

“Música popular do sul”: identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul

Reginaldo Gil Braga (UFRGS)
Mateus Berger Kuschick (UNICAMP)
Clarissa Figueiró Ferreira (UNIRIO)
Suelen Scholl Matter (UCS)

Resumo: Longe de mapear as possibilidades de expressão da “música popular do sul”, tais como as gravações Marcus Pereira propuseram nos anos 1970, no presente artigo procuramos discutir três experiências particulares de música popular praticadas no estado como “obras abertas”. Apostamos em um espaço de agenciamentos sonoro-musicais em lugar de uma busca por origens comuns (problema de origem). Reconhecemos a originalidade das práticas musicais de “descendentes de alemães”, “negos véios e negadinhos” e “gaúchos de verdade”, porém chamamos atenção para as conexões em níveis: local (regional) e as redes afetivas e de políticas identitárias nacional e internacional. Assim, cada encontro de coros, baile-*black* ou festival nativista está ligado a uma rede particular e configura no território do estado uma rede mais ampla apoiada na diversidade. Portanto, fora da procura por “raízes” dos “corais alemães”, do *suingue/ samba-rock* do sul ou, ainda, da *milonga* (platina e brasileira?), buscamos mostrar que estes grupos sociais foram criados como invenções paralelas: gaúchos, as diásporas de africanos e alemães nas Américas, através de trocas comerciais e culturais em rede.

Palavras-chave: Música popular do sul (RS). *Suingue/ samba-rock*. *Campeirismo* musical. Corais de descendentes de alemães. *Etnomusicologia*.

“Popular Music of Southern Brazil”: Identity, Agency, and Trans-local Territoriality in the State of Rio Grande do Sul

Abstract: Far from mapping the expressive possibilities of “popular music in southern Brazil” as proposed by the recordings of Marcus Pereira in the 1970s, we attempt in this article to discuss three particular situations of popular music practiced in the State of Rio Grande do Sul like “open works”. We looked for possibilities of musical and sonorous agency instead of common origins (problem of origin). We recognize the originality of the musical practices of German and African descendants, and “real gauchos”, however we call attention to their various levels of connection: local (regional), affective networks and national and international political identity. In this way, every choral event, “black *baile*” [dance/ball], or native festival is connected to specific network and represents within the State a broader network supported by diversity. However, apart from looking for the “roots” of German choirs, swing, *samba-rock* of the South or, even, “*milonga*” (Brazilian or Rioplantense?), we attempt to demonstrate how these social groups were created as parallel inventions: gauchos and the African and German diasporas in the Americas through trade and cultural networks.

Keywords: Popular Music in Southern Brazil (RS). Brazilian Swing/Samba-Rock. Musical *Campeirismo*. Choirs of German Descendants. *Ethnomusicology*.

BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. “Música popular do sul”: identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 151-182, dez. 2014.

O presente artigo desenvolve o painel apresentado no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título “Música popular do sul”: identidades, agenciamentos e territorialidades trans-locais no Rio Grande do Sul (BRAGA; KUSCHICK; FERREIRA; MATTER: 2014).

Chamamos a atenção, inicialmente, para a diversidade de possibilidades, ou melhor, de “diálogos possíveis” entre as noções de espaço/ tempo e do que denominamos comumente música. Propomos aqui rever os fundamentos históricos da etnomusicologia/ musicologia¹, no tocante aos relacionamentos entre identidades, agenciamentos e territorialidades musicais: traçando mapas musicais baseados em áreas geográficas no passado e depois fazendo os chamados “estudos de comunidades” ou, ainda, “em comunidades”, mais recentemente. Nesse sentido, nos interessa uma etnomusicologia como o “estudo das pessoas que produzem música” (TITON, 2009: xvii, tradução nossa)².

As viradas epistemológicas da disciplina ao longo do tempo condicionaram as maneiras de ver, escutar e representar música: do cientificismo no estudo da chamada “música em si” ao culturalismo e funcionalismo da chamada “música na cultura” (estruturada sempre a partir da sociedade) e, finalmente, do interpretativismo simbólico ao paradigma pós-moderno e pós-estruturalista que entendem a música como construtora de realidades. Assim, os paradigmas seguidos e reinventados pela disciplina permitem entender novos arranjos históricos, a exemplo dos fluxos translocais que rompem com a dimensão nacional como chave para o entendimento das identidades, e que hoje contemplam as noções de indivíduo, tempo e espaço nas suas abordagens musicais.

Mapeamentos musicais no Brasil e a música popular

Em fins do século XIX e início do seguinte, abundaram abordagens nas quais a música “objeto” deveria ser preservada em arquivos sonoros ou em coleções de instrumentos musicais do mundo civilizado. Assim, pesquisadores europeus evolucionistas, que pleiteavam a superioridade de certas tradições musicais fizeram uso de processos de difusão geográfica para explicá-las e, conseqüentemente, para localizá-las num contínuo que partia daquelas mais desenvolvidas às menos desenvolvidas. Outros pesquisadores, agora da periferia do mundo (a exemplo do Brasil) e engajados em projetos nacionalistas, tinham uma finalidade primordialmente artística: a construção de uma música erudita nacional a partir de material popular, não obstante tais empreendimentos, muitas vezes chamados “missões” e “coletas folclóricas”, constituíssem pesquisas e mapeamentos exaustivos e que hoje se tratam de importante inventário do nosso patrimônio musical. A eles seguiram-se antropólogos, do porte de Melville Herskovits, interessado nos estudos comparativos entre

¹ Por sinal, este é o nome de uma disciplina ministrada pelo primeiro autor do presente trabalho, Reginaldo Gil Braga, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

² “study of people who make music” (TITON, 2009: xvii).

África e Brasil, e outros, mais recentemente, em projetos que rompem com a busca pela pureza e os apelos de “preservação” e “salvaguarda” nas abordagens para apostar nas misturas e nas redes locais e globais de construção de práticas e repertórios musicais.

Alguns registros, ainda em cilindros, foram realizados pelo Museu de Berlim da música indígena brasileira no início do século passado (1908–1913)³, seguidos de registros realizados por brasileiros, como os de Roquete Pinto (1912)⁴, que também gravou sertanejos cuiabanos. Mais tarde, compositores brasileiros inauguraram as pesquisas folclóricas, recolhendo e transcrevendo temas populares de várias partes do país. Então temos aí Alberto Nepomuceno, que em 1917 registrou 80 cantos populares, e Villa-Lobos, que enviou Pixinguinha, Donga e João Pernambuco aos estados de Minas Gerais e São Paulo, em 1919, e Bahia e Pernambuco, em 1921, com a missão de transcrever repertórios musicais (BASTOS, 2005). Mário de Andrade, um misto de escritor e musicólogo, empreendeu suas primeiras incursões no estado de São Paulo em 1921, para em seguida partir para a Amazônia (incluindo Peru e Bolívia) em 1927, e aos estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas entre 1928-1929, onde registrou em torno de 800 temas musicais. Estas viagens de cunho etnográfico foram descritas por ele no livro *O Turista Aprendiz* e serviram de base para o grande projeto da *Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste Brasileiro* (PE, PB, CE, MA, PA) no ano de 1938, realizado por um grupo de pesquisadores sob sua direção e com apoio do Departamento de Cultura de São Paulo. O impacto das ideias e posicionamentos de Mário de Andrade agregou outros músicos do cenário local. Assim, Luciano Gallet publicou *Estudos de Folclore* (em 1934), com transcrições de cantos e danças afro-brasileiras. Camargo Guarnieri em viagem à Bahia em 1937 recolheu cantos do candomblé, e Luiz Heitor Correa de Azevedo organizou, pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, viagens aos estados de Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946), a fim de completar o mapeamento musical brasileiro iniciado por Mário de Andrade. Melville Herskovits empreendeu viagens à Bahia em 1941/42, onde gravou 670 cantos de cultos afro-brasileiros,

³ Ainda em cilindro, foram realizadas gravações em Rondônia, por H. Emil Snethlage, para o Museu de Berlim, no ano de 1934.

⁴ *Gravações disponíveis em Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquette-Pinto* (2008). Parceria: Phonogramm-Archiv do Museum für Völkerkunde (Berlim, Alemanha). Documentos Sonoros (CD): parte do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

e ao Rio Grande do Sul, em 1946. Seguem abaixo alguns autores que ampliaram as discussões sobre estas iniciativas e ideários.

O objeto central do trabalho de Rodolfo Vilhena, *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro* (1997), foi uma investigação sobre os estudos de folclore no Brasil no período entre 1947 e 1964, focado na CNFL (Comissão Nacional do Folclore) e CDFB (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), que mais tarde seria o INF (Instituto Nacional do Folclore), ambas as instituições sediadas no Rio de Janeiro. Os estudos de folclore, de um modo geral, não conquistaram espaço no âmbito acadêmico como disciplina científica, no entanto suas práticas foram institucionalizadas em museus, órgãos e institutos do governo. O trabalho de Vilhena é esclarecedor ao mostrar mudanças de significado que o folclore foi obtendo ao longo do tempo, conforme as tendências das principais lideranças em cada período: primeiro com Sílvio Romero, depois com Mário de Andrade, e então houve o período da CNFL.

Elizabeth Travassos, em *Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997), constrói um quadro interessante que coloca em paralelo os percursos realizados por Mário de Andrade no Brasil (a partir de 1928) e Bela Bartók no leste europeu (a partir de 1906), em busca das “tradições populares”. Travassos enfatiza aproximações e distanciamentos no modo de cada pesquisador entender a produção folclórica em seus países.

Quintero-Rivera é outra autora contemporânea que retornou às décadas de 1930 e 1940 para refletir sobre o folclore/ cultura popular, com *A Cor e o Som da Nação* (2000). Ela traz à tona o contexto da crítica musical em jornais de quatro países americanos: Brasil, Cuba, Porto Rico e República Dominicana, utilizando-se das vozes das intelectualidades locais que publicavam nos principais jornais. Por esta via de acesso, a autora pôde aproximar-se e refletir sobre conceitos como nação, unidade de nação, raça e mestiçagem.

Em nível regional, outras iniciativas de “pesquisas folclóricas” sucederam-se pelo país, a exemplo daquelas levadas a cabo no Rio Grande do Sul, através de Enio de Freitas e Castro e Dante de Laytano, em 1945, e que culminou na publicação do livro *Congadas do município de Osório*, no ano seguinte, e da extensa bibliografia publicada em conjunto ou individualmente por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, fruto de pesquisas das décadas de 1950-1960 e posteriores.

É interessante observar que todas essas pesquisas musicais levaram em conta a divisão geográfica por regiões, estados e municípios e definiram-se como “estudos de comunidades”. Mesmo nas décadas de 1970-1980, um projeto do porte de *Música Popular*

do Brasil, realizado por Marcus Pereira e que editou 16 discos, adotou a amostragem do material sonoro por regiões (norte, nordeste, sul e centro-oeste e sudeste).

Arranjos e configurações diferentes vão aparecer somente posteriormente, em estudos como aqueles realizados nas décadas de 1970-1980 pelo *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* (FUNARTE), e mesmo *Música do Brasil*, de Hermano Viana e Beto Villares, entre 1999 e 2000. Nesses casos, o primeiro adotou a sistemática criada por Mário de Andrade para o que chamou de danças dramáticas: reisados, cheganças etc.; e o segundo previu, justamente, a ruptura entre o tradicional e o moderno como oposições através de textos, gravações e programas de TV que iam, principalmente, de temáticas em torno das festas populares até gêneros musicais considerados “popularescos” por outros estudos de grande porte: o brega, o funk, o axé, dentre outros (ARAGÃO, 2009). Parece que a máxima de Clifford Geertz, dentro do paradigma interpretativista, de que “o antropólogo não estuda aldeias, mas em aldeias” chegou um pouco tarde nos estudos musicais. Demoramos a abandonar visões difusionistas, evolucionistas e funcionalistas aliadas às análises das estruturas musicais, se é que as abandonamos como um todo.

Três experiências de música popular como “obras abertas”

Através das etnografias musicais apresentadas a seguir, preconizamos os encontros entre gentes, tempos e lugares. Não dados previamente, mas sim construídos socialmente.

Assim, as “gentes” são os personagens históricos e atuais evocados nos repertórios: os músicos e/ou compositores brasileiros sulinos que criam, teorizam e “performatizam” essas músicas. Também são os pesquisadores com suas questões de autoridade e representação e os fazedores musicais/ colaboradores de pesquisa a partir de campos aparentemente tão separados: teoria e prática. O “tempo” evoca narrativas musicais sobre o passado e sobre o tempo atual na região. Por fim, os “lugares” são representados musicalmente através dos textos, poéticas e letras que tratam de aspectos locais variados e dos trânsitos entre repertórios e fazeres musicais compartilhados entre Brasil, Argentina, Alemanha e Estados Unidos.

O estudo das culturas expressivas: música, teatro, literatura etc. não pode ser compreendido como o estudo de objetos em si mesmos, correndo-se o risco de naturalizá-los ou substancializá-los, num modelo de ciência objetiva. Hoje é preciso desnaturalizar conceitos, mesmo como cultura e música, uma vez que não são universais.

Da mesma forma, a noção de território não pode ser dada *a priori*, mas entendida como construída socialmente e valorizada na sua dimensão política de construção de identidades particulares, a exemplo das identidades regionais particulares ou compartilhadas (translocais) representadas através da música.

Nesse sentido, como lembra Maria Elisabeth Lucas, em *Notas para uma escritura etnográfica*:

[...] as coordenadas metodológicas: gente/ espaço/ tempo ou a sua glosa: relações sociais/ contexto/ história passaram a formar o substrato da organização do pensamento analítico em bom número de pesquisas etnográficas mais próximas dos particularismos culturais do que dos universalismos dos sistemas sociais [...] (LUCAS, 1998: 4).

Portanto, parece-nos que a articulação do que chamamos música com os eixos gente, tempo e espaço faz-se necessária para aclarar no plural os agentes das práticas musicais e suas criações, bem como localizá-los e entendê-los à luz de tempos históricos e atuais, da mesma forma que as abordagens multidisciplinares ou interdisciplinares - a exemplo do que propõe a Etnomusicologia - são as saídas para se escapar das armadilhas disciplinares que condicionam nossas perguntas e respostas.

Assim, as pesquisas construídas a partir da superação dos espaços estanques determinados pelas aldeias, municípios, regiões e nações alinhadas aos câmbios pós-disciplinares terão mais a dizer sobre as relações construídas socialmente entre música e espaço na atualidade. Estas foram nossas buscas ante a escassez de reflexões sobre patrimônio musical do sul do Brasil (RS) em teses e dissertações⁵.

⁵ Então, trazemos aqui reflexões a partir de etnografias musicais realizadas no âmbito do PPGMUS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por mestres em Etnomusicologia orientados por Reginaldo Gil Braga e que fortalecem o Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina (ETNOMUS, UFRGS), do qual faz parte o grupo de pesquisa interessado nas questões de memória e patrimônio musical, sobretudo na região do chamado cone sul.

No presente artigo, Reginaldo Gil Braga voltou-se aos textos introdutórios e conclusivos, Mateus Berger Kuschick à seção intitulada *O Suingue/Samba-Rock do sul do Brasil: deslocamentos ou adequações?*, Clarissa Figueiró Ferreira à seção *Cantando o “gaúcho de verdade”: identidades gaúchas nos festivais de música nativista do sul do Brasil* e Suelen Scholl Matter à seção *A prática musical de “descendentes de alemães” na encosta da serra gaúcha do RS: diversidade musical e agenciamentos*.

No presente artigo, procuramos discutir três experiências particulares de música popular praticada no estado como “obras abertas”. Como disse Hermano Vianna em *A circulação da brincadeira*: “obra aberta é para ser aberta mesmo” (VIANNA, 1999: [s.n.]). Nesse sentido, apostamos em um espaço de agenciamentos sonoro-musicais em lugar de uma busca por origens comuns (sendo este um problema de origem dos folcloristas).

Reconhecemos a originalidade das práticas musicais de “descendentes de alemães”, “negos véios” e “negadinhas”, além dos “gaúchos de verdade”, porém chamamos atenção para as conexões em níveis: local (regional), das redes afetivas, de políticas identitárias dentro do país e mesmo internacionais. Assim, chamamos a atenção, nas discussões, para questões de:

1. Etnicidade/ redes apoiadas na diversidade: práticas musicais e discursos sobre música em suas dimensões políticas (agenciamentos e negociações sonoro-musicais). Assim, cada “encontro de coros”, “baile-black” ou “festival nativista” está ligado a uma rede particular e configura no território do estado uma rede mais ampla apoiada na diversidade.
2. Espaços de *performance* e de ritualização: outro ponto importante, o que para H. Vianna configura os “espaços de brincadeiras” e as “redes interbrincadeiras” da cultura popular brasileira. Portanto, fora da procura pelas origens dos “corais alemães”, “do suingue ou samba-rock do sul”, ou ainda da “milonga” (platina e/ou brasileira?), buscamos mostrar que estes grupos sociais foram inventados como invenções paralelas: gaúchos luso-brasileiros e as diásporas de africanos e alemães nas Américas, através de trocas comerciais e culturais em rede.
3. Práticas e repertórios musicais abordados numa perspectiva etnográfica (sincrônica, portanto): “uma invenção da rede e não de um lugar de origem específico” (VIANNA, 1999: [s.n.]). Tal como Vianna tratou no artigo já referido sobre a invenção da identidade Celta:

Vale a pena - mesmo atacando um problema aparentemente tão distante no espaço e no tempo - citar o conceito de “etnogênese”, assim como ele é empregado pelo arqueólogo Colin Renfrew em seu estudo sobre o aparecimento dos celtas na pré-história europeia. Renfrew mostra como é perda de tempo procurar o local de origem dos celtas. Esse grupo étnico foi “inventado” em vários lugares ao mesmo tempo, através de uma intensa rede de comércio e trocas culturais. Povos proto-

celtas da Península Ibérica estavam em contato com proto-celtas das ilhas britânicas, entre outros lugares. Um inventava uma coisa aqui e trocava sua invenção com coisas de lá. Todos só se tornaram celtas por estarem em contato, em rede. A identidade celta é uma invenção da rede e não de um lugar de origem específico (VIANNA, 1999: [s.n.]).

Dentro dessa ideia de “circulação” da música popular do sul (RS), apresentamos o *suingue/samba-rock*, o *campeirismo* musical e os corais de descendentes de alemães a partir da *Etnomusicologia*.

O Suingue/ Samba-Rock do sul do Brasil: deslocamentos ou adequações?

Suingando ao sul. O *suingue* e os *suingueiros* do sul do Brasil, em geral, estão associados aos descendentes dos negros nascidos no Rio Grande do Sul. O *suingue*⁶ teve nos anos 1970 seu auge de produção e popularidade, mas abrange um período maior, que se estende do início dos anos 1960 até os dias de hoje. Toda a produção discográfica dos principais expoentes gaúchos do *suingue/ samba-rock/ balanço*, de Luis Vagner (também conhecido como *Guitarreiro*), *Bedeu e Pau-Brasil*, até *Tonho Crocco*, *Produto Nacional* e *Xandelle*, sempre evidenciaram a vocação híbrida, múltipla, ampliada desse som, que se caracteriza por ser um *samba* feito com guitarras, baixo e naipe de sopros. Os conceitos de local, nacional, transnacional e global vêm a calhar quando pensamos nos protagonistas criadores dessa música e em suas trajetórias artísticas.

Foi durante a pesquisa de mestrado, cuja dissertação resultante foi intitulada *Suingueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre* (KUSCHICK, 2011), que Mateus Berger Kuschick estabeleceu um contato mais permanente com o repertório dos *suingueiros* do sul e com o ambiente (bares, centros culturais e clubes sociais negros) em que a música das bandas e artistas era apreciada, dançada, praticada, vivenciada. Fez-se uma ampla etnografia musical, de observação, registro, pesquisa, prática e entrevistas, na qual foi possível reunir condições para perceber particularidades desse gênero musical, que o coloca em contraste com outros e, ao mesmo tempo, cria laços com um fazer, uma “*artesanaria*” (na composição, na *performance*, no ambiente) que está em sintonia com outras expressões culturais da

⁶ Também se convencionou chamar essa prática musical em outras partes do país como *samba-rock*, ou *balanço*.

população afrodescendente de outras regiões do país e do mundo, como no samba, no *hip-hop*, no jongo, na capoeira e também nas práticas religiosas. Assim, destacamos no presente artigo: (1) a diversidade encontrada no Rio Grande do Sul; (2) estereótipos que ainda perduram; (3) agenciamentos sonoro-musicais que aproximam as práticas de gaúchos(as) nativistas, cantores(as) coralistas descendentes de imigrantes alemães e músicos(as) negros(as) da capital.

Etnografia musical com músicos suingueiros do sul. Há situações de pesquisa em que o trabalho de campo revela-se imprescindível: o contato direto, os deslocamentos, trajetos, encontros, entrevistas gravadas e conversas desprentensiosas se somam à bibliografia, às audições de gravações, às visualizações de vídeos. Um dos 15 músicos entrevistados da nova geração do suingue/ samba-rock de Porto Alegre, Rick Carvalho, trouxe o seguinte relato sobre suas impressões quanto a ser um músico suingueiro em Porto Alegre:

O Giba-Giba, músico, do sopapo, ele me disse uma vez uma história que eu achei muito legal. É assim: a gente perde duas vezes quando deixa nossas raízes de lado pra tentar copiar alguém - porque a gente nunca vai chegar a ser eles, e ainda por cima deixa de ser a gente. Perde duas vezes. A música tem essa parte cultural, ou seja, tu exterioriza todas as coisas que tem em volta de ti: é namoro, é dificuldade pra sobreviver, é os amigos, é tu, é a tua cidade. Então não tem melhor nem pior, não tem certo nem errado: faz do teu jeito (CARVALHO, 2010 apud KUSCHICK, 2013: 90)⁷.

Piá, *rapper* e DJ da cidade, reflete sobre a mistura de estilos presente no suingue e no *hip-hop*, e sobre as conexões que expressões regionais podem fazer com estímulos transnacionais, gerando resultados inéditos:

Eu acho que a música negra sempre teve isso; do encontro entre as pessoas. Encontrar os amigos, dançar... E o suingue tem tudo isso: tem a galera fazendo um churrasco, as crianças já estão desde pequenas ali no meio, aí rola um som. [...] então eu vejo como uma coisa totalmente completa, e que tem a ver com a gente. Quando eu me dei conta que aqui no Rio Grande do Sul a gente tinha criado uma música negra feita aqui, com o Pau-Brasil, nos anos 70, o Luis Vagner... que os caras já

⁷ Entrevista concedida por Rick Carvalho, integrante das bandas Casa da Sogra e Motivos Óbvios, a Mateus Berger Kuschick, em 13 set. 2010, em Porto Alegre. Gravada em áudio e vídeo.

vinham experimentando, eu senti uma relação com o hip-hop: o que o hip-hop fez nos anos 80, de misturar vários estilos, os caras já estavam fazendo isso em Porto Alegre dentro das possibilidades da geração deles (JUNIOR, 2010 apud KUSCHICK, 2013: 87)⁸.

Percebe-se que impressões e reflexões compartilhadas pelos músicos negros envolvidos com o suingue local afina-se com o que se produz de música em outras regiões do país e do mundo, onde negros e negras se constituíram enquanto criadores de uma prática artística, seja no espaço das quadras de escolas de samba, nas ruas, nas associações comunitárias, ou no envolvimento mobilizado pelo *rap* e o *hip-hop*.

Após as primeiras idas a campo e ao acesso à bibliografia e aos álbuns dos anos 1970, 1980 e 1990 de Luis Vagner, Bedeu e Pau-Brasil⁹, na supracitada pesquisa de mestrado, Mateus Kuschick (2011) encontrou uma variedade de estilos musicais nas obras destes artistas que confirmaram a flexibilidade artística dos mesmos, assim como a difícil demarcação de fronteiras e limites do já referido gênero musical, o Suingue. Mesmo se autodenominando suingueiros, estes álbuns trazem *funks*, *sambas*, *baiões*, *forrós*, *pagodes românticos*, *baladas*, *raps*, *reggaes*. As audições dos mesmos fazem lembrar a expressão “caldeirão de coisas”, usada por Luis Vagner em uma das entrevistas realizadas para a pesquisa. O suingue e o *samba-rock* são, antes de mais nada, um “caldeirão de coisas”.

Nas discussões sobre identidade, particularmente a identidade na música popular, um problema detectado por Keith Negus (1996) é o “costume” de categorização e classificação da música utilizando-se, muitas vezes, características físicas das pessoas, ou o local de nascimento, a preferência sexual ou a posição social para designá-las (música negra, música nordestina, música LGBT). Neste aspecto, o suingue de Luis Vagner e Bedeu vive um paradoxo, por serem eles a uma só vez, deslocados e adequados: pelo ângulo da *world music* eles são adequados, pois são descendentes de negros fazendo uma música plena de referências a gêneros da diáspora negra; aos olhos do Brasil, são deslocados, pois são gaúchos-negros, e o sul do país é comumente associado à “branquitude”, gerando sempre um estranhamento.

⁸ Entrevista concedida por Osvaldo Niluk Junior (Piá) a Mateus Berger Kuschick no dia 18 ago. 2010, em Porto Alegre. Gravada em áudio e vídeo.

⁹ Pau-Brasil foi a banda que Bedeu formou com mais cinco músicos porto-alegrenses entre 1975 e 1980. Ela contava ainda com Alexandre Rodrigues (violão, baixo e voz), Leleco Telles (baixo e voz), Mestre Cy, Nego Luis e Leco do Pandeiro (percussões), e lançou dois LPs, em 1978 e 1979.

Negus traz conceitos que destacam os riscos que se corre ao adotar polarizações, dicotomias essencializantes, no que se refere a qualquer produção musical. O foco de sua crítica incide sobre a oposição *black music* x *white music*, principalmente “(...) porque *black* e *white* são cores, portanto, incapazes de definir a categoria *música*, que é uma maneira particular de organização dos sons” (NEGUS, 1996: 103, tradução nossa)¹⁰. É comum estabelecer que a *black music* seja derivada da ação do corpo, do improvisado e do espontaneísmo, e a *white music*, derivada da ação da mente, do controle e de convenções aprendidas. Abordagens como essa revelam um essencialismo contraproducente, segundo Negus, visto que “[...] uma identidade racial é construída através de vários códigos e práticas cotidianas, formando diversas maneiras de ser negro [ou branco] através do tempo e do espaço” (NEGUS, 1996: 106, tradução nossa)¹¹.

Assim, neste artigo evita-se a ideia de uma essência africana, ou *black*, para enfatizar justamente as variações nos estilos expressivos, ou as contínuas recombinações possíveis, por processos de movimento e mediação. “A *black music* pode ser abordada como um processo descontínuo no qual tradições culturais são continuamente refeitas e novas identidades híbridas são criadas” (NEGUS, 1996: 107, tradução nossa)¹². Neste contexto global, a heterogeneidade dos elementos musicais encontrados no *suingue* apenas reforça a profunda identificação que traz com a heterogeneidade das experiências culturais afro-americanas.

Se ampliarmos o espectro de análise para uma atenta audição dos principais fonogramas de outros músicos *suingueiros* de outras regiões do país (para exemplificar: Jorge Ben do RJ, Paulo Diniz de PE, Marku Ribas de MG, Beбето de SP e do RJ, Branca di Neve de SP, Di Melo de PE, Tony Tornado do RJ, dentre outros) perceberemos um alargamento ainda maior das fronteiras e possibilidades de misturas, de outras influências e referências, revelando uma quantidade muito maior de cruzamentos na constituição do *suingue/ samba-rock/ balanço*: (1) dos norte-americanos¹³, com o *blues*, o *jazz*, o som das *big bands*, o *funk*, o *rap*; (2) da música brasileira anterior à deles¹⁴, com a *marcha rancho*, o

¹⁰ “Black is a colour: music a particular way of organizing sound” (NEGUS, 1996: 103).

¹¹ “[...] racial identities are seen as being signified and constructed through various codes and everyday practices so that what it means to be black will vary across space and time” (NEGUS, 1996: 106).

¹² “[...] black music should be approached as part of a more discontinuous process in which cultural traditions are continually remade and new ‘hybrid’ identities are created” (NEGUS, 1996: 107).

¹³ Érlon Chaves, Wilson Simonal, Black Rio e Tim Maia são alguns exemplos de músicos *suingueiros* brasileiros que tinham a música dos negros norte-americanos como grande inspiração.

¹⁴ Arnaud Rodrigues e seu *rock* “nordestinizado”, por exemplo.

choro, o batoque, ritmos nordestinos; (3) da população do Caribe (Cuba, Jamaica, Martinica, Porto Rico etc.)¹⁵ com a salsa, o *reggae*, o *calypso*, o mambo, a rumba, o merengue; (4) dos povos que formam a América do Sul, principalmente os fronteiriços ao Brasil (Uruguai, Argentina, Colômbia e outros)¹⁶, com seus ritmos em compasso ternário.

Através de um contato aberto estabelecido com Luis Vagner, o Guitarreiro, Mateus Kuschick (2011) pôde abordar o tema das identidades múltiplas presentes na música criada por eles, dando destaque às composições em parceria com Bedeu. Seu depoimento revela como ele e Bedeu, especificamente, pensavam a este respeito:

Eu conversava muito com o Bedeu esse tipo de coisa. O Bedeu tinha uma erudição muito grande a respeito da cultura, da identidade, daquilo que se traz, do que se é, dos antepassados, de uma estrutura cultural do gaúcho: do negro, da fusão gaúcha, que é interessante. Da fusão que se dá com os brancos, negros, judeus, tudo; aquela coisa eurocispalina que nos forma. Que chega e formata uma América, a nossa formação, do *espanholito* junto com a negrada e tal, a gente conversava muito sobre isso. O Bedeu e eu estudávamos, queríamos aprofundar, por exemplo, por que é que a gente vinha pra cá pra São Paulo e tinha um grupo, como o dos baianos, uma coisa mais fria deles, e que eles eram mais unidos e tinham a... a cara de pau, a *lata*, mesmo, de mandar e dizer um monte de história deles e deu. E pronto. E a gente nesse ponto é muito recatado; e tinha muito pouca gente aqui em São Paulo pra somar. (VAGNER, 2010 apud KUSCHICK, 2013: 131)¹⁷.

Bedeu viveu até 1999. Na matéria de jornal realizada no período de lançamento do primeiro álbum da banda, chamado *O Samba e suas Origens* (1978), Bedeu referiu-se à música feita por eles:

¹⁵ Marku Ribas e Cidinho Teixeira foram quem mais aproximaram o samba-rock da música de influência caribenha.

¹⁶ Luis Vagner aponta como principal marca do “molho” do suingue a acentuação ternária (na guitarra, na melodia da voz e nos sopros) sobre compasso binário (marcado pela percussão e pelo baixo), uma característica presente em gêneros como o chamamé, recorrente na música presente na fronteira sul do Brasil.

¹⁷ Entrevista concedida por Luis Vagner Lopes a Mateus Berger Kuschick no dia 10 dez. 2010, no Centro de São Paulo. Gravada em áudio e vídeo.

O que se vê, é que tem muita gente de talento, mas com pouca coragem para inovar. Todo mundo está tocando samba-jóia da maneira mais tradicional. Nosso molho está no surdo e no pandeiro, que são tocados de maneira diferente, com um swing especial (BEDEU, 1978 apud KUSCHICK, 2013: 61).

Territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. Desviando sempre do essencialismo e do enrijecimento de características sobre gêneros e artistas, destacamos aqui peculiaridades que despontam na música de Bedeu e Luis Vagner. Na supracitada matéria de jornal, Bedeu enfatizou que o *molho* do Pau-Brasil estava no pandeiro e no surdo, no resultado da combinação entre os dois instrumentos. Deduz-se que, no caso da música de Bedeu, é na rítmica das percussões que reside com mais intensidade a singularidade do suingue, afastando-se do padrão samba-joia e propondo uma acentuação que enfatiza, como eles mesmo denominam, “o 3 no 2”: acentuação ternária sobre base binária.

Percebe-se, na obra de Luis Vagner, um trabalho requintado de combinação entre motivos melódicos do baixo e da guitarra. Neste sentido, o “molho” do suingue de Luis Vagner estaria concentrado no resultado do encontro entre frases melódicas, uma pulsação rítmica regular do baixo e contrapontos pré-compostos e/ou improvisados da guitarra. A categoria êmica (de dentro) encontrada na etnografia, o “molho”, também foi recorrente na etnografia da etnomusicóloga Ingrid Monson (1996), com “jazzistas” de Nova Iorque. Luis Vagner tornou-se “O Guitarreiro” em função principalmente de sua grande qualidade como improvisador (além da maneira peculiar de dar ritmo a suas frases, com a dita *palhetada* da mão direita). O improvisado é o momento para escapar do pulso rítmico, da escala melódica, e imprimir à música elementos que propiciem surpresa. No entanto, no idioma estético da música popular em geral, se valoriza muito que haja uma fluência rítmica regular que integre harmonia, melodia, timbre e garanta condições para melodias principais improvisarem com êxito (MONSON, 1996: 28). Essa prática é denominada *groove*.

Variações, não repetições; fluxos, não permanências; mobilidade, não rigidez; “molho”, *groove*, improvisação. Os principais compositores e instrumentistas do suingue seguiram esta tendência de instável complexidade, de deslocamento, de transitividade, tanto em suas trajetórias, como na música que criaram e criam. Saíram da própria cidade, geraram novas combinações, novos resultados. Tais combinações, inovadoras e improváveis, estão na base do que chamamos suingue, e na literatura acadêmica aparece como hibridismos musicais. Se pensarmos a América Latina como um território desde sempre marcado pelo cruzamento de elementos culturais distantes, compreenderemos que

o surgimento de um tipo de música que funde elementos estrangeiros do *rock* com elementos locais do samba, dentre muitos outros gêneros, é muito plausível. Quanto a isso, Herom Vargas afirma:

As imputações históricas e culturais fizeram da América Latina um território de instabilidades, espaço de contatos entre tradições estranhas e de sínteses plurais: desde as variações dos povos indígenas de múltiplas latitudes, até seus cruzamentos com porções de africanos e ibéricos, estes já sincretizados na complexa junção entre Ocidente cristão e Oriente muçulmano. [...] E essa equação de elementos sincréticos tende a se tornar complexa, pois os dados não estão colocados no processo de hibridação de forma pura e “substancial”, mas já são ou foram objetos de outras misturas (VARGAS, 2007: 24).

Pela constatação da variedade e dos entrecruzamentos de estilos musicais, muitos deles desenvolvidos em meio aos movimentos associados às populações da diáspora africana, é possível perceber a importância da obra de Paul Gilroy (1993), que trata de culturas sincréticas, a partir dos deslocamentos populacionais provocados principalmente pelo tráfico de escravos a partir do século XVI. A música, o fluxo de informações, melodias e divisões rítmicas que foram a reboque dos movimentos diaspóricos dos últimos séculos também são tratados pertinentemente por Gilroy: “A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à idéia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas” (GILROY, 1993: 208). O autor prefere abordar a música mais como um *mesmo mutável* do que como um *mesmo imutável* e, no caso da realidade brasileira, esta abordagem é adequada. Gilroy prefere “compreender a reprodução das tradições culturais nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo” (GILROY, 1993: 208). Ainda, é importante quando Gilroy cruza noções de sincretismo e identidade, muito pertinentes para qualquer desenvolvimento teórico pretendido:

Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico Negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da **relação entre identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a tradição cultural pop** (GILROY, 1993: 204, grifo nosso).

Nesse sentido, a música dos suingueiros é desavergonhadamente diaspórica e, portanto, a produção dos músicos negros do sul se mostra inteiramente adequada e integrada ao contexto, pois ela nos permite transcendermos entendimentos simplistas, binários, de origem ou destino, negro ou branco, autêntico ou traidor, e pensarmos este processo de criação musical não por uma lógica excludente, mas aditiva: ela é negra e branca, é brasileira (e gaúcha) e *gringa*, é autêntica e transgressora, é ancestral e ao mesmo tempo contaminada por códigos do mundo *pop*. O suingue inova ao adaptar elementos musicais dispersos e promover encontros entre culturas musicais distintas.

No entanto, espanta que ainda hoje cause estranheza no senso comum, e também na academia, as presenças atuantes de músicos afrodescendentes gaúchos, sambistas gaúchos, em função de um recorrente apagamento histórico, um ocultamento da presença negra na história do Rio Grande do Sul. Uma situação vivida por Luis Vagner em um programa de TV em São Paulo em 1990 exemplifica dois temas centrais desta exposição. São eles a produção musical da negritude do sul do Brasil e a presença do hibridismo.

Apresentadora: Boa noite São Paulo, Salvador, Curitiba, Porto Alegre. O Metrópolis hoje está em ritmo de reggae, tá com o pé nas raízes, lá na África: o nosso ritmo, aqui no estúdio, é também do reggae, com a banda Amigos Leais, liderada pelo Luis Vagner. O Luis Vagner tá me garantindo que tem tudo isso de onde ele vem. Você imagina de onde? Com esses cabelos rasta e tudo isso? Do sul. Do Rio Grande do Sul. De que lugar?

Luis Vagner: Sou nascido em Bagé. Sou da fronteira do Rio Grande do Sul.

A: E tem tudo isso mesmo?

LV: Tem, onde tem negro tem samba, tem suingue, tem cultura.

A: E tem reggae?

LV: Lógico, a influência do reggae é uma coisa mundial atualmente. [...] Lá, por exemplo, a expressão reggae é somada com a chula gauchesca, tocada pelos negros daquela região... Também, culturalmente eu acho que mesmo no Brasil, não se conhece bem nós, a turma do sul, a negadinha. [...] Nós estamos precisando dessa abertura cultural, mesmo, pra que todos possam saber desse movimento, dessa nossa cultura, desse tempo nosso, dessa nossa América, em que estamos tão perdidos: uns de um lado e tão distantes dos outros. Precisamos unificar, isso é muito importante. [...] O que eu toco é uma fusão: sou brasileiro, o meu samba é o

meu rock, a minha expressão de chula é o meu reggae, tudo somado com uma característica brasileira (VAGNER, 1990 apud KUSCHICK, 2013: 79)¹⁸.

Luis Vagner e Bedeu, em torno de 1966, saíram de suas casas para conhecerem o mundo, mas parece que o mundo ainda não os conheceu. Outros exemplos locais, Caco Velho e Lupicínio Rodrigues, nos anos 1940 e 1950 já revelavam ao país a presença inegável da comunidade negra gaúcha. Hoje em dia, artistas da nova geração chegam somando-se a quem começou mais cedo: Tonho Crocco, Xandelle, Banda da Saldanha, Domingos Cray e Adriano Trindade são alguns casos de músicos gaúchos locais que vivem o paradoxo de se sentirem deslocados “em casa” e integrados “no mundo”. De um modo geral, há séculos o povo negro saiu de sua casa, conheceu o mundo, mas parece que o mundo ainda não o conhece.

No que tange ao artigo aqui proposto, vê-se a produção cultural/musical dos negros do sul do Brasil também com a paradoxal condição de pertencente e estrangeira, sempre paralela ao discurso hegemônico, com raros momentos de integração e visibilidade.

Cantando o “gaúcho de verdade”: identidades gaúchas nos festivais de música nativista do sul do Brasil

Os conflitos existentes entre a renovação de práticas consideradas tradicionais no universo dos festivais nativistas e a manutenção de padrões musicais, tidos como “autênticos” da cultura gaúcha, ou seja, o conflituoso binômio “tradição” versus “modernidade”, expresso pelo senso comum, é o que abordamos a seguir, partindo do entendimento dos significados simbólicos assumidos por grupos de pessoas participantes de festivais.

Na dissertação de mestrado intitulada *Campeirismo Musical e os Festivais Nativistas do Rio Grande do Sul: (des) construindo o “gaúcho de verdade”* (FERREIRA, 2013), Clarissa Figueiró Ferreira, participante dos festivais nativistas gaúchos por oito anos (2005-2012), buscou compreender como as noções de tradição e modernidade são operacionalizadas no ambiente dos festivais nativistas do estado. Atualmente, existem mais de sessenta eventos anuais, envolvendo não só músicos, como também organizadores e público em geral. Através do movimento dos festivais nativistas, criou-se um mercado de trabalho que não se

¹⁸ Programa Metrôpolis, TV Cultura, 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pIH6fCPN4YU>>. Acesso em: 02 mai. 2010.

limita somente a tais eventos, mas também à mídia, através de programas de televisão, rádio, jornais, sites etc., tudo isso enormemente potencializado nas últimas duas décadas.

É afirmado por Stuart Hall (2011 [1992]) o entendimento de que há uma fragmentação nas identidades modernas, e de que o conceito de identidade não pode ser tido como acabado e incontestável. Hall observa que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (HALL, 2011 [1992]: 9). O autor chama atenção para o processo de *descontinuidades*, entendimento que libertou os indivíduos das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado. Assim, o sujeito (pós-)moderno pode não possuir uma identidade fixa, e sim uma identidade móvel, definida historicamente e não biologicamente. Nesse entendimento, um indivíduo pode possuir diversas identidades em si, utilizando-as de acordo com os sistemas culturais que o rodeiam.

Os festivais nativistas possuem regulamentos, como ocorre com a grande maioria dos concursos. Essas regras pretendem manter as características de uma cultura gaúcha rio-grandense imaginada e idealizada, particular em cada item, regras que buscam ser definidoras dos padrões musicais e performáticos, aceitáveis na cultura regional. O resultado sonoro destes entendimentos é a fusão de inúmeras contribuições musicais ao longo dos seus mais de quarenta anos, uma mescla de gêneros, ritmos e influências, que aqui tomou a forma atual e que é mantida e/ ou atualizada nos festivais.

É-nos demonstrado que, apesar da abertura aderida por alguns destes eventos, existem outros deles que possuem características que apresentam a preocupação em manter certos padrões de música nativista baseados na “tradição” campeira. Alguns músicos, em seus diálogos informais durante viagens e gravações em estúdio, afirmam que o segmento da “música campeira” teria ressurgido mais fortemente na década de 1990. Nesta fase, a preocupação com a autenticidade da música gaúcha teria sido colocada em evidência e justificada devido às “exageradas modificações” que a música regional gaúcha estaria sofrendo na última década do século XX. Para assegurar uma “não deturpação” da música nativista, o segmento fechou-se e tornou mais rígido o entendimento sobre “autenticidade”.

Economia da cultura: meios de financiamento e formas simbólicas nos festivais. O tema proposto liga-se diretamente com a questão de conjunturas econômicas e financiadoras da cultura. O sucesso alcançado pela Califórnia, primeiro festival nativista realizado no estado no ano de 1971, que durante a década de 1970 predominou de forma quase absoluta, fez com que houvesse o interesse de outros municípios para a realização de

seus festivais, pois além da promoção cultural, se tornaram grandes incentivadores do turismo local (JACKS, 2003: 42).

Quanto à sua realização, como observou Sérgio Gil Braga na década de 1980, “os festivais, normalmente, aproveitavam a infraestrutura pré-existente de alguma festa municipal” (BRAGA, 1987: 27). Hoje, muitos destes eventos, além de contarem com o apoio da prefeitura da cidade, realizam-se devido a leis estaduais de incentivo à cultura, assim como em decorrência de auxílios de empresas locais, visto que, como lembra George Yúdice (2004), atualmente o entendimento da cultura foi ressignificado, e ela passou a ser entendida como um recurso político e social.

Eu gostaria de frisar desde já é que a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania (Young, 2000, p. 81-120), e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de “capitalismo cultural” (YÚDICE, 2004: 25).

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

Sobre a questão de identidades, na década de 1980 diversas pesquisas (PESAVENTO, 1980; GOLIN, 1983), trataram de desconstruir o entendimento de que a cultura gaúcha fosse algo dado e natural, e mostraram como ela foi criada e idealizada em meio a movimentos de regionalismo no país. Também temos visto, recorrentemente, estudos que objetivam compreender como as características locais ainda buscam permanecer em meio a esses grandes processos de transformação social já aqui citados.

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

O mito da produção sem trabalho, com relação ao trabalho nas estâncias, simbologia principal do regionalismo gaúcho, cumpriu historicamente da maneira mais eficaz o papel de justificar e legitimar a ordem capitalista pastoril. Como toda ideologia dominante, era eficaz na medida em que tinha a capacidade de manter a massa de dominados convencida de sua validade, ou por outra, de que não trabalhava ou não era explorada. [...] percebendo as vantagens do mito, as novas elites urbanas dele se apropriaram e o promovem através de seus aparelhos ideológicos, o folclore, a literatura, a historiografia, a poesia. Desta forma, embevecidos na contemplação e recordação de um passado mítico, os homens se conformam com o presente, e deixam de sonhar com o futuro (FREITAS, 1980: 24).

Certamente esta visão de desconstrução da cultura regionalista gaúcha faz sentido no período que é escrita, fase de grande reflexão e indagação sobre a constituição destes entendimentos. Outra colocação importante sobre o regionalismo gaúcho, desta vez tratando dos festivais nativistas, vem do jornalista Tau Golin (1983), conhecido nome no estado por estar em polêmicas a respeito da desmistificação do gaúcho. Para ele:

Se os rodeios são a forma de representar idealisticamente o sistema de produção pastoril, os festivais são justamente a melhor maneira de explicá-lo em sua natureza artística, em conjunto com a totalidade da vida social. [...] O festival é uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re) produzir ideologia. Com muita eficácia, consegue a “instrumentalização” da massa. Essas idéias que colocam na realidade objetiva caracterizam o estágio a que chegou no Rio Grande do Sul a dominação ideológica de classes dominantes (GOLIN, 1983: 110).

Ao principiar o interesse pelos festivais nativistas e nos aprofundarmos nas leituras que criticavam suas constituições, deparamo-nos com grande parte dos escritos que, por serem de linhagem marxista, põem em evidência a questão de divisão de classes e relações de poder. Indagamo-nos com a seguinte questão: Qual seria a finalidade da existência dos festivais nativistas atualmente, se a ideia de Freitas (1980) em relação ao mito de produção sem trabalho não fosse mais necessária devido à mudança da conjuntura atual de produção? Estaríamos somente repetindo este estereótipo? Esta é uma questão que surge ao pensar que com o olhar da etnomusicologia o dever estaria em tentar compreender essa conjuntura e suas significações.

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

Identidades gaúchas (re)interpretadas na (pós-)modernidade. Uma questão recorrente, ao se falar em regionalismo no estado do Rio Grande do Sul, diz respeito à mitificação do gaúcho, sendo muitas vezes as composições musicais dos festivais criticadas por retratarem um gaúcho que não existiu, ou que teria se extinguido. Colocamos essa questão para o compositor Sérgio Carvalho Pereira, que respondeu da seguinte forma:

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

possa dizer contemporâneo, se não, algo que se arrasta pelo tempo, tão antigo quanto à formação do próprio mito (PEREIRA, 2014 apud FERREIRA, 2013: 69).

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

Sempre é bom resgatar na escrita coisas antigas, para que os que vierem depois de nós também poderem ver um pouco das coisas que vimos e aprendemos com os outros; acho o gaúcho contemporâneo pouco inspirador para cantar em versos, a não ser quando falamos em sentimentos e coisas mais intimistas (TEIXEIRA, 2014 apud FERREIRA, 2013: 71).

Para Bauman (1998), as artes partilham da situação da cultura pós-moderna como um todo, em que a arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas, e cada realidade tem seu próprio conjunto de procedimentos, táticas abertamente auto proclamadas para sua afirmação e identificação:

As artes dos nossos dias não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis* e de uma realidade auto suficiente nesta. [...] como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura do *simulacro*, não de representação. [...] É cada vez mais difícil indagar, e mesmo mais difícil decidir qual é o primário e qual é o secundário, qual deve servir como ponto de referência e critério de correção ou adequação para o resto (BAUMAN, 1998: 129).

Ainda citando Baudrillard, Bauman (1998: 129) afirma que a “simulação não é falsificadora ou falsa pretensão”, pois as artes pós-modernas alcançaram um grau de independência quanto à realidade não artística. Esta visão nos abre um leque de possibilidades sobre a intencionalidade e funcionalidade das obras musicais construídas neste universo de pesquisa.

A historiografia recorrentemente coloca a década de 1870 como a que inicia a construção do “mito do gaúcho” devido às mudanças na conjuntura social e política deste

período, como o cercamento dos campos, a implantação de novas raças de gado e a disseminação de uma série de outros transportes. Estas foram transformações que afetaram diversas regiões do estado, principalmente a área da campanha, devido à consequente eliminação de certas atividades servis como dos posteiros e agregados, muitos sendo expulsos dos campos. Após a Segunda Guerra Mundial, esse processo se acentuou com o surgimento de frigoríficos estrangeiros e a decadência das charqueadas.

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

Com efeito, reforça Thompson (2002: 24), as formas simbólicas adquirem acessibilidade ampliada no tempo e no espaço. Elas se tornam acessíveis a um número bem mais amplo de possíveis receptores. Essa acessibilidade ampliada deu novos elementos numa espécie de “neoculturação” (onde há uma mistura de elementos antigos e novos que se fundem e se complementam) transformando e readaptando as diferentes formas de fundamentar a origem do gaúcho.

A natureza da cultura tradicionalista, formada a partir de 1940, e do movimento nativista gaúcho, surgido nos anos 1970, estabelece ligações com o pensamento de Hobsbawm expresso em sua explanação sobre “A invenção das tradições” (1997) e atualizada através das “Comunidades Imaginadas”, de Benedict Anderson (2008). A partir dela, torna-se claro o surgimento do sentimento de pertencimento gaúcho, alicerçado por fundamentos históricos, a fim de transmitir caráter de verdade. Como afirma Canclini (2008: 162), “a teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação a qual deveríamos atuar hoje”. Para Hall (2000: 108), invocar uma origem em um passado histórico seria uma forma de justificar porque somos assim e o que nos tornou assim, fazendo o uso de recursos históricos, linguísticos e culturais para fundamentar tal informação. Assim opera um dos segmentos possíveis da música nativista hoje, expressa na “música campeira” e que faz franca oposição a qualquer outra urbanamente informada.

Desta forma, a cultura não se traduz em imobilismo, em preservação estática, e

sim num fator mutante e recriador. Pensando assim, podemos entender que até a busca por um resgate e por um pensamento de caráter ortodoxo mostra o dinamismo da cultura, que se ressignifica temporalmente. Para Santi (2004: 99), entre a abertura para novas concepções e as barreiras aos fatores que não se encaixavam dentro dos padrões criados de identidade gaúcha, estabeleceu-se o embate de ideias que resultou na síntese da canção nativista. Desta forma, é nas continuidades e nas mudanças, ou melhor, nas (des)continuidades, que realmente podemos vir a conhecer como se processam os acontecimentos dentro deste amplo cenário que são os festivais nativistas de música no Rio Grande do Sul.

Tais noções aqui referidas remetem à importância do estudo dos festivais nativistas do estado do Rio Grande do Sul e a forma como a música constituinte destes eventos é gerada e “performatizada” atualmente. A preocupação a respeito de “como nós nos representamos” se reflete simbolicamente na manutenção de certos padrões fechados, atemporais e estáticos, mas que também podem ser interpretados como ressignificações e interpretações de antigos estereótipos na atualidade, ou de novos estereótipos construídos, que fomentam a tentativa de criar fronteiras culturais, ou ampliação a novas estéticas musicais, predominando a atualização da cultura, ou ainda a circulação fluida nas duas formas de representação.

A prática musical de “descendentes de alemães” na encosta da serra gaúcha do RS: diversidade musical e agenciamentos

“Lugares” musicais. O etnomusicólogo Martin Stokes (1997: 3) expõe que a música constrói “lugares”. Dentro do contexto dos municípios de Dois Irmãos e de Morro Reuter, conhecidos pela história da imigração alemã, há diversidade de “lugares” de prática musical. Hoje, nas festas teuto-brasileiras, como a Festa Kerb¹⁹, podem-se encontrar indivíduos e grupos com preferências musicais diversas, desde grupos que representam identidades teuto-brasileiras e identidades “alemãs”, até indivíduos que se identificam com a música eletrônica e com outros gêneros musicais.

¹⁹ Segundo a historiadora Irgart Grützmann (2008: 74), o Kerb era uma festa que integrava o calendário de festividades dos imigrantes e de seus descendentes no Rio Grande do Sul. Ele “[...] consistia em festejo votivo realizado por ocasião do aniversário da igreja ou do dia do onomástico do padroeiro da paróquia”.

Na historiografia, encontram-se relatos sobre as práticas musicais e festas consideradas teuto-brasileiras; contudo, ainda são escassas as etnografias musicais entre esses grupos. Na dissertação de mestrado intitulada *A encantadora tradição germânica: uma etnografia da música entre “coralistas católicos e descendentes de alemães* (MATTER, 2014), Suelen Scholl Matter propôs uma ampliação da ideia sobre as representações teuto-brasileiras e grupos de prática musical para além das conhecidas “bandinhas”²⁰ e *Kerbs*, dentre elas, festas *Kerb* dentro de novas configurações e grupos corais que se identificam como descendentes de imigrantes alemães, além de relações de interesses de grupos, indivíduos e instituições.

Diversidade. Hoje, a Festa *Kerb* de São Miguel²¹ é um dos principais eventos do município de Dois Irmãos. Ela é “[...] realizada para homenagear o padroeiro da cidade de Dois Irmãos e as origens germânicas” (PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS, 2013). Contudo, embora seja divulgada como uma grande festa com “atrações musicais, bandinhas alemãs, grupos de danças alemãs e muito *chopp* [...]” (PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS, 2013), o *Kerb* também contempla diversidade musical em sua organização.

A pesquisadora Suelen Matter (2014: 49) declara que, durante sua entrada nessa festa, observou três “lugares” nos quais *performances* diversas eram evidenciadas. Esses “lugares” eram: o “lugar” da música do “folclore”, da música sertaneja universitária e da música eletrônica. Além desses “lugares” construídos através da música também foram observados outros “lugares” de *performance* musical mediados por *compact discs*, e outros nos quais grupos e músicos individuais atuavam através de *performances* ao vivo: o festival de bandas, o festival de bandas marciais, a casa noturna Musik’s Club e automóveis individuais com seus equipamentos de som às margens da rodovia BR-116.

Tal diversidade de “lugares” e práticas musicais também foi percebida dentro do município de Morro Reuter. Dentre os diferentes eventos, Matter (2014: 54) declara ter participado de uma Festa *Kerb* e de um Natal Encantado, ambos caracterizados por faces distintas, uma local e outra voltada para um público de jovens e de turistas.

Já no ano de 2010, ao invés do evento Natal Encantado ser organizado na praça central do município, como acontecia todos os anos, ele foi instalado ao lado do pórtico de

²⁰ Autores como Müller (2005), Moraes (1981), Cardoso (2007), Grützmann (2008) e Ewald (2007; 2011) retratam as *performances* de “bandinhas”, as festas *Kerb* e os grupos de canto nas antigas sociedades de canto e espaços de sociabilidade.

²¹ Segundo o historiador Martin Dreyer (2009: 11), nessa localidade festeja-se o *Kerb* da tradição do Palatinado alemão.

entrada da cidade; com isso, as pessoas que atravessavam a rodovia BR-116 em direção à Serra Gaúcha ou a Porto Alegre, ao passarem pela entrada de Morro Reuter, podiam observar uma movimentação no local. Rodrigo Goettems, coordenador do Departamento de Turismo, afirmou em reportagem ao Jornal da cidade que “O novo espaço fica mais perto da BR, o que dá maior visibilidade aos eventos, com toda infraestrutura para atender bem a comunidade”.

Além do Natal Encantado, o evento do Kerb Fest 2014 de Morro Reuter também apresentou uma face turística. Na primeira parte do evento, o passado da imigração alemã e o que era considerado típico e tradicional estavam presentes; na segunda, o cenário era transformado através da modificação do cenário convencional do *Kerb* (aquele apresentado na literatura sobre a imigração alemã). Nesse segundo espaço, a “rua da igreja” era transformada em pista de dança e as mulheres não vestiam vestidos longos, tais como os vestidos da rainha e das princesas dos *Kerbs*, mas sim *shorts* e minissaias; não se ouviam apenas “bandinhas”, mas sim *funk* e música *pop* internacional, como *Chasing the Sun*, da banda britânica *The Wanted*, e a música *Last Friday Night*, de *Katy Perry*. Estamos vivendo um cenário de economia do turismo, onde as festas tornam-se eventos organizados também para turistas.

Agenciamentos/ “táticas” e “estratégias” de grupos corais. Nesse cenário de diversidade e de interações diversas percebemos, além de transformações, novas relações sendo formadas entre grupos e instituições.

Os grupos corais não se relacionam somente entre si; eles interagem com o município, com a Igreja e com a Instituição Coral. Com isso, as relações de poder são evidenciadas para além de discursos de identificação e representação; transcendem na direção de interesses pessoais, de grupo e institucionais.

Segundo o historiador Michel De Certeau (1998) somos submetidos a forças diversas que estão relacionadas com os interesses das instituições nas quais estamos inseridos ou naquelas que objetivamos inserção. Nesse sentido, enquanto indivíduos, podemos acionar “táticas” como ferramenta de agenciamento individual, enquanto as instituições – consideradas “sujeitos de querer e poder” - acionam “estratégias”²².

²² Tais conceitos foram trabalhados pelo historiador francês Michel De Certeau (2007), no seu estudo da relação entre “produtor” e “consumidor”. No seu contexto de estudo, o “produtor” era aquele que estabelecia produtos jornalísticos e comerciais enquanto o “consumidor”, através de “táticas”, podia modificar o sistema que o assimilava, mas sem deixá-lo. Tratava-se de uma arte de utilizar aquilo

Neste sentido, Matter (2014: 93) observou o município, a Igreja e a Instituição Coral como “sujeitos de querer e poder”. De Certeau (1998: 99-100) exemplifica estes sujeitos de querer e poder afirmando que podem ser “uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica... que conseguem como efeito capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras, e obter, assim, para si, uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias”. Além disso, estão posicionados em lugares onde podem precaver-se, antecipar-se ao tempo pela leitura de um espaço e ainda transformar as incertezas da história em espaços legíveis.

Tendo por objetivo o turismo, os municípios de Dois Irmãos e de Morro Reuter fazem o uso de “estratégias” para alcançá-lo. Uma dessas “estratégias” foi a implantação do plano de turismo de Dois Irmãos (2012), que contemplou a reativação do “palco móvel”, investimentos no *Kerb* e o fomento de eventos envolvendo as práticas musicais.

Nesse cenário, Matter (2014: 97) deparou-se com interações entre município e grupos corais, os quais eram convidados para realizar *performances* em eventos. Um caso foi o do grupo Imaculada Conceição, convidado pelo segundo ano seguido para cantar no Encontro Municipal de Corais de Dois Irmãos e que, em uma situação, decidiu recusar a *performance*. Os motivos apresentados para a recusa foram divergências em relação aos objetivos do grupo - cantar na igreja, nos encontros de corais e nos funerais - e a dificuldade de conseguir a verba municipal de auxílio. Nesse sentido, os espaços de *performance* nos eventos eram consideradas oportunidades para negociação.

Caderno de campo:

Quinta-feira, 20/06/2013 - Chegando ao final de mais uma noite de ensaio, o regente informou aos integrantes do Coral Imaculada Conceição que o grupo havia recebido convites para apresentações. Dentre os convites estava o Encontro Municipal de Corais de Dois Irmãos. Ao perguntar o que o grupo achava dessa apresentação e se gostariam de participar, a resposta foi unânime: não. (MATTER, 2014: 97).

Matter (2014: 97) perguntou-se qual seria a razão da opção por não participar desse evento promovido pelo município. Ao conversar com o regente e com a presidente da comunidade, foram feitas as seguintes considerações:

que era imposto. Muito embora o autor tenha feito referência às “piratarías” e à clandestinidade como maneira dos indivíduos de utilizar e fazer parte do sistema que os assimila, essas “táticas” também foram observadas na interação dos grupos corais.

Nós cantamos no ano passado. Antes e também depois de cantar pedimos um auxílio do município para o transporte e também para aproveitar e fazer um uniforme para o grupo, mas foi tanta a burocracia que acabamos desistindo. O grupo compareceu ao evento, mas não conseguiu a verba (Regente, em 20 jun. 2013 apud MATTER, 2014: 97).

O regente é um representante das demandas do seu grupo. Ele, juntamente com os representantes (secretária e tesoureiro), sistematiza a prática musical tendo a compreensão das demandas, gastos e investimentos. Na oportunidade, a instituição coral utilizou uma “estratégia” de negociação com vistas a obter algum recurso para subsidiar as despesas com o evento e para contemplar seus objetivos. Cantar em eventos promovidos por municípios não era um objetivo do coral, ao contrário, suas relações eram entre a Igreja Imaculada Conceição e as outras Instituições Corais.

Além das “estratégias”, Matter relatou as “táticas” acionadas pelos integrantes do grupo coral de forma individual. Segundo De Certeau (2007: 100), a “tática” “[...] aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas”. Dessa forma, os indivíduos acionam “táticas” para “[...] captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante”. Quando De Certeau utiliza o conceito de “táticas”, está se referindo aos agenciamentos de indivíduos em um sistema onde o “produtor” impõe os seus produtos e o “consumidor” se agencia a partir daquilo que é imposto pelo primeiro. Ao pensar nesses conceitos em um estudo sobre o canto coral, Matter (2014: 93) propõe outra dimensão de reflexão, aquela dos indivíduos se agenciando de forma individual e também a partir daquilo que lhes é imposto pelas Instituições com as quais interagem. Dessa relação, aconteceram os agenciamentos dos indivíduos e grupos em relação a tais unidades administrativas e também em razão de interesses individuais.

As ações “táticas” (ações individuais) foram acionadas de forma a fazer com que a prática musical de canto coral fosse conveniente. Algumas exemplificações de agenciamentos com acionamento de “táticas” foram o caso do “aprendiz de regente” e de uma coralista do grupo Imaculada Conceição.

“Aprender a ser regente” era um interesse individual do organista do grupo, mas, para isso, ele precisou se adaptar ao sistema da Instituição Coral tocando os repertórios propostos pela Igreja Imaculada Conceição. Nessa instituição o organista está exercendo uma ação “tática” de seu interesse. Assim, ele aprende a “ser regente” seguindo o sistema da Instituição Coral e da Igreja. Da mesma forma, a presença do organista no ensaio

também é conveniente para o regente. Enquanto o organista aprende aquilo que é de seu interesse, o regente também é auxiliado pela sua presença: “(...) o órgão facilita o processo de leitura musical no ensaio” (Regente, em 27 jun. 2013 apud MATTER, 2014: 102). Nesse sentido, o interesse é contemplado, mas dentro das ações de “estratégia” da Instituição Coral e da Igreja.

A atuação de uma coralista nas missas é outra ação “tática”. Em um dos ensaios, ela declarou a Matter (2014: 103) que participa do grupo porque “gosta de cantar”. No entanto, para que possa completar essa ação, precisa realizar atividades além do canto como, por exemplo, a leitura de salmos bíblicos durante as missas.

Através da observação das “táticas” é possível perceber os diferentes interesses de indivíduos, para além da busca pela construção de representações teuto-brasileiras. As negociações individuais e institucionais evidenciam relações de poder, onde alguns têm o poder institucional e outros precisam se agenciar dentro das estruturas fixadas pelas instituições. Neste processo, sujeitos se agenciam através de “táticas”, podendo obter algumas vantagens e contemplar seus interesses. Assim, ao pensar sobre esse fazer musical, não estamos refletindo apenas sobre representações e identificações étnicas, mas também sobre interesses individuais, de grupos e de instituições.

Conclusões

Ao apresentar três experiências de música popular do sul como “obras abertas” apostamos nos encontros entre gentes, tempos e lugares construídos socialmente.

Nesse sentido, apostamos em um espaço de agenciamentos sonoro-musicais onde as “gentes” são os personagens históricos e atuais trazidos pelas etnografias através dos repertórios e práticas musicais de “descendentes de alemães”, “negos véios” e “negadinhas”, além dos “gaúchos de verdade”.

Assim, ao trazer à tona músicos negros do passado e do presente atuantes no estado, Mateus Kuschick trata dos imaginários e representações locais sobre os afro-gaúchos: “(...) vê-se a produção cultural/musical dos negros do sul do Brasil também com a paradoxal condição de pertencente e estrangeira, sempre paralela ao discurso hegemônico, com raros momentos de integração e visibilidade”. Ou, ainda: “De um modo geral, há séculos o povo negro saiu de sua casa, conheceu o mundo, mas parece que o mundo ainda não o conhece”. Adiante, Suelen S. Matter atualiza e complementa a discussão sobre o componente étnico quando diz que: “(...) através da observação das ‘táticas’ (DE CERTEAU,

2007) é possível perceber os diferentes interesses de indivíduos, para além da busca pela construção de representações teuto-brasileiras”. Ou seja, nas tratativas sociais, não estão em jogo apenas representações e identificações étnicas, mas também interesses individuais, de grupos e de instituições: pontos de vista complementares sobre a relação entre “gentes” e etnicidade/ práticas musicais e discursos sobre música em suas dimensões políticas (agenciamentos e negociações sonoro-musicais).

As narrativas musicais, por sua vez, evocam o passado e o tempo atual na região. Clarissa Ferreira pontua, em relação à “música campeira”, um investimento no passado expresso numa franca oposição àquela “urbanamente informada”. Assim, os conceitos de “invenção das tradições” (HOBBSAWM, 1997) e “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008) fundamentam o chamado “pertencimento gaúcho” deste segmento musical específico. Portanto, dito isso, e para além da busca das origens, podemos concluir que os “corais alemães”, “o suingue ou samba-rock” ou, ainda, o “campeirismo musical”, são invenções paralelas e em redes particulares. Numa perspectiva etnográfica (sincrônica, portanto): como “uma invenção da rede e não de um lugar de origem específico” (VIANNA, 1999: 03).

Por fim, então, os trânsitos entre repertórios e fazeres musicais compartilhados demonstram como os “lugares” são representados musicalmente entre Brasil, Argentina, Alemanha e a diáspora negra em “festivais nativistas”, “encontros de coros” e “bailes-black”: os espaços de *performance* e de ritualização, o que para H. Vianna, configuram os “espaços de brincadeiras” e as “redes interbrincadeiras” da cultura popular brasileira.

Foi dentro dessa ideia de “circulação” entre gentes, tempos e espaços que procuramos discutir o suingue/ samba-rock, o campeirismo musical e os corais de descendentes de alemães do Rio Grande do Sul.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARAGÃO, Helena de Moura. Mapeamentos musicais no Brasil. In: JORNADA DA PÓS-GRADUAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS - CPDOC, I., 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.

- BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, São Paulo, jun. 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. RJ: Jorge Zahar, 1998.
- BEDEU, Jorge Moacir da Silva. *Jornal Folha da Manhã*, 12 jun. 1978.
- BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. “Música popular do sul”: identidades, agenciamentos e territorialidades trans-locais no Rio Grande do Sul (Painel). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Editora da UNESP, 2014.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRGS, Porto Alegre, 1987.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARDOSO, Sônia Weber. *São Leopoldo antigo: A cidade brasileira de colonização alemã*. Porto Alegre: Ed. EST, 2007.
- CASTRO, Ênio Freitas; LAYTANO, Dante de. *As congadas de Osório*. Osório: Associação Riograndense de Música, 1945.
- DE CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DREHER, Martin. Introdução. In: MÜGGE, Ernani; DREHER, Martin. *Dois Irmãos: dos primórdios ao cinquentenário de emancipação*. Ed. Oikos, 2009.
- EWALD, Werner. *Walking and Singing and Following the Song: Musical Practice in the Acculturation of German Brazilians in South Brazil - Ethnomusicological and Historical Perspectives*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller GmbH & Co. KG, 2011.
- _____. “... e seguindo as canções”. Cantos de diáspora de imigrantes europeus no Brasil. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v.18, n. 30, jan. a jun. 2007.
- FERREIRA, Clarissa Figueiró. *Campeirismo musical e os festivais nativistas do Rio Grande do Sul: (des) construindo o “gaúcho de verdade”*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2013.
- FREITAS, Décio. O Gaúcho: o mito da produção sem trabalho. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. SP: Ed. 34, 2001.

- GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983.
- GRÜTZMANN, Imgart. Festas. In: DREHER, Martin; GRÜTZMANN, Imgart; FELDENS, J. (Org.). *Imigração alemã no Rio Grande do Sul*. São Leopoldo: Oikos Unisinos, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. RJ: DP&A, 2011 [1992].
- _____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.
- KUSCHICK, Mateus B. *Suingue, Samba-rock e Balanço: músicos, desafios e cenários*. Porto Alegre: Ed. Medianiz, 2013.
- LUCAS, Maria Elisabeth. *Notas para uma escritura etnográfica*. Porto Alegre: PPGMUS UFRGS, 1998. Material não publicado.
- MATTER, Suelen Scholl. “A encantadora tradição germânica”: Uma etnografia da música entre “coralistas católicos” e “descendentes de alemães”, 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2014.
- MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- MORAES, Carlos de Souza. *O colono alemão: uma experiência vitoriosa a partir de São Leopoldo*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia de São Lourenço de Brindes, 1981.
- MÜLLER, Telmo Lauro. *Imigração alemã: sua presença no RS há 180 anos*. Porto Alegre: Ed. EST, 2005.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: an Introduction*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS, 2013: [s.n.]
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. SP: Annablume/FAPESP, 2000.
- SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity, and Music. In: STOKES, Martin (Ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg, 1994.

THOMPSON, John. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TITON, Jeff Todd. *Worlds of Music: an Introduction to the Music of the World's People*. Belmont: Schirmer, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ed. Ateliê, 2007.

VIANNA, Hermano. A circulação da brincadeira. In: *Folha de São Paulo*, 14/02/1999. Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/a-circulacao-da-brincadeira>. Acesso em: 25/04/2014.

_____; BALDAN, Ernesto. *Música do Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

.....

Reginaldo Gil Braga possui graduação em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 1992), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1997) e doutorado em Música pela UFRGS (2003). É professor da UFRGS e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição. Coordena o Núcleo de Etnomusicologia da UFRGS- ETNOMUS UFRGS, grupo de pesquisa em música do Brasil e da América Latina. r_gil_braga@hotmail.com

Mateus Berger Kuschick é músico, bacharel em Composição (UFRGS, 2008), mestre em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS/ CAPES, 2011) e doutorando em Fundamentos Teóricos / Música Popular (UNICAMP). mateusbk@hotmail.com

Clarissa Figueiró Ferreira é mestre em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS/ CAPES, 2013) e doutoranda em música na UNIRIO. clarissaviolino@yahoo.com.br

Suelen Scholl Matter é mestre em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS/CAPES, 2014) e docente da Universidade de Caxias do Sul (UCS). suelenscholl@hotmail.com