Planalto Médio no Rio Grande do Sul, uma região onde há elevado número de descendentes dos imigrantes italianos, alemães e poloneses que nela chegaram, majoritariamente, no decorrer do século XIX. No entanto, a formação étnica da região é diversificada e historicamente, a formação de pequenas comunidades ao longo da rota das tropeadas¹⁰¹ deu origem a centros urbanos de relativa importância regional.

A música para acordeão tem sido cultivada no Rio Grande do Sul a partir da divulgação do instrumento na região em meados do século XIX. O acordeão (*gaita* ou *sanfona*) é responsável por expressivas manifestações musicais populares, tanto em meio rural quanto urbano. Levado aos meios de comunicação e ao mercado fonográfico nas mãos de músicos de diversas regiões como Pedro Raymundo, Luiz Gonzaga, Os Bertussi, Dominginhos, Renato Borghetti, Sivuca, entre outros, o instrumento tornou-se uma espécie de ícone para algumas culturas regionais, entre elas a gaúcha e a de alguns estados do Nordeste.

¹⁰¹ Deslocamento de manadas de gado entre os estados de várias regiões brasileiras, principalmente entre São Paulo e Rio Grande do Sul.

Conforme foi visto no capítulo 5 deste trabalho, foi crescente a popularidade da música de sanfoneiros e gaiteiros por todo o país a partir dos anos 30 e 40 do século passado (século XX). Paralelamente, floresceu a criação de fábricas de acordeões por todo o país, várias delas em coexistência até desaparecerem gradualmente, na vizinhança dos anos 1970, quando a música promovida pelas gravadoras nacionais e multinacionais, o violão, a guitarra elétrica, os teclados eletrônicos e os novos estilos se impõem no mercado fonográfico e no espetáculo televisivo. Estes aspectos relacionam-se *a priori* com pesquisas de caráter histórico, porém geram vetores orientados para questões de fundamental importância neste estudo: a importância simbólica do instrumento na música regional, os ciclos e os processos de inclusão e de exclusão do acordeão, a utilização do instrumento na música regional de características rurais (*campeira*), algumas vezes comparados com seu emprego em outros estilos regionais.

Deste modo, esta pesquisa de campo consiste na observação participante de manifestações musicais vinculadas à música de gaiteiros, termo utilizado para denominar os acordeonistas da região Sul. O trabalho objetiva descrever a atividade profissional do Grupo Manotaço, aspectos do imaginário local e, em particular, o simbolismo vinculado à gaita e sua importância no contexto regional do Planalto Médio e da região serrana do Rio Grande do Sul.

O Grupo Manotaço constitui-se um conjunto de música regional de características tradicionalistas, em atividade na região do Planalto Médio do RS e em estados relativamente próximos como Santa Catarina, Paraná e Mato Grosso do Sul. O estilo de música regional que compõe significativa parcela de seu repertório é o da música *campeira*, assim chamada por sua proximidade musical e poética com a temática de inspiração rural, predominantemente vinculada à pecuária.

7.2. Método: descrição de algumas etapas essenciais

7.2.1 Reaprendizagem do instrumento

A expressão *reaprendizagem do instrumento* foi utilizada devido ao contato do autor do presente trabalho com o instrumento. Ao receber seu primeiro acordeão aos 6 anos de idade, uma gaita de botões, marca *Hering*, de 4 baixos e *voz trocada*¹⁰², começou por tocar algumas músicas por imitação ao seu pai, pecuarista e *gaiteiro* dileitante.

Na época, os gêneros musicais mais freqüentes nas rádios ao alcance (município de Jaguarão, RS) eram os tangos e milongas (divulgados nas emissoras uruguaias e argentinas), e programas regionalistas nas rádios brasileiras. Também podiam ser tocados discos numa *Victrola*¹⁰³, gravações em 78 r.p.m com música regional das décadas de 30, 40 e 50 do século XX.

Durante o curso de bacharelado em música na UFRGS, por volta do ano de 1984, o autor fez parte de uma equipe de transcritores de música para acordeão, trabalho vinculado ao IGTF¹⁰⁴, resultado de uma pesquisa de campo realizada no Rio Grande do Sul.

Ao voltar a estudar acordeão em 2007, com a orientação do professor Jeferson Oliveira, de Carazinho (RS), foram estudados métodos específicos para o instrumento. Jeferson é um acordeonista que, paralelamente a sua atividade em bailes, cursou Licenciatura em Música na Universidade de Passo Fundo e estudou com Oscar dos Reis, conhecido recitalista, professor de acordeão com estudos de aperfeiçoamento na Rússia dedicados ao

¹⁰² Regionalismo para designar instrumentos de teclas ou botões que emitem sons diferentes ao abrir-se ou fechar o fole.

¹⁰³ Toca-discos que armazenava energia numa mola, comprimida por ação de uma manivela. O fabricante era a *Victor Talking Machine Co.*

¹⁰⁴ Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

bayan (acordeão cromático). Aqui é oportuno ponderar se estudos acadêmicos fundamentados em culturas aparentemente distanciadas do contexto regional gaúcho (o ensino de música na universidade, a escola russa de acordeão), podem causar mudanças estilísticas na cultura musical da região, considerando-se que alguns acordeonistas da região estudam regularmente na universidade e/ou com o recitalista citado anteriormente, deslocando-se até uma cidade de próxima para isso¹⁰⁵.

Durante as aulas, cerca de 8 encontros, a leitura e as técnicas julgadas *corretas*¹⁰⁶ foram enfatizadas: as teclas não devem ser apertadas superficialmente, os movimentos iniciais têm de ser lentos e precisos, mas o movimento de fole é relativamente livre¹⁰⁷. Ocasionalmente, Jeferson mostrou ao instrumento alguma música gauchesca memorizada, sem recorrer à leitura, portanto. A orientação essencial do ensino é vencer gradualmente etapas de leitura e de técnica até alcançar um repertório mais elaborado, independente do estilo. Segundo Jeferson “se o aluno começar a estudar de forma errada é muito difícil aprender a tocar da maneira certa, anos mais tarde”. Os *métodos* utilizados nesta fase do trabalho foram: *Método para Acordeon* de Alencar Terra e *Método Completo Teórico Practico para Acordeon* de Luigi Oreste Anzaghí¹⁰⁸.

Apesar do contato anterior do autor deste trabalho com o instrumento, o estudo apresentou algumas dificuldades. Desta forma, houve facilidade em tocar os acordes de mão

¹⁰⁵ Um dos entrevistados comentou que trocou de instrumento, deixando a gaita-piano em favor do acordeão cromático. Há uma forte tendência a se considerar o acordeão cromático em uma posição superior ao acordeão de teclas (gaita-piano). Conforme já foi dito no capítulo 3, de acordo com Atlas (2003), em alguns países da antiga União Soviética, o *bayan*, é considerado um instrumento de concerto enquanto os acordeões-piano são considerados instrumentos folclóricos ou populares.

¹⁰⁶ O termo está em itálico para enfatizar a questão de que nesta etapa de estudo, a execução é formal, não sendo ainda permitido tocar com *suingue* (ou *balanço*). Também não é estimulada a interpretação da música e sim a atenção às durações e o emprego de dinâmica uniforme através da ação regular do fole.

¹⁰⁷ Um dos métodos utilizados, o *Método de Acordeon*, de Alencar Terra, assinala o abrir e fechar de foles com *Ab.* e *Far.* Recomenda que “o aluno deve obedecer rigorosamente ao abrir e fechar do fole” (Terra 1954), no entanto Jeferson dispensava esta recomendação.

¹⁰⁸ Ver informações dos métodos citados, na seção correspondente às **Referências** deste trabalho.

esquerda e fazê-los soar de acordo com a harmonia, *de ouvido* ou pela leitura de cifras (que geralmente acompanham a notação tradicional). Não mão direita, o teclado *apianado* facilita muito a leitura para aqueles que têm alguma aproximação com a prática de piano. No entanto, o *balanço* dos ritmos de acompanhamento parece estar no jogo de foles¹⁰⁹, o que faz ponderar que é necessária longa prática para executar satisfatoriamente os ritmos tradicionais da música brasileira.

Considerando as limitações referidas no parágrafo anterior, foi posta em prática a técnica de *percepção e reprodução*, ao *tirar de ouvido* algumas músicas dos CDs. Neste caso, tornou-se viável copiar alguns padrões de acompanhamento e harmonia, a prática relativa ao *jogo de foles* aparece como essencial para conseguir o *balanço* necessário. É presumível que somente com ótima percepção musical, intensa prática e vivência no meio musical um gaitero profissional consegue obter um *balanço* apreciável, adequado às exigências dos conjuntos de baile.

Outro aspecto importante é que cada conjunto tem seu próprio *tranco*¹¹⁰, numa interação resultante dos estilos individuais, proposta musical, qualidade dos instrumentos e outros fatores. Este *tranco* pode sofrer algumas alterações, dependendo do local (baile, estúdio de gravação, televisão), mas tem características peculiares. O fator fundamental é que

¹⁰⁹ Termo utilizado por gaiteros e sanfoneiros para o movimento de abre-e-fecha dos foles. A amplitude, velocidade e força empregadas nesta ação são fatores parcialmente responsáveis pelo *balanço* de cada instrumentista e, não menos importante, pelas características de cada *ritmo* (bugio, milonga, vanerão, etc.). Assim, parece falsa a noção de que um elevado grau de proficiência no piano ou teclados eletrônicos seja suficiente para a execução de música própria para o acordeão, mesmo o *apianado*. A ação dos foles é, muito além de um gesto mecânico, fonte essencial na formação das características de estilo e sonoridade peculiar do instrumento.

¹¹⁰ Palavra ocasionalmente utilizada por gaiteros (gaúchos) para caracterizar a qualidade sonora de um conjunto. *Tranco* é o som que emociona (no sentido mais próximo da etimologia da palavra), isto é, provoca movimento no corpo e nos sentimentos. A expressão parece estar associada ao “trote do cavalo em passeio ou viagem” (Houaiss 2001) e, no caso, enfatiza o gesto como fator essencial na produção de som. O *tranco* do conjunto está ligado à energia dos gestos, ao *jogo de foles*, à *palhetada* da guitarra (ou *rasgueado* de violão), como o resultado dos *balanços* individuais e ao movimento dos corpos, em conexão estreita com fatores musicais intrínsecos.

o gaiteiro de bailes aprende seu ofício na prática e tem de se valer fundamentalmente de sua percepção musical. Qualquer *músico de baile* sempre *tira* muitas músicas. Além disto, como os conjuntos trabalham com duas ou mais gaitas simultaneamente, existe uma demanda por instrumentação prática e improvisada, tendo-se em conta que, nesta situação, raramente os gaiteiros irão tocar a mesma coisa ao mesmo tempo¹¹¹.

7.2.2 Grupo Manotaço: a opção por um conjunto de música *campeira*

A escolha inicial do assunto de pesquisa definiu como ponto central a música para acordeão em âmbito regional. No entanto, houve a necessidade de vincular este assunto a circunstâncias que possibilitassem um estudo de características etnomusicológicas, ou seja, como estudo da música na cultura, de acordo com Merriam (1960; 1964) ou ainda, o estudo da música como cultura”, concepção sugerida por Nettl (1983). Mais do que um cânone metodológico, a abordagem sugerida pelas definições vai ao encontro da proposta de estudo inicial (música regional para acordeão), pois as peculiaridades regionais devem ser entendidas como parte de um sistema significativo originado pela cultura local.

Além da atenção dada a aspectos organológicos, históricos e sócio-econômicos (fabricação, popularização), a obtenção de dados originados por um trabalho de campo contemplaria o acordeão não somente em função de suas características musicais intrínsecas,

¹¹¹ No conjunto *Os Monarcas*, que utiliza duas gaitas-piano e uma gaita-ponto, a distinção entre a função de cada instrumento fica muito clara. Ao ouvi-los no CD *A gaita gaúcha dos monarcas*, na faixa denominada *A gaita gaúcha*, o locutor ao introduzir a participação de cada um dos gaiteiros, anuncia “o Varginhas para dar um gaitaço [...] o Chico Brasil num jogo de foles [...] a gaita fandanguera do Gildinho” finalizando a faixa anunciando: “[...] agora vamos ouvir o entrevero das três gaitas dos Monarcas” (Os Monarcas 2001). O resultado sonoro de cada intervenção é facilmente perceptível. Ao se ouvir as outras faixas do CD, são perceptíveis o cuidado com a instrumentação e a instrumentação dos acordeões e outros instrumentos. Os acordeões não são iguais, não tem o mesmo timbre e não ocupam a mesma função. Quanto aos termos utilizados pelo locutor, parecem relacionar estilo e técnica e merecem um maior estudo.

mas também sua contextualização cultural. Nesse sentido, os conjuntos de baile regionais surgiam como opções atraentes e viáveis para a realização do estudo de campo e o Grupo Manotaço, um grupo popular e atuante na região, surgiu como opção preferencial tendo em vista as características nitidamente regionais de seu trabalho e sua atuação freqüente em bailes comunitários e CTGs da região do Planalto Médio do Rio Grande do Sul. Parte da música tocada pelo grupo nos bailes é registrada em discos desde a criação do conjunto, o que possibilitou a audição prévia das canções e a noção de que o grupo se caracterizava por sua vinculação à música regionalista da tradição *campeira*, termo que será detalhado posteriormente neste trabalho.

A formação instrumental do conjunto também se harmonizava com os objetivos do estudo proposto, pois contava com baixo, bateria, dois acordeões e guitarra. A presença de dois ou três acordeões nos conjuntos de baile regionais gaúchos, segundo Gracio Pessoa, cantor, compositor e líder do conjunto, se deve parcialmente à influência de conjuntos tradicionais como o dos *Irmãos Bertussi* e *Os Monarcas*. Para Gracio, a presença de dois gaiteiros se prende a razões de ordem prática: “Eles se revezam. Hoje em dia se toca o baile todo em pé, com dois gaiteiros quando um cansa o outro continua. Então, quando aquele que parou volta, toca mais animado”.

No ponto de vista do gaiteiro Diego Granza (um dos músicos entrevistados, não integrante do Grupo Manotaço) o motivo é mais cênico do que sonoro, atendendo também a demanda atual de mercado já que conjuntos com somente um gaiteiro parecem ser mais *antigos* ou pobres.

No que se refere ao contato com o Grupo Manotaço, a intermediação do baterista Vinícius Baschera, foi de fundamental importância. Vinícius, conhecido como *Vini Baschera*, participa de todas as atividades do grupo (bailes e gravações). Seu pai, o gaiteiro *Rico*

Baschera, foi um dos fundadores do Grupo Manotaço. Foi realizada inicialmente uma entrevista com *Rico* em sua casa, na cidade de Lagoa Vermelha (RS). Através do contato com a família Baschera, tornou-se possível acompanhar o Grupo Manotaço em muitas de suas atividades (bailes, registro fonográfico), ação que propiciou o desenvolvimento do trabalho de campo.

7.2.3 Entrevistas com músicos não integrantes do grupo

Conforme os tópicos descritos anteriormente, as entrevistas são semi-estruturadas e a abordagem das questões é feita de maneira integrada com a conversação. Procurando deixar o entrevistado à vontade, as perguntas são feitas de acordo com o fluxo espontâneo da conversação. Algumas vezes, os depoimentos são intercalados com um trecho de música ou uma peça inteira, tocada pelo entrevistado. Este tipo de entrevista não está sendo aplicado no trabalho de campo, propriamente dito, pois considerei que haveria perda da familiaridade com o grupo, obtida com o convívio, isto é, as entrevistas tornariam a observação participante formal e afetariam o comportamento espontâneo do grupo.

Nas entrevistas com outros gaiteiros, músicos não integrantes do Grupo Manotaço, houve duas situações em que foi possível observar diferenças essenciais; circunstância onde as entrevistas eram realizadas com profissionais em seu *território* (residência ou local de trabalho) ou entrevistas com profissionais no ambiente universitário (gaiteiros que eram alunos do Curso de Música da Universidade de Passo Fundo). No primeiro caso, a entrevista semi-estruturada tornava-se fluente e o entrevistado acrescentava comentários e desenvolvia assuntos correlatos. No segundo caso, estabelecia-se uma relação de autoridade (o entrevistador era visto como um professor, dentro de sua unidade de ensino). Nestes casos, o

depoimento do entrevistado tornava-se mais reticente ou excessivamente confinado aos limites da pergunta.

Foram realizadas 6 entrevistas no total, um número pequeno, pois este instrumento de coleta de dados revelou-se, neste caso, bem menos eficaz do que a observação participante. O fato das entrevistas terem sido filmadas causou uma espécie de comportamento *televisivo* dos músicos, isto é, na maioria das vezes as respostas e o comportamento respondiam ao padrão estabelecido normalmente pela mídia, com respostas breves, objetivas sem muitas digressões etc. A entrevista teve por objetivo mapear a vivência, o tipo de estudo prévio (formal ou não), as atividades profissionais e os estilos preferidos dos sujeitos entrevistados.

As gravações das performances nem sempre foram realizadas de forma contínua, pois algumas vezes os músicos interromperam ou reiniciaram a música que estavam tocando. Em um caso, o instrumentista lembrou-se de outra música e começou a tocá-la. Este tipo de ação não foi suprimido por edição do material gravado e, em pelo menos um caso, a mudança improvisada de repertório, trouxe mais informações ao trabalho. A coleta de dados através de entrevistas não foi descartada como instrumento auxiliar deste trabalho, mas a ênfase esteve na observação participante, no trabalho de campo propriamente dito.

7.2.4 Pesquisa de campo com observação participante

O Grupo Manotaço, é composto pelos músicos Gracio Pessoa, Nerio Pessoa, Felipe Gambin, Lucio Bossardi Vieira, Romário Lima e Vinícius Baschera, cantores e instrumentistas cujas atribuições dentro deste conjunto musical podem ser vista no quadro a seguir:

<i>Nome ou apelido usual</i>	<i>Função</i>
Gracio	Voz solo
Índio (Nerio)	Acordeão, voz solo e vocal
Felipe	Acordeão
Lucio	Guitarra, violão e vocal
Romário	Contrabaixo e vocal
Vini	Bateria e vocal

Quadro 5: Músicos do Grupo Manotaço em 2008

Fonte: Pesquisa do autor

A equipe de apoio é integrada pelos técnicos de som, pelos organizadores (relações públicas, apoio), pelos condutores do ônibus¹¹², pelos auxiliares de serviços gerais, instalação e transporte. Os auxiliares de serviços gerais têm maior rotatividade na equipe, mas os outros integrantes participam do grupo há anos.

Rico Baschera, um dos fundadores, reporta a atividade inicial do grupo ao final dos anos 1980, ainda na localidade de Ibiaçá, com menos equipamento para transportar. Atualmente, a montagem e o transporte demandam um número maior de pessoas. No quadro

¹¹² Neste caso há dupla função, tanto Osni quanto Bonfilho dirigem o ônibus além de ocuparem suas funções específicas na sonorização e organização geral, respectivamente.

abaixo, estão listados os nomes dos integrantes atuais da equipe de apoio do Manotaço, com suas respectivas funções:

<i>Nome ou apelido usual</i>	<i>Função</i>
Francisco Pessoa	Organizador
Osni Perinetti	Técnico de som e motorista
Bonfilho Gambin	Organizador e motorista
Roberto Souza (Beto)	Serviços gerais

Quadro 6: equipe técnica do Grupo Manotaço

Fonte: Pesquisa do autor

O repertório destes bailes é constituído por músicas já gravadas pelo grupo, mas, segundo Gracio Pessoa, “entram muitas do repertório fandanguero tradicional”. O termo *fandanguero* refere-se ao ambiente e ao estilo dos bailes regionais e as músicas são divulgadas nos discos, nas rádios regionais e nos próprios bailes

A escolha do repertório é improvisada no palco, explica Gracio: “Geralmente, eu e o Índio, que temos mais experiência, chamamos uma música e outra. Têm conjuntos que levam o repertório pronto, a gente prefere escolher assim”.

A observação participante dos *fandangos* foi de grande importância para o desenvolvimento do trabalho de campo, tendo em vista que a interação entre os músicos e os participantes dos bailes diferencia musicalmente a performance em situação de gravação da

apresentação ‘ao vivo’, permitindo, conforme pondera Béhague (1984, 4) a observação de diferentes modos de expressão e comunicação.

(a) Baile em Santo Expedito do Sul: Grupo Manotaço

Nesta pesquisa de campo, o primeiro encontro com o grupo ocorreu na localidade de Santo Expedito do Sul, em 15/03/2008, pequena cidade distante cerca de 100 km de Passo Fundo e 400 km de Porto Alegre, muito próximo da divisa entre os estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. A sede do município, emancipado em 1992, é uma pequena cidade de 2500 habitantes que concentra algum comércio, poucos bancos, igreja e ginásio de esportes. Há um trecho de cerca de 30 km, a partir da cidade de Sananduva, com estrada de saibro, muito íngreme e com pista de rodagem bastante irregular. O baile ocorreu num ginásio de esportes que é utilizado pela comunidade para múltiplas atividades. Além de jogos, ali ocorrem bailes, quermesses, feiras de produtos locais, comícios políticos, etc. O baile realizado com a música do Grupo Manotaço foi precedido da entrega de prêmios de um concurso de beleza feminina, realizado à tarde.

Nos momentos que antecederam o ingresso do conjunto no ginásio de esportes, o fui convidado a entrar no ônibus do conjunto onde fui apresentado por Vinícius aos músicos, sem maiores formalidades. O líder atual é o cantor Gracio Pessoa e os integrantes do conjunto são (cognomes artísticos): Vini Baschera (bateria), Romário (contrabaixo), Índio Pessoa (gaita-piano), Felipe (gaita-piano), Luciano (guitarra), Gracio Pessoa (voz e, ocasionalmente, gaita-piano). Nesta ocasião, Índio não poderia tocar, pois havia lesionado a mão. Foi substituído na gaita por seu irmão mais velho, Gracio, mas participou de todo o evento como cantor (todos cantam no conjunto, ao menos fazendo vocais).

Gracio, ainda no ônibus, antes da apresentação, avisou-me: “Eu toco gaita, mas não assim, no conjunto. Com o Índio fora, você não pega uma apresentação das melhores...”.

O baile reuniu cerca de 200 pessoas, cerca de 10% da população local, portanto. Havia pessoas de diversas faixas etárias (inclusive crianças), diferentes etnias, alguns com roupas *tradicionalistas*¹¹³ outros com roupas modernas, de caráter urbano (jeans, tênis, bonés). Nestes ginásios, geralmente são colocadas mesas ao redor do espaço central onde serão realizadas as danças. Nas laterais, foram improvisados quiosques onde havia cerveja e pastéis, produtos vendidos cada um em seu próprio local. As mulheres geralmente se encarregam da venda de doces e salgados e os homens, no canto oposto, vendem cervejas e refrigerantes. Não havia bebidas destiladas na festa, fato que se repetiu em outros locais da pesquisa.

Quando cheguei, o jantar já havia sido servido para os músicos e equipe, pois eram cerca de 22h e o baile começaria a seguir. O grupo se encontrava no ônibus, alguns repousavam, outros conversavam numa espécie de *sala de estar*, próxima à cabine do motorista. Na conversa que se seguiu à minha apresentação ao grupo, Índio me perguntou detalhes sobre a invenção do acordeão e instrumentos de fole que antecederam a gaita. O mesmo mostrou-se interessado em discutir as semelhanças entre o acordeão e a gaita de fole. Comentou que o trabalho parecia produtivo, pois “se sabe muito pouco sobre o assunto”.

O líder do grupo é o cantor, compositor e gaiteiro Gracio Pessoa, e aproveitei a ocasião para pedir-lhe licença e fazer algumas tomadas com a câmera, assim como conversar com o pessoal da equipe técnica. Gracio parece ter entendido com clareza o objetivo do estudo, pois me convidou a estar mais cedo com o grupo em outras ocasiões, para assistir a passagem de som (equalização em palco) e participar das refeições. Nos momentos que se

¹¹³ Utilizo aqui o termo *tradicionalistas* ao invés de *tradicionalis*, diferenciando as vestimentas preconizadas pelos CTGs daquelas provenientes de diversas origens étnicas, comuns no Rio Grande do Sul e que vem passando por constantes mutações no decorrer do tempo.

seguiram, chegando um pouco antes, além de presenciar o ensaio de palco, participei do jantar que antecede o baile, servido em separado para o grupo musical. Nestas oportunidades, a bebida aceita pelos integrantes do conjunto eram os refrigerantes, embora as pessoas que estivessem servindo a refeição oferecessem cervejas. Não há uma proibição explícita, mas verifiquei que nenhum dos integrantes consumiu bebida alcoólica durante todo o período de trabalho.

O consumo de álcool, pelos participantes destes bailes (o público, em geral) parece se restringir à cerveja que, na maioria das vezes, é a única bebida alcoólica vendida no ambiente. Ainda que não haja vigilância ostensiva nos bailes que participei foram (seguranças, policiais) em nenhuma ocasião vi qualquer sinal de embriaguez ou comportamento agressivo nos demais participantes. Existem sempre muitas crianças circulando e até dançando no salão juntamente com os adultos, mesmo em horário mais avançado (entre 1h e 2h da madrugada). Homens e mulheres de qualquer idade participam da festa. É comum se ver mulheres dançando em pares assim como pais e mães dançando com seus filhos ou mesmo avós com seus netos. A ambiência é familiar (própria para o convívio das famílias da comunidade) e recatada. Mesmo namorados e casais jovens, têm um comportamento discreto com relação a demonstrações públicas de afeto. A presença de crianças e de pessoas de idade mais avançada talvez seja responsável pela atitude amorosa comedida e não ostensiva.

A análise da letra de algumas canções, conforme será visto em outra etapa do trabalho mostra algumas tendências de mudança em relação a este tipo de comportamento. Aparentemente, os conjuntos mais *campeiros*, que tocam nos bailes de promoção comunitária¹¹⁴ e CTGs, empregam uma poética e recursos cênicos mais adaptados a estes

¹¹⁴ O termo aqui se refere aos eventos promovidos pelas comunidades e não por empresários do ramo de diversões.

ambientes do que, por exemplo, seus congêneres gaúchos de proposta mais *urbana*, isto é, os conjuntos que se propõem a não aderir à música *campeira*, ainda que mantenham algumas vinculações com a indumentária, a instrumentação e a temática tradicionalistas. Segundo Gracio, “De vez em quando componho alguma coisa no estilo dos *Tché*¹¹⁵, mas a maior parte é *campeira*, falando das coisas do campo, boi, cavalo, doma”.

Não observei uma padronização nos movimentos de dança, salvo pela ocupação de grandes espaços pelos bailarinos ao dançar. Há geralmente bastante espaço físico para os pares realizarem seus passos e a dança é realizada, na maior parte das vezes, com uma longa trajetória dos pares pelo salão.

Com relação à filmagem que realizei, verifiquei que minha presença e a atitude do não causaram maior estranheza, mesmo porque não é incomum que participantes filmem ou fotografem os eventos com equipamento tecnologicamente atualizado. Ingressei no ginásio com os integrantes do conjunto e, após os músicos terem subido ao palco, fiquei conversando com o operador de som. Minutos mais tarde, circulei pelo salão e sentei-me numa arquibancada. Pode ser visto pelas imagens que poucas pessoas deram atenção ao fato de estarem sendo filmadas. Antes, a premiação do concurso de beleza havia sido filmada por um dos participantes do baile, mais tarde, algumas pessoas tiraram fotos com câmeras digitais, o que leva a crer que o procedimento de filmagem não era extraordinário.

Na pastelaria improvisada, havia pastéis de carne ou queijo. São fritos na hora com massa que parece ser feita artesanalmente para a ocasião. A cozinha é higiênica e o produto é muito procurado, gerando apreciável demanda durante a festa. As bebidas também são vendidas a baixo preço, o que induz a consideração de que o evento não visa lucro

¹¹⁵ O termo é utilizado para designar os conjuntos de músicas regionalistas gaúchas ligados aos centros urbanos maiores, geralmente com integrantes jovens e com uma proposta musical mais eclética. Possivelmente porque estes conjuntos apresentavam nomes como *Tché Barbaridade*, *Tché Guri*, *Tché Garotos* etc.

significativo, mas tem por objetivo congrega a comunidade. Neste baile, muitas mulheres formaram pares e dançaram. Embora tenha visto o mesmo em outras ocasiões, verifiquei que havia alguns homens jovens sozinhos ou em grupos, mas não *tiravam as prendas para dançar*¹¹⁶, talvez por medo de tornarem-se alvo de caçoadas dos companheiros, na hipótese de uma recusa, ou por mera timidez. Uma tática comum nestas situações é formar uma dupla com um companheiro e tentar *apartar* (separar) uma dupla de *prendas* que esteja a dançar no salão, fato que já presenciei. Há uma canção de Gracio, *Pega no abraço*, que incentiva os *peões* a convidarem as *prendas* para dançar. A letra faz referências ao namoro e às drogas, incentivando o primeiro e desaconselhando a ingestão de bebida (alcoólica) e o uso de cocaína. Não parece significar tanto num contexto como o observado em Santo Expedito, mas em centros urbanos maiores é provável que as recomendações façam sentido.

Esta foi minha entrada em campo, portanto estava mais preocupado em integrar-me ao conjunto e verificar a interferência de minha presença e do equipamento no comportamento do grupo e evento observado. Na ocasião, verifiquei que não havia muito sentido em separar a observação do conjunto musical, em si, da inter-relação entre o conjunto e o evento. Como não tinha ainda referências de outros bailes, procurei me integrar ao convívio e realizar registros de maneira não ostensiva.

(b) Espetáculo em Carazinho: Jeferson Oliveira e grupo

Convidado por meu professor de acordeão, Jeferson Oliveira, em 12/04/2008 assisti sua apresentação em conjunto com outros músicos no *Clube Comercial* da cidade de

¹¹⁶ Expressão regional que significa: “não convidavam as mulheres para dançar”.

Carazinho, distante 43 km de passo Fundo e cerca de 300 km de Porto Alegre, população aproximada de 58.000 habitantes (IBGE 2007). Não foi executada música regional, mas a maior parte de repertório era constituído por canções de origem italiana, arranjos de música clássica e algumas canções populares, em espanhol. O acompanhamento do acordeão foi realizado com o apoio de violões e de um violino. A apresentação foi formal por ser realizada no auditório de uma associação de características urbanas. O palco estava com iluminação conveniente e bem equilibrada. A sonorização, embora não fosse profissional, garantia o equilíbrio dos instrumentos. Torna-se claro que, num contexto como este, a função do acordeão é completamente diferente daquela desempenhada pelas gaitas nos bailes típicos, embora este tipo de formação instrumental não seja inusitada no contexto da tradição local. É oportuno lembrar que relatos de Jacques (1979; 2000), de Ave-Lallemant (1953) e outros viajantes, ao comentarem manifestações musicais no Rio Grande do Sul em meados do século XIX, registram formações musicais que incluem rabecas, violões e outros instrumentos como o piano ou acordeão, ou seja, o evento era uma espécie de tertúlia musical.

Neste contexto, a função da gaita é integrar-se ao conjunto de forma discreta, não assumindo o papel de destaque que tem nos grupos fandangueros, isto é, os conjuntos de baile. Todos os músicos, com exceção do cantor, estavam sentados. Com o acionamento calmo do fole, em movimentos de grande amplitude, o resultado sonoro é semelhante à orquestração em grandes e lentas arcadas para instrumentos de cordas sinfônicos. Tal forma de tocar parece ir ao encontro de preceitos *clássicos* de tocar o instrumento, conforme, por exemplo, ao que preconiza o *Método Completo*, de Anzaghi.¹¹⁷

¹¹⁷ Conforme Anzaghi (s.d.), em relação ao fole “deve ser acionado com calma e suavemente para dar às lingüetas a possibilidade de voltar regularmente, obtendo-se então um dom homogêneo e agradável” (Anzaghi, s.d., 5)

Em contexto de bailes regionais, o instrumento é freqüentemente tocado com muita força, com jogo de foles curto e muito forte, produzindo sons em *staccato* com características de timbre muito particulares. Nos bailes, os gaiteiros tocam em pé, balançando o corpo ao ritmo da música e utilizando amplos movimentos (de todo o corpo) para imprimir força e agilidade rítmica ao fole.

De acordo com Jeferson “a maneira clássica de tocar é a base técnica correta, o aluno deve aprender a tocar as notas da forma certa, não adianta tocar rápido e forte se a articulação e a duração das notas estiverem erradas”. Jeferson toca com proficiência os estilos regionais, conforme pode se ouvir no CD *Minha Cordeona* (com músicas de sua autoria e de seu mestre, Oscar dos Reis), no entanto, tem se dedicado ao ensino do instrumento e à carreira de solista, não tocando mais em bailes regionais.

Desta observação, é possível deduzir que o embate entre a maneira *legítima* de tocar, segundo os preceitos do ensino herdeiro das tradições dos conservatórios (ou acadêmico, num sentido amplo) se contrapõe estilística e funcionalmente com a prática fandangureira. A posição de tocar, sentado ou em pé, o contexto instrumental, a demanda de ritmos dançantes e percussivos ou de um acompanhamento em longas notas sustentadas são fatores que estabelecem diferenças significativas entre estas práticas musicais. A primeira busca inserir o acordeão num contexto de concerto, na tentativa de elevar a posição do instrumento dentro da escala de valores determinada pelos métodos e pela tradição musical herdada dos conservatórios brasileiros ou europeus, a segunda, é proveniente das demandas expressivas e cênicas dos salões de baile e de um processo de transmissão essencialmente oral (ou aural), onde os gaiteiros *tiram* as músicas de ouvido, de CDs e LPs, não necessitando, exclusivamente, da aprendizagem direta através de um mestre ou de partituras musicais. Pelas observações e entrevistas realizadas, é possível constatar que os gaiteiros da região procuram

compatibilizar a aprendizagem da leitura, da técnica e do repertório recomendado pelos métodos tradicionais com uma vivência musical mais imediata e espontânea.

(c) Baile em Sananduva: Grupo Manotaço

Este baile ocorreu no CTG (Centro de Tradições Gaúchas) *Doze Braças* na cidade de Sananduva (RS). Município com cerca de 15.000 habitantes (IBGE, 2007), a 70 km da cidade de Passo Fundo, o centro regional. O baile foi realizado sábado, 09/08/2008. Chegando à tarde, pude acompanhar a instalação do som e tomar chimarrão com alguns integrantes do conjunto. Gracio, compositor e principal cantor do grupo, contou-me que o tipo de apresentação nos CTGs depende muito do *patrão*¹¹⁸ em exercício. Mesmo a iluminação e a montagem do palco dependem das restrições ou da liberalidade da *patronagem* do CTG. Neste CTG, a iluminação e o palco foram montados integralmente, mas em alguns casos a iluminação e a elevação do palco são restringidas em favor de uma ambiência mais semelhante aos antigos bailes de campanha. Fui apresentado a uma autoridade regional (nos termos do MTG¹¹⁹) que inicialmente pareceu não entender muito bem minha presença no local, mas depois me forneceu alguns folhetos de divulgação do CTG e de sua atividade como político local.

Antes do baile foi servido um churrasco aos músicos e à equipe de apoio (na qual fui incorporado). Um boi havia sido abatido para a ocasião. Fui convidado a filmar a churrasqueira onde era preparado o jantar. Como eu não havia demonstrado muito interesse

¹¹⁸ Os CTGs adotam uma organização e hierarquia que se assemelha a das estâncias tradicionais gaúchas. Desta forma, existem patrões, capatazes, peões etc. O patrão é o presidente em exercício do CTG e dele depende a linha adotada pela instituição (maior ou menor rigor em relação aos cânones tradicionalistas).

¹¹⁹ Movimento Tradicionalista Gaúcho.

em registrar a atividade, Francisco, o *Bambé*, irmão de Gracio explicou-me que seria interessante valorizar o esforço do CTG em promover a festa, do que resultou uma gravação breve da *churrasqueada* em sua fase preparatória. Como de costume, o preparo da carne, assada sobre o carvão da churrasqueira, é tarefa masculina, havendo mais de um *assador* (aquele que prepara o churrasco) ao longo das churrasqueiras. As mulheres ficam em outro setor, na cozinha propriamente dita, onde prepararam os outros pratos, as saladas, os pães.

Tratava-se de um jantar dançante por isso, antes do conjunto começar a tocar, foi servido o churrasco. O patrão subiu ao palco e pelo microfone anunciava o número da mesa que podia aproximar-se da mesa de serviço. Após a primeira vez, todos se servem à vontade. Ao iniciar o baile, as luzes permanecem ligadas, pois muitos não irão dançar, mas apenas jantar. Novamente, não percebi a venda de bebidas alcoólicas além das cervejas. Sentados ao redor ou próximos das mesas ou circulando pelo salão, havia crianças e idosos à semelhança de outros bailes que pude observar.

Ao conversar com Osni, o técnico de som, ele contou-se que havia trabalhado em Campinas, no estado de São Paulo, cidade onde permaneceu por alguns anos exercendo vários ofícios. A equalização conta com um programa de computador instalado em um *laptop*, mas pareceu-me que a prática e o ouvido são mais determinantes do que o equalizador gráfico. O volume de som é moderado e se consegue conversar elevando em pouco o nível de intensidade da voz.

Não havia muitas mulheres solteiras e aparentemente os pares de bailarinos se formavam a partir de cônjuges e namorados. Logo após começar o baile, as crianças não foram mais vistas no salão e ficaram nas mesas com seus pais. Não havia pares de mulheres a dançar. Parece que a prática é ocasional em bailes comunitários, mas é rara em CTGs, pelo que pude constatar em outras ocasiões.

(d) Baile em Charrua: Grupo Manotaço

A cidade de Charrua (RS) tem cerca de 3600 habitantes (IBGE, 2007) com uma formação étnica que reúne brasileiros descendentes de Kaingangs, imigrantes alemães e italianos, além de outras etnias. Realizado em um ginásio de esportes local em 30/08/2008, o baile reuniu grupos de dançarinos tradicionalistas de CTGs e outras agremiações da região. À tarde houve concurso de danças, com dançarinos muito jovens. Um aspecto importante é que as coreografias não se restringiam ao chamado *Manual de Danças* do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), mas apresentaram folclore local, aparentemente de origem alemã e italiana. Este fato me pareceu importante porque mostrou que a comunidade local tinha uma proposta diversificada e inclusiva em relação a estas etnias.

Horas mais tarde, novamente foi servido um churrasco com acompanhamentos, saladas etc. Por um microfone, os participantes são chamados em grupo a se servirem, através dos números de cada mesa, evitando-se assim qualquer aglomeração dos participantes ao redor das mesas onde estão dispostas as travessas com a comida. Este costume é comum em bailes nesta região do Rio Grande do Sul.

Apesar das referências fortemente indígenas da localidade (nome, história da região, proximidade com as áreas de reservas) não pude verificar a presença de qualquer representante desta etnia nos participantes do baile, ainda que fosse apenas por traços fisionômicos.

Antes do baile, houve apresentação de músicos locais, particularmente um garoto de aproximadamente 10 anos de idade que toca músicas *campeiras* em nível de virtuose ao violão. Fui apresentado ao menino e ao seu irmão mais velho. Pediram minha opinião sobre a hipótese do menino estudar violão *por música*. Procurei explicar que os estudos na

universidade enfatizavam as técnicas e os repertórios *clássicos* etc. que, no caso, o garoto revelava uma grande destreza e uma musicalidade relacionada com o repertório ligado à música regional, o que levou meu interlocutor a perguntar se não seria melhor estudar para “aprender certo, sem pegar vícios” (de postura, técnicos). Respondi que vários violonistas, por exemplo, não cursaram cursos regulares de música e tocam muito bem, ponderação que aparentemente não o convenceu, pois me pediu telefones de professores que ensinassem *violão clássico* em Passo Fundo.

Em seguida, houve uma apresentação de jovens dançarinos, apresentando uma coreografia em roupas típicas (gaúchas) em homenagem ao Grupo Manotaço. A canção que serviu de base para a apresentação foi *Memórias* (gravada pelo grupo) que, segundo Graciano Pessoa, é uma canção sertaneja: “É sertaneja, sim, a gente não quer colocar barreiras. Se pegar a *Tropeiros* [CD *20 anos, 20 sucessos*] vai perceber que ela fala da influência dos paulistas, dos birivas”.¹²⁰

O evento teve uma organização muito semelhante ao de Santo Expedito, com a diferença de que havia mais crianças e grupos de pessoas que haviam vindo de ônibus, de localidades próximas para participar do concurso de danças e do baile.

(e) Baile em Ciríaco: Grupo Manotaço e banda Rota do Sul

Ciríaco (RS) é um município de aproximadamente 5000 habitantes (IBGE, 2007), distante 85 km de Passo Fundo, com base econômica na agropecuária (como a maior parte dos municípios da região). Nesta ocasião, o baile foi realizado ao ar livre em horário

¹²⁰ Designação dada aos antigos tropeiros que faziam o percurso de São Paulo ao Rio Grande do Sul e vice-versa, conduzindo manadas de gado. A variação *biriba* também é utilizada.

vespertino, pois era domingo, 14/09/2008. Junto ao local de baile, em recinto coberto, foi realizada uma feira de produtos locais e de comércio, em geral. O local para palco (montado previamente) e dança estava parcialmente coberto por uma lona e, após o Grupo Manotaço, apresentou-se a *bandinha*¹²¹ Rota do Sul.

Não havia muitos dançarinos em ação, mas a festa, tipo quermesse, reuniu muitas pessoas e movimentou o pequeno comércio local, com venda de bebidas (suco de fruta, vinho, cerveja, cachaça e outros destilados) além de petiscos (crepes, cachorros-quentes, pastéis etc.). Conversei alguns minutos, dentro do ônibus, com alguns integrantes do Manotaço. Gracio manifestou seu ponto de vista de que aquele tipo de baile não merecia muita atenção de minha parte, antevendo ocasiões mais oportunas para registrar a atuação do conjunto. Isto me levou a considerar que Gracio prefere a organização dos CTGs e dos bailes em espaços cobertos (como os realizados em ginásios), menos rústicos, com melhor estrutura para o desempenho cênico e musical.

(f) Baile em Passo Fundo: Rogério Melo e César Oliveira

Realizado no CTG Lalau Miranda em Passo Fundo (RS), município com 183.000 habitantes (IBGE, 2007), distante cerca de 300 km de Porto Alegre. Neste baile, realizado numa sexta-feira, 19/09/2008, o Grupo Manotaço não estaria presente, mas resolvi observar o evento para obter alguma referência em relação a outro tipo de espetáculo com música regional. Houve um extenso *show* de abertura com a dupla de cantores e instrumentistas Rogério Melo e César Oliveira, com conjunto composto por gaita-piano, gaita ponto violões,

¹²¹ A denominação é utilizada na região, para designar conjuntos que tenham alguns metais e madeiras (geralmente trompetes e saxofones) além das guitarras, baixo e bateria. Tocam música variada (sertaneja, pop, marchinhas) para animar vários tipos de eventos.

baixo e bateria. O público era constituído por pessoas predominantemente jovens, faixa etária entre 18 e 25 anos.

Durante a apresentação, grande parte do público aglomerou-se em frente ao palco e, com o comando dos cantores, foram realizados alguns gestos coletivos (levantar os braços e oscilar ritmicamente, bater palmas, cantar junto em coro). O comportamento era visivelmente pautado nos *shows* mostrados habitualmente na televisão. O público também era composto por crianças e por idosos, mas estes estavam em sua maioria, sentados nas mesas que circundam o salão. A venda de cervejas era feita num balcão ao canto do salão, não se diferenciando de outros bailes que participei. Havia uma quantidade apreciável de pessoas, pois a data, 19 de setembro, faz parte da *Semana Farroupilha*, período onde os gaúchos realizam, por todo estado, uma série de eventos comemorativos relacionados à Revolução Farroupilha.

O evento, desta forma, era atípico. Na *Semana Farroupilha*, Passo Fundo, considerada por alguns seus habitantes como *a cidade mais gaúcha do estado*, oferece uma ampla variedade de bailes típicos, de desfiles e de comemorações e o período é tratado como uma espécie de festividade oficial do município.

O Grupo Manotaço não tem participado de muitos eventos na cidade, se apresentando fora do estado¹²² e em pequenas cidades da região do Planalto Médio. Um dos fatores pode ser a opção pela linha *campeira* do conjunto, em contraposição aos estilos mais *urbanos* e massivos propostos pelos conjuntos jovens.

¹²² Em Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul e Goiânia.

(h) Baile em Passo Fundo: Os Serranos

Baile animado por um dos conjuntos mais conhecidos e tradicionais do Rio Grande do Sul, também realizado no CTG *Lalau Miranda*, Passo Fundo (RS) em 20/09/2008. A abertura foi realizada com a apresentação do conjunto pela *patronagem*, seguido do baile. O conjunto tocou com aparato cênico e sonorização modesta. Algumas pessoas se reuniram frente ao palco e assistiam atentamente a apresentação do conjunto, liderado pelo gaiteiro Edson Dutra. A formação incluía dois gaiteiros, uma guitarra, bateria e contrabaixo. Em vários momentos as gaitas não tocavam juntas, pois os gaiteiros se revezavam.

Os dançarinos, de diversas faixas etárias, dançavam em sua maior parte à maneira *campeira*, sem muitas figurações, salvo alguns casais jovens. Muitos rapazes e moças fazem cursos de danças típicas, geralmente promovidos pelos próprios CTGs. O resultado disso é um desempenho bem mais vistoso e *figurado*, se assemelhando aos dançarinos profissionais.

Como de costume, as bebidas disponíveis eram refrigerantes e cervejas, oferecidas por garçons que as transportavam em baldes próprios para a finalidade. O baile transcorreu normalmente e pude notar que algumas mulheres solteiras se posicionavam nos espaços livres na lateral do palco, entre este e as mesas da frente.

À esquerda do palco, ficava o bar onde aqueles que não quisessem recorrer aos serviços dos garçons poderiam comprar as bebidas. Junto ao bar, algumas *prendas* vendiam doces em tabuleiros, algumas ficavam de pé assistindo ao conjunto. Muitas eram convidadas a dançar por rapazes que se aproximavam. A venda de salgados e de doces caseiros é muito constante nos bailes típicos da região sendo, provavelmente, uma herança cultural dos antigos bailes rurais de galpão.

(i) Baile em Passo Fundo: Os Monarcas

Baile realizado em 27/09/2008 no CTG Lalau Miranda em Passo Fundo (RS). O conjunto é um dos mais famosos e tradicionais do estado. O CTG estava lotado e o salão esteve cheio durante todo tempo que estive no baile. O conjunto se apresentou com três gaiteiros, bateria, percussão, guitarra e contrabaixo. Os instrumentistas, na sua maioria, fazem vocais ou voz solo. Isto é muito comum em conjuntos de música regional, ou seja, a especialização é privilégio de poucos, na maioria das vezes todos os integrantes devem cantar (pelo menos nos vocais) e tocar seu instrumento.

Com o baile em andamento animado e muitas tomadas já feitas na filmagem, desliguei a câmara e observei atentamente a sucessão de danças tocadas pelo conjunto. Minha prática e meu conhecimento de danças limitam-se aos passos básicos e à sintonia dos mesmos com o ritmo, ainda assim foi possível me integrar ao baile sem ficar na posição de mero observador. A seqüência das músicas é muito importante para dar dinamismo à dança sem cansar demasiadamente os participantes, Desta forma, depois de um *chamamé*, em $\frac{3}{4}$, andamento rápido, onde cada passo marca um tempo é prudente o conjunto tocar um xote ou bugio (binários, lentos). Por outro lado, em momentos onde o salão está cheio por obra de um *limpa-banco*¹²³, a medida mais acertada é não esfriar os ânimos e *socar uma vanera atrás da outra*, como versa uma das canções interpretadas pelo Grupo Manotaço.

Em relação a isto, Gracio Pessoa comenta; “Geralmente se toca uma vanera e se intercala com um xote ou outra dança mais lenta, depois outra vanera assim por diante. Lá

¹²³ Diz-se das músicas que entusiasмам as pessoas que estão sentadas a ponto de fazê-las dançar.

pelas tantas, se toca 3 ou 4 vaneras para animar. A vanera é a dança que compõe o repertório da maioria dos conjuntos fandangueros”.

(j) Baile em Passo Fundo: Grupo Rodeio

Baile realizado em 11/10/2009 no CTG Lalau Miranda, em Passo Fundo (RS). O Grupo Rodeio se caracteriza por uma apresentação de cunho *nacionalista*¹²⁴ na qual não faltam aparatos cênicos como o rufar *bombos legüeros*¹²⁵, palavras de ordem, fãs realizando um gestual em figuração sincronizada à frente do palco, fumaça de gelo seco, bandeira do estado do Rio Grande do Sul envolvendo o cantor e outros recursos cênicos. A proposta do grupo se inclina visivelmente para a produção de um espetáculo nativista do que para a execução de músicas para animação de um baile.

Havia muitas pessoas jovens no local e o salão em alguns momentos foi palco para muitos pares enlaçados em dança no estilo figurado, isto é, exibiam uma coreografia que incluía sapateados e rodopios em andamento rápido. Pela padronização dos movimentos e pela excelência do desempenho, é presumível que fossem participantes de um grupo de danças. Alguns pares dançavam de maneira comum, mas concentravam-se no meio do salão evitando assim o choque com aquele que queriam exibir uma coreografia mais expansiva e veloz, realizada na região mais periférica do salão.

¹²⁴ Isto é, filiada ao nacionalismo enquanto “sentimento de pertencer a um grupo por vínculos raciais, lingüísticos e históricos que reivindica o direito de formar uma nação autônoma” (Houaiss 2001).

Para que o termo tenha sentido em um contexto federalista como o brasileiro, é necessário lembrar que existe uma corrente minoritária (para não dizer minúscula) de convicções separatistas no Rio Grande do Sul.

¹²⁵ Instrumento de percussão rústico, típico da região do Pampa argentino. Trata-se de um bombo cujas membranas são feitas de pele de ovelha, sendo a superior percutida por baquetas de madeira. O simbolismo aqui parece ser a associação de gaitas com um instrumento de percussão pampeano, se afastando do tradicional trio *gaita – pandeiro – violão*, conjunto com sonoridade muito próxima àquela dos grupos de choro e outras formações instrumentais comuns em todo Brasil.

(g) Rodeio Internacional de Passo Fundo

Esta observação foi realizada em 06/02/2009, no *Parque de Exposições da Roselândia*, Passo Fundo (RS). Tratava-se do XIV Rodeio Internacional de Passo Fundo e procurei filmar alguns momentos e obter informações sobre a estrutura do evento.

Havia grande número de pessoas¹²⁶ e o ambiente corresponde às imagens recorrentes na música regional: provas de tiro de laço e montaria, comidas típicas, muita música, trovas etc. A organização essencial é em *ranchos*, isto é, pequenas casas rústicas onde grupos pertencentes aos CTGs, famílias, grupo de funcionários de empresa, se acomodam durante os dias de rodeio para as reuniões que incluem chimarrão, churrasco, música e outras atividades. Cada rancho tem sua própria organização. Nesta ocasião, procurei dar atenção aos gaiteiros amadores que animavam os ranchos, grande número deles acompanhados por um ou dois violões. Em poucos lugares havia amplificação, apesar da reunião de muitas pessoas a volta destes músicos. Há pouca música instrumental, a maioria executa o cancionário popular de cunho regional.

A festa tem por característica a rusticidade combinada com uma oferta diversificada de espetáculos (provas de habilidade campeira, música), artesanato (principalmente de couro) e comidas que vão do típico ao *fast food*. Participam habitualmente deste rodeio grupos musicais e peões *campeiros* de outros países (Uruguai, Argentina, principalmente) além de outros estados brasileiros (região sul e centro-oeste, na maioria das vezes).

(k) Baile em São José do Ouro: Grupo Manotaço

¹²⁶ A região influenciada economicamente pelo município possui cerca de 800.000 habitantes.

Baile realizado em 13/06/2009 no CTG *Piquete da Querência* em São José do Ouro (RS), denominado *Primeiro baile da Prenda Jovem 2009*. A cidade de São José do Ouro está a cerca de 100 km de Passo Fundo, 400 de Porto Alegre, com cerca de 7000 habitantes (IBGE, 2007). Na ocasião, fiz uma breve entrevista com todos os integrantes do Grupo Manotaço, anotando dados pessoais e estávamos cientes que seria minha última visita ao *campo*. Gracio reside nesta cidade onde é radialista e dá aulas de gaita, o que fez com que este trabalho fosse particularmente importante. Gracio me conduziu à entrada do baile onde comprei o ingresso para ficar de pé, mas o patrão do CTG me conduziu a uma mesa em boa posição.

Neste baile a festa era um pouco mais formal, sendo necessário usar *pilcha* ou vestuário mais formal. Após a apresentação das jovens *prendas* à sociedade local, procedeu-se a abertura do baile com uma valsa campeira tocada pelo conjunto. Depois deste pequeno ritual, o baile foi aberto a todos. O baile transcorreu à semelhança de outros bailes tradicionais de CTG, com o salão recebendo muitos pares de dançarinos assim que o conjunto começou a tocar.

O sincretismo de costumes urbanos e rurais é muito visível neste tipo de baile. As moças são, na verdade, debutantes à semelhança daquelas que vivem o mesmo ritual em clubes urbanos: dançam uma valsa com o pai, usam vestidos longos etc. Os convidados estão bem vestidos, poderão tomar vinho e estarão sentados às mesas com suas mulheres ou com amigos. O traje *social* para as mulheres era o vestuário típico, mas admitiam-se outras formas de vestir, salvo o uso de *blue jeans* e as tradicionais proibições para bombachas, botas masculinas etc. Não havia nenhum escrito afixado à porta do local (como no CTG Lalau Miranda, em Passo Fundo), mas pude observar que a maioria das pessoas (inclusive eu) estava ciente do padrão estabelecido para a ocasião, isto é, ou vestiam roupas típicas ou traje social.

Nesta ocasião, Gracio anunciou minha presença pelo microfone, fazendo breve citação ao trabalho de pesquisa que estava sendo realizado. O repertório apresenta algumas músicas dos 2 CDs, principalmente do último que estava à venda próximo da mesa de som, como de costume. Conforme Gracio, o último CD, gravado em 2008, é uma espécie de síntese ou resumo dos mais importantes trabalhos anteriores.

8. ANÁLISE DAS CANÇÕES: ASPECTOS POÉTICOS

8.1 Classificação das canções e a dicotomia *rural x urbano*

As letras das canções são reveladoras de muitos elementos que constroem o imaginário das comunidades locais. Algumas fazem alusão direta à gaita, aos gaiteiros e todas as músicas que são instrumentadas com acordeões em conjunto com outros instrumentos. O fato de o compositor Gracio Pessoa ser o principal cantor do conjunto e ser gaiteiro pode ter alguma influência nas citações, mas, segundo ele, estas alusões surgem espontaneamente durante o processo de composição. O fato é que no CD *Foi Deus quem me fez campeiro*, com 16 composições, 5 canções incluem citações à *cordeona*, gaita e gaiteiros. As canções restantes não citam outros instrumentistas ou outros instrumentos musicais, a ênfase está em comentários que focalizam outros assuntos. No CD *20 anos, 20 sucessos*, posterior ao citado anteriormente, entre as 20 faixas, 9 fazem referência ao assunto.

Torna-se também interessante observar que, na música *campeira* há uma inclusão enfática da temática ligada às atividades pastoris, mesmo num contexto onde a agricultura, o minifúndio ou média propriedade, o trator (produzido em centros industriais), a lavoura, o tratamento do solo e a produção colonial, mais diversificada, ocupam espaços anteriormente reservados à pecuária, ao latifúndio, à tração animal e à pastagem natural. A culinária estancieira da carne, complementada com uma dieta modesta de vegetais *crioulos* (milho, abóbora, mandioca) é modificada com o passar do tempo com a inclusão de alimentos da cultura colonial alemã e italiana e sob influência da globalização. A contrapartida destas influências é uma espécie de hegemonia do cultivo das tradições codificadas como gaúchas

(manual de danças, terminologia e até a pronúncia do português), atuando em áreas onde outras práticas culturais são manifestadas por força das correntes de imigração:

A ideologia tradicionalista invadiu a região imigrante, e Hélio Mariante assim viu este processo: ‘a criação desta entidade já revela a profunda aculturação entre povos de origens étnicas diversas e, o que é mais importante *a poderosa influência da tradição gaúcha*, capaz de entusiasmar homens de outras etnias e sobrepujar, mesmo, como de fato aconteceu, no que diz respeito a usos e costumes, os já seculares dessas correntes migratórias’ (Golin 1983, 33).

A tradição campeira se debate, primeiramente, em um contexto onde a mecanização rural, a introdução de novas formas de plantio, as técnicas de manejo do gado (aramados, poteiros) e a *esquila* (tosa de ovinos) exigem do trabalhador novas habilidades. Em um segundo momento, a pecuária extensiva torna-se pouco lucrativa e começa a perder espaço para a monocultura de grãos e outras atividades agrícolas, como sugere a letra de uma canção apresentada em 1982 na *XII Califórnia da Canção Nativa*, festival de música regional nativista realizado na cidade de Uruguaiana (RS):

Vieram cercas, porteiras, aramados/ Veio o trator com seu ronco matraqueiro/ E no tranco sem fim da evolução/ Transformou a paisagem dos poteiros/ E ao contemplar o agora de seus campos/ O lugar onde seu porte ainda fulgura/ O velho taura dá de rédeas no seu eu/ E esporeia o futuro com bravura// Mas não podemos se entregá pros home de jeito nenhum, amigo e companheiro/ Não tá morto quem luta e quem peleia, pois lutar é a marca do campeiro [...] (Alves, Scherer e Zanatta 1982).

A poesia reproduzida acima é um excerto da milonga *Não podemos se entregá pros home*, interpretada pelo cantor Leopoldo Rassier e um grupo de instrumentistas. O

antagonismo entre *nós* e *os home*, parece advir da culpa atribuída a um grupo anônimo e poderoso, responsável pela *evolução* que transformou a paisagem (idílica, bucólica) dos poteiros destinados à criação de gado e de ovelha em áreas agricultáveis. O ronco *matraqueiro* do trator lembra o fim do antigo modo de produção rural, baseado na pecuária e na agricultura de subsistência. O trator ali está para sulcar o chão para o plantio extensivo e, provavelmente, a colheita também será mecanizada. O velho *taura*¹²⁷, campeiro orgulhoso de seu passado, é instado a lutar e a não *se entregar* (não depor as armas).

Não somente a modificação da paisagem campestre pelas novas exigências do mercado como a presença dos meios de comunicação em meio rural, vem alterando o panorama da música popular tradicionalista. A idéia de que exista uma oposição *rural x urbano* em termos formais, isto é, com os termos claramente definidos, não pode ser estabelecida como uma visão plausível do problema. A diversidade de fusões estilísticas e temáticas, a linguagem, a indumentária e os aspectos cênicos, mostra um processo de constante miscigenação.

Antes de ser colocada a análise das canções do Grupo Manotaço, extraídas dos dois CDs gravados durante o período no qual foi realizada a pesquisa de campo deste estudo, é conveniente se proceder a uma breve abordagem da música de outros dois grupos, considerados de tendência musical *urbana*¹²⁸. O objetivo é, por oposição, trazer alguns elementos que propiciem uma melhor compreensão de alguns enunciados das canções do Grupo Manotaço nas quais o cerne significativo é a afirmação do *campeirismo* em oposição ao *urbanismo*, termo aqui entendido na segunda acepção que lhe confere Houaiss (2001), qual seja, o modo de vida e cultura característica das cidades.

¹²⁷ Hábil, forte, valente.

¹²⁸ Ocasionalmente denominada de *Tchê Music*, com conotação pejorativa.

Para que se tenha uma noção mais clara do tipo de oposição comentado no parágrafo anterior, é possível ter como exemplo o CD do grupo Tchê Garotos, denominado *a Gang da Vanera*. Não se trata aqui de generalizar o resultado de uma análise breve e superficial, mas de estabelecer algumas características que diferenciam os conjuntos musicais *campeiros* (isto é, rurais) dos *urbanos*. Reconhece-se aqui o antagonismo campo *versus* cidade como um artifício de análise, pois a noção de continuidade surge como mais natural e aceitável. Oliven (1985) ao comentar as idéias do antropólogo Robert Redfield, salienta que este acreditava na existência de variações contínuas entre as comunidades do tipo *folk* e as sociedades urbanas, com mudanças quantitativas e qualitativas de um extremo para outro. Desta forma, deve se considerar que existem inúmeros agrupamentos urbanos com número variável de habitantes que, além dos aspectos quantitativos, podem revelar características e estruturação particulares, resultante da combinação de sistemas sócio-culturais das pequenas comunidades rurais com as formas de cultura e organização dos grandes centros urbanos.

Ao caracterizar uma pequena sociedade *folk*, que poderia estar no extremo de seu *continuum*, Robert Redfield, em escrito de 1947 a descreve como:

[...] pequena, isolada, analfabeta e homogênea com um forte sentimento de solidariedade grupal. Os modos de viver estão convencionalizados (*sic.*) naquele sistema coerente que chamamos de 'cultura'. O comportamento é tradicional, espontâneo, acrítico e pessoal [...]. O parentesco, seus relacionamentos e instituições, são as categorias típicas da experiência e o grupo familiar é a unidade de ação. O sagrado prevalece sobre o secular [...](Oliven 1985, 15).

No outro extremo, estariam as sociedades urbanas que desenvolveriam, pelas condições estruturais, um modo de vida que foi descrito por Wirth em 1967 como:

[...] uma nova forma de cultura, caracterizada por papéis sociais altamente fragmentados, predominância de contatos secundários sobre os primários, isolamento, superficialidade, anonimato, relações sociais transitórias e com fins instrumentais, inexistência de um controle social direto, diversidade e fugacidade dos envolvimento sociais, afrouxamento dos laços familiares e competição individualista (Oliveira 1985, 14).

A caracterização destes dois pólos resulta em *modelos ideais-simplificados*, mas é útil para a compreensão dos fenômenos culturais em estudo. Ao retomar-se, por exemplo, a análise do CD *Gang da Vanera*, pode se começar pela observação da arte da capa, uma fotografia do grupo no Trensurb, trem urbano de Porto Alegre:



Ilustração 16: Capa do CD *A Gang da Vanera*
 Fonte: CD Tchê Garotos

O Trensurb, como está implícito no próprio nome, caracteriza aqui a ambiência urbana. A indumentária combina botas, coletes, boinas (vestuário tradicional) com calças comuns (ao invés de bombachas), camisas sem lenço e um único integrante usando o lenço tradicional. O resultado é uma moda de transição entre o campeiro e o citadino, coerente com a proposta musical do grupo, conforme poderá ser visto. O grupo, da maneira como aparece na foto da capa do CD, parece fazer alusão a uma *gang* no estilo das que se formam nas grandes metrópoles.

Na faixa de abertura, *A Gang da Vanera*, a letra da canção confronta-se com um preceito tradicionalista: “Taí a gang da vanera/ Te liga nesta galera/ Bate o corpo, mexe, mexe/ Requebrando as cadeiras/ Atacando feito fera [...] Fica ligado nesta turma maxixeira/ é na vanera que hoje a festa vai bombar” (Tchê Garotos 2003).

Nos bailes tradicionais, principalmente nos CTGs, nenhum dançarino, seja homem ou mulher, *requebra as cadeiras*. Os gestos de dança são amplos baseados nos passos, voltas e rodopios dos pares enlaçados. Nas danças figuradas, o homem executa sapateados e a mulher executa voltas e sarandeiros, isto é, passos de dança segurando o vestido. Não há requebros ou rebolados em bailes tradicionalistas gaúchos, ao menos oficialmente. No entanto, é interessante reiterar os comentários de Dourado (1977, p.3), o médico que acompanhou a coluna de Gumercindo Saraiva na revolução federalista de 1893, que descreve havaneiras sensuais e requebros em um baile familiar.

Em *A Gang da Vanera*, a faixa título, algumas progressões harmônicas encadeiam acordes de tônica, subdominante e dominante com a 7^a, como numa progressão de *blues* (T7 | S7 | T7 | D7| etc.). Outros trechos, somente instrumentais, lembram a música nordestina pela presença do segundo tetracorde do modo mixolídio. A percussão parece revelar uma forte influência da música urbana baiana, em particular o Axé. De qualquer forma, ao promover requebros *maxixeiros* a música contraria preceitos atuais do MTG, mas não parece estar em desacordo com o passado.

Em outra canção, intitulada *Tu é veado?* O autor aborda o assunto com uma letra repleta de expressões urbanas:

Eu tô desconfiado de um certo amigo meu/ Que era metido a machão,
não sei o que aconteceu/ Tá delicado dispensando as ‘muié’/Faz ‘zóio’
de peixe morto e não larga do meu pé/ [...] Trocou a samba canção por
baby doll e lingerie/ Roda bolsinha num jeitinho meio assim/ Deixou

de ser garanhão e atacou de Drag Queen/ [...] Eu tô pensando e vou ter que perguntar/ escuta aqui ‘véio’, tu é veado? (Tchê Garotos 2003).

Ao longo do CD, recursos técnicos de estúdio são largamente utilizados, com utilização de timbres e de instrumentação compartilhados com outros estilos de música urbana. Termos como *Drag Queen*, *baby doll*, estranhos à música campeira, são utilizados ocasionalmente. Em *Bugio*¹²⁹ *maxixeiro*, o autor manifesta sua contrariedade pela exclusão deste tipo de música em meio tradicionalista:

Tão querendo proibir nosso bugio de dançar/ Dizem que o bicho tá louco/ Dizem que o bicho ta louco/ Ele só quer maxixar/ [...] Chega um índio¹³⁰ bigodudo se enchendo de razão/ Já chama a segurança em nome da tradição/ Diz que o bicho tá errado/ Que é um lugar de respeito/ Mas nem o hino do Rio Grande o bigodão sabe direito/ Pára tio, fica na tua e não me faça confusão/ Não to deturpando nada , eu só quero diversão/ Deixa que eu saio numa boa, não vou perder a razão/ Vou engraxar as minhas botas e vou dançar lá no bailão (Tchê Garotos 2003).

Impossível não notar a insistência nos termos derivados da palavra *maxixe*. O mesmo termo empregado para o tipo de música e dança que, nas primeiras décadas do século XX, causava polêmica e era taxada de imoral pelos conservadores. Neste exemplo, é visível o conflito cultural resultante do deslocamento da proposição *folk* de cunho tradicionalista, para um ambiente urbano onde o conflito e a fusão de culturas são processados em ritmo acelerado. Nos bailes das pequenas cidades do interior, onde foi realizada a maior parte da

¹²⁹ Bugio é uma espécie de macaco comum na América do Sul e Central. No Rio Grande do Sul, designa um ritmo semelhante à vanera lenta.

¹³⁰ Neste contexto, *índio* significa um indivíduo de aparência gauchesca, um *gaudério*.

pesquisa de campo do presente estudo, as famílias se reúnem em churrascos seguidos de dança, com a participação de crianças e idosos, ou seja, o baile é o fechamento de uma festa comunitária. No caso dos exemplos extraídos do CD dos Tchê Garotos, a temática abordada e a linguagem utilizada não atenderiam as expectativas sociais das comunidades dos pequenos agrupamentos urbanos. É uma música que parece adequar-se às demandas de consumo de um mercado com um maior grau de diversificação, com função social muito diferente daquela praticada pelos grupos de música campeira.

No caso do conjunto Tchê Barbaridade, a oposição *rural x urbano* é menos acentuada, em sintonia com a linguagem das canções que é, essencialmente, a tradicionalista com sotaque metropolitano, ainda abordando as cenas do trabalho campeiro, rodeios e fandangos (bailes), mas com vistas ao público jovem de Porto Alegre e grandes cidades do interior.

A indumentária vestida pelos músicos para, a foto de capa, mistura elementos campeiros com os urbanos, mas todos parecem usar bombachas, guaiacas ou cintos campeiros, com a utilização de lenços por 3 participantes. A proposta musical e cênica parece situar-se a meio caminho entre o enfrentamento proposto pelo Tchê Garotos e o tradicionalismo dos grupos campeiros, como o Manotaço, por exemplo. Abaixo, a reprodução da capa de um dos CDs do grupo:

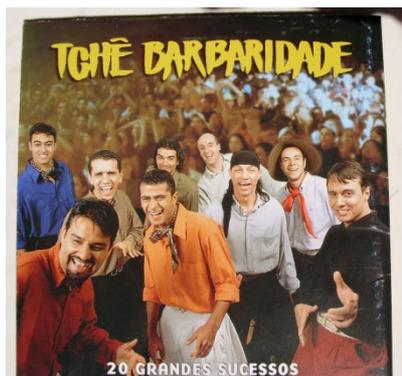


Ilustração 17: Capa do CD *20 grandes sucessos*
 Fonte: CD Tchê Barbaridade

O CD abre com o Hino do Rio Grande do Sul tocado instrumentalmente. Como a gravação foi realizada ao vivo em Porto Alegre, alguns participantes da platéia cantam. A primeira faixa do CD, *Os Ginetes do Brasil*, é uma vanera com possível influência da música do outras regiões do país, como pode se ouvir pelas progressões harmônicas de característica modal com acordes de dominante construídos sobre o 7º grau abaixado, com resolução em acordes maiores ou menores, soando no primeiro caso como uma harmonização no modo mixolídio¹³¹. Também os jogos de fole das gaitas lembram a técnica e a expressão *forrozeira* dos sanfoneiros da região nordeste. A temática abordada e a locução, no início da faixa, sugerem uma aproximação com a cultura da vaquejada e do rodeio, comuns em outros estados brasileiros:

Em cada canto do Brasil tem um peão/ Que é a alegria da galera do rodeio/
 na arquibancada tem loirinha e moreninha/ Lá na arena o bicho pega tô no meio /
 Tem sanfoneiro, violeiro e moda boa/ [...] / Deixa pulá, deixa pulá esse boi brabo/
 deixa pulá deixa pulá, esse cavalo (Tchê Barbaridade 2001).

¹³¹ Seguidamente ouve-se a progressão | i | VIIb | V | i | , constituindo uma espécie de estribilho instrumental.

É importante salientar a presença de termos como *galera*, *sanfoneiro* (e não *gaiteiro*), *moda*, incomuns no linguajar rural do Rio Grande do Sul.

Em *Bica que Bica*, a canção traz à tona elementos de exclusão racial, com uma alusão às *gringas*. No Rio Grande do Sul o termo é, particularmente, aplicado a mulheres de origem italiana (uso informal):

Bica que bica essa neguinha na janela/ Que os beijo dela tão carente
de beijinho/ Já to cansado de encará essas gringa feia/ Chega de farra e
de também viver sozinho/ [...] ‘Inté’ esfolei minha boca em serenata/
Oh! Nega ingrata faz favor de me ouvir/ [...] (Tchê Barbaridade2001).

A letra é duplamente discriminadora, ao utilizar a palavra *beijo* (lábio) em referência a uma mulher afro-descendente e ao empregar a expressão *gringa feia*. Dentro de um contexto regional onde é grande o número de afro-descendentes e de imigrantes italianos, a provocação é, no mínimo, insólita.

Conjuntos como Tchê Garotos e Tchê Barbaridade têm a preferência de uma parcela do público jovem, mas somente o segundo obtém algum acesso aos ambientes tradicionalistas. No tocante à indumentária, é oportuno comentar que mesmo CTGs fundados em bases muito tradicionais, os mesmos têm admitido o ingresso de público sem o uso de roupas típicas. Algumas proibições ainda têm caráter explícito como é o caso do CTG Lalau Miranda, em Passo Fundo, onde um cartaz à entrada do salão alerta sobre a proibição sobre o uso de brinco para os homens, botas arriadas à meia perna, bombachas para fora das botas e alguns outros detalhes de vestuário. Para as mulheres, não é permitido o uso de alguns tipos de decotes, bombachas e, em vários CTGs, proíbe-se o uso de calças tipo *blue jeans* para ambos os sexos. No entanto, estas restrições não parecem afetar significativamente a

demanda por bailes tradicionais. O que pode ser constatado é que raramente exige-se, nos bailes e nos jantares dançantes, o uso de *pilcha*¹³² para os homens e vestidos típicos para as mulheres.

Neste panorama, pode se observar uma luta no campo simbólico onde maneiras de falar, de vestir, de fazer música, interagem com transições no campo econômico e nas formas de organização social. O conflito parece envolver focos de resistência aos modos de produção e estruturação urbanos, se considerada a posição dos tradicionalistas (em particular dos *campeiros*) e, por outro lado, tensões geradas pelos anseios de mudanças e de adequação, principalmente na população mais jovem dos centros urbanos com maior diversificação sócio-econômica.

Uma rápida reflexão sobre a temática *campeira* mostra um significativo apego ao que poderia ser chamada *Cultura Pastoril*, onde o *habitus* do indivíduo é construído sob a égide do consumo da carne, do couro, do charque, da lã. Nesta cultura, a carne parece simbolizar abundância, riqueza, força e não é por acaso que o churrasco, principalmente aos fins-de-semana, é a refeição principal e o motivo para reunião de famílias, não somente na Região Sul, mas em diversos estados do Brasil. Apesar das críticas que se possam fazer ao consumo da carne em âmbito ecológico e dos efeitos prejudiciais à saúde, o peso simbólico da *Cultura Pastoril* parece esmagar as argumentações racionais contra a bovinocultura e o consumo de carne bovina e ovina. No bojo destas críticas e das contradições internas do modo de produção, as atividades correlatas à bovinocultura e à ovinocultura, (doma de cavalos, tosa, tropeadas etc.) constituem o núcleo temático das canções que abordam aspectos da vida

¹³² Indumentária gaúcha típica: botas, bombacha, guaiaca e lenço. Em dias frios, poncho ou pala.

campeira. Molda-se neste cancionero uma identidade gauchesca que, como já foi explicitado anteriormente, não é consensual, ainda que em termos microrregionais:

A estratificação dos fatos folclóricos mantidos pelo Tradicionalismo se baseia na manutenção de somente aqueles que foram presenciados antigamente nas estâncias. Ou seja: a metodologia tradicionalista obriga o culto no presente das expressões que tiveram existência na casa grande dos estancieiros. O Tradicionalismo afasta de seu convívio aqueles fatos folclóricos da zona do minifúndio e, principalmente, os de origem africana, que são os mais diversificados e complexos do Rio Grande do Sul, ainda vivos, incorporados às comunidades, de certa forma refletindo a alienação e a miséria. Eles não tem *estancieridade*...(Golin 1983, 90).

Neste momento, ainda que o debate apareça como um tópico de interesse é necessário destacar que os objetivos e a abordagem do presente trabalho não se direcionam a uma crítica do tradicionalismo ou do *campeirismo*. A pesquisa de campo realizada com o Grupo Manotaço presumiu uma observação de cunho antropológico. Neste momento, torna-se oportuno citar o antropólogo norte-americano Clifford Geertz:

Em todas as três sociedades que estudei intensivamente, a javanesa, a balinesa e a marroquina, tive como um dos meus objetivos principais tentar identificar **como as pessoas que vivem nessas sociedades se definem como pessoas** [o grifo é nosso], ou seja, de que se compõe a idéia que elas têm (mas, como disse acima, que não sabem totalmente que têm) do que é um 'eu' no estilo javanês, balinês ou marroquino (Geertz 1997, 89).

A abordagem proposta pode ser aplicada, *mutatis mutandis*, ao presente estudo. Ao analisar o discurso poético das canções, a oportunidade que se oferece é a de compreender melhor o panorama cultural que constrói o imaginário local:

Textos de canções fornecem então um número de *insights* em questões de interesse primário para estudantes do comportamento humano. A área de relacionamentos música-linguagem é importante ao etnomusicólogo e ao linguista, assim como ao estudante de poesia porque música influencia linguagem e a linguagem influencia a música (Merriam 1964, 208) (t.n).¹³³

O que é enunciado poeticamente dialoga com a realidade e o processo é de construção recíproca: a ficção e as tradições, ainda que *inventadas*, como as citadas por Hobsbawm (1997), tem seu papel importante e eficaz na organização da vida comunitária e, em conjunto com a realidade social, fornecem parte da matéria prima utilizada na elaboração poética do cancionista. Torna-se novamente adequado enfatizar que o *campeirismo* é apenas uma maneira particular de evocar e enunciar um imaginário parcial, não podendo ser visto como uma totalidade. Nesse sentido, pode se ponderar que um distanciamento crítico do fenômeno pode ser necessário “para produzir uma interpretação do *modus vivendi* de um povo que não fique limitada pelos horizontes mentais daquele povo [...]” (Geertz 1997, 88), isto é, ainda que a visão de mundo de determinada comunidade descortine possibilidades amplas e interessantes, cabe ao pesquisador não se restringir a esta visão.

8.2 Análise das canções

A seguir, serão analisadas várias canções gravadas nos 2 CDs produzidos pelo Grupo Manotaço no período em que foi realizado este estudo, ou seja, entre os anos de 2006 e 2009.

¹³³ *Song texts, then provide a number of insight into questions of primary concern to students of human behavior. The area of music language relationships is important to the ethnomusicologist and the linguist, as well as the student of poetry, for music influences language and language influences music (Merriam 1964, 208).*

O primeiro CD lançado neste período contém 16 músicas, a maior parte delas parte integrante do repertório de baile do grupo, o CD é intitulado *Foi deus quem me fez campeão*:



Ilustração 18: Capa do CD Foi Deus quem me fez campeão
 Fonte: CD Grupo Manotaço

Este CD tem 9 composições de Gracio Pessoa que, além de compositor, é o principal cantor e líder do grupo. Também participam as compositoras e os compositores Juliano Borges, Maikel, Rico Baschera (ex-integrante e um dos fundadores do grupo), Nico Fagundes, Gaúcho Pachola, Fátima Leão, Matogrosso, Cida Moraes, Sady Soares e Pedro Souza.

O CD lançado em 2008 grava novamente três músicas do anterior: *Memórias*, *E lá vou eu* e *Foi Deus quem me fez campeão*. Das 17 músicas restantes, 6 são de autoria de Gracio Pessoa (uma em parceria com Juliano Borges). Rico Baschera é autor de 5 novas músicas, algumas em parceria. Participam como compositoras e compositores Alemão do M'Bororé, Paulo Deniz Jr., Juliano Borges, Nilo Bairros de Brum, Léo Almeida, Gildinho, Chiquito, Salvador Lamberty, Fátima Leão, Felipe, Cida Moraes, Matogrosso, Frutuoso Araújo, Marcos Nunes Corrêa, Honório Bigoni e Pantaleão Gonçalves Leite. O Cd é intitulado *20 anos, 20 sucessos*:

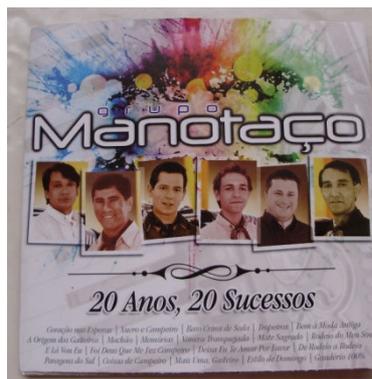


Ilustração 19: Capa do CD 20 anos, 20 sucessos
Fonte: CD Grupo Manotaço

É importante salientar que estas gravações, principalmente as contidas no CD *20 anos, 20 sucessos*, são representativas do repertório *fandanguero* do grupo, isto é, são tocadas nos bailes e os CDs são vendidos nestas ocasiões. Como já foi enfatizado anteriormente, as canções tocadas no momento do baile, apresentam algumas diferenças na interpretação, decorrência da performance ‘ao vivo’. As gravações, ainda que possam beneficiar-se do aprimoramento técnico obtido em estúdio, padecem do inevitável distanciamento dos músicos em relação à audiência, ponto de vista corroborado por Schuyler (1984, 122). Conforme Gracio Pessoa, as rádios regionais, ou seja, as rádios dos municípios que estão dentro da área de abrangência do conjunto, costumam tocar as músicas com mais insistência poucos dias antes do grupo se apresentar no baile daquela comunidade. Geralmente, é enfatizada uma “música de trabalho, nem sempre a que dá o nome ao disco”, explica Gracio. A *música de trabalho* é, então, uma música selecionada (pelo produtor e pela gravadora) que irá ser a marca publicitária do conjunto. Além das canções que estão gravadas, outras são tocadas nos bailes (sucessos do rádio, tradicionais etc.), no entanto, a maior parte do repertório do Grupo Manotaço é próprio, com canções compostas por Gracio Pessoa (cantor e líder do grupo), Rico Baschera (ex-integrante e fundador do conjunto), além de compositores e de compositoras que mantêm contato com o conjunto. Outro fator de

importância é que a instrumentação **sempre** conta com uma ou mais gaitas para o acompanhamento e os solos. Assim, as composições constituem-se em música vocal com acompanhamento de conjunto onde os acordeões são considerados instrumentos imprescindíveis para a realização musical ou, afirmado de outra forma, nas palavras de Graciano Pessoa, “não existe música fandanguera¹³⁴ sem gaita”. As composições empregam vários ritmos regionais: vanera, milonga, xote, bugio, chamamé, rancheira e, para o entendimento da estrutura básica dos mesmos, foram feitas algumas transcrições do acompanhamento de bateria conforme o estilo proposto por Vini Baschera, baterista do Grupo Manotaço. Estas transcrições podem ser encontradas no APÊNDICE A, ao final do presente trabalho, com a finalidade de esclarecer aspectos métricos e rítmicos da música em análise.

Com o objetivo de descrever temas relevantes na construção do imaginário regional, são aqui estabelecidas quatro categorias para a análise do repertório: *I. A vida campeira; II. A Natureza; III. O relacionamento amoroso; IV. Encontros, festas, música e gaitas*. Quando o conteúdo poético é analisado, torna-se claro que estas categorias não são estanques, mas apenas recortes parciais e provisórios de comportamentos e das visões de mundo que integram diversos fatores. Assim, o compositor (que pode também ser o autor da letra), pode estruturar uma narrativa poética na qual ele, como protagonista, prepara-se cuidadosamente para um baile, vislumbrando possibilidades de um relacionamento amoroso, encilha seu cavalo com esmero (descrevendo as etapas da tarefa), cavalga por uma estrada na qual contempla belas paisagens e reflete sobre sua vida no campo e, a seguir, já no baile, convida sua *prenda*¹³⁵

¹³⁴ Termo originado da palavra fandango, isto é, baile, dança animada. Segundo Houaiss (2001) a expressão é utilizada em diversas regiões do Brasil, particularmente em Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

¹³⁵ Mulher jovem, moça.

para dançar. De certa forma, é a viagem clássica do herói mítico, com o desfecho vitorioso ao final do baile.

I. A vida campeira

No contexto regional gaúcho, campeiro é o homem do campo experiente no manejo de rebanhos e que é também capaz de executar inúmeras tarefas que se estendem ao artesanato de couro (tratar e consertar arreios, vestimentas), à produção doméstica de alimentos (carnear, charquear) e à culinária rústica¹³⁶ que inclui o preparo do mate amargo ou chimarrão, o arroz de carreteiro, o churrasco etc. De maneira geral, as atividades relacionadas ao termo campeiro estão fortemente ligadas à pecuária, e raramente se referenciam a atividades agrícolas. Com esta conotação, os termos campeiro e vaqueiro se assemelham, mas o último não é utilizado na região.

Tradicionalmente, as lides¹³⁷ campeiras se realizavam nas antigas estâncias de campo aberto, em função do gado chimarrão (bravio) dos séculos XVIII e XIX ou, posteriormente, nos latifúndios delimitados pelos aramados, no decorrer do século XX. A agricultura no Rio Grande do Sul é desenvolvida em grande escala a partir da chegada das primeiras levas de colonos alemães e italianos, assentados em regime de pequena e média propriedade rural, boa parte nas regiões Centro-Nordeste, Centro-Norte e Centro-Sul do estado. Mais tarde, seriam introduzidas culturas extensivas de arroz, de trigo, de soja, de sorgo e outros grãos nas regiões Fronteira Oeste, Fronteira Sudoeste e Sul, e outros locais onde a atividade econômica

¹³⁶ Na acepção mais comum, como “relativo ao campo, à zona rural; próprio da vida no campo; rusticano” (Houaiss 2001).

¹³⁷ Arcaísmo, se considerado o português falado no Brasil em meio urbano, ainda é empregado em alguns lugares do Rio Grande do Sul (ambiente rural ou CTGs) como sinônimo de trabalho, faina (também com a forma *lida* ou *lidas*).

predominante, em meio rural, era a pecuária, pelo menos até meados do século XX. Uma das questões que se impõe ao se estudar a dicotomia cidade versus campo é a da identidade camponesa (aqui, designada como campeira), pois esta não é independente da existência de modos de vida e de produção urbanos, conforme explica Bourdieu, citando Robert Redfield:

[A palavra camponês], tal como vem sendo usada para designar qualquer comunidade de pequenos produtores para o mercado, devemos reservá-la para designar um novo tipo¹³⁸. Este tipo precisa da cidade para existir. Não havia camponeses antes das primeiras cidades. [...] O camponês é um nativo do meio rural cuja organização de vida, embora há muito tempo fixada, leva bastante em conta a cidade (Bourdieu 2005a).

A temática campeira, no cancionero do Grupo Manotaço, é fator de identificação do grupo no contexto da música regional gaúcha. Como já foi visto, há dicotomias entre a música regional de características urbanas e a regional campeira (música de espetáculo X música de baile, linguagem urbana X linguagem rural, entre outras) que demarcam características de estilo, atitude cênica, público alvo e outros fatores. As canções *campeiras* aqui analisadas são acompanhadas por um instrumental onde as gaitas dão o colorido de fundo indispensável para a ambientação rural proposta pelos textos poéticos.

Nestas canções, há uma freqüente associação entre as atividades pastoris e uma comunhão idílica com a Natureza e, ainda que estas atividades (principalmente em nível extensivo) comprometam o equilíbrio ecológico, deve ser lembrado que trabalhador rural, em diferentes regiões do país, convive com uma flora e uma fauna viva e pujante, apesar do acelerado desmatamento, caça predatória e outros fatores destrutivos. Esta convivência

¹³⁸ Aqui, a palavra *tipo* está sendo utilizada na acepção sociológica de *classe, categoria*.

intensa e próxima com a Natureza, em antagonismo ao cotidiano do cidadão urbano, aparece como elemento enfático em muitas músicas como, por exemplo, na vanera *Foi Deus quem me fez campeiro*:

Nesta [canção], a benção de filho da minha Mãe Natureza/ Mostra [isto], com toda a certeza, que eu não nasci para ser povoeiro¹³⁹/ Não há nenhum exagero no jeito de me expressar/ Nem como renegar, foi Deus quem me fez campeiro (Pessoa 2007).

A letra da canção, como poderá ser visto em alguns excertos transcritos a seguir, mostra gratidão para com Deus e a Natureza, através da descrição de diversos acontecimentos: o crepitar das chamas, o nascer do sol, o canto dos pássaros, etc. Ela se tornou a canção-título do CD *Foi Deus quem me fez campeiro* e tem um caráter autobiográfico, ao considerar-se que o autor trabalhou em fazendas da região, conhecendo as *lidas campeiras* e o cotidiano da vida no campo, fato por ele relatado e como revela este outro excerto da mesma música:

Bato as brasas do angico/ Do fogo vejo o crepito/ [...] Na campanha a lida é bruta/ Mas cada dia é uma luta/ Cada luta é uma história/ Se aprende a cada segundo/ Que é o melhor lugar do mundo/ Quem nasce aqui é uma glória/ [...] O quero-quero dá seu alarde de alerta/ Também desperta o tajã lá no banhado/ A codorninha vem para o orvalho da grama/ E a seriema vai costeando o alambrado [...] (Pessoa 2007).

¹³⁹ *Povo*, por metonímia, significa cidade. *Povoeiro*, portanto é o cidadão urbano.

O quero-quero, o tajã (pronuncia-se no Rio Grande do Sul com o *j* castelhano), a codorna e a seriema, aves comuns na região sul (e em outras regiões do Brasil), tornam-se elementos poéticos na narrativa de caráter telúrico, que mostra amor à terra nativa. Uma das concepções expressas pela poesia é de que, apesar das dificuldades da vida campeira, a luta cotidiana é compensada pela contemplação dos fenômenos naturais e do *estar na campanha*, ter ali nascido e, portanto, ser campeiro.

Uma das características do Grupo Manotaço, é sua fundação em uma pequena cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul, Ibiaçá, pelo compositor, cantor e gaiteiro Rico Baschera que, atualmente, possui uma propriedade em meio rural (chácara). Baschera relata que o nome *Manotaço* foi uma escolha posterior aos primeiros passos do grupo. Conta que participava do conjunto um irmão muito semelhante a ele e que pessoas ao assistirem os primeiros ensaios e as apresentações do grupo recém-formado costumavam enfatizar a semelhança entre os dois. O fato, por ironia, deu origem ao nome *Os Diferentes* para a primeira fase do conjunto musical. Passou a adotar o nome Grupo Manotaço logo a seguir e seus integrantes vinham de pequenas e médias cidades da região, Lagoa Vermelha, Tapejara, São José do Ouro, entre outras. Estas cidades estão, na sua maioria, em permanente e intensa ligação com as atividades baseadas na pecuária e agricultura, fundamento econômico da região. Alguns dos participantes têm relação direta com o trabalho e produção rural: Gracio (que já foi campeiro, propriamente dito), Lucio (que tem como atividade principal a ferragem de cavalos), Vinícius, filho de Rico Baschera. É importante salientar que este tipo de situação não é regra geral no meio tradicionalista gaúcho.

Grande parte dos músicos e dos poetas que se engajaram no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) ou participaram dos festivais nativistas, são indivíduos nascidos em grandes cidades e nela residentes, sem contato com a vida rural no interior do

estado. Muitos dos termos utilizados são conhecidos nos CTGs, em ambiente urbano e desvinculado do seu real significado, isto é, do seu emprego em contexto rural. No entanto, o linguajar campeiro, junto com outras formas de expressão¹⁴⁰, fornece elementos de coalizão ao grupo dos tradicionalistas e define as condições de pertencimento ou exclusão. É uma forma de discurso que Mainguenu (1997) chama de *enlaçamento*¹⁴¹:

Os textos aparecem, ao mesmo tempo, como uma das modalidades do funcionamento da comunidade discursiva e o que a torna possível; a comunidade se estrutura pelo mesmo movimento que gera os enunciados, suscetíveis, por sua vez de tematizar, por vezes sutilmente, as instituições que neles estão implicadas e sua própria intrincação com estas últimas (Mainguenu 1997, 70).

O linguajar campeiro proposto pela comunidade tradicionalista identifica os membros a ela pertencentes e muitos se denominam *campeiros* por esta linguagem comum embora não muitos saibam como encilhar um cavalo, usá-lo como montaria ou, ainda, ter proficiência em trabalhos como a doma, a castração e as atividades menos *nobres* como tosquia, cura de bicheiras, corte de cascos, trabalho artesanal com couro etc. Por outro lado, a aceitação da cultura codificada pelo MTG não é de aceitação unânime:

É exatamente nesse sentido que as atividades culturais, etc., dos clubes passam a ser um importante trabalho ideológico. Esse fetichismo do passado implicou, em tese, na supervalorização das coisas representativas dessa classe, notadamente de sua parte latifundiária, que era hegemônica. Vem daí que todas as coisas da estância eram acessórios fundamentais para a sociedade rio-grandense.

¹⁴⁰ Há maneiras específicas de cumprimento, como o aperto de mão antecedido de um toque da ponta dos dedos na parte interna do antebraço seguido de um bater das costas da mão no peito daquele que está sendo cumprimentado

¹⁴¹ No original, *bouclage* (N. do T.)

Essa apologia inclui o homem da estância, o laço, a boleadeira, o arreo etc., a ‘raça forte e galharda’, capaz de ‘inúmeras epopéias de civismo e de valor’ (Golin 1983, 36).

Neste ponto, é necessário destacar que, no que se refere aos comportamentos dos sócios e aos estilos propostos pelos CTGs, existem diferenças relevantes entre as agremiações, ainda que as normas e os regulamentos gerais sejam subsidiários das orientações do MTG. As informações obtidas levam a crer que a *patronagem*¹⁴² de cada agremiação imprime sua marca característica na administração destes centros sociais. O Grupo Manotaço trabalha seguidamente (mas não exclusivamente) em bailes de CTGs do que resulta uma seleção de repertório flexível, adaptável ao estilo de cada ambiente. Algumas canções do grupo parecem corresponder ao ideário tradicionalista, estabelecendo-se neste caso uma espécie de transigência poética entre a realidade *campeira* do trabalhador rural nos dias de hoje e o nível de idealização adequado ao tradicionalismo histórico regido pela batuta do MTG.

A idealização das lidas campeiras e do cotidiano do trabalhador rural produz um paradoxo quando confrontado com as condições sociais e a qualidade de vida de vários destes trabalhadores, com a evasão da mão de obra para os centros urbanos e outros fatores que contrariam a descrição idílica de um paraíso campestre. Por outro lado, são bem conhecidas as adversidades enfrentadas por muito daqueles que migraram do campo para a cidade sem condições adequadas de moradia e adequação de suas aptidões profissionais para um mercado de trabalho competitivo e com modos de produção estranhos ao trabalhador rural. Levando

¹⁴² Diretores, presidentes da agremiação.

isto em consideração, a apologia ao *campeirismo* pode também ser entendida como um estímulo à fixação da força de trabalho rural em seu terreno de origem.

Na busca de um perfil identitário para o homem do campo, algumas canções enunciam caracteres e atributos necessários, resignificando o termo numa espécie de dialética entre o real e o imaginário¹⁴³, o que, novamente, nos remete ao *enlaçamento*, já referido anteriormente. A poética utilizada parece constituir “textos de terceiro grau, em que a transmissão de sua doutrina coincide com a descrição de seu ideal enunciativo ou de sua comunidade discursiva [...]” (Mainguenu 1997, 69). Este é o caso do xote *Coisas de Campeiro*, da qual analisamos alguns excertos:

Um bom campeiro que se preza tem que ter/ Cavalo, laço e cachorro e
a china do bem querer [...]/ Um bom campeiro quando sai pra rodeio/
Não liga pra tempo feio nem que venha o céu abaixo/ O que mais
gosta é de entrar no entrevero/ Que tenha china e gaitero e um
churrasquito buenacho [...] (Baschera e Leite 2008).

Em linhas gerais, a letra delinea o tipo clássico do gaúcho, muito semelhante ao que foi cantado em versos no *Martin Fierro* de José Hernández: “Mas onde outro *criollo* passe/ Martín Fierro há de passar/ Nada o faz recuar/ Nem os fantasmas o espantam/ E desde que todos cantam/ Eu também quero cantar/” (Hernández 1995) (t.n)¹⁴⁴.

No entanto, o protagonista da narrativa poética de Baschera e Leite (2008), parece ser menos trágico do que seu *hermano* argentino. Procura divertir-se ao som da gaita em um

¹⁴³ Aqui, ambas as palavras são tomadas em suas acepções mais imediatas.

¹⁴⁴ *Mas ande outro criollo pasa/ Martín Fierro há de pasar/ Nada lo hace recular/ Ni los fantasmas lo espantan/ Y dende que todos cantan/ Yo también quiero cantar/* (Hernández 1995).

ambiente onde encontre mulheres, churrasco e, com a canha¹⁴⁵ transportada na guampa¹⁴⁶, buscando alegria e amizade:

Um bom campeiro não pode negar a estampa/ A canha pura na guampa, faca afiada e palheiro/ Chega na festa bombacha e bota ensebada/ E a goela sempre afinada pra cantar pros companheiros/ [...]Um bom campeiro não pode temer o perigo/ Tem que ser um quera¹⁴⁷ amigo, mui leal e bonachão/ Hospitaleiro, sempre pronto e bem-disposto/ e jamais virar o rosto quando alguém lhe aperta a mão [...] (Baschera e Leite 2008).

Não é regular a venda de bebidas destiladas nos bailes de CTG ou mesmo nos bailes comunitários da região (geralmente ginásios esportivos convertidos temporariamente em local para baile), muito menos é comum qualquer participante do baile levar consigo garrafas ou cantis de bebida. A figura do campeiro carregando uma guampa de cachaça, seguidamente invocada nas poesias, corrobora a afirmação de que há um distanciamento considerável entre o campeiro mítico e o real. Como já foi ressaltado, há um fluxo constante entre o imaginário e o real, construindo comportamentos e regendo a ética das relações gauchescas e campeiras.

A afirmação do *campeirismo* propõe um antagonismo entre os conjuntos mais apegados às tradições assumidas como rurais e a proposta mais urbanizada de grupos com maior aceitação pelos jovens. Tornou-se perceptível no trabalho de campo, quando da observação dos bailes no CTG Lalau Miranda (Passo Fundo), que os conjuntos tradicionais *Os Serranos* e *Os Monarcas* atraíram um público participante que reunia indivíduos de uma faixa etária mais ampla, com uma concentração aparente na faixa entre 30 e 40 anos e além,

¹⁴⁵ Cachaça.

¹⁴⁶ Guampa ou borrachão é um cantil trabalhado num chifre bovino com um a vedação na base e abertura com rolha na extremidade para carregar bebida, na maioria das vezes alcoólica e, geralmente, cachaça.

¹⁴⁷ Pessoa, indivíduo.

enquanto num baile animado pelo conjunto *Rodeio*, integrado por músicos mais jovens e com uma proposta musical mais ligada à música de consumo atual, os numerosos participantes da festa pareciam serem predominantemente, jovens entre 20 e 30 anos.

Cumprе acrescentar que estes dados não se propõem como valores estatísticos, tratando-se apenas de uma estimativa visual e aproximada, passível de grande variação, portanto. No entanto, a observação destes eventos revela uma disputa pelos espaços de baile, onde conjuntos mais jovens e com uma proposta menos tradicionalista, têm obtido gradualmente resultados satisfatórios e promissores, independente de avaliações que possam incidir sobre aspectos estéticos ou éticos da sua música.

Ainda no CD *20 anos, 20 sucessos*, a vanera *Xucro*¹⁴⁸ e *Campeiro*, de Borges e Pessoa (2008), reitera a intenção do *Manotaço* em não afastar-se do estilo campeiro (às vezes também chamado de estilo *galponeiro*¹⁴⁹):

O campeirismo que trago no estampado, sem luxo/ Mostra a garra de gaúcho desta lida campesina/ Se o andar é a minha sina, o cantar é o meu destino/ que trago desde menino, de querência em querência/ Cantando reminiscências de gaúcho teatino¹⁵⁰ [...] Eu sou campeiro, campeiro e tanto/ Trago na alma o campeirismo que canto (Borges e Pessoa 2008).

Termos como *campeiro*, *campeirismo* e similares, designam, portanto uma forma típica de relacionar-se com o ambiente e a tradição rural. Tem atualmente relação com as opções estilísticas de instrumentação, de indumentária e aspectos cênicos da apresentação de

¹⁴⁸ Selvagem, bravio. O termo refere-se a animais não domesticados.

¹⁴⁹ Como referência aos galpões, espaço de chão batido que serviam tanto para serviços rurais como para bailes improvisados.

¹⁵⁰ Livre, que não está ligado a nenhuma empresa ou instituição.

um determinado conjunto, conforme visto anteriormente. Mais adiante, a mesma canção fala da presença do *campeirismo* nos salões de baile: “ [...] o pampa é meu pedestal, a gaita é minha parceira / Meu verso não tem fronteira, brotou de um fundo de campo/ É esse o estilo que eu canto nas bailantas galponeiras/” (Borges e Pessoa 2008).

Em um xote, *A origem dos gaiteiros*, de Baschera e Gildinho (2008), faixa 6 do mesmo CD, há uma mensagem aos patrões de CTG, salientando a opção estilística do Grupo Manotaço:

Toco minha gaita, faço verso e também canto/ E o meu Rio Grande levanto através desta cantiga/ Não adianta a gaita fazer alvoroço/ Tem que ser xote bem grosso e que tenha a marca antiga/ Nestes fandangos eu toco e canto o que faço/ E as gaitas do Manotaço vão mandando este recado/ Aos presidentes e patrões de CTGs/ Para ver a sala encher é só nos fazer o chamado (Baschera e Gildinho 2008).

Não há dúvida quanto à clareza e à intenção do recado: o xote deve ser bem *grosso* (rústico), ter a marca antiga e nos fandangos (bailes), o autor da música costuma tocar e cantar *o que faz*, em outras palavras, afirma ser um campeiro colocando suas vivências em forma de música e poesia.

Também podem ser consideradas canções inspiradas na vida campeira, tais como o xote *Fogo de Chão* e o chamamé *A doma do douradilho*, gravadas pelo Grupo Manotaço (2007). A primeira canção é nostálgica e expõe as recordações do narrador, um tropeiro já afastado das lidas campeiras:

Vejo uma tropa que passa naquela estrada/ No passo leva a boiada, vai descendo o chapadão/ E o madrinheiro¹⁵¹ na frente com o cargueiro/ Pra fazer o carreteiro naquele fogo de chão/ Vai o tropeiro na imensidão deste pampa/ Bebendo canha na guampa e o amargo chimarrão/ Finda a tarefa, deixa o gado na charqueada/ Levanta de madrugada e faz o fogo de chão/ [...] Hoje da estância da saudade eu sou tropeiro/ Sonho com o carreteiro pela estrada do rincão [...] (Soares e Souza 2007).

As reminiscências envolvem o trabalho do tropeiro, a culinária rústica e o mote principal é a expressão *fogo de chão* que encerra as quatro estrofes da poesia (aqui reproduzida apenas parcialmente).

A *Doma do douradilho*, narra um *causo*¹⁵² de doma, numa variação de um tema recorrente no cancionário do Rio Grande do Sul. A história versa sobre a contratação do protagonista, um campeiro experiente na doma de cavalos, a amansar um potro que deverá servir de montaria para uma linda moça (herdeira de uma estância). No decorrer da *lida*, que dura quase uma semana, o domador e a *prenda* se apaixonam. A história termina em casamento e, portanto, o domador passa de peão a estancieiro:

Pois os velhos pais da moça/ Ficaram muito faceiro (*sic.*)/ Me pagando mais dinheiro/ Coisa que eu nem merecia/ Não perceberam que a filha/ Domava meu coração/ De peão eu passei [para] patrão/ Das coisas que eu mais queria (Pessoa 2007).

¹⁵¹ Campeiro que cavalga a frente da tropa para que esta lhe siga a trilha. Conforme Houaiss (2001), o termo parece derivar de *madrinha*, denominação para a égua que frequentemente servia de montaria nesta função.

¹⁵² *Causo* é um regionalismo já dicionarizado empregado em diversas regiões do Brasil geralmente no sentido de *acontecido, caso ocorrido*.

Na elaboração da rima, o autor joga com o português coloquial da zona rural (*ficaram muito faceiro*), fazendo o protagonista omitir o *s* do plural para rimar rigorosamente com a palavra *dinheiro*, o que parece enfatizar o espírito *galponeiro* da canção. O protagonista é um peão e fala como tal, elaborando seu discurso talvez como cultura de resistência:

Desta forma, tudo se passa como se os sistemas simbólicos estivessem destinados pela lógica de seu funcionamento [...] a exprimir os desvios diferenciais que definem a estrutura de uma sociedade enquanto sistema de significações, arrancando os elementos constitutivos desta estrutura, grupos ou indivíduos, da *insignificância*. Assim, a linguagem e as roupas, ou melhor, certas maneiras de tratar a linguagem e as roupas, introduzem ou exprimem desvios diferenciais no interior da sociedade sob forma de signos ou insígnias de condição ou de função (Bourdieu 2005a, 18).

Em *Mate Sagrado*, uma milonga em estilo não tradicional, o costume de beber chimarrão é homenageado. Pode se constatar a presença deste hábito em toda região platina, rio-grandense-do-sul e em alguns pontos do centro-oeste brasileiro. No Rio Grande do Sul, sua importância emana de um caráter simbólico muito arraigado na cultura local, onde o chimarrão passa de mão em mão em uma roda de companheiros e de amigos, de patrão e de empregados, em ambiente familiar ou solitariamente. O fato de todos sorverem o líquido pela mesma *bomba* revela confiança, solidariedade e espírito igualitário. Tomado pelo casal no amanhecer, antes da refeição ou à tardinha, parece ter a função de reiterar a intimidade e a permanência dos laços afetivos. É uma oportunidade para encontro, para conversa e para planejamento. Oferecido pela *prenda* solteira ao peão ou vice-versa é um sinal de cortesia e de simpatia.

Existe um pequeno ritual que acontece desde o preparo da infusão, a *cevadura*, com água morna, passando pela degustação, com água *no ponto* (com a chaleira apenas chiando, sem chegar à ebulição), a mão direita para servir¹⁵³, um único *cevador* (que é, na maioria das vezes, o que serve a todos) e a praxe de tomar completamente o líquido servido, fazendo a bomba *roncar* no final. Não há dúvida de que a erva-mate, o porongo (ou cuia), a *bomba* e o ato de beber chimarrão (também chamado de *mate*) têm uma função simbólica muito presente na cultura local. A canção *Mate Sagrado* aborda o assunto sob a óptica da solidão e da esperança:

Este porongo que nas mãos eu trago/ É para cevar o amargo nas tardes
que vão/ Velho sistema pela tradição/ Desperta o peão no amanhecer/
[...] Mate sagrado de afogar as mágoas/ Juntam-se as águas ao lembrar
de alguém/ [...] Pra quem mateia [aquele que mateia] cheio de
esperança/ Um dia alcança o que tanto quis/ [...] Pois eu também
espero encontrar/ Um alguém para matear e me fazer feliz (Baschera
2008).

Não se trata então de uma simples bebida, é um formador do *habitus* local, sendo tratado na canção com reverência e apreço, como um símbolo *sagrado*. Além disso, a poesia parece sugerir que o ato de beber chimarrão possui atributos mágicos (à semelhança de um ritual): aquele que *mateia* esperançoso, um dia verá seus desejos realizados. Naturalmente, a sugestão deve ser vista sob plano poético, ainda assim ela coloca em relevo a aura mística, quase religiosa que envolve o uso da bebida. Sob uma perspectiva antropológica, é oportuno lembrar:

¹⁵³ Caso o *cevador* ou aquele que devolve a cuia não puder usar a mão direita, é comum dizer-se: *Desculpe a mão, mas é a do coração*.

Como vamos lidar com o significado, comecemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas idéias mais abrangentes sobre ordem. (Geertz, 1989).

As canções versam sobre a vida campeira, costumes, *causos*, desenhando um panorama microrregional¹⁵⁴ que, em muitos casos, abrange em sua esfera cultural não somente gaúchos rio-grandenses-do-sul, mas habitantes de outras regiões, principalmente sul de Santa Catarina, oeste Paranaense, Mato Grosso do Sul e algumas comunidades de Goiás, para citar algumas. O conteúdo semântico-expressivo destas canções atinge milhares de indivíduos, expressando valores e modos de vida de comunidades que compartilham elementos culturais comuns. Pode se considerar então como Merriam (1964) que esta expressão de valores culturais gerais revelados no texto das canções pode ser utilizada para o estudo do *ethos* de uma cultura, ainda que o conteúdo poético possa revelar fortes ligações com a literatura de ficção nativista e não com o trabalho real e cotidiano do homem do campo, o *campeiro* e os costumes que pretende retratar. Este distanciamento entre o imaginário e o real não é atributo único das canções aqui em estudo, mas revela-se também nas canções *sertanejas* em diversos estilos e na idealização romântica que delineou liricamente vários personagens míticos das canções brasileiras (o pescador, o boiadeiro, o cangaceiro, a *baiana*, o retirante, o *malandro* carioca etc.).

¹⁵⁴ Aqui, em termos mais precisos, trata-se da região do Planalto Médio e da chamada *Região Serrana* do Rio Grande do Sul.

II. A Natureza

Como já foi visto na canção *Foi deus que me fez campeiro*, há em nível poético uma relação entre o *campeirismo* e a natureza. Quanto à legitimidade desta relação, cria-se aqui um ponto de discussão que pode ser estabelecido a partir das conseqüências ecológicas da pecuária extensiva e da produção crescente de carnes, de leite, de couro, de lã e derivados, na qual a utilização de adubos não orgânicos, sarnicidas, carrapaticidas, remédios e outras substâncias necessárias à criação de rebanhos em larga escala, faz com que a Natureza pouco tenha a ver com os resultados obtidos em termos nutricionais ou com os processos de desertificação e de desmatamento ligados à criação massiva de rebanhos. Por outro lado, não é objetivo deste trabalho estabelecer uma extensa análise do assunto, mesmo porque, conforme já foi dito a idealização poética não está acorrentada, necessariamente, à realidade factual. Trata-se aqui de, como Geertz (1997) sugere, entender como as pessoas deste grupo de definem e como elaboram estas interações discursivas entre o imaginário e o real.

Novamente, é possível lembrar uma canção da *XII Califórnia da Canção Nativa*, de 1982. A canção *Das Salamancas*, uma mazurca de Ewerton Ferreira com letra de Nilo Brum, obteve um quarto lugar e um troféu de *Melhor Música Ecológica*. A canção é aqui abordada por ser um exemplo apropriado para trazer elementos já históricos no tocante à construção de uma relação biunívoca entre o *campeirismo* e a Natureza, independente da conexão factual e da lógica entre os dois elementos.

A primeira estrofe da canção, *das Salamancas*, criava uma atmosfera apocalíptica:

Das salamancas¹⁵⁵ dos gabinetes/ Estranhos ventos te ameaçam/ Lá fora a vida é um perigo/ Já vem no céu o inimigo/ Tafonas brancas e saladeiros¹⁵⁶/ Por razões bem conhecidas/ Estão vazios sem movimento/ Lá fora o vento devora vidas [...] (Ferreira e Brum 1982).

Novamente, tem-se aqui um inimigo obscuro e anônimo, como na milonga *Não podemos se entregá pros home* de Alves, Scherer e Zanatta (1982). Um inimigo que toma decisões ameaçadoras enfiado em gabinetes de localização incerta. Lamenta-se, aparentemente, o abandono das tafonas e dos saladeiros e as razões parecem ser óbvias¹⁵⁷. Mais adiante, o perigo iminente é revelado: “O pala¹⁵⁸ que te protege/ Da garoa e do Minuano/ Contra a garoa da radiação/ Não vale nada por que é de pano/ Porque é de pano não vale nada [...]” (Ferreira e Brum 1982).

O regional encontrava assim o universal (ou, ao menos, o global) pela inclusão de um gaúcho campeiro na esfera das discussões sobre a proliferação de armas nucleares. O que é importante salientar é que a relação homem – natureza é abordada pela dicotomia ontem X hoje, onde se atribui o desequilíbrio (econômico, ecológico) a um inimigo anônimo, atual e externo. A canção também expressa significativo saudosismo em relação ao modo de vida de eras passadas. A linguagem obscura talvez demonstre seqüelas dos anos da forte censura da ditadura militar (este festival foi realizado em 1982, nos anos da chamada Abertura política). É possível destacar que este tipo de composição, por objetivar festivais, implique em elevado nível de premeditação e de flexibilidade devido às características específicas de cada

¹⁵⁵ Grutas, cavernas.

¹⁵⁶ Tafonas e saladeiros: moinhos e locais para produção de charque. Tiveram seu apogeu no período da escravatura.

¹⁵⁷ O que seria mais imediato na interpretação, relaciona-se com passagem do modo de produção escravista para o industrial e, paralelamente, com a retração da chamada Economia do Charque, por diversos fatores de ordem econômica. Entretanto, não parece ser isto o que o autor deseja sugerir.

¹⁵⁸ Espécie de capa ou manto de tecido, utilizado para proteção contra a umidade e frio.

concurso, realizados em diferentes microrregiões do Rio Grande do Sul, com diversidade de premiações disponíveis e outros fatores (mais tradicionalista ou aberto a várias tendências, etc.). Numa direção quase oposta, a canção dos grupos que atuam em bailes, tende a configurar-se, na maior parte das vezes, em sintonia com a proposta musical do conjunto (campeiro, eclético, etc.) e a atender faixa etária que pretende atingir dentro das características da sua região de abrangência.

No CD *Foi Deus quem me fez campeiro*, a temática da Natureza se faz presente na canção título e na vanera *A Serra é meu Céu*. Nesta última, a poesia salienta aspectos de caráter nativista, numa ode à região serrana do estado do Rio Grande do Sul:

Sou do Rio Grande, nascido em cima da serra/ E minha terra faço gosto¹⁵⁹ em cantar/ A inspiração que brota da minha mente/ É igual a vertente de água boa a jorrar/ Tudo inspira pro fecho de qualquer rima/ Aonde a china pode rimar com beleza/ E a natureza pode rimar com jardim/ E rima, sim, sinceridade e franqueza (Pessoa 2007).

A canção prossegue com uma referência aos gaiteiros do estado quando o autor declara que ama “essa terra, berço de grandes gaiteiros/ e é lá no cerro que eu alcanço o céu com a mão” (Pessoa 2007). Também na vanera *A saudade me escolta*, a contemplação da natureza se combina com sentimentos de expectativa, pois o protagonista sente saudades de alguém que o espera, mas não deixa de perceber o que ocorre à sua volta:

[...] Sinto o orvalho do pasto me encharcar o pé/ Bato na marca e da noite eu quebro a quietude / E o vento rude faz onda nos aguapés [...] Voando o passo, sinto que eu chego mais perto/ Logo esperto com o

¹⁵⁹ *Fazer gosto* significa ter satisfação.

rosnido¹⁶⁰ de um guará/ São estas coisas que me traz de volta aos pagos (Pessoa 2007).

Aqui, é a experiência sensível (tátil, auditiva) do homem do campo que faz o protagonista narrar sua viagem e valorizar sua vivência em meio rural. É uma experiência compreensível e imediata para os indivíduos que integram as comunidades que recebem a música do conjunto, geralmente convivendo em pequenas cidades de 3.000 a 20.000 habitantes e em permanente contato com as áreas rurais adjacentes. Também vai ao encontro do cidadão urbano (ou urbanizado) que, cansado da agitação e da poluição da cidade grande, se sente atraído por uma visão de mundo diferente onde a promessa de um cotidiano em harmonia com a natureza e a contemplação de seus fenômenos substitui os excessos de informação e de consumo oferecidos pelo ambiente citadino. Outro ponto digno de nota: o protagonista não é um estancieiro ou *gaudério* a cavalo, mas um homem que está a pé.

Em Paragens do Sul, de Baschera e Lamberty (2008), a temática da Natureza retorna acautelada por uma rancheira com espírito entusiástico, uma espécie de ode nativista onde são exaltadas as belezas naturais sulistas, particularmente do Rio Grande do Sul, da qual se reproduz aqui a segunda estrofe:

O verdejar das campinas/ Da serra e do litoral/ E os rios que parecem
veias/ Do pampa meridional/ A tradição riograndense (*sic*) / Vive na
voz do tropeiro/ E a liberdade é um ritual/ Num chimarrão
companheiro/ (Baschera e Lamberty 2008).

¹⁶⁰ Regionalismo equivalente a *rosnado*.

A poesia denota um *pathos* nacionalista comum em canções deste gênero. O amor à terra natal é fundamentado nas belezas naturais e nas tradições. A citação ao chimarrão corrobora o que foi salientado quando da análise da canção *Mate Sagrado*, reiterando o valor simbólico desta bebida para os gaúchos.

III. O relacionamento amoroso

A análise das canções mostra que a função social do cancionero, tem intrínseca ligação com os ambientes de baile e as comunidades da área de abrangência do Grupo Manotaço. Desta forma, como condição primária, as músicas são dançantes, apresentando em sua maioria ritmos regionais ou, ao menos, de características regionais¹⁶¹. Outro aspecto, já enfatizado anteriormente, é que as gaitas são integrantes indissociáveis do acompanhamento instrumental.

A temática ligada ao amor é abordada em diversas formas, com poesias de ambientação bucólica, outras de sensibilidade romântica, algumas expressando conquistas casuais ou encontros apaixonados. Existem também outras que podem parecer rústicas ou grotescas, dependendo da percepção subjetiva do ouvinte.

Em *A Saudade me escolta*, com alguns trechos já reproduzidos anteriormente, a narrativa enfoca as belezas naturais da paisagem e a expectativa de retorno a uma moradia (talvez seu próprio lar), onde o viajante é esperado:

¹⁶¹ Como é o caso da valsa e do xote, comuns em todo o país, mas executados com os *sotaques* típicos de cada região.

Campeio o rumo farejando a querência/ Esta tenência¹⁶² de andejo¹⁶³ só me atrasa/ Mesmo sem rastro, vou seguindo meu instinto/ Pois logo sinto cheirar fumaça das casas [...] / E, ainda de madrugada / Eu quero dar um oh de casa/ Que alguém me espera por lá/ E a saudade me escolta/ E ao me ver aqui de volta/ Nem eu vou acreditar (Pessoa 2007).

É possível notar a tensão entre o nômade e o sedentário, entre o errante e o caseiro. A imagem do *gaudério*, do *haragano* é muito presente na literatura e na poesia nativista (recordar *Martín Fierro*), mas a realidade das pequenas comunidades vinculadas à agropecuária estabelece um modo de produção tradicional onde a mulher cuida da organização doméstica e o homem trabalha na lavoura, no comércio ou em outras atividades profissionais. O protagonista repreende a si próprio pela sua insistência em ser *andejo* e anima-se com a idéia de que ao chegar, alguém o espera (possivelmente sua companheira).

Situação semelhante é descrita na canção *Ânsia de chegar*, uma vanera que faz uma provocação (amistosa) ao gaiteiro, já na locução inicial (*atracamo, ô gaiteiro véio, balançando, chacoaiado que nem mijo de cachaça...*):

Clareou o dia, tá na hora eu vou embora/ Estrada a fora no meu zaino a galopar/ Porque a saudade da chinoca me provoca/ E me sufoca numa ânsia de voltar/ numa festinha de capela abracei ela/ esta donzela conquistou meu coração/ [...] bamo que bamo meu cavalo a galopar/ Que a minha amada tá ansiosa a me esperar (Borges 2007).

Na vanera *Tô de butuca*, o ambiente é o da *bailanta*, com a busca do sexo casual, mas o protagonista também admite a possibilidade de um compromisso duradouro:

¹⁶² Hábito, costume obstinado.

¹⁶³ Andarilho, aquele que não fica muito tempo em casa.

Tô de butuca¹⁶⁴, neguinha, tô de butuca/ Não me cutuca e para de me provocá/ Tu ta sobrando e eu também to avulso/ Tô com uma fome de urso, louco pra te devorar/ Tu é do tipo que eu sonho pro meus pelegos/ Me casar cedo é coisa que eu não queria/ Não me cutuca desse jeito tu me enloca/ Eu te levo lá pras biboca e enchemo o rancho de cria [...] (Pessoa 2007).

Gracio Pessoa, o autor desta vanera afirma que a canção é “mais parecida com a música dos *Tchê*, a letra, o balanço tipo maxixe”. Quando questionado sobre o termo *maxixe*, o autor responde que “é música para dançar corpo-a-corpo, encostado, como no forró do nordeste”. Explica que nos CTGs não é possível dançar desta forma, mas que em cidades maiores, nos *bailões*, é comum acontecer. Acrescenta que a linguagem utilizada é, propositadamente, mais urbana e jovem, para atingir um público mais diversificado. Estar “de butuca” é estar assanhado, na expectativa da conquista. Vini Baschera, o baterista do grupo, considera que “não dá para dizer o que é diferente no ritmo, ainda é vanera, com outro balanço, mas é difícil analisar”.

O mesmo espírito de conquista anima o protagonista da vanera *China maleva*. Novamente, o pelego parece trocar de função, deixando de ser peça do arreo para ser utilizado como leito:

Lá pelas tantas eu, de bailar, vinha estropiado/ E a china no meu costado troteava, pedindo cancha/ Eu procurando uma volta para atirar o laço/ Louco para cair nos braços daquela linda pinguancha¹⁶⁵ [...] /

¹⁶⁴ *Butuca* é, segundo Houaiss (2001), um regionalismo derivado de *mutuca*. Estar de *butuca* é estar agitado, inquieto.

¹⁶⁵ Forma modificada de *piguancha*, significando moça, mulher jovem na linguagem regional do Rio Grande do Sul.

Convidei ela pra uns minutos de sossego/ E arrastei pros meus pelegos num pealo de volta e meia (Borges 2007).

As metáforas parecem remeter a uma atividade de rodeio ou campeira; a china troteia (como uma potranca, pode se supor) e o protagonista vai laçá-la, o que se concretiza com o *pealo de volta e meia*, isto é, o tiro de laço foi bem sucedido. Aqui, o jogo de sedução é retratado como uma atividade eqüestre. Não há como ignorar o conflito entre a violência simbólica manifestada na narração da conquista e os anseios afetivos:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes [...]. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência [...], é acima de tudo uma *carga* (Bourdieu 2005b, 64).

Em *Machão* a afirmação de virilidade retorna de forma caricata (o machismo é encarado como um preceito). O texto tem um teor satírico, como se fosse um deboche:

Me dê licença que o assunto do momento/ É o movimento de uma onda feminista/ Fazendo greve, sacudindo a minha terra/ Propondo guerra ao preceito de machista (*sic.*)/ Querem o homem mais gentil e delicado/ É complicado resolver esta questão/ Eu acho estranho mas a mulher bem bonitona/ Vai na carona mas prefere um bem machão/ [...] (Lamberty, Gildinho e Chiquito 2008).

O estribilho, quase um recitativo, enfatiza a palavra *macho* com a cadência conclusiva (dominante - tônica) no início do 3º compasso. O ponto culminante, ao final (*se não houvesse o machão*) é vocalizado em uníssono pelo grupo:

Não e xis te mei o ho mem nem mu lher de bar bi

ca cho mu lher tem que ser mu lher e'o ho mem tem que ser

ma cho Com mu lher fa ca na bo ta in ver ten do'a tra di

ção que se ri a do Rio Gran de se não hou ve sse'o ma chão

Ilustração 20: Excerto de transcrição: *Machão*

Fonte: transcrição do autor da pesquisa

A melodia, de fácil assimilação, dá suporte eficaz ao enunciado empregando cadências tonais e vocalizações que sublinham o texto musicalmente. Novamente, pode ser colocada em relevo a importância da análise das canções, conforme salienta Merriam (1964), pois estes revelam prescrições, visões de mundo e outros aspectos significativos de uma cultura.

Outras canções falam de amor de modo apaixonado e plangente, como é o caso da milonga *E lá vou eu*:

Pensando em ti, eu escrevi/ Esta canção que fala de amor e muito mais/ Não fui capaz de te esquecer/ Um só momento, o pensamento em você/ Chorar pra quê, pra solidão/ Se para quem me dediquei foi tudo em vão/ Acreditava ter você mais um pouquinho/ Por um carinho, pedi a Deus [...] (Baschera 2007).

Em *Pega no abraço*, uma vanera com um *tranco* que lembra os ritmos brasileiros de outras regiões, a letra estimula a aproximação entre os pares e desaprova o uso de drogas:

[...] A menina bonita quer te namorar/ Faz charme, faz zoinho, ela tá que tá/ Guri deixa de ser frouxo e bota pra quebrar/ Chega na gatinha que eu vou te ensinar/ Pega no abraço e dá beijo na boca/ Que ela fica louca, ela fica louca/ [...] Guri deixa da bebida, o pó atrasa a mente/ Chega na gatinha, faz diferente (Pessoa 2007).

A linguagem procura se aproximar da maneira de falar urbana, com termos e expressões como *gatinha*, *tá que tá*, *charme*, *bota pra quebrar*, etc., artifício intencional conforme corrobora Gracilo Pessoa: “De vez em quando componho alguma coisa no estilo dos *Tchê* [...]”¹⁶⁶. A advertência em relação às drogas revela a preocupação com o consumo destas, mais freqüentes em centros urbanos maiores, porém algumas vezes ameaçando as pequenas comunidades, apesar do intenso controle social decorrente da estruturação comunitária. A canção procura atingir os participantes mais acanhados que, por inibição, não convidam as mulheres solteiras para dançar, do que resultam em algumas formarem pares e dançarem no salão “se ralando frente a frente”¹⁶⁷ (Pessoa 2007).

Coração nas esporas, outra vanera, retoma o tema do reencontro. A ansiedade em rever a *prenda*, faz o cavaleiro esporear o cavalo para que este apresse a marcha:

Quando me vou campo afora/ E atravesso à madrugada/ A saudade me escora/ E eu me bandeio em disparada/ Levo no peito a formosa/ Que eu não vejo há ‘três’ ontonte/ Vou de mira no horizonte / E o coração nas esporas/ [...] Bamo, bamo, bamo, bamo [...] Eu vou rever o meu amor (Deniz Jr e M’bororé 2008).

¹⁶⁶ Referência aos grupos regionais urbanizados, como o *Tchê Barbaridade*, *Tchê Garotos* e outros.

¹⁶⁷ Em algumas regiões do Rio Grande do Sul, eram chamadas de *marias-cebolas*.

Gravada em ambos os CDs está a canção *Memórias*, com ritmo resultante da fusão da vanera com elementos do samba. A poesia não tem caráter regional, utilizando o português em linguagem coloquial:

[...] Apago as luzes e deixo a porta da frente encostada/ É que às vezes me perco no tempo, pensando que posso te esquecer/ E que cada manhã é um futuro incerto que não a traz de volta/ A bater nesta porta que nunca fechou para você [...] (Leão, Matogrosso e Moraes 2008).

Em relação a esta canção, Gracio Pessoa afirma que “é canção sertaneja, fala em romantismo e é boa para aproximar a moçada, para namorar”. A canção foi utilizada para uma coreografia que homenageou o Grupo Manotaço, antecedendo um baile no município de Charrua, conforme relatado na pesquisa de campo. Ao ser lembrado do evento, Gracio comenta que “isto mostra a importância da música sertaneja para a gurizada, eles gostam, se identificam”. Acrescenta que a inter-relação entre a música regional gaúcha e a sertaneja, cultivada no interior de São Paulo é histórica, “como se vê na música *Tropeiros*” (CD *Grupo Manotaço – 20 anos, 20 sucessos*). Corroborando esta afirmação, verificamos no decorrer deste trabalho, que em uma entrevista gravada em Carazinho, RS (registrada em fita VHS por um amador), o gaitero Adelar Bertussi, referência regional para os gaiteros sulistas, ressaltou as influências recebidas do cantor, radialista e compositor paulista, Raul Torres, com o qual teve contato ao iniciar sua carreira em nível nacional.

Desta forma, as canções que versam sobre o relacionamento amoroso oscilam entre vários gêneros (rurais, rurais urbanizados) e atitudes (rústicas, romanescas, cavalheirescas, etc.). O leque diversificado vai ao encontro da população alvo, constituída de mulheres e de homens de diversas etnias e classes sociais, conforme foi constatado na pesquisa de campo. No tocante à violência simbólica de algumas expressões, deve ser ponderada a rusticidade

essencial do *campeirismo* e algumas características culturais dos grupos que o cultivam, reflexão que será feita ao final deste estudo.

IV. Encontros, festas, música e gaitas.

A gaita é instrumento de grande importância na música regional campeira do Planalto Médio e da, assim chamada, Região Serrana do Rio Grande do Sul. Nos dois CDs do Grupo Manotaço gravados durante o período da pesquisa de campo relativa ao presente trabalho, (de 2006 a 2008), encontram-se 15 músicas (em um total de 36) que fazem referência à gaita ou aos gaiteiros. O contexto das canções pode ser o encontro de companheiros ao redor do fogo de chão, um baile ou outras ocasiões, sublinhando a importância simbólica do instrumento e dos instrumentistas no imaginário regional. É importante lembrar que o conjunto conta com dois gaiteiros atuando simultaneamente, Felipe Gambin e Nerio Pessoa, o Índio.

No CD *Foi Deus que fez campeiro*, de 2007, podem ser enquadradas nesta categoria as canções, *Fogo de chão*, *Trancão de vanera*, *China maleva*, *Vai no balanço*, e *Gaiteiro bom de tutano*. No CD *20 anos, 20 sucessos*, de 2008, surgem *Xucro e campeiro*, *Bem à moda antiga*, *Origem dos gaiteiros*, *Vanera tranquejada*, *Rodeio do meu sonho*, *De rodeio a rodeio*, *Paragens do Sul*, *Mais uma gaiteiro*, *Estilo de domingo* e *Gaudério 100%*.

Em *Fogo de Chão*, já citada anteriormente, a ambiência é o encontro dos peões após o trabalho, ocasião onde “o gaiteiro puxa o fole da cordeona e a peonada canta versos perto do fogo de chão” (Soares e Souza 2007). Em *Trancão de vanera* a importância do instrumento é enfatizada no contexto do baile de galpão:

No galpão um trancão de vanera/
Domingueira pra arrastar o pé/
Tem de tudo que um macho precisa/
Tem cordeona, cantiga e mulher/ [...]
No vai-e-vem da cordeona manhosa/
Acarquemo a vanera/
No vai-e-

vem da cordeona manhosa/ Me vou pra vanera/ No vai-e-vem da cordeona manhosa/ Dancemo a vanera [...] (Borges e Maikel 2007).

O linguajar é rústico, resistindo ostensivamente à exclusão proposta pela linguagem padronizada. Esta talvez seja uma das principais diferenças da canção *campeira* para o cancionário nativista *refinado*: o uso proposital de um português quase dialetal, à margem da gramática e da sintaxe oficiais. Neste caso, não se trata de uma apropriação estilística realizada por um acadêmico ou cidadão (na acepção mais imediata da palavra), mas do emprego da linguagem regional corrente do gaúcho rural, recusada e freqüentemente ridicularizada por agentes que refletem o interesse de algumas classes dominantes. A reflexão de Bourdieu (2002, p.113) sobre o sotaque e a identidade regional, vem ao encontro desta forma particular de uso da linguagem que é o texto da canção: a singularidade regional fornece vigor e ênfase à expressão poética, dando sabor peculiar a uma narrativa que em português gramatical seria meramente uma descrição banal.

Neste caso, o *campeirismo* pode ser visto como uma luta deflagrada em várias frentes do terreno simbólico pela preservação de redutos caracterizados pela fala, pela música, pela cultura singular. A cultura regional enfrenta pressões pelo menos em duas frentes: por um lado, as influências resultantes do modo de vida e das proposições estéticas dos grandes centros urbanos, fatores relativamente uniformizados através dos meios de comunicação e pela globalização. Em outra trincheira, resiste (muitas vezes de forma velada) à ortodoxia e à hegemonia proposta pelo MTG que, através de uma estrutura hierárquica baseada no sistema latifundiário (patrões, capatazes, peões, etc.) e de uma codificação da cultura *estancieira* (manual de danças, de regras de comportamento e de indumentária), exerce formas de violência simbólica em detrimento da maneira de viver e das manifestações culturais dinâmicas e espontâneas do homem comum do campo.

A afirmação contida na frase, *tem de tudo que um macho precisa, tem cordeona, cantiga e mulher* (3º e 4º verso), coloca de maneira evidente a importância da gaita nos anseios do protagonista, um campeiro em busca de diversão dominical. O eixo simbólico *gaita/canção/mulher* pode ser identificado facilmente em outras canções e enfatiza a conexão do instrumento com a busca de relacionamento amoroso ou sexual em ambiente festivo. “São canções de namoro, sabe como é que é: a *prenda faz zóinho*¹⁶⁸, o peão vai se chegando...”, comenta Graciso Pessoa com relação a canções como *Tô de butuca*, *China maleva* e outras

Do ponto de vista compositivo, é interessante observar no estribilho a utilização de intervalos musicais ascendentes e descendentes respectivos às palavras *vai* e *vem*. O efeito descreve os movimentos do fole, da dança e de uma sensualidade implícita:



Ilustração 21: Excerto de transcrição - *Trancão de vanera*
Fonte: transcrição do autor da pesquisa

Em *China maleva*¹⁶⁹, o autor narra um conquista amorosa do protagonista, enfatizando o papel estimulante do som da gaita em combinação com o ambiente de danças e galanteios:

[...] Já se acarquemo¹⁷⁰ e saímos queimando o facho/ Num vanerão velho guacho¹⁷¹ destes de perder os arreios/ China maleva não queria frouxar o taco/ Pensando que eu era fraco numa prosa ao pé da orelha/ Convidei elas pra uns minutos de sossego/ E arrastei pros meus

¹⁶⁸ *Fazer zóinho* é uma corruptela de *fazer olhinhos*, isto é, alguma maneira sensual e sedutora com que uma mulher pode olhar para um homem.

¹⁶⁹ No linguajar regional pode tanto significar *malévola* ou *maliciosa* como indócil, resistente ao domínio.

¹⁷⁰ *Acarcar* é, no caso, uma corruptela para *atracar*.

¹⁷¹ *Guacho* é o animal criado por outro que não a própria mãe.

pelegos¹⁷² num pealo de volta e meia/ [...] Me alegra a alma quando ronca uma cordeona/ pras bonitona eu chego fazendo proposta/ Bem pilchadito, perfumado e carinhoso/ Jeitão manhoso que qualquer chinoca gosta (Borges 2007).

Assim, o *ronco da cordeona* alegra, estimula e inspira o protagonista na aproximação com as mulheres, resultando em uma relação íntima, pois a *china* vai conhecer um momento de *sossego* (o termo é claramente irônico) nos pelegos. A função simbólica lembra a da gaita de fole retratada na *marginalia satírica*, sem que seja sugerida com isto uma condenação moralista do instrumento à semelhança do pensamento eclesiástico medieval, pois a canção retrata um comportamento sexualizado e natural que é narrado com humor e ousadia.

Em *Vai no balanço*, uma vanera, a situação é semelhante, com o mesmo espírito de conquista e *pacholice*¹⁷³ próprios dos que vão buscar aventuras amorosas nas *bailantas*:

Vai no balanço, gaitero, vai no balanço/ Que hoje eu me engancho com a morena de vermelho/ Faz um floreio gaitero, que eu tô no meio/ Vou no remanso feito um ganso no rio cheio [...] Na minha terra me chamam de pé-de-valsas/ Já dancei salsa, lambada, forró e baião/ Minha paixão é dançar baile gaúcho/ Desses sem luxo bem botado num trancão (Pessoa 2007).

A poesia mostra uma forma de articulação bastante usual que é o diálogo (fictício) do protagonista com o gaitero. Há uma evidente propaganda para os bailes com música típica da

¹⁷² Pelego é o couro ovino, com lã tosada a gosto do proprietário. Sobre o lombilho ou serigote, serve para amaciar o local de assento na montaria, desencilhado, pode ser estendido no solo servindo de colchão ou tapete.

¹⁷³ Em contexto regional, o termo é usado com o sentido próximo a gabarolice, presunção, qualidade de quem é fanfarrão.

região quando o autor afirma que sabe dançar outros ritmos, mas prefere dançar *um baile gaúcho* no estilo campeiro (sem luxo).

Na *vanera Gaiteiro bom de tutano*, o autor gaba seu instrumento e a habilidade de animar um baile:

Esta gaita preta que eu trago comigo/ Faz muito alarido num baile campeiro/ e eu que sou gaiteiro bem da moda antiga/ Fazendo cantiga louco de faceiro/ Balanço a pretinha e o baile incendeia/ E nem prenda feia não sobra nos cantos (*sic.*) / Vai rasgando a noite que a gaita costura/ Chacoalha a estrutura e mistura o farrancho (Pessoa 2007).

É muito significativo o verso que expõe *balanço a pretinha e o baile incendeia*, sugerindo o poder que emana do som da gaita, sua importância na animação a festa. Novamente a cadeia simbólica *gaita/cantiga/mulher* se apresenta para constituir a ambiência proposta pelo texto.

A expressão, *gaiteiro bem da moda antiga*, aponta a preferência do autor por estilos mais tradicionais, descrevendo na canção a ambiência de uma bailanta galponeira, lugar dificilmente encontrável nos dias atuais. O tema da tradição volta em *Bem à moda antiga*, uma *vanera* que, na gravação enfatiza elementos afro-brasileiros na percussão:

[...] É um convite para uma festa, tem muita china e cantiga/ E a cozinha recheada no sistema à moda antiga/ O porteiro um cara alegre igual rancho de caboclo/ Quem não tem nota graúda colabora com uns trocos/ Entra e dança a noite inteira não fica esquentando toco/ E o gaiteiro toca e canta e grita até ficar rouco (Baschera 2008).

Trata-se de um baile comunitário, onde o preço do ingresso é variável (de acordo com a disponibilidade do participante). Como de costume, não há amplificação para a música, portanto o gaiteiro precisa cantar muito forte, gritar para ser ouvido.

No xote a *Origem dos gaiteiros*, já citada anteriormente, a canção reitera o tema da tradição:

[...] Não adianta a gaita fazer alvoroço/ Tem que ser xote bem grosso e que tenha a marca antiga/ [...] Eu não desprezo a minha classe de gaiteiros/ Pois todos são meus parceiros onde quer que eu ande/ O que eu defendo é minha classe galponeira/ Eu não gosto de sonzeira nas gaitas do meu Rio Grande (Baschera e Gildinho 2008).

O termo *sonzeira* é, neste contexto, depreciativo e se refere a características de intensidade e de timbre, desta forma, o autor parece expressar uma recusa fundamentada na convicção de que as formas tradicionais não somente de executar, mas também de gravar e de amplificar a gaita são convenientes para alguns estilos e inadequados a outros. Jantares dançantes em CTGs e bailes comunitários não são sonorizados da mesma maneira que as apresentações nos espaços públicos das cidades maiores. O som *galponeiro* isto é, que remete à simplicidade da música realizada nos antigos bailes de galpão, é identificado com a proposta estética do autor.

Em *Vanera tranquejada*, o compositor demonstra sua satisfação com o que ouve, elogiando o gaiteiro que anima o baile de forma eficaz e vigorosa:

Soca vanera, bota uma atrás da outra/ E dá-lhe boca e bota o povo pra dançar/ Esse gaiteiro é do tipo que me agrada/ Bota fogo na noitada e não faz manha pra tocar/ Tranca vanera, gaiteiro, bota socada/ Da serra até a fronteira a vanera é tranquejada (Pessoa 2008).



Ilustração 22: Grupo Manotaço em ação

Fonte: arquivo do autor

O termo *tranco* se refere ao ritmo, ao balanço imprimido pelo executante à música. A expressão é intraduzível assemelhando-se ao significado da palavra *swing* em contexto jazzístico.

Na canção *De rodeio a rodeio*, outra vanera, o protagonista descreve as festas de rodeio, nas quais a população local e os visitantes participam em grande número. Estes encontros, em Passo Fundo, Lagoa Vermelha e Vacaria, entre outras cidades do Rio Grande do Sul, se constituem em acontecimentos de grande repercussão local. A presença da música de gaiteiros é novamente enfatizada: “[...] Tem china, tem gaita, tem canha e churrasco/ O trago no frasco, guardado a capricho/ O xixo é dos buenos e a noite é serena/ Encosto a melena num velho cambicho/” (Baschera e Bogoni 2008).

Em *Paragens do Sul*, uma rancheira, já citada anteriormente, alusões à natureza e a associação da gaita com um violão:

[...] na pradaria as cigarras/ Cantam saudando o verão/ E no rancho um cancionista/ canta o chorar de um violão/ enquanto a gaita soluça/ Pra lhes fazer companhia/ Um bate-casco campeiro/ Saudando o clarear do dia (Baschera e Lamberty 2008).

Na vanera *Mais uma gaitero*, é salientada a importância da gaita na aproximação entre o peão e a *prenda*, facilitando o namoro e emprestando *balanço* à dança:

É do balanço da cordeona que se conhece o gaitero/ E num tranco fandanguero aparto a mais dançadeira/ Na cadência da vanera vou ajeitando o namoro/ E se eu caprichar no choro, duvido que ela não queira [...] / É na vanera que o namoro se apruma/ Gaitero, toca mais uma nem que eu te pague dobrado (Pessoa 2008).



Ilustração 23: Baile em CTG (São José do Ouro - RS)

Fonte: arquivo do autor.

Estilo de Domingo, o autor narra, em ritmo de vanera, a clássica jornada que inclui o preparo cuidadoso da indumentária e a cavalgada rumo ao rodeio, com uma breve pausa numa capelinha para orar:

É no domingo que eu esqueço da semana/ De alambrador¹⁷⁴ e de doma, riqueza eu sei que não faço/ Rodeio, baile, gaita, china e cantoria/ São coisas que me vicia e a vida me dá espaço/ talvez por isso eu vivo sempre sorrindo/ E ao mundo pra mim é lindo e gosto de tudo que faço [...] (Pessoa 2008).

¹⁷⁴ Aquele que coloca e conserta aramados.

A vanera *Gaudério 100%* gaba a esperteza do protagonista e seu estilo de vida libertário:

Eu gosto de andar no mundo, de morrer não tenho pressa/ Faço da vida uma festa, noite e dia, mês e ano/ Com malandro não me engano, conheço gaita e cavalo/ Boto fé no meu gargalo e ganho a vida cantando [...] (Pessoa 2008).

Conforme pode ser visto, há uma associação da gaita com contextos festivos, relações amorosas, modos de vida locais, fazendo com que o instrumento esteja presente com frequência nas narrativas poéticas.

No panorama imaginário criado pelas canções, pelos bailes, pelos rodeios, pelas reuniões ao redor do fogo de chão, etc.. Há constantemente um gaiteiro com sua *cordeona* para animar o evento, cenário que tem fundamentação parcial no cotidiano da cultura local. Também presente em algumas reminiscências de caráter nostálgico, a sonoridade do instrumento e a música dos gaiteiros parece simbolizar o *ethos* regional, com um vigor dificilmente suplantado por outros símbolos locais.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na discussão das idéias que sedimentam este trabalho, o primeiro aspecto que deve ser comentado é o panorama amplo que se descortina ao pesquisador logo nos passos iniciais no terreno da música regional. A fertilidade do tema sugere diversos objetos de pesquisa e várias possibilidades de abordagem, no entanto o trabalho foi centrado na investigação de aspectos simbólicos ligados à utilização do instrumento em âmbito regional, procurando determinar os sistemas significativos relativos ao acordeão no contexto dos bailes comunitários e dos CTGs, através de sua presença no imaginário local (região do Planalto Médio e região serrana). Para possibilitar a obtenção de resultados foram enfatizados os seguintes focos temáticos:

(a) Definição do acordeão sob o ponto de vista organológico e discussão sobre seu pertencimento ao grupo de aerofones que inclui a gaita de fole, tendo em vista a designação local do instrumento e componentes em comum;

(b) Desenvolvimento e propagação do acordeão e de instrumentos similares na Europa durante o século XIX;

(c) Aspectos históricos ligados à introdução e ao uso da gaita de fole no Brasil e a presença do acordeão na Região Sul do país, assim como a contribuição cultural dos imigrantes e relatos de viajantes estrangeiros, de militares e de escritores;

(d) Trabalho de campo com a observação das atividades do Grupo Manotaço e outros conjuntos de baile regionais;

(e) Análise do texto das canções pertencentes ao repertório do grupo com ênfase nas associações simbólicas.

A proposição central deste trabalho, parte do pressuposto que, se fenômenos culturais podem ser tratados como sistemas significativos, conforme sugere Geertz (1997, 2), então é possível evidenciar associações e correlações de significados referentes à gaita e sua utilização no contexto dos bailes regionais gaúchos.

Como ponto de partida, uma afirmação de Graciano Pessôa: “não existe música fandanguera sem gaita”. Possivelmente, a associação *fandango/gaita* é, no contexto atual da música regional de bailes, resultado de uma prática musical que se consolidou ao longo dos séculos XIX e XX. Quando Jacques (1979; 2000) evoca a formação de conjuntos nas antigas fazendas (meados do século XIX), já enfatizava a presença da *cordiona* (isto é, da gaita), pois quando havia um baile, dançava-se ao som de um conjunto formado num dos centros urbanos próximos, conforme relata Jacques (2000, 88).

Este autor usa a denominação *gaita* para o instrumento que, segundo ele, os habitantes da fronteira (com o Uruguai ou Argentina) chamavam de *cordiona*, termo que se aproxima etimologicamente de *acordeón* (espanhol), que, por sua vez, parece derivar de *akkordeon* (alemão). A expressão *em regra*, utilizada pelo autor, parece demonstrar que a utilização do instrumento dentro da orquestra de campanha era costumeira. O baile campeiro já se constitui então tendo a gaita como instrumento usual, assumindo talvez a função do piano, instrumento de difícil transporte para o meio rural.

Nesta época, a associação *gaita/ vida rural*, através de conotação, parece estar em formação. As observações de Saint-Hilaire (2003) em sua viagem ao Rio Grande do Sul, em 1820, salientam que o piano era um instrumento conhecido nos centros urbanos maiores, mas

que havia dificuldades no seu transporte para o interior da província. É razoável supor que nas décadas seguintes, em meados do século, gaitas pudessem ter sido gradualmente levadas às regiões rurais e às pequenas cidades do interior, ocupando funções que, em outras circunstâncias, seriam preferencialmente reservadas aos pianos.

A portabilidade do instrumento seria então um dos fatores responsáveis pela sua aceitação no interior do estado e, além disso, torna-se um tipo de equipamento ou *apetrecho* comum no cotidiano dos gaúchos campeiros, sendo carregado nas tropeadas, rodeios e, ocasionalmente, campos de batalha, conforme pode se depreender das narrativas de cunho literário como as de Juvenal (1957), ou nos relatos de campanha de Dourado (1977).

Desta forma, quando no poema *Antônio Chimango*, o Juvenal (1957) descreve o momento de apejar e descansar a tropa, Tio Lautério, um dos protagonistas, *saca* da mala o *bandônio* e se põe a cantar, ou, em outro momento, num baile de estância, é possível notar que “[...] a gaita do Tio Lautério repinicava e gemia [...]” (Juvenal 1957). Em circunstância não fictícia, em pleno combate próximo ao Mato Castelhano (hoje município do Planalto Médio do Rio grande do Sul), combatentes que não estão em ação na linha de frente, mas no acampamento a poucos metros desta, ignoram o tiroteio e “dançam ali ao som de harmônicos, e as balas vêm interrompê-los um momento enquanto retiram o ferido ou o morto, e o baile continua [...]” (Dourado 1977, 163). Nestes contextos, a gaita convive com arreios, laços, esporas, facas, garruchas e espingardas, instrumentos para o trabalho campeiro e atividade bélica.

Uma decorrência da associação do instrumento a características masculinas é a relação de complementaridade com o sexo oposto: a gaita, nas mãos de um gaiteiro hábil, providencia a trilha sonora para o encontro amoroso. Os textos das canções de baile estabelecem comentários que envolvem assiduamente três protagonistas: o pretendente, a

pretendida (a *china*, a *prenda*) e o gaiteiro. Em algumas ocasiões o pretendente dialoga com o gaiteiro solicitando que continue a tocar ou que não pare, dando a entender que o sucesso da conquista depende da boa execução da música. Assim uma canção pode manifestar que “é do balanço da cordeona que se conhece o gaiteiro [...] na cadência da vanera vou ajeitando o namoro [...] gaiteiro toque mais uma nem que eu te pague dobrado” (Pessoa 2008) ou solicitar; “vai no balanço, gaiteiro, vai no balanço, que hoje eu me engancho com a morena de vermelho” (Pessoa 2007).

Como já foi visto no capítulo anterior, o fandango é a oportunidade para a aproximação entre homens e mulheres. A gaita, neste momento, tem a função de elemento catalisador. Os versos das canções permitem entender a afirmação de Graciano Pessa de que *não existe música fandanguera sem gaita*; o papel simbólico do instrumento (de sua música e de seus instrumentistas) é de enorme importância, deixando muito clara a conotação *gaita/relacionamento amoroso*.

No contexto fandanguero, as gaitas não fazem longos solos, são instrumentos de acompanhamento e suas participações como solistas se restringem, na maior parte das vezes, às introduções e às transições entre estrofes ou entre estrofes e estribilho, mesmo assim, sua presença em palco e sua sonoridade são imprescindíveis. Os gaiteiros do Grupo Manotaço, Índio e Felipe, na maioria das vezes enfatizam o *balanço* no momento dos solos, ou seja, continuam tocando essencialmente a mesma condução rítmica e harmônica do acompanhamento, porém mais forte, de forma mais destacada, integrando os instrumentos em figuras de colcheias e semicolcheias acentuadas, de acordo com as características essenciais do ritmo. O resultado rítmico, em combinação com os outros instrumentos é de uma eficácia considerável, pois para os apreciadores da cultura *fandanguera*, o *balanço* é um verdadeiro convite à dança ou, ao menos, um estímulo ao movimento corporal. Felipe Gambin (um dos

gaiteiros do grupo) considera que o *balanço* obtido com dois gaiteiros em ação “é uma coisa que vem da prática, a gente vai inventando na hora, um pergunta o outro responde, vai tocando coisas diferentes com a mesma harmonia”.

Torna-se bastante claro que os bailes comunitários e de CTGs são eventos sociais para a convivência de pessoas com diferentes objetivos e expectativas, afinal, como foi observado no trabalho de campo, crianças e pessoas idosas, casais jovens e solteiros usufruem com tranquilidade do mesmo espaço. Todavia, a oportunidade de convidar alguém para dançar, ao sabor da escolha momentânea ou da premeditação se constitui o núcleo temático de significativo número de canções, conforme detalhado no capítulo anterior. A cadeia simbólica *dança/gaita/namoro* parece se estabelecer por elos visíveis e explícitos nos textos das canções e na opinião do compositor Gracio Pessoa, ao se referir à canção *Tô de Butuca*, o balanço *maxixeiro* é eficaz para juntar os casais para o namoro.

A noção de que fenômenos culturais possam “ser tratados como sistemas significativos” (Geertz 1997, 9), permeia o presente trabalho como a questão central de pesquisa. Admitindo que um sistema possa ser definido como um conjunto de relações pelo qual um determinado campo se organiza e se estrutura, compete a este estudo definir as relações fundamentais observadas e comentadas em diferentes momentos da pesquisa. Não se pretende aqui enunciar princípios gerais de caráter totalizante, mas de se obter o conjunto de idéias logicamente solidárias entre fenômenos culturais particulares (no caso o papel relevante reservado aos gaiteiros e à gaita no contexto da música *fandangueira* do Grupo Manotaço) e os elementos característicos que compõem a cultura *campeira* e o imaginário das comunidades abrangidas pelas atividades musicais do conjunto. Em relação aos significados explicitados por estas relações, pode se considerar que:

Neste caso significado também é uso, ou para ser mais preciso, surge graças ao uso. Somente pesquisando estes usos com o mesmo afincamento com que estamos acostumados a estudar técnicas de irrigação ou costumes matrimoniais, seremos capazes de descobrir algo mais profundo sobre eles. [...] O que desejamos é que os poderes analíticos da teoria semiótica – sejam estes os de Peirce, Saussure, Lévi-Strauss, ou Goodman – não sejam utilizados em uma investigação de indicadores abstratos, e sim no tipo de investigação que os examine em seu habitat natural – o universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem. (Geertz 1997, 179).

Conforme Merriam (1964), questões sobre **uso** e **função** representam para a etnomusicologia um foco de discussão relevante, pois esta abordagem não se restringe à mera descrição objetiva e busca conhecer as relações entre os fenômenos culturais e as pessoas que com ele interagem.

Os usos e funções da música representam um dos mais importantes problemas em etnomusicologia, já que no estudo do comportamento humano nós buscamos constantemente, com tem sido freqüentemente reiterado nestas páginas, não somente fatos descritivos sobre música, mas, mais importante, o significado da música (Merriam 1964, 209) (t.n).¹⁷⁵

Desta forma, este mesmo autor considera que *uso* denota a maneira como a música é utilizada em uma determinada sociedade, com sua prática costumeira em diversos âmbitos. No entanto, “música é usada em certas situações e se torna parte delas, mas, ainda assim, pode ter ou não uma *função* mais marcante” (Merriam 1964, 210) (t.n)¹⁷⁶. Quando existe, um

¹⁷⁵ *The uses and functions of music represent one of the most important problems in ethnomusicology, for in the study of human behavior we search constantly, as has been pointed out time and time again in these pages, not only for de descriptive facts about music, but, more important for the meaning of music (Merriam 1964, 209).*

¹⁷⁶ *Music is used in certain situations and becomes a part of them, but it may or may not also have a deeper function (Merriam 1964, 210).*

sentido teleológico, um propósito, a música adquire uma função que pode se destinar a uma atividade específica (sacra, festiva, guerreira etc.).

Em relação às observações de Geertz (1997) e Merriam (1964), pode se perceber que o primeiro autor utiliza o termo *uso*, possivelmente em sentido amplo, enquanto o segundo autor enfatiza uma distinção entre *uso* e *função*. Na abordagem aqui realizada, a análise e a descrição dos usos e das funções são feitas de forma integrada.

Como forma de entender algumas características atribuídas à música fandangueira para gaita, é estabelecido a seguir um quadro sinóptico de atributos (afirmativos e negativos) que puderam ser deduzidos a partir da análise dos dados (enunciados discursivos, textos das canções, atitudes dos agentes). Os *atributos por afirmação* revelam o ponto de vista êmico que incide sobre determinadas características, atividades e qualidades consideradas positivas e, os *atributos por negação* a oposição a estes fatores. A idéia de um quadro sinóptico (resultado de uma sinopse) provém de esquema semelhante elaborado por Bourdieu (2005b).

Atributos por afirmação	Atributos por negação
<i>Rural, campeira</i>	<i>Urbana</i>
<i>Viril, máscula</i>	<i>Feminina</i>
<i>Pesada</i>	<i>Leve</i>
<i>Grossa</i>	<i>Fina</i>
<i>Para ser dançada em pares, fandangueira</i>	<i>Para ouvir, assistir, dançar livremente</i>
<i>Dança campeira, postura contida</i>	<i>Balé, saltos, rebolados</i>

Quadro 7: Atributos da música fandangueira

Fonte: trabalho do autor

Novamente, é conveniente assinalar a presença constante da gaita na música do Grupo Manotaço do que decorre que seria redundante, neste contexto, falar em música *fandagueira para gaita*. O quadro acima, não esgota as possibilidades de adjetivação, mas expõe atributos suficientes para que se estabeleçam, através deste modelo *ideal-simplificado*, observações sobre o nexos entre a função simbólica do acordeão, ou melhor, dos gaiteiros e das gaitas e o contexto estudado.

Pode se verificar que, apesar da redução apresentada pelo quadro analítico, os atributos que caracterizam a prática musical em estudo estão claramente vinculados aos valores *campeiros* e tradicionalistas. No entanto, não estão incluídos no quadro os *desvios* resultantes dos conflitos existentes no campo simbólico. Como foi observado, existem (em menor número, como exceções) canções que não se enquadram nos preceitos ideológicos e estéticos *campeiros* e da ortodoxia tradicionalista e, não obstante, são executadas pelo Grupo Manotaço nos salões de baile e gravadas em seus CDs, com ampla aceitação pública¹⁷⁷. Tal fato revela que os processos dinâmicos da cultura não são passíveis de interdição mesmo num contexto onde normas tentam definir a legitimidade de determinadas práticas (musicais, poéticas, entre outras), regras que se constituem em resistência a mudanças provocadas pela diversidade de interações culturais e dos processos sócio-econômicos.

Os *atributos por afirmação* expostos no Quadro 17 são, em suma, uma transposição dos valores preconizados pelo tradicionalismo e as associações promovidas por uma leitura vertical mostram um forte antagonismo com o eixo de associações da coluna direita, isto é, do que pode ser atribuído às manifestações culturais urbanas por um prisma analítico que, apesar de redutivo, traduz aspectos relevantes do imaginário local.

¹⁷⁷ Como revela a homenagem feita ao Grupo Manotaço na pequena cidade de Charrua, com a escolha da canção *Memórias*, em estilo *sertanejo*, para ser base de uma coreografia criada especialmente para a ocasião na qual jovens *pilchados* dançaram ao som da música registrada no CD.

Conforme pode ser constatado pelas referências literárias e poéticas comentadas no decorrer deste trabalho, as narrativas de caráter épico e heróico que enaltece os *centauros* gaúchos parecem dar lugar a protagonistas menos cavalheirescos, mas, ainda assim, ficticiamente ligados ao antigo modo de produção da pecuária extensiva que, em suma, define o *campeirismo*. O vetor simbólico resultante deste imaginário é projetado na música fandanguera onde a maior parte dos enunciados poéticos reitera valores tradicionais, rurais, onde ser *grosso* é ser viril e uma decorrência da vida campeira. As relações amorosas e o namoro decorrem da aproximação ousada e decidida do homem e de suas qualidades másculas. Estes aspectos são manifestos nas canções e sempre sublinhados pela presença dos gaiteiros e pelo *balanço* das gaitas.

Por outro, a violência simbólica de muitos enunciados, parece refletir os conflitos e os antagonismos causados pelas mudanças sócio-econômicas em nível regional e global, a presença dos meios de comunicação nas comunidades das pequenas cidades do interior do Planalto Médio (RS). Desta forma o verso, “mulher tem que ser mulher e o homem tem que ser macho”, pertencente à canção *Machão* (Manotaço 2008), manifesta através de uma aparente tautologia inicial que a definição do que é *ser mulher* é reivindicada pelo enunciador, notoriamente preocupado com rápidas mudanças no campo das relações entre os gêneros e nas questões identitárias que incidem sobre o exercício da sexualidade.

O fato dos gaiteiros tocarem de pé, parece reforçar o caráter viril da atividade. Em situação de baile, o único instrumentista que pode utilizar um banco é o baterista, por exigência técnica do instrumento. Em ambiente *galponeiro*, isto é, reuniões e tertúlias, os gaiteiros podem tocar sentados, mas as exigências cênicas feitas para um conjunto fandanguero são, em alguns aspectos, semelhantes à de outras práticas musicais que se

propõem como espetáculos. Os gaiteros e o cantor são a vanguarda do conjunto quando em ação no baile.

Outro atributo que merece atenção é o *peso*, característica da indumentária típica gaúcha principalmente nas baixas temperaturas (botas, guaiaca, poncho). O peso parece ser fator importante na marcação dos passos na dança, fazendo com que os movimentos dos dançarinos descrevam amplas trajetórias no salão, mas sempre em contato estreito com o chão. As acentuações rítmicas de baixo e de bateria enfatizam este aspecto, pontuando claramente o momento de apoio dos pés no solo. O desempenho dos dançarinos prescinde de movimentos acentuados do corpo (pélvis, ombros) para deixar às pernas a responsabilidade pelos deslocamentos e pelas circunvoluções.

No decorrer deste estudo, a relação entre aspectos gerais da cultura regional e comportamentos específicos da prática musical fandanguera foi surgindo à medida que os procedimentos de análise foram sendo desenvolvidos. Não somente aspectos simbólicos atribuídos ao instrumento, mas a própria prática musical revela uma vinculação com valores característicos da cultura gaúcha própria da região onde se realizou a pesquisa. Nesse sentido, a conexão entre a música e comportamento humano, uma das premissas da etnomusicologia, foi colocada em evidência pelo presente trabalho.

A ênfase deste estudo na função simbólica do instrumento deixa antever possibilidades de pesquisa que podem ser relacionadas com procedimentos composicionais e sua relação com os movimentos de dança e outros fatores, como foi abordado em alguns momentos. Gestos musicais podem estar associados a características culturais como a maneira de falar ou dançar, o que pode ser um possível foco de estudo. Em um trabalho que aborde a questão, pode ser considerada a maneira como é executado o instrumento correlacionado com o movimento dos gaiteros ou a função catalisadora das canções nos bailes, isto é, como

determinadas canções e ritmos favorecem a aproximação dos pares para dança ou ainda, como gestos musicais podem estar associado a características identitárias, além de muitos outros aspectos que pode ser observados.

Outro terreno que apresenta fertilidade para novas pesquisas é a possibilidade de difusão do instrumento durante a Guerra do Paraguai, hipótese não comprovada pela revisão de literatura. A suposição baseia-se na informação de Cascudo (2000) sobre o provável surgimento do acordeão na região nordeste do Brasil após a Guerra do Paraguai.

Um estudo sobre o uso, as funções e o simbolismo da *sanfona* em regiões específicas do Brasil parece se constituir em substancial assunto de pesquisa e poderia ampliar a visão sobre o instrumento e os músicos que o utilizam.

Este trabalho pretende contribuir para uma melhor compreensão dos processos que envolvem a utilização da gaita e algumas funções sociais e simbólicas que estão vinculadas a este uso em contexto regional não se pressupondo aqui que tenham sido esgotadas as possibilidades de abordagem do assunto pesquisado.

10. CONCLUSÕES

Este trabalho estabeleceu sua linha de investigação sobre o princípio de que fenômenos culturais podem ser tratados como sistemas significativos, inquirindo a seguir que significações poderiam ser atribuídas à utilização do acordeão, designado regionalmente por gaita, no contexto dos bailes regionais gaúchos. No foco central do estudo, a relação entre cultura, comportamento e práticas musicais reivindicou um trabalho de campo que possibilitasse a abordagem etnomusicológica do assunto de pesquisa. Para isto, foi estabelecida uma observação de alguns conjuntos de música regional e, em particular, uma interlocução com o Grupo Manotaço, conjunto musical com intensa atividade na música fandanguera, escolha que se fundamentou na projeção regional do grupo e na sua formação instrumental, considerando que esta conta com a participação dos gaiteiros Felipe Gambin e Nerio Pessoa.

O trabalho de campo foi precedido por uma revisão de literatura que, após obter informações sobre a invenção e o desenvolvimento do instrumento na Europa, questionou sua classificação organológica e abordou sob o ponto de vista histórico e etimológico o emprego do termo gaita, costumeiramente aplicado ao acordeão em algumas regiões do sul do Brasil. Como resultado, admitiu-se que, por metonímia, o termo gaita provém da associação entre o acordeão e a gaita de fole, realizada em âmbito regional, sendo colhidas referências que sugerem ligações entre as funções sociais e os aspectos simbólicos atribuídos aos dois instrumentos.

Tendo por base a informação de Cascudo (2000) relativa ao surgimento do acordeão no nordeste brasileiro após a Guerra do Paraguai, foi efetuada uma revisão de literatura sobre

este conflito, na busca de alguma referência ao instrumento, o que não foi constatado apesar de inúmeras referências a outros instrumentos, como violões e *organitos*.

Após o levantamento de informações históricas e etnográficas sobre os imigrantes germânicos e itálicos que se fixaram no Rio Grande do Sul, com acentuado fluxo no século XIX, foi colocada em relevo a pesquisa de Becker (1981), assinalando a presença de um instrumento de botões, um acordeão em sentido genérico, nas mãos de uma família germânica, (família Roth) que no ano de 1846 aportou na região sul. A pesquisa citada apresenta referências de jornais da época e de informações advindas de fontes primárias.

A leitura de relatos escritos por viajantes que estiveram no Rio Grande do Sul, a partir da segunda década do século XIX até o início do século passado, forneceu informações sobre a vida musical no estado neste período. As observações de Dourado (1977) e Jacques (1979; 2000) em relação, respectivamente, aos *harmônicos* e às *cordionas* foram de considerável importância para este estudo, pois sugeriram a conexão simbólica da gaita com o imaginário local, fecundo em referências ao meio rural e atividades guerreiras. A portabilidade do instrumento é um dos fatores responsáveis pela sua aceitação e sua divulgação em âmbito regional e os relatos destes e de outros escritores, citados no presente estudo, dão sustentação a esta afirmação. A presença histórica ou fictícia da gaita em tropeadas, bailes de galpão e acampamentos paramilitares estabelecem fortes laços simbólicos entre o instrumento e o culto tradicionalista das lendas, costumes e memória histórica do Rio Grande do Sul.

O trabalho de campo representou a oportunidade de interlocução com os integrantes do Grupo Manotaço e a observação do conjunto em atividade. Nos bailes, a atuação do cantor, Gracio Pessoa, é subsidiada pela atividade dos gaiteiros, constantemente movimentando o corpo em sintonia com o *balanço* das canções e, igualmente, em posição de destaque. Os

gaiteiros são colocados em evidência pelo posicionamento no palco, somente suplantados pelo cantor, e sua animação e presença cênica são imprescindíveis para o bom desempenho do grupo. Seu movimento e entusiasmo agem diretamente no comportamento do público, principalmente nos momentos iniciais do *fandango* quando os primeiros dançarinos começam a ocupar o salão. Na hipótese de que os gaiteiros possam tocar sentados ou ocupar posição secundária, grande parte da animação do baile seria perdida. Portanto, além da ação cinética da música, do ritmo e do som das gaitas, a presença dos gaiteiros no palco é indispensável, corroborando a afirmativa de Graciano Pessôa de que não existe música fandangueira sem gaita (ou sem gaiteiros).

Na análise dos textos das canções, além de referências diretas ao imaginário regional, foram observadas associações que, por conotação, revelavam ligações simbólicas da gaita e dos gaiteiros com circunstâncias, valores, conceitos, atributos e determinados protagonistas (a china *maleva*, a prenda, o *bom* gaiteiro). Foi possível observar que estas conexões estabeleciam uma rede de significados coerentes com valores e aspectos essenciais dos grupos sociais que demandam a atuação do conjunto e adquirem os CDs por ele gravados. Para análise destes fatores, afluíram os estudos realizados anteriormente fazendo com que pudessem ser estabelecidas relações significativas entre a gaita, seus instrumentistas e valores inerentes da cultura daquela região.

Com relação à pergunta central desta pesquisa, pode ser afirmado que na música fandangueira do Grupo Manotaço torna-se explícita a importância dos gaiteiros e da sonoridade da gaita para a reiteração de alguns valores estabelecidos na cultura regional gaúcha, sublinhando prescrições, descrevendo comportamentos, estimulando atitudes e reflexões com canções próprias para dança. Estas são as principais significações que podem

ser atribuídas ao uso da gaita e da atividade dos gaiteiros no contexto em que foi realizado o presente estudo.

Com o presente trabalho, estima-se que o tema abordado possa apresentar alguma fertilidade lógica para pesquisas posteriores, além de ter colocado em relevo instrumentistas e práticas musicais que, pela importância que apresentam para a cultura brasileira, são dignos de uma maior atenção dos pesquisadores em música. O trabalho pretende ter contribuído com um estudo sistemático direcionado para uma melhor compreensão da trajetória histórica e da função simbólica da gaita assim como da atividade dos gaiteiros no contexto cultural em que o assunto foi abordado.

REFERÊNCIAS

ACORDEÕES TODESCHINI S.A. (2007). Museu do Imigrante de Bento Gonçalves. CD - imagens.

ADORNO, Theodor W. (1989). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva.

ALVES, Francisco, Francisco Scherer e Humberto Zanatta. (1982). *XII Califórnia da Canção Nativa*. LP.

ANDRADE, Manoel Correia de. (2002). *Os italianos no trópico: presença italiana no Norte e Nordeste do Brasil*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo.

ANJOS, S. dos. (s.d.). *Não Diga Isto!* Partitura.

ANZAGHI, Luigi Oreste. (s.d.). *Metodo Completo Teorico-Practico para Acordeon*. Buenos Aires: Ricordi.

ARAÚJO, Frutuoso e Márcio Nunes Corrêa. (2008). “Rodeio do meu sonho”. Intérprete: Grupo Manotaço. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 11. CD.

ATLAS, Alan W. (2003). “Concertina”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. (1953). *Viagem pelo sul do Brasil no ano de 1858*. Rio de Janeiro; MEC – Instituto Nacional do Livro.

BACK, Silvio. (1987). *A Guerra do Brasil*. Direção: Silvio Back. Produção: Silvio Back Produções Cinematográficas; EMBRAFILME; FNDE. Fotografia: José Medeiros. Direção de produção: Eliane Medeiros. Documentário. VHS.

BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. (1958). *O Boi das Aspas de Ouro*. Porto Alegre: Editora Globo.

BARRET, Michael. (1911). “Abbey of Melrose”. In *The Catholic Encyclopedia 6*. <http://www.newadvent.org>. Acesso em 04 mar. 2008.

BARULICH, Frances e Jan Fairley. (2003). “Habanera”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

BASCHERA, Rico. (2008). “Bem à moda antiga”. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 05. CD.

_____. (2008). “Mate Sagrado”. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 10. CD.

- BASCHERA, Rico e Honório Bogoni. (2008). “De rodeio a rodeio”. In *Grupo Manotaço. 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 15. CD.
- BASCHERA, Rico e Gildinho. (2008). “A origem dos gaiteiros”. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 06. CD.
- BASCHERA, Rico e Salvador Lamberty. (2008). “Paragens do Sul”. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda... Faixa 06. CD.
- BASCHERA, Rico e Pantaleão Gonçalves Leite. (2008). “Coisas de Campeiro”. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 17. CD.
- BASTOS, Francisco. (s.d.). *Beijo furtado*. Partitura.
- BEAUD, Stéphane e Florence Weber. (2007). *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- BECKER, Idel. (1945). *Manual de Espanhol*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- BECKER, Klaus. (1981). “A introdução do acordeão e do bandônio no Rio Grande do Sul”. In *Cultura Sul-Rio-Grandense*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes/ CIPEL / Instituto Cultural Português.
- BÉHAGUE, Gerard. (1984). “Introduction”. In *Performance Practice- ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press.
- BEYNON, Ivor, G. Romani e Cristoph Wagner. (2003). “Harmonica”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.
- BLACKING, John. (1973) *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- BORGES, Juliano. (2007). “Ânsia de chegar”. In *Grupo Manotaço: Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 7. CD.
- _____. (2007). “China maleva”. In *Grupo Manotaço: Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 13. CD.
- BORGES, Juliano e Gracio Pessoa. (2008) “Xucro e Campeiro”. In *Grupo Manotaço: 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 2. CD.
- BORGES, Luiz Carlos. (2004). “Sangue italiano, alma brasileira”. In *Luiz Carlos Borges e Quarteto*. Caxias do Sul: ACIT. Faixa 3. CD.
- BORGES, Luiz Carlos. (2003). “Italiano”. In *Luiz Carlos Borges – 40 anos de glória*. Porto Alegre: Usadiscos Produções Fonográficas Ltda. Faixa 17. CD.

BORGES, Luiz C. (2008). Luiz Carlos Borges. <http://luizcarlosborges.com.br> . Acesso em 15 de jun. 2008.

BOURDIEU, Pierre e Jean-Claude Passeron. (1975). *A Reprodução – elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A.

_____. (1996). *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus.

_____. (2002). *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. (2005 a). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2005 b). *A Dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BOZON, Michel. (2000). “Práticas musicais e classes sociais – estrutura de um campo local”. *Em Pauta*. 11. (16/17): 146 – 176.

BRAGA, Maria Manuela. (2005). “A marginalia satírica nos cadeirais do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e Sé”. *Medieval*. <http://www.fcsh.unl.pt/medievalista>. Acesso em 14 fev. 2008.

BROWN, Howard Mayer e Frances Palmer. (2003). “Aerophone”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

BRUNELLO, Piero. (1994). *Pioneri: Gli italiani in Brasile i il mito della frontieri*. Roma: Donzelli.

CANSTATT, Oscar. (2002). *Brasil: terra e gente - 1871*. Brasília: Senado Federal.

CASCUDO, Luiz da Câmara. (2000) *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.

CCE-UFSC. (s.d.) *Carta de Pero Vaz de Caminha*. <http://www.cce.ufsc.br>. Acesso em 23 set. 2007.

CERQUEIRA, Dionísio. (1980). *Reminiscências da campanha do Paraguai: 1865 -1870*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército.

CÉSAR, Amândio (org.). (s.d.). “Trás-os-Montes e Alto Douro”. In *Antologia da Terra Portuguesa*. Lisboa: Bertrand.

COCKS, William A, Anthony C. Baines e Roderick D. Cannon. (2003) “Bagpipe”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

COMUNE di Civitella-Paganico. (s.d). “Paganico-Chiesa di San Michele” In *Comune di Civitella – Paganico*. <http://www.civitella-paganico.it/servizi/chiese>. Acesso em 26 fev. 2008.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. (1994) *Danças tradicionais Rio-Grandenses: chegadas*. Passo Fundo: Pe. Berthier, 1994.

CORTEZE, Dilce Piccin Corteze. (2002). *Ulisses va in América: história, historiografia e mitos da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875 -1914)*. Passo Fundo: UPF.

DAMASCENO, Athos. (1956). *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo.

DENIZ JR. Paulo e Alemão do M'Bororé. (2008). "Coração nas esporas". In *Grupo Manotaço. 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 01. CD.

DIAS, Pedro. (2008). Guia para uma visita – Coimbra. *Roteiro para o Patrimônio*. http://www.presidencia.pt/archive/doc/Mosteiro_de_Santa_Cruz_de_Coimbra.pdf. Acesso em 12 fev. 2008.

DOURADO, Ângelo. (1977). *Voluntários do Martírio: narrativa da Revolução de 1893*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1977.

DORATIOTO, Francisco. (2002). *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras.

ELLINGSON, Ter. (1992). "Transcription". In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers. London: The Norton/Groove Handbooks in Music.

EWBANK, Thomas. (1976). *Vida no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1999). *O Dicionário Aurélio – Século XXI*. Rio de Janeiro: Lexikon Informática Ltda.

FERREIRA, Ewerton dos Anjos e Nilo Bairros de Brum. (1982). "Das Salamancas". Intérprete: Grupo Turuna. In *XII Califórnia da Canção Nativa*. Porto Alegre: Isaec.

FREITAS E CASTRO, Enio. (1957). A música no Rio Grande do Sul no século XIX. In *Enciclopédia Rio-grandense*. Canoas: Regional 2: 164-182.

GEERTZ, Clifford. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

GEERTZ, Clifford. (1997). *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes.

GILLET, Louis. (1909). *The Catholic Encyclopedia*.6. <http://www.newadvent.org>. Acesso em 04 mar. 2008.

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

GRADANTE, William. (2003). “Milonga”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

GRUPO MANOTAÇO. (2007). *Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. CD.

GRUPO MANOTAÇO. (2008). *20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. CD.

HARRINGTON, Strahl e Gerhard Kubik. (2003). “Accordion”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

HERNÁNDEZ, José. (1995). *El Gaucho Martín Fierro seguido de La Volta de Martín Fierro ambos de José Hernández*. <http://electroneubio.secyt.gov.ar/pdf>> Acesso em 5 de fev. 2008.

HOBBSAWM, Eric John e Terence Ranger. (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOOD, Mantle. (1971). *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw Hill.

HORAT, Jorge J. (1995). *La fábrica de organitos de la familia Rinaldi*. <http://www.la-floresta.com.ar>. Acesso em 05 de fev. 2008.

HOUAISS, Antônio (Ed.). (2001). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva Ltda. Produzido por FL GAMA DESIGN LTDA. CD-ROM.

HUNSCHE, Carlos H. (1975). *O biênio 1824 / 25 da imigração e colonização alemã no Rio Grande do Sul (Província de São Pedro)*. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro.

IBGE. *Municípios RS*. (2007). <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/>. Acesso em nov. 2008.

ISABELLE, Arsène. (1983). *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro.

JACOBUCCI, Michelangelo. (2002). “Presentazione”. In *Os italianos no Trópico: presença italiana no Norte e Nordeste do Brasil*, Manoel Coreia de Andrade. Passo Fundo: UPF.

JACQUES, João Cezimbra. (1979). *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Erus.

_____. (2000). *Costumes do Rio Grande do Sul*. Santa Maria: Editora da UFSM.

JUVENAL, Amaro. (1957). *Antônio Chimango*. Porto Alegre: Editora Globo.

KARTOMI, Margaret e Klaus Wachsmann. (2003). “Instruments”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

KURY, Lorelai. (s.d.). “Auguste Saint-Hilaire, viajante exemplar”. *Intellèctus 1*. http://www.intellectus.uerj.br/artigos_II_1.html. Acesso em 19 de jul. 2007.

LAMBERTY, Salvador, Gildinho e Chiquito. (2008). “Machão”. In *Grupo Manotaço; 20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 07. CD.

LAYTANO, Dante de. (1983). Cronologia da Viagem de Arsène Isabelle ao Rio Grande do Sul. In: ISABELLE, Arsène. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro.

LEÃO, Fátima, Matogrosso e Cida Moraes. (2008). “Memórias”. In: GRUPO MANOTAÇO. *20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 8. CD.

MAESTRI, Mário, Luz Stella García Ocampo. (1996). *Les négritudes aux amériques: de l’esclavage à la memoire retrouvé*. Passo Fundo: EDIUPF.

MAESTRI, Mário. (2000). *Os Senhores da Serra; a colonização italiana no Rio Grande do Sul*. Passo Fundo: UPF.

_____. (2002). “Introdução”. *Ulisses va in América: história, historiografia e mitos da imigração italiana no Rio Grande do Sul (1875 -1914*, Dilce Piccin Corteze. Passo Fundo: UPF.

MAINGUENAU, Dominique. (1997). *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

MANN, Henrique. (2002). *Som do Sul*. Porto Alegre: Tchê,

MARIANTE, Helio Moro. (1979). “Perfil de um Pioneiro”. In *Assuntos do Rio Grande do Sul*, João Cezimbra Jacques. Porto Alegre: Erus.

MAYA, Alcides. (1962). *Tapera (cenários gaúchos)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia. Editores.

MAYA D’ÁVILA, Floriano. (1969). *Terra e gente de Alcides Maya*. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora.

MERRIAM, Alan P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.

MEYER, Augusto. (1959). *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre: Editora Globo,

MEYER, Augusto. (1975). *Guia do folclore gaúcho*. Rio de Janeiro: Presença.

MICELI, Sérgio. (2005). “Introdução”. In *A economia das trocas simbólicas*, Pierre Bourdieu. São Paulo: Perspectiva.

MONTEIRO, Mano. (2008). *Mano Monteiro – Peças, acessórios, suprimentos, manutenção, cursos*. <http://www.manomonteiro.com.br>. Acesso em 12 out. 2008.

MÜLLER, Telmo Lauro. (1981). *Colônia alemã: histórias e memórias*. Porto Alegre: Ed. Escola Superior de Teologia e Espiritualidade Franciscana.

NETTL, Bruno. (1964). *Theory and method in Ethnomusicology*. New York: Macmillan Publishing Co.

NETTL, Bruno. (1983). *The study of ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press.

NETTL, Bruno. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

NOGUEIRA, Arlinda Rocha e Lucy Maffei Hütter. (1975). *A colonização em São Pedro do R.G.S durante o império (1824 – 1889)*. Porto Alegre; Garatuja, 1975.

O BRADO DO SUL. Pelotas, 15 de julho de 1859.

_____. Pelotas, 28 de dezembro de 1859.

OLIVEN, Ruben George. (1985). *A antropologia dos grupos urbanos*. Petrópolis: Vozes.

OLSON, Harry F. (1952). *Musical Engineering*. New York: McGraw Hill.

OLSON, Harry F. (1967). *Music, physics and engineering*. 2. ed. New York: Dover.

O MERCANTIL. Porto Alegre, 26 de julho de 1853.

ORNELLAS, Manoelito. (1976). *Gaúchos e Beduínos – a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/MEC.

OS MONARCAS. (2001). *A gaita gaúcha dos Monarcas*. Dir. Artística: Edison Campagna Porto Alegre: ACIT. CD.

PERKINS, Jorge Eduardo Padula. (1996). *José Hernández*. <http://www.analitica.com/bitblio>. Acesso em 28 dez. 2007.

PESSOA, Gracio. (2007). “A saudade me escolta”. In *Grupo Manotaço: Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. 2007. Faixa 02. CD.

_____. (2007). “Foi Deus que me fez campeiro”. In *Grupo manotaço: Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 03. CD.

_____. (2007). “Tô de butuca”. Intérprete: Grupo Manotaço. In *Grupo Manotaço: Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 06. CD.

_____. (2007). “A Serra é meu céu”. In *Grupo Manotaço: Foi Deus quem me fez campeiro*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 10. CD.

_____. (2007). “Pega no abraço”. In *Grupo manotaço: Foi Deus quem me fez campeão*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 11. CD.

_____. (2007). “Vai no balanço”. In: GRUPO MANOTAÇO. *Foi Deus quem me fez campeão*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 14. CD.

_____. (2007). “Gaiteiro bom de tutano”. Intérprete: Grupo Manotaço. In: GRUPO MANOTAÇO. *Foi Deus quem me fez campeão*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 16. CD.

_____. (2008). “Vanera Tranquejada”.. In: GRUPO MANOTAÇO. *20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 09. CD.

_____. (2008). “Mais uma gaiteiro”. In: GRUPO MANOTAÇO. *20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 18. CD.

_____. (2008). “Estilo de domingo”. In: GRUPO MANOTAÇO. *20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 19. CD.

_____. (2008). “Gaudério 100%”. In: GRUPO MANOTAÇO. *20 anos, 20 sucessos*. Caxias do Sul: Vertical Gravadora e Editora Ltda. Faixa 20. CD.

PMSL. (2008). São Leopoldo Administração Popular. *Prefeitura Municipal de São Leopoldo - 2008*. <https://www.saoleopoldo.rs.gov.br>. Acesso em 10 de fev. 2008.

PORTOALEGRE, Walter Schultz. (1957). “Influência do Tirol na arte popular do Rio Grande do Sul”. In *Enciclopédia Rio-grandense*, ed. Klaus Becker, Canoas: Regional.

POCHÉ, Christian e John Schechter. (2003). “Gaita”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. CD-ROM.

QUADROS, Jânio e Afonso Arinos de Melo Franco. (1967). *História do Povo Brasileiro*. São Paulo: J. Quadros Editores Culturais S.A.

ROCHE, Jean. (1969). *A colonização alemã e o Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo.

SAINT-HILAIRE, Auguste. (2003). *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Brasília: Senado Federal.

SALLES, Ricardo. (2003). *Guerra do Paraguai: memórias e imagens*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

SCHUYLER, Philip D. (1984). “Berber Professional Musicians in Performance”. In *Performance Practice - ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press.

SEIDLER, Carl. (2003). *Dez anos no Brasil*. Brasília: Senado Federal.

SÉ DO FUNCHAL. (2005). *Boletim do World Monuments Fund*. Lisboa. http://www.wmfportugal.pt/pdf/boletim_9.pdf. Acesso em 09 jan.2008.

SQUINELO, Ana Paula. (2002). *A guerra do Paraguai, essa desconhecida: ensino, memória e história de um conflito secular*. Campo Grande: UCDB.

STEIN, Marília. (2005). L'Homme: Revue Française d'Anthropologie (resenha). *Horizontes Antropológicos* 24, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 323-327, jul./dez. 2005.

TAUBKIN, Myriam. (2002). *O Brasil da sanfona*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo.

TAVARES, A. de Lyra. (1980). "Prefácio". In *Reminiscências da campanha do Paraguai: 1865 -1870*, Dionísio Cerqueira. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército.

TCHÊ BARBARIDADE. (2001). *20 Grandes Sucessos*. Caxias do Sul: ACIT. CD.

TCHÊ GAROTOS. (2003). *A Gang Vanera*. Caxias do Sul: ACIT. CD.

TERRA, Alencar. (1954). *Método para Acordeon*. São Paulo: Irmãos Vitale.

TINHORÃO, José Ramos. (1990). *História Social da Música Brasileira*. Lisboa: Editorial Caminho.

TODESCHINI, Iracy et al. (1985). *III Exposição da Gaita*. Bento Gonçalves.

VEDANA, Hardy. (2006) *A Eléctrica e os discos gaúchos*. Porto Alegre: SCP.

VON VERSEN, Max. (1970). *História da guerra do Paraguai*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo.

APÊNDICE A – Exemplos 1 a 15: principais ritmos fandangueiros

As transcrições para bateria reproduzidas a seguir têm por objetivo caracterizar uma maneira particular de tocar os principais ritmos utilizados nas danças regionais gaúchas, isto é, as danças vigentes nos bailes comunitários e CTGs da região envolvida pela pesquisa de campo do estudo aqui realizado. Estes ritmos resultam de sínteses ocorridas no decorrer de longo tempo, combinando, a princípio, ritmos de origem européia com as práticas de origem africana (pouco se sabe das influências indígenas que podem ter atuado sobre estas sínteses). Além disso, revelam uma maneira própria de tocar, que é a do baterista Vini Baschera, no contexto estilístico proposto pelo Grupo Manotaço. Vini Baschera foi o contato (informante) que possibilitou o bom andamento do trabalho de campo relativo a este estudo.

As gravações do Grupo Manotaço estudadas no decorrer do trabalho, contém a maior parte do repertório executado nos bailes, fato que possibilitou o cruzamento das informações obtidas em campo, ou seja, nos bailes, com as transcrições feitas com equipamento eletrônico e digital, operado pelo próprio baterista, Vini Baschera. Os resultados foram confrontados pelo autor deste trabalho com as observações de campo e os registros fonográficos do Grupo Manotaço, procedimento que está de acordo com a prática comum em etnomusicologia, conforme já era observado por Nettl (1964) ao salientar que com a invenção da gravação, a transcrição da performance, em campo ou laboratório, se tornou obsoleta. Segundo este pesquisador, técnicas desenvolvidas para a transcrição de laboratório com um informante podem ser usadas vantajosamente em conjunto com a transcrição de gravações.

A transcrição musical é uma atividade de apoio ao trabalho etnomusicológico. Aspectos técnicos e metodológicos trazem uma problemática essencialmente ligada às questões centrais da pesquisa em música e da visão em relação à metodologia. A problemática

ligada à transcrição é de interesse central para a etnomusicologia ao expor vários pontos de discussão: a dicotomia entre a abordagem êmica ou ética, o reducionismo da notação ocidental em sua aplicação generalizada, as intenções prescritivas ou descritivas, a utilização de equipamento eletrônico e além desses, vários outros aspectos que podem ser discutidos com extensão e profundidade.

A prática de transcrição musical assim como aspectos ideológicos que a sustentam, parecem estar historicamente ligados às concepções gerais decorrentes da expansão colonial da Europa, noção corroborada por Ellingson (1992) ao considerar que a utilização da transcrição começou como um instrumento de aquisição colonial, um meio de apropriação cultural para posterior exibição de conhecimento sobre práticas musicais ‘exóticas’. Nettl (1964; 1983, 69) salienta a inadequação da notação tradicional com intenções descritivas, isto é, com objetivos que não sejam unicamente de execução musical (prescrição) e sim com a pretensão de registrar, de forma escrita, o fenômeno sonoro. A dicotomia prescrição/descrição é atribuída a Charles Seeger, tanto por Nettl quanto por Hood (1971), evidenciando dois propósitos distintos da notação, ainda que ambos tenham se desenvolvido paralelamente (Nettl 1964, 99).

Outra dicotomia que merece atenção é a polaridade êmico/ético. Derivados da Lingüística, os dois termos originam-se da atividade de registro escrito de línguas não letradas. Em um primeiro momento, o estudioso realizaria um registro escrito minucioso (fonético) para, em uma segunda etapa, elaborar uma ortografia sistemática do idioma (elaboração fonêmica). Por extensão, a observação *outsider* de uma cultura pode denominar-se ética e a observação *insider* (integrada, participante), ser chamada de êmica, uma forma de ver criticamente a clássica oposição epistemológica entre sujeito e objeto no campo da Antropologia. Um dos problemas que surgem na adaptação destes conceitos à transcrição

musical, é que na música o significado léxico não está presente, fato que dificulta a passagem da elaboração fonética para a fonêmica (Nettl 1964, 104).

Com relação a técnicas e métodos de transcrição, Nettl (1964) destaca o trabalho de Carl Stumpf que evidencia a necessidade de registro das diversas versões que uma mesma música pode apresentar. O trabalho do transcritor deve incluir a elaboração de um arquétipo que represente adequadamente esta multiplicidade de versões. A polaridade entre meios mecânicos ou eletrônicos de registro e a transcrição manuscrita, é abordada por Hood (1971), Nettl (1964) e Ellingson (1992), porém estes autores não recomendam uma opção exclusiva por um ou outro método.

A aparente objetividade propiciada pela transcrição eletrônica traz como desvantagem a não avaliação de parâmetros fundamentais que podem ser percebidos por um observador participante. De uma maneira geral, aconselha-se a utilização simultânea de mais de um método de transcrição e o emprego da notação ocidental como recurso auxiliar. Hood (1971) sugere uma melhor adequação do ensino de percepção musical para a finalidade de transcrição de músicas não pertencentes à tradição clássica ocidental. Aponta também a imprecisão da escrita tradicional para representar eventos sonoros dentro da própria cultura musical do ocidente.

No que diz respeito à metodologia de transcrição, Nettl (1964, 119) sugere um procedimento em nove etapas, orientando uma apreensão gradual da peça a ser transcrita a partir de estruturas mais abrangentes até aspectos mais detalhistas (definição rigorosa de alturas, variações, etc.). Procedimento semelhante é sugerido por Hood (1971, 109), com base em seu aprendizado com Jaap Kunst o qual recomendava uma atenção inicial à estruturação rítmica e ao apoio fornecido pelas palavras (no caso de uma canção). Sob o ponto de vista estritamente técnico, devem ser ponderadas as informações destes autores, tendo-se em mente

a época em que foram redigidos e publicados os trabalhos aqui citados. Com o advento da informática, em larga escala, torna-se necessária uma atualização das informações referentes aos recursos disponíveis.

As transcrições realizadas para o presente trabalho, feitas com o auxílio de um teclado programável *Roland XP- 80* e o programa de edição de partituras *Finale*, têm um resultado sonoro bastante satisfatório quando executadas eletronicamente, embora não traduzam o *balanço* ou o *tranco* que somente a musicalidade do baterista pode trazer aos ritmos. Muitos recursos rítmicos utilizados por Vini Baschera, além do ritmo padrão, não estão aqui transcritos¹⁷⁸. Acrescente-se a isto o fato de que o balanço final é o resultado das contribuições individuais dos outros instrumentistas (gaiteiros, guitarrista, baixista e cantores), somadas ao substrato fornecido pela bateria. De uma maneira geral, pode se apontar que o balanço do conjunto se desenvolve ao redor da célula-mãe que é a condução do baterista.

Tendo em mente as considerações acima, a transcrição das figurações rítmicas da bateria torna-se importante por ser uma espécie de síntese das possibilidades de instrumentação dentro do estilo e do ritmo proposto. Em linhas gerais, em situação de *condução*¹⁷⁹:

- O baixo segue a marcação rítmica do bumbo

¹⁷⁸ As transcrições utilizam um dos sistemas usuais para escrita de bateria. A maioria dos exemplos está simplificada para três elementos do instrumento (bumbo, caixa e *hi-hat*). Neste sistema, escreve-se o ritmo na pauta convencional (cinco linhas) da seguinte forma: bumbo = 1º espaço; caixa = 3º espaço; hi-hat = 1º espaço suplementar superior. Em todos os exemplos, estão especificadas as convenções abaixo da pauta.

¹⁷⁹ Isto é, quando os cantores estão em ação, não se constituindo em seção de transição onde há *rolo* de bateria ou solo de algum outro instrumento (na maioria das vezes gaitas, no caso do Grupo Manotaço).

- A guitarra cria um *ostinato* com acordes em combinação com a acentuação da caixa e dos pratos, freqüentemente nos contratempos;

-Uma gaita faz o acompanhamento com acordes, acentuando tempos ou contratempos das colcheias ou semicolcheias, dependendo do ritmo que está em execução;

-Uma gaita faz pequenas frases melódicas ou cria uma acentuação secundária com acordes em região aguda, combinando o *balanço* com as figuras em colcheias ou semicolcheias da bateria.

É necessário destacar que estas observações não se tratam de regras, mas de uma descrição muito geral para que se tenha uma idéia da instrumentação em algumas músicas. Como acontece em música tradicional, não transmitida por notação musical, a experiência dos músicos e seu estilo pessoal determinam as decisões musicais, combinadas nos ensaios e improvisadas no decorrer das gravações e das apresentações. Cada execução da mesma música é uma novidade, pois este tipo de prática musical trabalha com desenvoltura e naturalidade a improvisação e a imprevisibilidade, ou seja, o músico contextualiza as modificações instantâneas, resultado da improvisação dos outros músicos, com a sua própria improvisação. O substrato que condiciona as possibilidades musicais é a condução de bateria e baixo, tocados de acordo com a *práxis* determinada pela cultura local.

Outro fator importante é que os instrumentistas utilizam vários padrões para o mesmo ritmo. Numa mesma música, estas possibilidades são exploradas por livre escolha do executante. Nas transcrições realizadas, alguns ritmos são transcritos mostrando variações possíveis, ainda que seja uma pequena amostragem de um leque muito maior de opções. Vini

Baschera comenta que, embora os ritmos escritos possam ser tocados com eficácia por uma baterista que conheça os estilos (um *falante nativo*, sob o enfoque lingüístico), representam apenas uma condução básica.

(a) Vanera (ou vaneira)

A designação provém do termo *habanera* ou *havaneira*, dança caribenha (Cuba) que, segundo Barulich e Fairley (2003), é originada pela contradança inglesa (*country dance*), mas foi levada à Cuba em fins do século XVIII por refugiados franceses vindos do Haiti. No Brasil, obteve grande aceitação no início do século XX no decorrer do século XIX. Na música regional gaúcha, tem grande popularidade.



- * a figura predominante e característica da levada está no bumbo (primeiro espaço).
- * o hi-hat (espaço suplementar superior), com a figura característica de 3 semicolcheias agrupadas
- * caixa (terceiro espaço), lembra a figura de um tamborim, alternando os acentos na 4ª semicolcheia do primeiro e terceiro tempo, e na 3ª semicolcheia no segundo e quarto tempo.

Ex.1: vanera 1

Fonte: pesquisa do autor



- * bumbo (primeiro espaço).
- * hi-hat (espaço suplementar superior).
- * caixa (terceiro espaço), tocada com "ghost notes" e acentos, lembrando a figura rítmica do tamborim.

Ex. 2: vanera 2

Fonte: pesquisa do autor



- * bumbo (primeiro espaço).
- * hi-hat (espaço suplementar superior).
- * caixa (terceiro espaço), tocada na cabeça do 2º e 4º tempos.

Ex. 3: vanera 3

Fonte: pesquisa do autor

Existem consideráveis mudanças em relação ao padrão rítmico das *habaneras* do início do século XX escritas em partitura, como a composição *Não Diga Isto!* (Anjos s.d.) [ca. 1900] que apresenta uma linha rítmica de acompanhamento com notas pontuadas e fórmula de compasso 2/4:

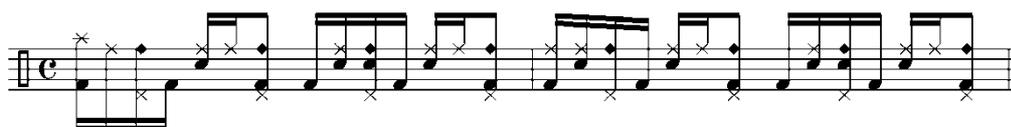


Ex. 4: excerto de *Não Diga Isto!*

Fonte: acervo do autor

(b) Milonga

Também derivado da *habanera* (e mais próximo dela) o ritmo é muito popular na fronteira do estado do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina por ter, segundo Gradante (2003), origem nestes países. Em andamento lento, tocada no violão, é comumente utilizada para acompanhar as *pajadas* (poesias).



- * bumbo (primeiro espaço), com figuração rítmica semelhante a colcheias.
- * o hi-hat (espaço suplementar inferior) é tocado pelo pé esquerdo.
- * a figura do hi-hat passa para a mão direita no prato de condução, com notas tocadas no corpo e na cúpula do prato (quinta linha).
- * a caixa (terceiro espaço), é ornamentada ocasionalmente com "ghost" notes.

Ex. 5: milonga 1

Fonte: pesquisa do autor



- * bumbo (primeiro espaço) dá a característica da levada semelhante a do baião, porém com uma colcheia na metade dos tempos 2 e 4.
- * hi-hat (espaço suplementar superior) pode ser tocado em colcheias.
- * a caixa (terceiro espaço) mantém-se na cabeça dos tempos 2 e 4, podendo ser ornamentada com "ghost" notes.

Ex. 6: milonga 2

Fonte: pesquisa do autor

(c) Xote

Derivado da *schottich*, dança praticada inicialmente na França (século XIX), o ritmo é encontrado no Brasil, do Rio Grande do Sul ao Pará, tanto em contexto das danças figuradas como nas danças de salão (de pares enlaçados).



- * bumbo (primeiro espaço) tocado na cabeça dos tempos 1, 3 e 4.
- * o hi-hat (espaço suplementar superior) é tocado em semínimas e colcheias.
- * a caixa (terceiro espaço) é tocada apenas na cabeça do tempo 2 (o que remete a levada do xote nordestino), ocasionalmente ornamentada com "ghost" notes.

Ex. 7: xote 1

Fonte: pesquisa do autor



- * bumbo (primeiro espaço) tocado na cabeça dos tempos 1, 3 e 4.
- * o hi-hat (espaço suplementar superior) em semínimas e colcheias.
- * a caixa (terceiro espaço), é tocada na cabeça dos tempos 2 e 4, ocasionalmente ornamentada com "ghost" notes.

Ex. 8: xote 2

Fonte: pesquisa do autor

Um excerto da *schottisch* intitulada *Beijo furtado!*¹⁸⁰ (Bastos s.d.) [ca. 1900], mostra uma linha de acompanhamento semelhante, apesar da diferença entre as fórmulas de compasso:



Ex.9: excerto de *Beijo furtado*

Fonte: acervo do autor

(d) Bugio

Provavelmente o único ritmo nativo do Rio Grande do Sul. Segundo Mann (2002), surgiu no século XIX na região serrana. Foi divulgado pelo conjunto *Os Bertussi* e seu nome deriva de uma espécie de macaco comum na América do Sul e Central mas hoje, em vias de extinção.

¹⁸⁰ Coletânea pertencente ao autor, mas sem identificação do editor. Trata-se de peças para piano para música de salão do início do século XX.

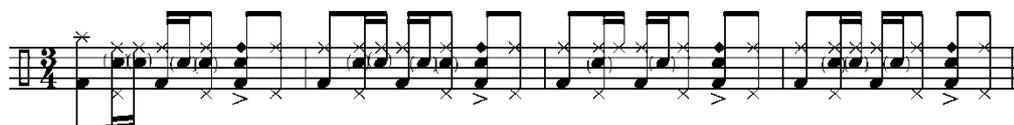


- * a figura predominante e característica da levada está no bumbo (primeiro espaço)
- * hi-hat (escrito no espaço suplementar superior), com a figura característica de 3 semicolcheias agrupadas.
- * caixa (terceiro espaço), tocada na cabeça do 2º e 4º tempos.

Ex. 10: bugio
Fonte: pesquisa do autor

(e) Chamamé

O ritmo apresenta variações de métrica, podendo ser executado tanto em 6/8 como em 3/4. Segundo Gradante (2003) o ritmo foi originado na Argentina, região de Entrerios e Corrientes, e divulgado neste país durante os anos 70 do século XX.



- * bumbo (primeiro espaço) tocando sempre na cabeça de cada tempo.
- * hi-hat (espaço suplementar inferior) mantém-se no pé esquerdo, por sua vez no contratempo.
- * a figura do hi-hat passa para a mão direita no prato de condução, com acentos em colcheias e semicolcheias, tocadas no corpo e na cúpula do prato (5ª linha).
- * caixa (terceiro espaço), tocada na cabeça do 3º tempo, ocasionalmente ornamentada com "ghost" notes.

Ex. 11: chamamé 1
Fonte: pesquisa do autor



- * bumbo (primeiro espaço) tocando sempre na cabeça de cada tempo.
- * o hi-hat (espaço suplementar inferior) é tocado pelo pé esquerdo, nos contratempos.
- * a figura do hi-hat passa para a mão direita no prato de condução, alternando acentos em colcheias e semicolcheias, tocadas no corpo e na cúpula do prato (quinta linha).
- * caixa (terceiro espaço), ocasionalmente ornamentada com "ghost" notes.

Ex. 12: chamamé 2
Fonte: pesquisa do autor



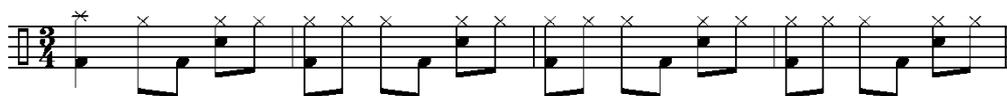
- * bumbo (primeiro espaço) tocando sempre na cabeça de cada tempo.
- * hi-hat (espaço suplementar superior), tocado em colcheias e semicolcheias.
- * caixa (terceiro espaço), tocada na segunda colcheia do 2º tempo.

Ex. 13: chamamé 3

Fonte: pesquisa do autor

(f) Rancheira

Ritmo ternário com forte influência da valsa européia, na maior parte das vezes tocada em andamento rápido. Nos bailes é geralmente dançada como valsa, com os dançarinos marcando o compasso como unidade.



- * bumbo (primeiro espaço).
- * hi-hat (espaço suplementar superior).
- * a caixa (terceiro espaço), é tocada apenas na cabeça do tempo 3.

Ex. 14: rancheira 1

Fonte: pesquisa do autor



- * bumbo (primeiro espaço).
- * hi-hat (espaço suplementar superior).
- * caixa (terceiro espaço), é tocada apenas na cabeça do tempo 3.

Ex. 15: rancheira 2

Fonte: pesquisa do autor

Estas transcrições constituem uma forma sintética e redutiva de representar a riqueza rítmica da música regional aqui estudada, não devendo ser adotadas de maneira prescritiva.

APÊNDICE B – Informações sobre os CDs anexados na contracapa

CD 1 – *Foi Deus que fez campeão*

Intérprete: Grupo Manotaço.

Data da gravação: Fevereiro de 2007.

Produção e arranjos: Grupo Manotaço.

Instrumentistas (ordem alfabética)¹⁸¹.

Felipe Gambin – acordeão.

Gracio Pessoa – voz (solista).

Lucio – guitarra, violão e vocais.

Nerio Pessoa (‘Índio’) – acordeão, voz (solista) e vocais.

Romário - contrabaixo (elétrico) e vocais.

Vini Baschera – bateria e vocais.

Marcelo Pimentel – Percussão (participação especial).

Produtor fonográfico: Vertical Gavadora e Editora Ltda.

Gravação: Estúdio Balada (Marau –RS).

¹⁸¹ Os nomes foram colocados na lista de acordo com as informações registradas no CD. Os nomes completos constam na página 113 deste trabalho.

Técnicos de gravação: Geraldino Duarte e Juarez Duarte.

Mixagem: Geraldino Duarte.

Masterização: Holder Multimídia (Caxias –RS).

Fotos do Grupo: Zanatta Studio Fotográfico (Tapejara – RS) e acervo da gravadora Vertical.

CD 2 – 20 anos, 20 sucessos

Intérprete: Grupo Manotaço.

Data da gravação: Novembro de 2008.

Produção e arranjos: Grupo Manotaço.

Instrumentistas (ordem alfabética).

Felipe Gambin – acordeão.

Gracio Pessoa – voz (solista).

Lucio – guitarra, violão e vocais.

Nerio Pessoa (‘Índio’) – acordeão, voz (solista) e vocais.

Romário - contrabaixo (elétrico) e vocais.

Vini Baschera – bateria e vocais.

Rico Baschera – voz (solista, participação na faixa 6).

Sandro Cartier – percussão (participação especial).

Produtor fonográfico: Vertical Gavadora e Editora Ltda.

Gravação: Estúdio D (Passo Fundo –RS).

Técnicos de gravação: Dague Colombelli, Tarciso Toledo e Antonio Jr..

Mixagem: Dague Colombelli.

Masterização: Holder Multimídia (Caxias – RS).

Fotos do Grupo: Zanatta Studio Fotográfico (Tapejara – RS) e acervo da gravadora Vertical.