



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**A PRODUÇÃO DO SUJEITO MUSICAL CAMPEIRO
NA *VERTENTE DA CANÇÃO NATIVISTA ESTUDANTIL*
EM SANTANA DO LIVRAMENTO - RS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Edilacir dos Santos Larruscain
SANTA MARIA – RS
2012**

**A PRODUÇÃO DO SUJEITO MUSICAL CAMPEIRO NA
VERTENTE DA CANÇÃO NATIVISTA ESTUDANTIL EM
SANTANA DO LIVRAMENTO - RS**

Por

Edilacir dos Santos Larruscain

Texto de dissertação apresentado ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, área de Concentração Educação e Artes da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM – RS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Luis Fernando Lazzarin

SANTA MARIA – RS – BRASIL
2012

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

A comissão examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de Mestrado

**A PRODUÇÃO DO SUJEITO MUSICAL CAMPEIRO NA
VERTENTE DA CANÇÃO NATIVISTA ESTUDANTIL EM
SANTANA DO LIVRAMENTO - RS**

elaborada por

Edilacir dos Santos Larruscain

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Educação

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Luis Fernando Lazzarin (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Rosa Maria Hessel Silveira

Prof. Dra. Rosa Maria Hessel Silveira (UFRGS)

Prof. Dra. Luciane Wilke Freitas Garbosa (UFSM)

Prof. Dra. Márcia Lise Lunardi Lazzarin (UFSM)

Santa Maria, 30 de março de 2012.

Este trabalho é dedicado
à minha alegre família.
Presença de Deus em minha vida.

Agradeço...

Obrigado a Deus pelos dons que me fazem professor e músico.

A minha mãe Edila e a meu pai Acir, que além do nome composto, garanti deles aprendizagens de vida e amor incondicional.

À Adriana com grande amor, obrigado por ser minha ouvidora e incentivadora.

À Ediana e Eliana, com vocês aprendo a ser melhor a cada dia.

À Ida, Ita, Elizângela, Carlos, Reteguy, Marinara, Ana, Iane, Bárbara, Gabriela, Alexandre, Gelen, Luci, Taueh, pelos momentos sempre alegres de nossa convivência.

Ao Artibaldo e à memória da Eloir.

Ao professor doutor Luis Fernando Lazzarin pela amizade, dedicação, incentivo e reflexões refinadas, contribuições que ajudaram a fazer dos dois anos de mestrado um tempo de significativas mudanças em minhas concepções de educador e educação.

À professora abnegada em seus propósitos de levar uma educação de fortes significados aos alunos que passam pelo Liberato, "mãe" da Vertente, empreendedora, maestrina de relações interpessoais na escola: Ana Eliza Ventimiglia.

À direção, professores e funcionários do Instituto de Educação Liberato Salzano Vieira da Cunha, pela oportunidade de ser mais um "de casa" e por colaborarem com os propósitos da pesquisa. Abraço especial às professoras Jandahir Corbetti, Dóris Montiel, Carmem Maciel e Dirce Rubin.

Aos alunos e professores vertenteanos, que, nestes dois anos de convivência, mostraram porque a educação pode ser mais vibrante, desafiadora e mais significativa.

À Renata Allende, cicerone durante as Vertentes.

Ao patrão e patroa Dilmair e Marili Ceolin, do CTG Jaime Caetano Braun.

Aos alunos das oficinas que colaboraram diretamente com este trabalho: André Kelbouskas, Pedro Kelbouskas, João Marcos Kelbouskas, Luiza Gomes, Anelisa Hamilton, Nicole Carrion, Kristopher Pires, Henrique Trajano, Maria Alice Sampaio, Yuri Gomes, Yuri Günter, Eliana Larruscain, Taueh Maass, Edimilson Rodrigues e tantos outros que passaram pelos ensaios e rodas musicais deixando um pouco de si no trabalho.

Aos professores Cristiano Cezarino e Daniel Braga que, com seus talentos musicais, suas inserções no Nativismo e na educação musical, trouxeram contribuições muito valiosas para entender os sentidos da participação nos festivais nativistas.

À professora Raquel Vieira, pelas longas *charlas* musicais.

À Oficina de Folclore Cristiano Cezarino e ao Conservatório Musical Wolfgang, os quais abriram suas portas para minha pesquisa.

Ao professor Fernando Sampaio e família, pelo exemplo de fé e amizade.

À professora doutora Ana Carletti pelo impulso inicial ao lançar-me no Mestrado e ao professor doutor Fábio Régio Bento, à Fabiana e Valentina pela amizade.

Às professoras doutoras Rosa Hessel Silveira, Luciane Wilke Freitas Garbosa e Márcia Lise Lunardi Lazzarin pelo carinho, contribuição e qualificação do trabalho.

Ao PPGE, coordenação e assistentes, pois sempre fui bem atendido e orientado.

Às professoras da linha de pesquisa Educação e Artes que, em suas disciplinas, deram suporte teórico-metodológico e incentivo constante ao desenvolvimento da pesquisa: Cláudia Belochio, Luciane Garbosa e Marilda Oliveira.

Aos colegas de orientação Adriana Ferreira e Felipe Batistela, pelo carinho, amizade, as reflexões, os cafezinhos e a gratidão pelo companheirismo em todas as horas.

Aos colegas dos grupos de pesquisa DEC e Fapem.

Aos professores, irmãs, alunos e famílias do Colégio Santa Teresa de Jesus, pelas mensagens de incentivo ao longo do Mestrado.

Às professoras Eneida Berto e Daiana Merladete pelas refinadas correções e transcrições.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para tornar este tempo de curso mais leve.

CAÇADOR DE MIM

(Luis Carlos Sá / Sérgio Magrão) Intérprete: Milton Nascimento

Por tanto amor, por tanta emoção

A vida me fez assim

Doce ou atroz, manso ou feroz

Eu caçador de mim

Preso a canções, entregue a paixões

Que nunca tiveram fim

Vou me encontrar, longe do meu lugar

Eu, caçador de mim

Nada a temer senão o correr da luta

Nada a fazer senão esquecer o medo

Abrir o peito a força, numa procura

Fugir às armadilhas da mata escura

Longe se vai sonhando demais

Mas onde se chega assim

Vou descobrir

O que me faz sentir

Eu, caçador de mim

Epígrafe

Hoje imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento.
(Nestor Garcia Canclini)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

A PRODUÇÃO DO SUJEITO MUSICAL CAMPEIRO NA *VERTENTE DA CANÇÃO NATIVISTA ESTUDANTIL* EM SANTANA DO LIVRAMENTO -RS

Autor: Edilacir dos Santos Larruscain
Orientador: Luis Fernando Lazzarin
Santa Maria, 30 de março de 2012.

Esta dissertação apresenta práticas discursivas que produzem o Sujeito Musical Campeiro, um tipo de subjetividade do gauchismo do Rio Grande do Sul que circula na Vertente da Canção Nativista Estudantil, festival de música que reúne, desde 2002, na Escola Estadual Liberato Salzano Vieira da Cunha, em Santana do Livramento-RS, centenas de estudantes das redes do Ensino Básico e Superior daquela cidade e de cidades vizinhas. O trabalho é um estudo de inspiração etnográfica e está vinculado à Linha de Pesquisa Educação e Artes- LP4 e ao grupo de pesquisa DEC- Diferença, Educação e Cultura, do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. A Vertente é considerada, neste estudo, como uma instância cultural pedagógica, na qual são produzidos sujeitos imersos em relações de poder-saber, tendo como base a cultura Nativista Gaúcha. A partir da abordagem Estudos Culturais em Educação, em que a cultura é entendida como o conjunto de sistemas de significação que geram o conhecimento e constituem as subjetividades, analiso a circulação de narrativas que enunciam a produção do Sujeito Musical Campeiro, um tipo de subjetividade alinhada aos discursos das práticas musicais Nativistas, inseridas no movimento global de produção e consumo de bens culturais. No texto, há a descrição de marcadores da cultura gaúcha que produzem o Sujeito Musical Campeiro e, a partir das narrativas de Oficinas de Música e de alunos e professores da comissão organizadora do festival. Analiso a experiência da produção de subjetividades de alunos e professores que participam da Vertente da Canção Nativista Estudantil.

Palavras-chave: Educação; Nativismo; Identidade Cultural; Sujeito Musical Campeiro

ABSTRACT

Master Dissertation
Post-Graduation Program in Education
Federal University of Santa Maria

THE PRODUCTION OF A COUNTRYMAN MUSICAL SUBJECT AT NATIVIST SONG BRANCH IN SANTANA DO LIVRAMENTO-RS

AUTHOR: Edilacir dos Santos Larruscain
Professor: Luis Fernando Lazzarin
SANTA MARIA, MARCH 30, 2012.

This dissertation presents discursive practices that produce the Countryman Musical Subject, a type of subjectivity of “gauchismo” of Rio Grande do Sul, which circulates in the Student Nativist Song Branch, a music festival which has been gathering, since 2002, at Liberato Salzano Vieira da Cunha Public School, in Santana do Livramento-RS, hundreds of students from Basic Education up to universities from that city and neighboring towns. The work is an ethnographic study and is linked to the Line of Research and Education and Arts-LP4 and to the research group DEC-Difference, Education and Culture, of the Post-Graduation Program in Education of the Federal University of Santa Maria. The Branch is considered, in this study, as a cultural teaching instance, where subjects immersed in relations of power-knowledge, based on Nativist Gaucho culture. Taking into consideration the approach from the Cultural Studies in Education, which understands culture as a set of significant systems that generate knowledge and constitute subjectivities, it is analyzed the circulation of narratives that spell out the production of the Countryman Musical Subject, a kind of subjectivity aligned to the musical practices of nativist discourses, embedded in the overall production and consumption of cultural goods. In the text, there is a description of markers of gaucho culture that produce Countryman Musical Subject, and from the narratives of Music workshops as well as teachers and students of the organizing committee of the festival. It is analyzed the experience of production of subjectivities of students and teachers participating in Nativist Song Branch.

Key words: Education, Nativism, Cultural Identity, Countryman Musical Subject

SUMÁRIO

1. A Vertente da Canção Nativista Estudantil: apresentação	12
2. Caminhos e ferramentas metodológicas	17
2.1. Os Estudos Culturais	17
2.2. O etnógrafo “vertenteano”	20
2.3. Concepção da Vertente: a pedagogia da cultura e o Nativismo como recurso.....	23
3. Breve arqueologia do Tradicionalismo/Nativismo gaúcho	33
3.1. O gaúcho na literatura e o movimento Tradicionalista	33
3.2. O ciclo dos festivais	37
3.3. Críticas, opositores e a tchê music	39
4. O Sujeito Musical Campeiro	43
4.1. Lida campeira e espírito campeiro	44
4.2. Campanha gaúcha	47
4.3. "Campeiro de músicas"	49
4.4. Virtude do canto campeiro: “cantar com verdade”	53
5. Oficinas de Música: dispositivos pedagógico-culturais na produção do sujeito musical campeiro	58
5.1. Rodas musicais.....	58
5.2. Experiência de si nas Oficinas de Música.....	71
5.3. Clássico e popular: hibridismos musicais	78
6. Bordoneios e dissonâncias	83
7. Referências bibliográficas	87

1. A Vertente da Canção Nativista Estudantil: apresentação

Um cenário cultural distinto dentro da escola e dos artefatos culturais do nativismo gaúcho: o festival de música estudantil. Nascido de um projeto de conclusão de Ensino Médio, na disciplina de Gestão, a Vertente da Canção Nativista Estudantil é um evento que completou em 2011 seis edições. É realizado no Instituto de Educação Liberato Salzano Vieira da Cunha, em Santana do Livramento, na região da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, uma cidade conurbada¹ com Rivera. É denominada Fronteira da Paz por ser uma fronteira “seca”: sem barreiras geográficas e quase ou nenhum impedimento político e diplomático interurbano.

Neste trabalho apresento o evento como um dispositivo pedagógico-cultural, no qual circulam distintos sistemas de regulação que produzem as subjetividades de alunos e professores. No texto, analiso a dinâmica de produção do festival tendo por base as práticas discursivas que fluem das narrativas dos organizadores e músicos. O caminho teórico-metodológico escolhido é o dos Estudos Culturais, através do qual investigo a produção de sujeitos articulados à cultura nativista, percorrendo etnograficamente os mesmos caminhos da comissão organizadora, das oficinas, até o palco.

O trabalho de convivência na escola Liberato, durante dois anos letivos, foi uma experiência de grande significado pessoal e para a pesquisa. Ser muito bem acolhido e ter oferecida toda a escola “à disposição” de meu trabalho é um privilégio em uma caminhada de investigação etnográfica. Direção, professores, auxiliares e alunos consideravam a minha presença como “um de casa”, conceito que uso para poder arriscar um sentido auto etnográfico para a pesquisa em alguns momentos. Na prática da observação participante, o pesquisador percorre os mesmos caminhos que os sujeitos pesquisados e ao mesmo tempo observa, é observado e se observa.

Os encontros e entrevistas com alunos e professores iniciaram no dia 26 de abril de 2010 quando realizei a primeira entrevista com a professora-coordenadora (que ministrava a disciplina de Gestão na primeira Vertente) e uma ex-presidente do festival que trabalhava no programa “A nota é minha” como voluntária. Antes, porém, já havia estado na escola para apresentar o trabalho e solicitar autorização para a realização da pesquisa. No primeiro contato, a professora narrou um pequeno histórico da Vertente, explicou as principais características do projeto, apresentou uma proposta de cronograma das atividades da

¹ A conurbação é a junção, sem barreiras geográficas, de áreas urbanas de duas cidades.

Comissão Organizadora e entregou-me um farto material com regulamentos, imagens, notícias, cartazes, folhetos promocionais e CD's de edições anteriores do festival.

Naquele momento, passei a conhecer a principal temática implicada na organização do festival. Segundo a professora-coordenadora, o propósito que motiva a escola Liberato em valorizar a cultura regional é o de oferecer formação empreendedora para os alunos concluintes do Ensino Médio (3º ano especificamente). Neste plano, a Escola e seu currículo procuram manter a postura do uso da cultura como um recurso gerenciável. Nesse sentido Yúdice (2004) aponta para uma série de conveniências sociais, políticas e econômicas para o uso da cultura, onde sujeitos e instituições voltam seus olhares para os incentivos das forças públicas e privadas.

A primeira edição da Vertente (2002) recebeu uma menção de caráter federal como projeto pedagógico: foi o Concurso Nacional Práticas Pedagógicas no Ensino Médio, realizado em 2003, na cidade de Brasília, e organizado pela Secretaria de Educação Média e Tecnológica, o Conselho Nacional de Secretários de Educação e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas-SEBRAE. De um total de 72 projetos selecionados para a etapa final, a 1ª Vertente alcançou o 12º lugar.

A classificação neste concurso impulsionou a escola a continuar com o projeto inicial com base no empreendedorismo. Os relatos e registros mostram que já na primeira edição houve a participação de grande público, dezenas de estudantes inscritos e com transmissão em rádios locais. Neste ano a Vertente não foi realizada nas dependências da escola, mas em uma entidade tradicionalista, um grande galpão tradicionalista próximo ao centro da cidade.

De acordo com a professora-coordenadora, atualmente exercendo a assistência administrativa da escola, “a Vertente é, até o momento, singular no gênero pois não é restrito a um festival de intérpretes, mas também de compositores e instrumentistas”. O principal objetivo, segundo ela, é de “através da música Nativista, valorizar a cultura gaúcha proporcionando um momento de beleza artística com alto teor pedagógico”. Ela ressalta a importância das contribuições nas áreas literária, afetiva e sócio-cultural, bem como a forte presença da família na escola durante os processos de gestão e apresentações.

Apesar do êxito da primeira Vertente, a falta de recursos foi impedimento para a segunda edição no ano seguinte. A alternativa da escola foi a realização, em agosto de 2004, de um evento de menor porte, o I Brava Gente Estudantil, festival de intérpretes de diversos gêneros musicais. Na oportunidade constituiu o grupo de jurados do evento em que a escola Liberato tentava retomar a realização da Vertente para os anos seguintes. O Brava Gente se

diferenciava da Vertente porque não havia somente o gênero Nativista. Lembro que escolher as melhores interpretações não foi uma tarefa fácil. Havia grupos de rock, samba, e música gauchesca.

Em 2008, na 4ª edição da Vertente, preparei um grupo de quatro alunas do colégio Santa Teresa de Jesus, uma escola confessional e privada que até aquele momento não tinha alunos que praticavam o Nativismo sistematicamente. Na época, coordenava uma oficina de canto com 18 estudantes do Ensino Básico que apresentava shows musicais na escola e na comunidade. As alunas em questão nunca haviam participado de um evento musical gauchesco, tampouco tinham convivência em entidades tradicionalistas, mas aceitaram o desafio e compuseram uma bela música.

A música *Recomeçando*, de Beatriz Dutra, falava de natureza e valores. A canção concorreu na categoria mirim, chegando ao 3º lugar na etapa final. Naquele momento, com um olhar mais criterioso – de músico e pedagogo, observei que havia grande empenho e paixão entre alunos e professores para a realização do evento. Observei isto também nos concorrentes – intérpretes e instrumentistas. Deduzi que o festival tinha uma “vida cultural” singular e ouvi que a escola atribuía à Vertente o *status* de evento pedagógico mais importante do ano letivo.

No ano de 2009, ao pensar a Vertente da Canção Nativista Estudantil como tema de pesquisa, a curiosidade epistemológica remeteu à emergência de duas frentes de investigação: na escola Liberato, relativa aos acontecimentos que levavam à organização da Vertente; outra, e não menos importante, nas Oficinas de Música que preparavam os alunos para interpretar as canções.

A atuação da comissão organizadora da Vertente na concepção do festival acontece simultaneamente ao trabalho das Oficinas. A comissão é composta por alunos e professores do 3º ano do Ensino Médio da escola Liberato apoiados pela direção da escola. Desde a primeira edição, em 2002, com base na disciplina de Gestão, os alunos são convocados a serem os atores principais nos processos de organização do festival com base na educação empreendedora, o que, segundo a professora-coordenadora, “garante mais sentido à participação”.

Em 2003, houve a mudança da disciplina curricular de Gestão para Sociologia, mantendo o foco no empreendedorismo. Alunos e professores atuam durante todo o ano letivo para, na culminância das atividades letivas, realizar um evento com as dimensões dos grandes festivais Nativistas do Rio Grande do Sul. Em face disso, o festival funciona como um recurso para o alcance de objetivos pedagógicos e sociais.

No contexto musical, observando e dialogando com sujeitos envolvidos na produção da música Nativista, discuto certas práticas discursivas que levam à produção de sujeitos nas Oficinas de Música que preparam os alunos para a Vertente da Canção e outros festivais. As Oficinas de Música são grupos de caráter privado, extra-escolares, administrados por profissionais da música e instalados em diversos espaços: em Santana do Livramento atuam em conservatórios, residências, entidades tradicionalistas, igrejas e espaços culturais. Estes grupos são inúmeros, abrangem gêneros diversos, mas o foco principal é a música Nativista.

Para este trabalho de pesquisa, escolhi duas destas Oficinas², as quais, no decorrer deste trabalho, denominarei de Oficina A e Oficina B. A opção por estas Oficinas se deve ao fato de serem as que mais formam alunos para os festivais e que tem grande frequência em eventos de música nativista não-profissional: a Oficina de Folclore Cristiano Cezarino e o Wolfgang Nativista, oficina do Conservatório Musical Wolfgang. Cada Oficina atende, em média, de 30 a 50 alunos por ano, divididos em aulas de canto, violão, acordeón, percussão e contrabaixo. Os encontros de formação musical acontecem duas vezes por semana, somados a ensaios e apresentações. Nestas Oficinas, em Santana do Livramento, observa-se o grande interesse no aprendizado do gênero nativista, para tocar e cantar em festivais de música. Como relatam os alunos, é um objetivo do aprendizado musical a ser alcançado: participar de festivais.

Durante a preparação para a 5ª e a 6ª edições (2010 e 2011), foram mais de 30 encontros, acompanhando vários ensaios e realizando entrevistas com professores e alunos. Das Oficinas até o palco da Vertente da Canção, num trabalho de inspiração etnográfica. Não é pretensão deste trabalho criar uma análise que busque a essência sobre este “tipo” de *sujeito*, ou que encontre “a” verdade sobre este ou aquele caso, ou então prescrever condutas de ensino, e sim, levantar questões de como acontece a produção de subjetividades no ambiente das Oficinas de Música e sua implicação educacional.

Na organização deste trabalho procurei levar ao leitor uma sequência de análises que acredito servir para uma melhor compreensão do processo de pesquisa. No capítulo 2, explico as opções teórico-metodológicas, a fim de melhor situar o texto na abordagem dos Estudos Culturais. No capítulo 3, faço um exercício arqueológico dos discursos que produzem o Tradicionalismo e o Nativismo gaúchos como movimentos culturais. Feito este exercício de análise, passo a descrever marcadores da cultura gaúcha que produzem o Sujeito Musical

² O termo Oficinas está em inicial maiúscula para destacá-lo, entre os demais significados do nome, na forma como são normalmente chamados os locais específicos de formação musical.

Campeiro e, a partir das narrativas das Oficinas, analiso a experiência de si na produção de subjetividades de alunos e professores que participam da Vertente da Canção Nativista Estudantil.

O objetivo deste trabalho é, oportunamente, identificar uma dentre as múltiplas subjetividades marcantes do gauchismo e que circula recorrentemente em práticas discursivas da Vertente da Canção: o campeiro, ou sujeito da campanha gaúcha. Concluindo: não se trata, aqui, de demonizar as manifestações da cultura gaúcha, mas de fazer um exercício de mostrar que não há unanimidade nas questões pertinentes ao regionalismo rio-grandense. Concordo com Golin (2004) quando afirma que “a identidade gaúcha sempre foi fragmentária e nunca se expressou como uma totalidade”, e passo a analisar as condições de existência e produção do sujeito musical campeiro.

2. Caminhos e ferramentas metodológicas

2.1. Os Estudos Culturais

“Pororoca”! É a metáfora empregada por Corazza (2007) para expressar os pontos de tensão do pesquisador quando vindo de tradição educacional crítica e seu encontro com as teorizações pós-estruturalistas. Foi o que aconteceu durante a concepção deste trabalho. Assim como o termo quer designar o encontro turbulento das águas de um grande rio com o mar, este é o sentimento de quem atravessa a fronteira de duas abordagens com marcadores teórico-metodológicos tão distintos. “Pororoca” é o encontro de mais de 20 anos de ideais emancipatórios com o pós-estruturalismo.

A opção pelos Estudos Culturais surgiu a partir da necessidade de melhor instrumentalizar os desafios da minha trajetória docente e artística. A partir das contribuições de Michel Foucault, os Estudos Culturais aparecem na segunda metade do século XX como um campo de conhecimentos voltado para a compreensão de processos que fabricam o sujeito moderno, a escola moderna, a própria Modernidade e, contemporaneamente, os modos de produção do sujeito pós-moderno. Este campo de conhecimento traz consigo a possibilidade de desamarrear antigos conceitos sem a pretensão de procurar uma grande verdade. Na abordagem pós-estruturalista a cultura está situada numa forma diferente daquela que separa a “alta” e “baixa” cultura, o “popular” e o “erudito”. Cultura, nos Estudos Culturais, é o produto da “soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997).

As contribuições dos Estudos culturais em educação parecem ser aquelas que têm possibilitado: a extensão das noções de educação, pedagogia e currículo para além dos muros da escola; a desnaturalização dos discursos de teorias e disciplinas instaladas no aparato escolar; a visibilidade de dispositivos disciplinares em ação na escola e fora dela; a ampliação das discussões sobre identidade e diferença e sobre processos de subjetivação. (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p.56).

Partindo daí cultura não significa tão somente o cabedal do conhecimento e da arte oficializados, consagrados e herdados pelas diferentes gerações. Na mesma medida abandona-se a noção de melhoramento. Para Costa (2005, p.109), instaura-se o sentido de

que a cultura é “o material de nossas vidas cotidianas, como base de nossas compreensões mais corriqueiras” .

Neste plano, os significados culturais são multiplicados e deslocados através das práticas discursivas. Na caminhada junto à Vertente da Canção percebo a dinâmica das etapas de produção do evento, em pequenos atos, seja colorindo faixas e paredes, participando em promoções e treinamento, às tarefas mais complexas, como a negociação de patrocínios e a prestação de contas - é possível compreender a evolução dos processos sociais através da linguagem: narrativas e diferentes posições discursivas dos sujeitos.

Para isto, a linguagem adquire um significado mais amplo do que o simples ato de emitir ou receber mensagens: a linguagem se refere às práticas discursivas, onde a relação poder-saber vai formulando sentidos, produzindo o conhecimento e disputando significados. Sendo um pouco mais explícito: as coisas só adquirem um significado quando estão inseridas dentro de um determinado sistema de classificação ou jogo da linguagem (WITTGENSTEIN, 2000, p. 66).

O discurso engendra as práticas de vida. Para compreender a dinâmica dos discursos utilizo neste trabalho a denominação de prática discursiva ou formação discursiva. Fischer (2001, p. 82) explica:

Por formação discursiva ou sistema de formação compreende-se: um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou qual objeto, para que empregue tal ou qual enunciação, para que utilize tal conceito, para que organize tal ou qual estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática.

Segundo Foucault (2005), o conceito de prática discursiva não se confunde com a mera expressão de ideias, pensamentos ou a formulação de frases. Exercer uma prática discursiva significa falar segundo determinadas regras e expor as relações de poder que se dão dentro de um discurso. Sobremaneira, se faz adequado situar conceitualmente esta expressão, o poder, nesta investigação. Quando falamos em poder, comumente, de pronto, atribuímos a ele um significado negativo, dominador ou centralizado.

Neste estudo trata-se do poder como uma prática heterogênea, que está no nível das micro-relações, descentralizado, produtivo e anônimo. No entanto, no senso comum encontramos o sentido repressor do poder, assim, desta maneira se instaura uma concepção estritamente jurídica do seu significado, uma força entendida como proibitiva, coercitiva,

estreita e repressora. Observo que Foucault (2005) traz à tona um significado de poder que “permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”. Nas instâncias pedagógicas do festival observo que esta força produtiva e circulante dá, ao mesmo tempo, uma dinâmica das identidades em constante formação como também uma certa estabilidade na negociação de significados culturais, produção de saberes e práticas.

Portanto, procuro visualizar em todo o processo de investigação a ênfase na circulação de forças (poder-saber, discursos, linguagem) que produzem as subjetividades. Sendo assim, é importante ressaltar que não existe a pretensão de encontrar resultados finais; especialmente por que trato de dar conta de uma pesquisa de natureza qualitativa em que não teremos resultados prontos, mensuráveis ou simplesmente acabados e, sim, processos pelos quais a história constrói e desconstrói regimes de verdade.

Por sua vez, o saber é resultante da vontade de exercer o poder. Na produção do festival, os alunos são envolvidos em uma teia de saberes que vão adquirindo sentido à medida em que podem ser praticados no trabalho das comissões. Em seguida há que ressaltar a produção musical, em que práticas discursivas baseadas nas linguagens da tradição e do nativismo gaúchos, ensinam modos de ser músico de festival. Como processo produtivo, o poder-saber em questão- insistentemente usado neste texto- é o que explica a multiplicidade de significados culturais para os sujeitos (alunos e professores) envolvidos no festival.

As relações de poder citadas neste texto não se referem ao poder vertical, unitário, centralizado, estatizado ou global, mas periférico, circulante, anônimo, heterogêneo e horizontal. Veiga-Neto (2000), explica como o poder circulante atua nesta abordagem: “(o poder) é imanente à lógica de viver em sociedade. Conclui-se, também, que as relações de poder se dão de modo cada vez mais sutil e eficiente quanto mais livres forem os sujeitos (p. 63)”.

Acredito que num evento desta natureza, de grandes movimentos na escola, as redes de poder fluem com mais intensidade e provocam tensões. Mesmo com o exercício pontual das lideranças do evento, o poder circulante não revela possuir uma “alma central”, um núcleo, mas interpela os sujeitos da escola a cada interação, em cada encontro ou prática discursiva. O trabalho das comissões e das oficinas de música é sempre um exercício de poder, resistência, negociação de significados e liderança, desconstruindo rotinas escolares.

Ao contrário de pensar um festival constituído por uma estrutura sólida, macro, ou um sistema ideológico, ou meramente funcionalista, prefiro lançar um olhar nas micro-relações e processos sociais “menores”. Acredito, sobremaneira, que esta tarefa de pesquisa busca entender as micro políticas nos lugares de produção de saber, distante de uma previsível

fixidez. É preciso dar atenção para a os deslocamentos discursivos que perpassam e são importantes na constituição de identidades. Conforme Hall (1997) os deslocamentos acontecem quando o mesmo artefato, o mesmo discurso se desloca de modos diferentes, mas, ao mesmo tempo, estando em vários lugares.

Portanto, o campo dos Estudos Culturais traz a possibilidade de redesenhar a pesquisa, a caminhada teórico-metodológica e aceitar os diferentes movimentos discursivos como novas experiências de conhecimento. Nos “labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos” (CORAZZA, 2007), a abordagem dos Estudos Culturais se apresenta mais compatível com a experiência da cultura nativista na contemporaneidade, na qual diversas reentrâncias de saberes e interações conduzem a possibilidades de contato transversal com outras áreas do saber.

2.2. O etnógrafo “vertenteano”

De início, percebi que o trabalho de pesquisa tenderia a se tornar interessante e facilitado dados os laços de companheirismo que tenho com alguns professores e alunos ligados ao Festival. No decorrer do processo, comprovei que, especialmente entre as relações proximais, o trabalho de aprofundamento de algumas questões merecem paciência e cuidado em nome da ética. Entendo que essas sejam palavras-chave do trabalho de pesquisa cultural e educacional: paciência e ética.

Em proporção semelhante, entendi que analisar um evento como um festival de música nas proporções da Vertente é um desafio fascinante e que se apresentou diante de algumas dúvidas: como dar conta da pesquisa em um evento que acontece em apenas três dias? Como acompanhar a simultaneidade da produção dos músicos e da organização do festival? Os trabalhos de pesquisa disponíveis sobre festivais nativistas já mostravam o pesquisador assentado no campo por um período maior do que os dias do evento e procurando dar conta de acontecimentos concorrentes, como os trabalhos de Lucas (1990) e Marcon (2009).

A alternativa encontrada foi o estudo de inspiração etnográfica. O método etnográfico é o estudo das culturas locais e “pedra de toque”³ da Antropologia. Entendi que esta modalidade é indicada quando o pesquisador se defronta com a necessidade de uma maior

³ Iniciada por Bronislaw Malinowski a etnografia é o principal método investigativo usado pela Antropologia, amplamente adotado em pesquisas sociais e educacionais.

permanência no campo de pesquisa, para compreender melhor a cultura local. Um trabalho de inspiração etnográfica produz a exigência que o pesquisador fique sempre atento a elementos novos, porque pode não estar diante de apenas um caso, mas que esteja predisposto a novas indagações e respostas ao longo do processo de pesquisa.

Nestes campos de investigação - e de maneira específica no festival de música - onde há um número maior de sujeitos e diferentes práticas discursivas, o pesquisador necessita de mais tempo para realizar aproximações e, de certa maneira, conquistar certa “pertença” ao grupo humano em questão. Por esta razão é que acompanhei o cotidiano de alunos e professores envolvidos no festival, na 5ª e na 6ª edições, durante os anos de 2010 e 2011, junto à escola e às oficinas de música. Nesta caminhada utilizei a observação participante, com diários de campo, e pequenos roteiros semiestruturados de entrevista, convivendo na escola, assessorando comissões, acompanhando a *performance* das oficinas, durante dois anos letivos consecutivos. Uma espécie de “amigo da escola”, “amigo da Vertente”: um etnógrafo “vertenteano”.

Com base nesta materialidade, volto o olhar para os Estudos Culturais, abordagem na qual dificilmente vamos encontrar prescrições metodológicas definitivas. Para Santos (2005, p.10) a experiência etnográfica é comparada a do turista-viajante: “por ter estado lá, tendo que descrever aqui”, faz dos objetos, do roteiro e memórias da viagem instrumentos de constituição da “realidade” da cultura observada. Santos (2005) lembra da importância do roteiro de viagem, planejar os lugares a visitar, as paradas e “hospedagens”, os “guias”, a linguagem local, os hábitos, os costumes, para o “turista-viajante” tirar o melhor proveito da viagem.

Segundo Santos (2005) o olhar sistemático, observador e curioso do turista é semelhante ao trabalho do antropólogo. Para ele as diferenças básicas estão no fato de que, oposto ao turista, o antropólogo não se rende aos horários, está sempre trabalhando; também lembra que a atividade turística não aceita algumas responsabilidades políticas ou morais pelas pessoas que visitam, enquanto que o etnógrafo precisa entender e respeitar a cultura do local. Em outra instância, há produções culturais nativas e outras exclusivamente para os turistas, no entanto, ambas podem ser objeto de estudo etnográfico.

O trabalho etnográfico implica na capacidade de deixar-se contagiar pelos fluxos de circulação de significados, participar, interagir, questionar, vivenciar as mesmas atividades que os alunos e professores. Pressupõe também exercer a capacidade de ser observado e julgado pelos outros. Essas práticas, porém, deixavam uma inquietação: será que esta aproximação não vai causar prejuízos à pesquisa? Até onde posso intervir? Em que devo e em

que não devo participar? Mas, aos poucos, percebi que minha presença, minhas palavras, meu trabalho, também faziam parte da pesquisa, uma vez que a minha experiência instaura um percurso de novas possibilidades de análise, pelo fato de ser professor e músico.

Pesquisar com os Estudos Culturais é tentar escapar de alguns formalismos que podem engessar ou minimizar a pesquisa social. Segundo Cary Nelson et al. (1995, apud SANTOS, 2005, p.19) “os Estudos Culturais constituem um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, algumas vezes, contradisciplinar que atua na tensão entre suas tendências [...] suas metodologias são múltiplas e frequentemente pouco explicitadas”. Na análise de Costa (2007) há “novos olhares” para a pesquisa contemporânea e que trazem consequências importantes a partir desta concepção:

Uma delas é que não importa o método que utilizamos para chegar ao conhecimento; o que de fato faz diferença são as interrogações que podem ser formuladas dentro de uma ou outra maneira de conceber as relações entre saber e poder. Os “novos olhares” dizem respeito a essas novas – ou talvez seja melhor dizer incomuns - formas de conceber um tema como problema de investigação. (p. 15- 16)

No projeto inicial estavam descritos dois instrumentos básicos: o diário de campo e a entrevista semiestruturada. Eles são ferramentas importantes de organização e produção das narrativas dos sujeitos envolvidos. Um pouco mais adiante, a dinâmica do Festival implicou a superação destes instrumentos a ponto de um roteiro de entrevista dar lugar a outros novos roteiros ou ao abandono de qualquer roteiro.

Em uma entrevista com um professor de música, por exemplo, o guia de questões utilizado para outras duas entrevistas anteriores tornou-se ineficiente, a partir do momento em que se travou uma nova possibilidade de entrecruzamento: o nativismo e a espiritualidade católica. Este professor narrou sua experiência “espiritual” com o Nativismo, relatando aproximações temáticas entre a cultura gaúcha e a fé cristã praticada em família - elementos novos para o trabalho.

Costa (2007b) chama a atenção para “inesperadas sacações” (pistas, intuições, suspeitas, dúvidas, imprevistos) que aparecem no campo e que podem qualificar a experiência. Outro exemplo: durante as noites de festival peguei “carona” com entrevistadores de uma rádio local e passei a registrar as expectativas dos jovens músicos junto ao palco, antes e depois das apresentações. Também ouvi pessoas da plateia em pequenas “charlas”⁴ sobre as apresentações e as transcrevi paralelas aos depoimentos dos músicos durante o

⁴ Conversas, em castelhano.

evento. Do mesmo modo, nas agitadas noites do festival, consegui depoimentos de alunos nas comissões (de palco, de credenciamento, de jurados, de recepção, de coordenação, entre outras) sobre o trabalho no evento.

Na experiência etnográfica é preciso estar atento, disponível e flexível frente à multiplicidade de situações, ao inusitado, ao diferente. Neste sentido, os Estudos Culturais tecem críticas ao jogo de reprodução de modelos em sua concepção científico-metodológica. Segundo Costa (2007), a prática reprodutivista de modelos foi instaurada desde o pensamento iluminista, no qual a ciência está impregnada de “parâmetros” que “enquadram todos, homogeneízam tudo, definindo o certo e o errado, o bom e o mau, o falso do verdadeiro etc.”. Silveira (2007) propõem a escuta da *polifonia* das vozes na educação, alçada na prática de uma análise discursiva que dê conta da multiplicidade de sentidos que podem ser encontrados no processo e a consequente superação de interpretações unívocas.

Então *fui escolhido* pelo método etnográfico dentro da abordagem dos Estudos Culturais. A partir daí, eis que se apresentou um grande desafio: superar antigas concepções teórico-metodológicas, em um esforço criativo para compreender sem querer naturalizar/essencializar o objeto de estudo ou mesmo “colonizar” o leitor. Apesar dos embates teóricos o desafio da pesquisa proporcionou saborosas experiências. Um exercício de paciência, aproximação e conquista – assim como tem sido a minha caminhada docente.

2.3. Concepção da Vertente: a pedagogia da cultura e o Nativismo como recurso

O festival surgiu quando a professora-coordenadora lecionava a disciplina de Gestão, aos 3ºs anos da escola. Segundo descreve, sua preocupação era a de que os alunos desenvolvessem habilidades para o mundo do trabalho e, de igual maneira, contribuíssem para o entorno da cidade⁵. A professora se dizia muito preocupada porque a maioria dos alunos não sabia o que fazer ao concluir o Ensino Médio. A escola, segundo descreve, “precisa perceber o que os alunos querem pra vida e ser um ponto de partida para o desenvolvimento regional”.

Desta forma, foi organizada uma consulta entre alunos e professores. Inúmeras atividades foram propostas e a arte ficou sempre em primeiro plano. Exposições, atelier, sarau, festival de música. Este último foi o preferido dos alunos. A primeira ideia foi a de envolver vários estilos, o que não foi aprovado. As principais indagações, de acordo com ela, foram:

⁵ Santana do Livramento e toda a região da fronteira oeste do Rio Grande do Sul sofrem, há mais de duas décadas, com dificuldades econômicas típicas dos espaços fronteiriços: falta de investimentos, dificuldades no setor agropecuário, distância dos grandes centros consumidores, instabilidades cambiais cíclicas, migrações, entre outros.

O que fazer pelo município? Foi a minha ânsia, de passar para os alunos, o que eles enxergariam que poderia ser feito pela nossa cidade. Já que a crítica sempre é tão grande, que Livramento não tem nada e que a gente... que o povo de Livramento não produz nada... então nós vamos fazer uma produção, que produção vai ser esta? Vai ser cultural? A nível de que? O que o Liberato, os alunos do Liberato, podem deixar para Santana do Livramento?⁶

Segundo a organizadora, no nascimento do festival havia alunos de várias preferências musicais: rock, samba, de MPB, música eletrônica, entre outros. Para ela “eles se preocuparam além da vontade deles, do que seria a grande vontade de Livramento. Então foi se canalizando o nativismo, pela nossa própria cultura, aqui na cidade, e logo após já saiu o festival de música. E música nativista”.

A vertente nasceu, portanto, de um olhar docente para as experiências dos alunos dentro e fora da escola, dos discursos da preparação para o trabalho e a valorização da cultura regional através da música. Observo que há, por parte da escola, uma grande preocupação com o aporte de ferramentas para a qualificação pessoal e interação do aluno na vida social. Isto é feito num ambiente em que se defende “o discurso do diálogo e do entendimento, sem imposições”, conforme a professora.

Neste plano, a escola e seu currículo procuram manter a postura do uso da cultura como um recurso gerenciável. A partir das análises de Yúdice (2004) explica que, inserida no movimento global das indústrias culturais, que defendem a preservação das tradições, a cultura conteria e expressaria elementos importantes para os agenciamentos da sociedade civil, visando o crescimento econômico, a solução de conflitos sociais e a criação de novas oportunidades de trabalho.

Tais agenciamentos acontecem na etapa de organização do festival. Os alunos são convocados pela Escola a entrarem no jogo de linguagem das práticas empreendedoras do discurso de garantia de cidadania. Conforme a professora coordenadora do Festival, “as experiências com a gestão visam ensinar o aluno a gerenciar sua vida, diante de um mercado de trabalho competitivo”. Para isso a Escola oferece encontros de treinamento de gestão com os alunos da comissão organizadora.

O foco central da formação de jovens empreendedores na Vertente é a comunicação. Para a professora-coordenadora, a qualidade na comunicação, as dicas de conversação, de entrevista, de negociação, são aprendizagens importantes para a vida do aluno. Observando o trabalho da comissão organizadora, entende-se melhor este contexto. No

⁶ Entrevista em 26/04/2010.

decorrer do processo, percebe-se a prática da conversação e negociação nos encontros dos alunos com agentes sociais em busca de apoio ao evento: empresários, professores, famílias, a divulgação nas escolas, na Câmara de Vereadores, instituições públicas (com o prefeito e secretariado) e em uma audiência com o secretário de Educação do Estado.

Um exemplo destas práticas de gestão foi o treinamento realizado com um jornalista em 30 de agosto de 2010, dirigido aos organizadores da Vertente. Os temas eram dicção, comunicação e desinibição. Convidado a participar, assisti à palestra do tipo *workshop* e pratiquei ali, junto aos alunos, os exercícios apresentados com grande dinâmica. Assim como faz nas empresas, segundo descreve, ele surpreendeu com táticas de eficiência na interlocução e na apresentação de ideias. Durante duas horas, os alunos foram chamados a experimentar falas de inflexão vocal com textos, frases e “trava-línguas”, como o clássico: “o tempo perguntou ao tempo quanto tempo o tempo tem...”.

Nesta experiência, foi enfatizada a necessidade de treinar a dicção e “ensaiar” a melhor maneira de conduzir uma conversa. Ele também ensinou dicas para modular a voz, enfatizando sobre clareza e objetividade na comunicação. Houve também dinâmicas de grupo para desinibir os alunos. Sobre esse treinamento, a professora-coordenadora defende a necessidade de as escolas fornecerem conhecimentos para “a vida do aluno”. Para ela, “o ensino é mais eficaz quando há diálogo e amor, a troca de conhecimentos, com cobrança, mas sem autoritarismo”.

Yúdice (2004) discute as técnicas de aperfeiçoamento pessoal, as quais ele denomina “performatividade do cuidado de si”, referida aqui no momento em que se trabalha o aprimoramento pessoal, ou gestão de pessoas. Na organização da Vertente encontram-se práticas voltadas, especialmente, para o desempenho da boa comunicação, comportamento em entrevistas, interação no campo do trabalho e negociação. São estratégias, técnicas, para os sujeitos *regularem-se a si mesmos* a fim de alcançar metas. O Festival constitui-se em um dispositivo pedagógico na medida em que orienta, constrói e transforma a subjetividade, ou seja, como lugar em que se modificam as relações que o indivíduo estabelece consigo mesmo (LARROSA, 1994).

A constância da experiência de si é verificada no desempenho da comissão organizadora e comparada pelos alunos com a rotina do currículo escolar. Eles opinam que no trabalho com a Vertente podem fazer e dizer coisas que normalmente no cotidiano da sala-de-aula não teriam liberdade de fazê-lo. A ex-presidente do festival, voluntária na escola, relembra:

Em razão do projeto, passei a ficar muito tempo aqui na escola, e isso eu acho que é uma oportunidade que os alunos tem de conviver mais com gente da sua idade, de fazer coisas que a gente sempre quis fazer na escola, com a arte, com a nossa cultura e as amizades que a tu faz e que na aula isso é quase impossível; e com a preocupação da escola de ser a 'mãezona' de seus alunos, de conversar, orientar, buscar o espaço, em dar oportunidade.⁷

Em outra ocasião, fui convidado a auxiliar na divulgação do evento e acompanhei, em outubro de 2010, atividades com alunos da comissão de divulgação. Entre algumas experiências destaco uma na qual participei de atividade junto a três alunas em uma escola da periferia de Livramento. A tarefa era mostrar os objetivos do festival, um resumo do projeto de empreendedorismo, breve histórico da Vertente, um videoclipe e, no final, motivar os alunos para compor e interpretar músicas no festival. Eram dois grandes grupos de alunos, divididos por segmentos: Ensino fundamental e Ensino médio. Em cada grupo havia seis turmas, totalizando cerca de 130 alunos por vez. À medida que chegava a pequena, mas barulhenta multidão, as alunas ficavam mais ansiosas, o projetor demorou em funcionar, a tela de projeção não se fixava corretamente e o equipamento de som do vídeo não era suficiente para uma assistência tão grande.

No primeiro grupo, bastante ansiosas, pediram-me orientação e sugeri que elas lembrassem alguma técnica que aprenderam sobre como iniciar uma palestra. “Fala bem alto!”, “Bah, faz uma brincadeira!”, “Faz pausa!”, “Começa com perguntas!”, sugeriam as alunas. Discutiram, fizeram anotações e após serem apresentadas pela direção da escola, iniciaram o trabalho, justamente, lançando perguntas aos alunos:

Aluna 1: Bom dia pessoal, quero atenção de todos. Levantem a mão pra responder, eu vou fazer umas perguntas. A gente precisa de umas informações de vocês. “Quem aqui gosta de música?” [...] “Quem já foi num festival de música?” [...] “Quem gosta de cantar, escrever música ou toca algum instrumento?” [...]

Aluna 2: “Quem sabe onde fica o colégio Liberato?” [...]

Aluna 3: “Vocês já ouviram falar da Vertente?” [...]

Inspiradas, segundo elas, nas orientações sobre a comunicação aprendidas na escola, as três alunas aplicaram uma técnica bastante conhecida nas práticas de oratória: questões iniciais para conquistar uma assistência. A ideia foi produtiva visto que ganharam a atenção do público que assistia com grande atenção e curiosidade. Elas também mostraram o cartaz, livretos e CD's de edições anteriores. Até mesmo a dificuldade com o baixo áudio do equipamento de vídeo não prejudicou a apresentação devido ao silêncio conquistado pela

⁷ Entrevista em 26/04/2010.

equipe. Ao final, ao avaliarem o trabalho, ambas se diziam satisfeitas por conseguir aplicar algo que tinham aprendido e “se virar sozinhas”. “Pensei que não podia, mas consegui falar pra um grande público, foi legal”, exclamou a aluna 3, a mais ansiosa.

Entre os alunos da comissão organizadora há os que relatam a contribuição do trabalho de gestão para o autoconhecimento e aprimoramento das habilidades individuais, assim como a melhoria do rendimento escolar. Houve o caso de um aluno, citado por inúmeros colegas e professores da escola, conhecido como extremamente tímido e por negar-se em participar de atividades orais ou coletivas, transformar-se em comunicador da rádio escolar durante a realização do projeto da Vertente. “Foi desafiado a fazer alguma coisa, experimentou e hoje desempenha com muita responsabilidade”, diz uma professora.

No festival de música, a formação de agentes (no caso, os alunos), capazes de atuar conforme determinadas funções de gestão, configura um conjunto de ações e produções culturais alinhadas com o crescimento econômico, enunciados através dos processos de comunicação e administração financeira do evento. Gadelha Costa (2009) chama a atenção para a disseminação de uma nova discursividade educativa que busca transformar os indivíduos em empreendedores, cujas características seriam a pró-atividade, a inovação, a invenção, a flexibilidade, o senso de oportunidade e a capacidade de provocar mudanças.

O autor refere-se à migração de determinados valores econômicos para outras esferas da vida social, que estabeleceram uma normatividade que instituiu a cultura do empreendedorismo também na educação, transformando os antigos “sujeitos de direito em indivíduos-microempresas” (GADELHA COSTA, 2009, p. 172). Em entrevista em dezembro de 2011, duas supervisoras expressam o valor atribuído pela coordenação pedagógica da escola às atividades de comunicação na organização da Vertente. A professora C defende o treinamento da comunicação para diminuir os efeitos da linguagem da internet:

O aluno de hoje tem o acesso muito fácil às redes de comunicação, mas acho que ele precisa gerir esta capacidade de comunicação de maneira formal... é a organização do pensamento, se tu for pensar isso é muito importante, é a capacidade de se expressar, [...] ele usa muito aquele “jargão” da internet onde ele cria uma nova linguagem e utiliza muito pouco a expressão formal.

Para a professora D, os alunos que usam o vocabulário inadequado à norma da língua portuguesa, no caso da internet e dos termos coloquiais, precisam de mais atenção receber treinamento para se adaptar a outros níveis de diálogo:

O aluno se acostuma a usar muito um vocabulário que não é adequado; é preciso saber diferenciar o vocabulário que tu utilizada na conversa do grupo da mesma faixa etária e como saber te portar e expressar num outro nível, [...] falando com diferentes classes sociais, por que muitas vezes tem que conversar, fizeram entrevista com o Prefeito, [...] favorece também o trabalho da escola, por que isso é importante quando organizam o pensamento, quando sabem se colocar.

Nas falas de professores, a educação empreendedora precisa ser motivadora e despertar as lideranças mais conhecidos no conceito de gestores. Percebi que a escola procura estar sempre retroalimentando a motivação com técnicas de dinâmica de grupo, confraternizações e apoio individual. A diretora da escola é enfática ao defender a educação empreendedora no Liberato. Para ela:

Isto tudo é uma coisa fantástica pra escola. Nós temos alunos que já começaram a trabalhar porque fizeram a Vertente agora há pouco. O presidente mesmo, esse ano, já está trabalhando. Descobriram o potencial dele, já pinçaram e ele está no mercado de trabalho [...] No final, quando eles veem o evento em si, eles dizem: *poxa*, eu ajudei, pra isso acontecer tem a minha parcela.

No exemplo do empreendedorismo adotado pela escola, senti flexibilidade na aplicação das estratégias pedagógicas. Especialmente no tempo de convivência com o grupo de professoras engajadas no projeto, observei que não há a preocupação com normas rígidas de modelos pré-estabelecidos. Ao que pese a professora-coordenadora possuir formação em empreendedorismo, a escola ter contado com a assistência de profissionais da área e entidades como o Sebrae, a Fundergs e a Unipampa, a forma como a pedagogia empreendedora é aplicada no Liberato vai se emoldurando conforme o ritmo peculiar das turmas de alunos e da rotina curricular da escola.

Enfim, a disseminação e ampliação progressiva da cultura do empreendedorismo como a possibilidade e a ferramenta, tanto para o sucesso pessoal quanto para o desenvolvimento sustentável - enfim, para o bem estar de toda a sociedade - pode ser verificada na estreita relação que se estabelece entre escolas e projetos sociais, esportivos e assistenciais, de formação profissional e Organizações Não-Governamentais.

Um dos alunos mais atuantes na Vertente, vice-presidente da comissão organizadora em 2010, relata que “é importante para nós termos uma mentalidade aberta para as novidades, sermos criativos, ter vontade de fazer, pela gente, *né*, em primeiro lugar, e também pela família, pelos outros, pela cidade”. Ele participou da Feira de Oportunidades,

painel com empreendedores promovido pelo SENAC/RS, oferecido a centenas de estudantes da rede pública de Livramento, em outubro de 2010.

Está imbricada a disseminação do discurso da estabilidade e legitimação política do empreendedorismo entre as camadas populares, através da educação. A ênfase é na capacitação pessoal, na negociação e em novos modelos de gestão financeira voltadas para o plano pessoal. O aluno relata que, de todas as oportunidades de formação de gestão que participou, aplicou alguma aprendizagem na Escola, durante a execução do projeto da Vertente. Encontrei também ex-vertenteanos que trabalham em empresas do comércio local, junto a pequenos empreendimentos de família, em promoções de eventos e estágios. Fui informado também de alunos que optaram por cursos técnicos.

De acordo com Yúdice (2004), com a globalização, a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sócio-política e econômica das populações. O autor também analisa que esse processo gerou na esfera cultural um protagonismo maior das artes concebidas como “populares” e tradicionais, do que em qualquer outro período da história da modernidade. Neste trabalho compreendemos o nativismo, sua musicalidade e sua visualidade, produzido por um conjunto de discursos que sustenta um panorama político, econômico, territorialista e que também atende a um caudal de possibilidades sociais e históricas, sobretudo, pedagógicas.

A professora de Sociologia e uma das coordenadoras discentes do projeto salientam que é necessária uma atitude urgente para a educação de alunos mais envolvidos na sua carreira e seus estudos. Ela diz que o trabalho com a Vertente é uma ótima alternativa para a escola dar um sentido inovador e transformador ao ensino:

Os nossos alunos ficam diferentes quando começam a assumir a responsabilidade com a Vertente. A escola vira a casa deles, eles se transformam e ajudam a transformar os outros, a escola, a cidade. As escolas precisam inovar e trazer de novo o aluno como nosso companheiro, aliado da educação, um amigo mesmo. Não é só conteúdo, é união e participação.⁸

Aqui vemos a cultura como recurso empreendida de modo intenso. O discurso da pedagogia empreendedora dispõe os alunos diante da persecução de diferentes posições ou status discursivamente concebidos no social. Aqui o sujeito atua conforme o campo de forças da performatividade, “uma prática reflexiva de autogerenciamento frente aos modelos [...] impostos por determinada sociedade ou formação cultural”. (YÚDICE, 2004, p. 64)

Com um orçamento próximo aos R\$ 30.000,00 (trinta mil reais), a 5ª e a 6ª

⁸ Entrevista em janeiro de 2012.

edições da Vertente conquistaram incentivos de entidades dos setores público e privado. A negociação dos patrocínios demandou um grande esforço dos organizadores bem como a interlocução com agentes político-partidários, uma vez que a 5ª Vertente aconteceu em plena corrida eleitoral de 2010.

Alunos e professores declaram que os melhores incentivos foram de entidades privadas e das promoções (almoços, sorteios). Acompanhando a trajetória da 5ª edição do festival, em 2010, percebe-se a dificuldade que há em captar recursos na esfera pública e quando acontecem estão vinculados a interesses eleitorais (como no pleito de 2010) ou submetidos a uma cansativa burocracia (como algumas leis de incentivo à cultura).

Yúdice (2004) avalia que atualmente os discursos de entidades ligadas às atividades artísticas, como o caso de produtores culturais, curadores, empresários de shows e das Organizações Não-Governamentais (ONG's), voltam os olhares para os incentivos oferecidos pela iniciativa privada numa troca recíproca de notabilidade social. Da mesma maneira muitos sujeitos veem na cultura alternativas para a solução de problemas sociais. Segundo Yúdice,

O velho modelo de apoio público às artes e à cultura por parte do Estado está morto. O novo modelo é parceria com setor privado. Gerenciadores da arte e da cultura são aqueles profissionais que tratam a cultura como esfera crucial de investimento, catalisadora de desenvolvimento humano, inclusive o econômico, como a renda gerada através do turismo, do artesanato e dos empreendimentos culturais. Não é mais possível pensar cultura e consumo separadamente. (YÚDICE, 2004, p. 31).

Consumo, nesse texto, não tem a ver com uma atitude irracional na busca da satisfação de um desejo irreprimível. Consumo é o “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 2008, p. 60). Através do consumo apropriamo-nos não apenas de mercadorias e serviços, mas de repertórios simbólicos que circulam, estabelecemos relações de distinção, de pertencimento, de filiação. Não se trata, por exemplo, de atribuir ao público consumidor da música nativista uma atitude obediente aos ditames de uma indústria cultural que exerce seu poder verticalmente sobre audiências dóceis.

Trata-se de entender as relações entre mercado, mídia e cultura de um ponto de vista produtivo, em que o poder não é exercido unicamente de uma direção, a partir de um único centro, de forma repressiva, mas que circula nas relações, cria saber, produz subjetividades (FOUCAULT, 2005). O poder passa, assim, a ser compreendido como uma

prática disseminada na capilaridade das relações culturais, nas quais se dão as disputas entre os grupos, que estão em condições desiguais e diferentes entre si, em que cada um luta pela imposição universal dos seus significados particulares (CANCLINI, 2008.).

Uma vez priorizada esta dinâmica social, a cultura não é mais experimentada como transcendente e se aproximam as fronteiras entre o que se chamava de culto e/ou popular. Ou seja, quando a esfera cultural está voltada para resultados práticos imediatos, como combater a desigualdade social - tal como acontece na Vertente ou em projetos como o Afro-Reggae, no Rio de Janeiro, ou o grupo Cuíca, de Santa Maria-, ela deixa de ser um campo à parte, uma esfera autônoma e se integra à esfera social como um todo.

De acordo com Yúdice (2004), com a globalização, a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso material e simbólico para a melhoria sócio-política e econômica das populações. O autor considera que esse processo gerou na esfera cultural um protagonismo maior das artes concebidas como “populares” e tradicionais, do que em qualquer outro período da história da Modernidade. Em minha atividade musical ratifico esta prática pois acompanho e participo como agente e beneficiário de projetos culturais, observando a expansão desse processo em várias áreas.⁹

Na teorização da “conveniência da cultura” compreende-se que o setor das artes e da cultura se expandiu, criando uma diversificada rede de administradores que intermedeiam as fontes de fomento, os artistas e as comunidades. Para o autor, os agentes culturais estão se organizando em várias instâncias e que para as atuações de artistas ou produtores culturais é necessário compreender e interagir em um mundo povoado por uma gama de instâncias intermediárias, financiadoras, situadas em vários níveis.

Para Yúdice (2004, p. 214), “a questão agora é de negociação... é dançar com o diabo sem sair queimado”, ou seja, passam a se despolarizar as relações entre puro e impuro, traição e fidelidade, mas entra o jogo de negociação em que cada lado calcula seus ganhos e perdas.

Compreendi que o festival é uma Pedagogia Cultural. Nas pedagogias culturais a educação acontece em qualquer processo social onde se organiza o poder-saber, os jogos de linguagem, os discursos, como as festas populares, o rádio, a televisão, os jornais, a publicidade, os CTG's, os festivais de música, incluindo outros eventos cívicos e festivos da própria escola.

⁹ É cada vez maior a proliferação de projetos referentes à cultura como responsabilidade social das empresas, em troca de prêmios, condecorações e deferências. Isto como acontece nas disputas de projetos de Qualidade Total, certificações isso ou em troca de benefícios fiscais, como a atual LIC-Lei de Incentivo a Cultura, a Lei Rouanet, e em suas versões municipais.

O evento é entendido aqui como uma pedagogia cultural, ou seja, um “dispositivo cultural que, tal como a escola, esteja envolvido — em conexão com relações de poder — no processo de transmissão de atitudes e valores, tais como o cinema, a televisão, as revistas, os museus, etc” (SILVA, 1999, p 137). Nesse sentido, descrevo a constituição desta pedagogia cultural, a Vertente da Canção Nativista Estudantil, em meio a uma rede de discursos que produzem as subjetividades de alunos e professores. São pedagogias culturais as instituições ou dispositivos culturais que, tal como a escola, estejam envolvidos — em conexão com relações de poder — no processo de transmissão de atitudes e valores. Funcionam dessa maneira a televisão, o cinema, as revistas, os museus, as entidades tradicionalistas, as ONG's, entre outros.

Portanto, não é pretensão dizer o que é bom ou mau, ou que, no caso do empreendedorismo há discursos hegemônicos; ou, da mesma forma, julgar que a cultura regional ainda guarda discursos colonialistas. O que se espera é apresentar a forma como tais atividades pedagógicas instituem sentidos de vida e significados culturais aos sujeitos que nelas estão envolvidos.

3. Breve arqueologia do Tradicionalismo/Nativismo gaúcho

Em sentido foucautiano, faz-se aqui um exercício arqueológico dos processos discursivos que vêm produzindo a cultura Tradicionalista e Nativista gaúcha. Para Foucault (2008), estudar a arqueologia dos saberes é entender historicamente as regras de formação dos discursos, através de enunciados que regulam o que pode ou não ser dito em uma realidade social, articulando campos distintos de conhecimento. Trata-se de uma problemática contemporânea que compreende a caminhada histórica da invenção das tradições gaúchas, da época colonial até os festivais de música.

Não se trata de empreender aqui um resgate histórico em busca de uma evolução da ideia de “ser gaúcho”, mas de averiguar em quais condições de possibilidade se dá a emergência dos discursos da música nativista no interior das práticas discursivas do gauchismo. Trata-se de procurarmos pelas regras anônimas, contextualizadas historicamente, que delimitaram, nesta ou naquela área “econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 133).

3.1. O gaúcho na literatura e o movimento Tradicionalista

Na história rio-grandense houve grupos e pessoas que produziram narrativas sobre a origem do “mito” do gaúcho rio-grandense. O “mito” do gaúcho-herói diz que os habitantes do Rio Grande do Sul, por seu passado histórico, têm qualidades autênticas do homem dos pampas como a coragem, a bravura, a lida campeira e a hospitalidade.

A palavra “gaúcho” não possui uma etimologia de 'origem', mas no período colonial ela era empregada para designar pejorativamente o descendente mestiço de indígenas, portugueses e espanhóis como “ladrão” ou “andejo”. Há narrativas de escritores e viajantes europeus que descreveram os pampas (Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina) e o modo de vida dos habitantes da região: os franceses Dreys (1817 e 1825), Arsène Isabelle (1833); Saint-Hilaire (1820-1821), o alemão Avé-Lallemant (1858), o belga A. Baguet (1845) e os imigrantes açorianos.

Em Porto Alegre, a sociedade literária Partenón Literário, fundada em 18 de junho de 1868, produzia textos, cursos e debates com menções à bravura dos guerreiros sul-riograndenses na revolução Farroupilha, na guerra do Paraguai e nas Revoluções de 1893 e 1923. O Grêmio Gaúcho, clube militarista porto-alegrense, criado no final do século XIX, exaltava tradições do povo gaúcho como reação às crises sociais daquele período. Para o

folclorista Barbosa Lessa, o Grêmio Gaúcho tinha como finalidade o “gauchismo cívico”¹⁰, tendo em vista que a maioria de seus frequentadores eram militares.

Na literatura brasileira, José de Alencar é considerado o precursor da exaltação à figura humana dos pampas. Entre as suas obras de exaltação regionalista (O Guarani, O Sertanejo, O Tronco do Ipê), o romance *O Gaúcho* faz uma descrição do cenário dos pampas sulinos e dos seus habitantes mais humildes, tentando, segundo Alencar, fazer um “retrato do Brasil, focalizando ambientes brasileiros afastados do bulício da corte”.

Nos primeiros anos do século XX, o escritor gaúcho João Simões Lopes Neto publicou o que se tornariam “obras de referência” da literatura regionalista gaúcha: os Contos Gauchescos e as Lendas do Sul. Blau Nunes é o protagonista dos Contos Gauchescos (1912): é a figura do peão e guerreiro, que acumulava em sua personalidade um conjunto de valores aceitos como tradicionais do gaúcho: a grandeza, a hospitalidade, a amizade, a confiança, a audácia e a perspicácia. Em Lendas do Sul (1913), ficcionou, entre tantos, os personagens Negrinho do Pastoreio, Boitatá e a Sentinela do Jarau.

O escritor gaúcho Cyro Martins descreveu a identidade do gaúcho marginalizado: os peões de estância que, devido ao êxodo rural das primeiras décadas do século XX, foram obrigados a viverem em condição de pobreza e exclusão nas cidades. Martins escreve a “trilogia do gaúcho à pé” com as obras *Sem Rumo* (1937), *Porteira Fechada* (1944) e *Estrada Nova* (1954). O romance *Porteira Fechada*, o de maior popularidade, conta a história do peão João Guedes e sua família quando, após o desemprego da estância, passa a viver um drama de conflitos e traumas no contato com a vida na periferia urbana. A obra de Martins é uma crítica ao historicismo regional romântico e ao mesmo tempo da denúncia da exploração latifundiária da época.

Em plena metade do século XX, marcado pelos efeitos da mundialização, o acontecimento no qual jovens estudantes porto-alegrenses, oriundos do interior gaúcho, fazem uma compilação das principais tradições gauchescas e narrativas do discurso do “gaúcho-herói” presentes no imaginário social e político do Rio Grande do Sul. Sob a liderança dos jovens Paixão Côrtes, Barbosa Lessa e Glaucus Saraiva, foi fundado o MTG- Movimento Tradicionalista Gaúcho, em 28 de outubro de 1966. Os organizadores pretendiam levar a cultura e o folclore gauchescos às diversas esferas sociais e, entre outros objetivos, lutar contra a invasão da cultura norte-americana e os modismos da zona sul carioca (LESSA,

¹⁰ Para Barbosa Lessa houve um período de culto às tradições gaúchas chamado de gauchismo cívico, ainda no século XIX, quando foram criadas entidades que usavam em sua denominação a palavra “gaúcho”. Um exemplo é o Grêmio Gaúcho, de Porto Alegre, liderado pelo Major João Cezimbra Jaques, durante um período em que o termo “gaúcho”, não era vista com bons olhos, era uma palavra pejorativa, ainda.

1985).

Um fato histórico que marcou o início do Movimento foi a criação do primeiro CTG-Centro de Tradições Gaúchas, o 35, em 24 de abril de 1948, em Porto Alegre. No CTG os tradicionalistas reproduziam o cotidiano de uma estância e realizavam atividades cívicas, artísticas e fandangos¹¹. Em 1954 foi realizado o I Congresso Tradicionalista, em Santa Maria. Aí foram definidas as primeiras regras para o funcionamento das entidades culturais descritas como oficiais para o culto gauchesco, os CTG's-Centros de Tradição Gaúcha. Os participantes deste evento aprovaram a tese-matriz do então fundado Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG): O sentido e o valor do Tradicionalismo, de Luis Carlos Barbosa Lessa.

O texto indica que tais entidades, os CTG's, teriam a função de serem “guardiãs” dos preceitos da cultura regional: os modos de vestir, hábitos, regras, usos e costumes “aceitos” como autenticamente gauchescos. Outro documento relevante para a regulação do Movimento foi a Carta de Princípios, de Glaucus Saraiva, aprovada no VIII Congresso Tradicionalista, em 1961. (SARAIVA, 1968, p. 17-19)

Nesta carta aparecem regras que compõem vários temas nos discursos de entidades tradicionalistas. Deste documento destaco dois exemplos: “O Tradicionalismo, ou Movimento Tradicionalista, é um organismo social, perfeitamente definido e estatuído, de natureza cívica, ideológica e doutrinária” (SARAIVA, 1968, p. 17-19), discurso usado para resguardar o poder simbólico conferido às entidades, em especial, às suas lideranças, e “cumprindo ciclos sociais, culturais, literários e artísticos de natureza nativista, procurando influir em todas as manifestações da vida e do pensamento rio-grandenses”(id.), referindo-se ao capital cultural defendido pelo Movimento, o que lhe daria e, de fato deu, legitimidade para reger o comportamento dos seguidores gauchistas.

Santi (2004, p.42) lembra que “o país vivia uma abertura política, com o fim do Estado Novo, e desde que Getúlio Vargas promovera a queima das bandeiras dos estados da federação, ainda ninguém se lembrara de ressuscitá-las”. A tendência libertária era marcante no Movimento. Na tese de Lessa (1979), tradicionalismo é um movimento popular que visa auxiliar o Estado no alcance do “bem-coletivo”, utilizando, segundo ele, as seguintes práticas:

Através de ações que o povo pratica(mesmo que se aperceba de tal finalidade)com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura; graças ao que a sociedade adquire maior solidez e o indivíduo adquire maior tranquilidade na vida em comum.(p.8) [...] e o Tradi-

¹¹ Bailes gaúchos.

cionalismo gira em uma órbita que tem como centro os problemas rurais de nossa terra, o homem brasileiro em geral e o rio-grandense em particular, sua expressão, e onde estão fixadas suas raízes mais profundas.(p.17)

Entidades gauchescas de Porto Alegre foram as primeiras a adotar o sistema que incluía a determinação de comportamentos aceitáveis dentro dos CTG's, como a vestimenta, a gastronomia, a musicalidade, entre outros. Ato do governo do Estado e Assembleia Legislativa também foram importantes para legitimar o movimento, nas décadas de 1960 e 1970: oficialização da Semana Farroupilha, criação do IGTF-Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, ensino do folclore nas escolas, oficialização do hino rio-grandense, recepção da chama crioula com todas as honras no Palácio Piratini e oficialização das “pilchas”¹² como traje de honra. E muito rapidamente os CTG's foram se espalhando por todas as regiões do estado e fora dele, nos lugares onde habitavam migrantes gaúchos.

A principal finalidade destes centros é o de preservar as tradições gaúchas e determinar uma identidade fixa do gaúcho. Nos CTG's, o gaúcho cultua valores considerados “essenciais” como a bravura, a coragem, o respeito, a cordialidade, a hospitalidade. Lessa (1985) defende que “é através da Tradição que a cultura- ou herança social, a qual tem por finalidade adaptar o indivíduo não só ao seu ambiente natural mas também ao seu lugar na sociedade- transmite-se de uma geração a outra”.

Para Hobsbawm (1997) as tradições modernas inserem-se no conceito de “invenção”. O termo “tradição inventada” é empregado pelo autor para designar tanto os cultos do passado que são realmente “inventados”, ou seja, fruto da elaboração de discurso coletivo e àquelas que surgiram com mais dificuldade de identificação temporal (para acontecimentos recentes, inclusive, e que se difundiram com grande rapidez). Hobsbawm (1997) atribui às “tradições inventadas” a seguinte noção:

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

Em sua análise, Hobsbawm (1997) explica que durante os últimos 200 anos as transformações mundiais que despontaram da Revolução Industrial são acompanhadas pela produção de novas tradições. Segundo ele, a concepção veiculada pelo liberalismo do século

¹² Vestimenta característica do gaúcho.

XIX e a teoria da “modernização”, que é mais recente, fazia pensar que as tradições não seriam importantes para o progresso da sociedade, porém as “novas” tradições surgiram simplesmente como limitação ao racionalismo que dominação cultural e por causa da necessidade de “coesão social [...], legitimar instituições, status ou relações de autoridade [...] e a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento”.

Na abordagem dos Estudos Culturais, a tradição, os mitos, o imaginário, são analisados na constituição da cultura popular, mas opõe-se radicalmente à ideia de colonialismo. Hall (1997) aponta para o fato de que “é quase impossível para o cidadão comum ter uma imagem precisa do passado histórico sem tê-lo tematizado no interior de uma 'cultura herdada', que inclui panoramas e costumes de época”, contudo o fato de “adaptar o indivíduo ao seu lugar na sociedade” indica a um viés funcionalista de concepção social.

As tradições configuram um cenário de revificação de um passado – geralmente glorioso- que explica ou contemporiza os conflitos e adversidades do presente. Canclini (1998) conceitua estes eventos como práticas compensatórias às impossibilidades de “dar conta” do presente e sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização. Segundo ele:

A evocação de tempos remotos reinstala na vida contemporânea arcaísmos que a modernidade havia substituído...se os paradigmas ideológicos modernos parecem inúteis para dar conta do presente e não surgem novos, reconsagramos os dogmas religiosos ou os cultos esotéricos que fundamentaram a vida antes da modernidade. (p. 166)

Deste modo, a consagração do Tradicionalismo como manifestação cultural do Rio Grande do Sul tornou o movimento reconhecido simbolicamente como o guardião dos preceitos da cultura gaúcha. Atualmente, conforme dados do próprio MTG (2011), há mais de três mil CTG's espalhados no Brasil e em vários países do mundo.

3.2. O ciclo dos festivais

O forte sistema disciplinar do MTG gerou opositores. Eram grupos situados entre os setores mais progressistas das entidades, ligados à música e à literatura, com inspiração urbana, contestadores das ditaduras e das guerras (do Vietnã, especialmente), defensores da ecologia e antimilitaristas. Surgidos nos anos 1970, com a Califórnia da Canção Nativa (1971), em Uruguiana, os festivais se configuram num espaço de expressão destas ideias e também inauguraram o próprio movimento Nativista.

Conforme Jacks (2003), é visível o aumento no número e na abrangência dos festivais de música nativista, dentro de fora do estado do Rio Grande do Sul, e “como os espaços voltados para a expressão dos talentos juvenis” (LUCAS, 1990).

Segundo Santi (2004), no auge da popularidade dos festivais nativistas (especialmente no ano de 1986), os jornalistas Joares Fonseca e Gilmar Eitelvein, arriscaram uma definição bastante ampla (ao mesmo tempo uma defesa) do Nativismo, da qual estão transcritas abaixo algumas das passagens mais significativas:

Não se pode dizer que existia de direito um Movimento Nativista, mas é inegável que ele existe de fato. O nativista não é dogmático, não está ligado a critérios pré estabelecidos[...]. Em música, quer experimentar, criar sem que ninguém lhe esteja permanentemente avisando que tal coisa pode e tal não pode[...]. Os nativistas querem vestir-se como gostam e não segundo e figurinos tradicionalistas.

No intuito de dar referência aos festivais nativistas contemporâneos, ainda ativos no Rio Grande do Sul, relembro aqui apenas alguns que tem o maior número de edições¹³: Califórnia da Canção Nativa - Uruguaiana - edições: 36; Canto para Martin Fierro, Um - Santana do Livramento - não aconteceu em 2010 e 2011, volta em 2012 - edições: 11; Carijo da Canção Gaúcha - Palmeira das Missões - edições: 26; Coxilha Nativista- Cruz Alta - edições: 31; Gauderiada da Canção Gaúcha - Rosário do Sul - edições: 30; Musicanto Sul-Americano de Nativismo - Santa Rosa - edições: 24; Reponte da Canção - São Lourenço do Sul - edições: 27; Tertúlia Musical Nativista - Santa Maria - reativada em 2010 depois de muitos anos - edições: 18; Vigília do Canto Gaúcho - Cachoeira do Sul - edições: 21. Há festivais nativistas gaúchos em outros estados brasileiros, como a Sapecada da Canção Nativa, de Lages, Santa Catarina, que em junho de 2012 completa 20 edições.

Oliven (1992, p. 119) atribui o sucesso dos festivais a um clima de oposição cultural ao caráter essencializante do Movimento, neste ponto: “os Nativistas viabilizaram no momento certo a canalização destes anseios de liberdade e deram respostas a esta busca da identidade perdida”. Oliven também aponta estes eventos como uma atitude, não mais em termos de um separatismo-como a tradição farroupilha, “mas enquanto expressão de distinção cultural em um país onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar a sociedade culturalmente a partir de padrões muitas vezes oriundos na zona sul do RJ.”

Jacks (2003, p. 46) descreve que na década de 1970 o Nativismo foi a primeira reação coletiva às normas rígidas do Tradicionalismo. “Na defesa da cultura gaúcha e da

¹³ Para mais informações sobre os festivais nativistas ativos e inativos no Rio Grande do Sul, há uma lista no blog <http://festivaisnativistas.blogspot.com/p/lista-de-titulos.html>, acessado em janeiro de 2012.

identidade regional, o Tradicionalismo, como movimento cultural, manteve sua hegemonia desde sua criação até o surgimento do Nativismo, que, no cerne de sua criação, também carregava a reação a uma invasão cultural”.

A escolha do festival de música para investigar a produção de sujeitos musicais ligados ao Nativismo se dá por considerar que se trata de uma recorrência ritualística e simbólica da cultura regional gaúcha contemporânea. Os festivais nativistas se tornaram importantes aparatos culturais pois é por onde circulam, apoiados na arte, os discursos de legitimação da cultura regional gaúcha. O Movimento Nativista desencadeado pelos festivais, extrapolou a atividade musical e se transformou num grande aparato de consumo cultural. Observa-se a partir dos anos 1970 o interesse da classe média gaúcha tanto como músicos quanto consumidores, a maioria deles jovens. O grande público passou a admirar o modo "campeiro" de ser gaúcho, nas vestimentas, no consumo de chimarrão e na adoção do vocabulário regionalista como “peleia” por briga, “charla” por conversa, “retoço” por brincadeira, entre outras, além da famosa expressão de tratamento *tchê*.

Nas culturas latino-americanas, com especial atenção à região Platina- Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai, há exemplos em que a tradição do povo remonta um passado glorioso ou de resistência: os museus, os festivais cívicos, as cavalgadas, os reisados, entre outros. O tradicionalismo gaúcho possui vertentes “irmãs” nos países do Prata. Em depoimento em uma das noites do festival, um tradicionalista deduziu que a existência destas manifestações em países vizinhos proporciona uma sensação de “identidade continental” entre os gaúchos da região do Prata. Neste contexto, a Vertente da Canção Nativista Estudantil constitui-se em um festival onde estão em circulação discursos de exaltação ao tipo de sujeito legitimado como o “autêntico” cidadão dos pampas.

3.3. Críticas, opositores e a tchê music

O Tradicionalismo rio-grandense é alvo, desde a sua criação, de críticas ao seu caráter conservador. Apresento aqui três contrapontos ao culto das tradições gaúchas- dois trabalhos literários e um movimento cultural, a tchê music. Seus principais argumentos se dão no plano histórico, político e mercadológico: criticam especialmente a pretensão de autenticidade defendida pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e, no caso da tchê music, buscam a liberdade estética da música regional. Há também nestes trabalhos a denúncia de problemas sociais que os trabalhadores do campo estão submetidos, devido, segundo tais teóricos, à exploração pelos grandes proprietários e às oligarquias políticas.

Luis Carlos Tau Golin despontou na cena literária gaúcha com sua obra *Bento Gonçalves: herói ou ladrão?* em 1983, enquanto estudante de jornalismo. Por contestar o heroísmo de uma das figuras mais proeminentes nas narrativas da Revolução Farroupilha, o general Bento Gonçalves, Golin é conhecido como um dos grandes críticos da história dos heróis farroupilhas. O escritor ainda hoje continua sendo “persona non grata” pelos tradicionalistas gaúchos. Ele é autor de muitas obras que desconstruem as versões tradicionais da história da política gaúcha, entre elas “A ideologia do gauchismo”. Atualmente milita (não tão solitário) numa verdadeira cruzada contra o Tradicionalismo Gaúcho. Golin (1983) explicou em seu trabalho que não há pretensão de renegar o herói Bento Gonçalves simplesmente, a partir de critérios morais. Segundo o autor, a intenção é situá-lo conforme os interesses da classe social que representava:

[...] latifundiários que por seus interesses e atitudes eram absolutamente diferentes aos da massa popular, e cujas riquezas eram constituídas não apenas pelo processo ímpar da conquista do território, da escravidão humana, da exploração do trabalho alheio, mas paralelamente do contrabando, do saque indiscriminado e do roubo.

A obra de Golin é particularmente voltada às críticas de ditames do Tradicionalismo gaúcho. Para Golin (2004) o Tradicionalismo está mais para uma extensão da cultura de massa, vinculado aos modelos da Modernidade e de seu individualismo ideológico, e não exatamente ao prolongamento de uma sociedade tradicional. Em 2007 lançou o “Manifesto contra o Tradicionalismo”, declarando novamente e com mais ênfase sua oposição ao culto farroupilha. Neste documento, que circula em inúmeros sites da internet, atribuiu ao MTG o conceito de “o principal instrumento de negação e destruição desses traços culturais e direitos fundamentais do povo rio-grandense”.¹⁴

Sobre os festivais nativistas, Golin critica a estrutura seletiva dos eventos explicando que, entre os objetivos de promoção pessoal de muitos organizadores, os produtores dos festivais definem o que desejam através da regulamentação de seus objetivos e retribuem os que atendem aqueles propósitos específicos. Golin diz também que as composições são condicionadas a uma ideologia vinculada a critérios estéticos e valores objetivos e elitistas.

Mais incisivo, o jornalista Juremir Machado da Silva acirra a discussão em torno do culto às tradições gaúchas em seu livro *História Regional da Infâmia – o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras*, ou como se produzem os imaginários

¹⁴ Disponível em <http://gauchismos.blogspot.com/>, acessado em 20/10/2011.

(L&PM, 344 p.). Ele vai mais longe: propõe que não se comemore tanto a Revolução Farroupilha e se dê mais importância à Revolução de 1930. Neste último episódio, o gaúcho Getúlio Vargas teria realizado um feito mais significativo do que os farroupilhas. Vargas, enquanto presidente do Rio Grande do Sul, liderou uma revolução nacionalista que culminou com a tomada do poder nacional em que ele próprio assumiu como mandatário da nação e produziu mudanças cruciais no oligárquico estado brasileiro (criou os ministérios do Trabalho e da Educação, criou as leis trabalhistas, apoiou as empresas nacionais, entre outras). Segundo Silva (2010),

Eu acho que os gaúchos estão enganados. Nós deveríamos comemorar menos a revolução de 1835 e mais a revolução de 3 de outubro de 1930. Muita gente sabe o que foi a primeira e poucos sabem o que foi a segunda [...] a revolução de 30 foi comandada pelos gaúchos, foi vitoriosa, mudou o Brasil e suas consequências se fazem sentir até hoje.

Para Silva (2010), a Guerra dos Farrapos foi regional, organizada e auto proclamada por proprietários e fazendeiros, “não mudou nada em nossas vidas e não teve maiores consequências para os dias de hoje, a não ser no imaginário das pessoas em certos festejos e folclore”. O seu trabalho de pesquisa relata uma história sob o ponto de vista das classes “subalternas” e documentos públicos. Segundo ele, os negros foram explorados e enganados com a promessas de liberdade, proprietários e peões seduzidos pela exaltação de coragem e bravura, explorados com a promessa de ganhos e riqueza. Ademais, o autor contesta o que se apregoa sobre os atos heroicos nos CTG's e na Semana Farroupilha. Ele também diz que a Revolução Farroupilha não foi abolicionista, libertadora, nem emancipacionista.

Por sua vez, o Tradicionalismo contesta o que tem sido definido como fuga às raízes, ou traição cultural. Contemporaneamente, a indústria cultural gaúcha tem aberto espaço para grupos que produzem a tchê music, uma adaptação da música fandagueira¹⁵ gaúcha. Neste gênero, estão mesclados elementos rítmicos da Música Popular Brasileira como o forró, o baião, o sertanejo, o axé e o samba. Na tchê music as letras das canções recorrem a temas como romances, baladas, a sensualidade feminina e cenas urbanas, suprimindo o uso da linguagem “campeira” ou rural. Há arranjos com instrumentos elétricos: guitarras com efeitos, teclados e até *scratches*¹⁶ de DJ's¹⁷, e instrumentos de percussão do samba e do axé –

¹⁵ Fandagueira: de fandango, o baile tradicional gaúcho.

¹⁶ A mais característica performance feita por DJs. Sons tirados do vai-e-vem dos discos e *cuts* dos *crossfader*.

¹⁷ DJ é a expressão usada para designar o “disc jôquei”, ou o indivíduo que comanda a execução dos discos de

quase todos completamente inconcebíveis na música Tradicionalista e adotados com cautela em algumas canções Nativistas.

O primeiro CD do gênero foi produzido pela gravadora Acit em 1999. A gravadora reuniu os grupos Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos e intitulou este trabalho de Tchê Music. O CD foi divulgado especialmente na região Sudeste e conceituado como “música gaúcha”, mas sua nova formatação tinha o objetivo de conquistar o público de fora do Rio Grande do Sul, ao aproximar-se do samba e do axé que na época eram ritmos de muito sucesso. As bandas ganharam espaço na mídia regional e nacional.

A reação dos tradicionalistas foi radical. Em 2006, os grupos de tchê music foram proibidos pelo MTG de tocarem em CTGs. Para o ex-presidente do MTG, Oscar Gress, “a Tchê Music não pode ingressar em CTG porque descaracteriza a tradição”¹⁸. Atualmente alguns destes conjuntos tocam ritmos sertanejos¹⁹ e outros se reaproximaram das “origens” da música gaúcha – provavelmente devido ao crescimento do consumo de música regional.

. Portanto, esta breve descrição tem o objetivo de mostrar outros pontos de vista quando o assunto é o culto às tradições gaúchas e, no desenvolvimento do trabalho, como alunos e professores se posicionam discursivamente frente a elas. Com maior ou menor intensidade, outros trabalhos também apresentam olhares de dúvida sobre as narrativas oficiais da Revolução Farroupilha e da sociedade rural do Rio Grande do Sul.

No cinema, na música, na literatura e na mídia, desde a criação do MTG, há pontos de tensão, deslocamentos, reinscrições e opositores dos discursos tradicionalistas. No percurso da pesquisa, ouvi expressões de lideranças, professores e alunos que manifestam suas críticas ao culto gauchesco, como: “engano”, “exagero”, “perda de tempo”, “bobagem”; alguns, amparados em argumentos históricos para refutar as práticas nativistas. Apesar das críticas, o ritual regionalista continua em crescimento, em especial, por que a mídia o adotou como produto de consumo.

música em um evento.

¹⁸ Acessado na edição de Zero Hora de 14 de outubro de 2008.

¹⁹ O estilo sertanejo contemporâneo se distingue daquele executado tradicionalmente nas “rodas de viola” do interior brasileiro, também conhecida como música caipira. As canções sertanejas atuais mesclam ritmos da música dançante do interior, da música romântica, o *country* norte-americano, baladas, rock e com forte apelo sensual.

4. O Sujeito Musical Campeiro

A partir da descrição de práticas da música nativista gaúcha, da celebração da vida rural e da circularidade cultural do mundo globalizado, analiso a produção do sujeito musical campeiro. Este exercício de análise se ancora na dinâmica do jogo de linguagens que vai constituir as vidas dos alunos e dos professores enquanto engajados na cultura Nativista gaúcha de festivais. Para afastar-nos do desejo de essencializar / universalizar uma tipologia do que seria aqui o tal sujeito musical campeiro realço a ideia de constituição discursiva, uma vez que os discursos circulam num *continuum* histórico.

Para verificar um significado recorrente do sujeito musical campeiro, procurei listar alguns marcadores culturais. Segundo Lopes e Veiga Neto (2006), marcadores culturais são elos que se estabelecem na relação com o outro. A importância deste exercício de análise está em facilitar a compreensão de uma produção relacional da materialidade – o sujeito musical campeiro, seus possíveis elos, vieses e meandros. Lopes e Veiga-Neto (2006, p. 116 - 117), analisam o verbete "marca" dentro do qual encontram as expressões “traço”, “sinal”, “impressão”, “qualidade”, “limite”, “fronteira”. Partindo daí, o sentido de marca não deve ser tratado como um reducionismo epistemológico e sim como a possibilidade de estabelecer relações, elos, semelhanças, sinalizar impressões e saber como somos constituídos pelo outro.

Primeiramente, observo que o sujeito musical campeiro se articula aos movimentos de poder em circulação nos dispositivos pedagógico-culturais da cultura gaúcha. Neste caso, os festivais, vinculados ao trabalho das Oficinas de Música, aos CTG's e eventos gauchescos, negociando posições, verdades e produzindo saberes. O sujeito é visto como um produtor de significados, numa luta simbólica de afirmação e negociação de uma identidade do gaúcho rio-grandense. Os sujeitos, alunos ou professores, tidos epistemologicamente como o outro, com sua própria história e rede de significados, são descritos na perspectiva de que eles próprios possam narrar-se a partir de seu lugar ou posição na cultura, ou seja, produzidos de acordo com os sistemas de regulação em que se inserem (normas, regras, valores, símbolos, práticas discursivas).

No caso do trabalho específico das Oficinas de Música, entendo que o processo de subjetivação está orientado nas seguintes práticas discursivas: os eventos das culturas Tradicionalista e Nativista (ambas com o apelo às tradições gauchescas, com base no discurso da autenticidade e nas “coisas do campo”), o contato com as práticas musicais tradicionais e contemporâneas, com experiências de gestão pessoal e comunicação, e o comprometimento escolar (a exigência de pais e professores para a participação nas Oficinas é de que os alunos

estejam comprometidos com as tarefas escolares).

Observam-se práticas tanto tradicionalistas quanto nativistas suspensas em ações cotidianas, através das quais os alunos dão sentido às suas vidas e declaram seu “amor pelas coisas do Rio Grande”. Tomar chimarrão, andar pilchado²⁰, dançar no fandango, andar a cavalo, tocar acordeon, ser músico regionalista, são costumes praticados desde a infância por um número significativo de crianças, jovens e adultos, em todos os lugares do Estado e acompanham o percurso de suas vidas, tanto interioranos quanto povoeiros²¹. Outra característica do modo de ser gaúcho é a primazia pelo acolhimento aos que vêm de outros lugares. O que se ensina, especialmente nos CTG's, é que “o gaúcho é hospitaleiro e acolhedor por natureza” (LESSA : 1979).

4.1. Lida campeira e espírito campeiro

Para verificar a emergência dos marcadores, lancei questionamentos a pessoas envolvidas com a cultura gaúcha entre a 5ª e a 6ª edições da Vertente. Os encontros aconteceram principalmente durante as comemorações da Semana Farroupilha, quando há uma aproximação maior de nativistas e tradicionalistas. A questão desencadeadora era: “o que é ser campeiro?”. Neste caso, questionei um patrão²² de CTG, dois músicos e dois alunos nativistas. Para o patrão de CTG:

Ser campeiro é conhecer o campo e viver do campo. Aquele que sabe, não só andar a cavalo, mas também saber do gado, do manuseio do gado, o alambrado, enfim, conhecer a lida do campo... São vários setores, não é só montar o cavalo e sair atirando o laço; montar a cavalo, parar rodeio, laçar a vaca, curar a vaca, fazer um parto, quando botar a vaca em cria, a época certa da tosa, conhecer a lida do campo. (19/09/2011)

A descrição do campeiro se refere, em primeira instância, ao trabalho no campo realizado por pessoas simples, proprietários ou funcionários de estabelecimentos rurais. O primeiro marcador em questão é chamado de lida campeira. O trabalho de peões e capatazes, a lida com o gado, a doma, a plantação, o tropeirismo, são práticas relacionadas ao sujeito que

²⁰ Vestido com as roupas tradicionais dos gaúchos: botas, bombachas, camisa, lenço, guaiaca (um cinto de couro), ou chiripá (uma espécie de calça folgada), ou, no caso das meninas e senhoras, o vestido de prenda.

²¹ Urbanos.

²² O patrão é o dirigente máximo de uma entidade tradicionalista. Para simular o ambiente de uma estância, o Movimento Tradicionalista instituiu cargos como o patrão e a patroa, o capataz, os posteiros, entre outros, obedecendo uma hierarquia. O patrão é eleito ou aclamado pelos sócios; equivale ao cargo de presidente de um clube social.

é campeiro. Ele vive na zona rural e é um especialista quando o assunto é o trabalho com o gado. Neste contexto, ser campeiro está vinculado com certas características do “gaúcho tradicional”(Cf. o capítulo 3).

Sobre a formação de uma identidade de músico campeiro, considero importante o argumento de um professor de música:

A questão da música Nativista se manter viva hoje é o contato. Se você quer entender a cultura você precisa viver a cultura...viver o campo não precisa estar no campo, mas sim, entender o campo. Eu sou uma pessoa que não vivo no campo, mas eu pergunto as coisas do campo e eu me aproximo de pessoas que eu convivo num galpão, como o Negrinho do Pastoreio, gente do campo que fica às vezes 11 meses e 3 semanas confinados, conversar de igual para igual, e achando que eu sou do campo também...isso facilita a música campeira, da fronteira.

Aqui há um deslocamento do primeiro conceito: a associação do campeiro à vida rural não impede que ele também esteja ligado ao meio urbano das cidades da Campanha, como uma representação, um “espírito campeiro”. Conforme Schäffer (1993), boa parte da população da periferia de Santana do Livramento foi constituída do êxodo rural ou, pelo menos, de alguma ligação com o campo (parentesco, comércio, entidades e eventos culturais). Esta relação favorece o culto às tradições gaúchas pelo povo local em dezenas de entidades tradicionalistas distribuídas em todos os bairros. Não é incomum trajar-se pilchado, andar a cavalo ou em carroças, assistir uma roda de chimarrão, um jogo de truco ou uma tertúlia (roda de música) em grupos de lazer ou vicinais.

Um músico vencedor de festivais e jurado da 5ª Vertente, o campeiro está relacionado tanto ao campo quanto à cidade:

Ser campeiro é falar do cotidiano, até do carroceiro, que vem parar na cidade, ou no caminhão, que é lá do campo e vem pra cá e vice-versa, ou de gente que foi daqui pra lá [para o campo]; é uma realidade, é gente que vem e gente que volta. A cultura se faz no dia a dia, na realidade do povo, um espírito campeiro. Tu tem que saber falar de um jeito que abranja o campo e a cidade, os costumes povoeiros, inclusive. Falando de hoje, tu não *pode* fugir muito da realidade. É falar do campo e falar da cidade. Tem uma ligação direta do que acontece no campo e o que repercute na cidade e vice-versa. (24/11/2010)

Outro músico, professor de violão e pai de uma intérprete da Vertente se articula com a tendência ecológica do movimento Nativista e a vontade de viver na campanha:

Ser campeiro para mim é se identificar com a natureza... se eu não estivesse aqui eu juro que queria ser peão, eu não queria estar aqui dentro destas pedras... eu preferia estar no meio das árvores, trabalhando com os bicho em campanha, entocado²³... o campeiro é aquele que vivencia os valores do campo, da natureza, de Deus, pode ser só na saudade do campo, que já dá uma paz de espírito, a vontade de estar no campo, mesmo aqui no meio destas construções. (18/08/2011)

As narrativas dos músicos realçam um sentido cultural importante na abordagem dos Estudos Culturais: o hibridismo. Este fator associa a constituição das identidades num movimento circular onde se “toma de empréstimo” (BURKE, 2003) elementos de outras culturas. Neste caso, não cabe minimizar a relação do eixo campo-cidade como um simples contato social, mas sob a possibilidade de encontros múltiplos destas linguagens entre si e com outras linguagens, ressignificando elementos culturais. Para Canclini, (1998, p. 348) “[...] as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento”.

Para os alunos, o sentido do campeiro se assenta na possibilidade de exercer valores da campanha e do mundo ao redor, estabelecendo um ponto de maior concretude diante das incertezas do mundo contemporâneo. Nas oficinas de música, é comum ver os alunos de bombacha e alpargatas, o chimarrão e o uso do vocabulário regional. Segundo aluno D:

Sou campeiro por que eu gosto. Assim... não tenho ligação direta com o campo, meu pessoal [família] nunca teve nada na campanha, só visitando uns amigos, pescando, acampando, estas coisas. Bueno, acho que a vida no campo te dá mais humildade, educação com as pessoas, respeito com todo mundo, né. A gente tem uma coisa firme pra se agarrar, esse é o campeiro, o Nativista; fui educado assim, pra respeitar e também preservar o que é nosso, a natureza, os rios... é a nossa riqueza. (19/09/2011)

O aluno D de violão comenta:

Antes andar pilchado não era coisa boa; a gurizada no colégio olhava a gente meio de lado, assim né; tinha uns que me diziam: grosso, bagual, fiasquento! E eu só ficava quieto, *na minha*. Depois eu fui vendo que o que *tava* me prendendo no meio dos festivais era melhor do que estas coisas de não fazer nada, de ficar de bobeira no *face* ou no *msn*... o gaúcho pra mim é como meu pai me diz: é ocupar a cabeça, não pensar bobagem, fazer alguma coisa pra mim e *pra os outros*. (19/09/2011)

²³ Confinado. Os gaúchos usam esta expressão quando estão isolados na campanha, “entocados” ou confinados “na toca” como determinados animais campeiros. O isolamento por grandes períodos é uma das características do homem campeiro, segundo Braz (2010), disponível em <http://portalgaucho.com.br/?pg=1&act=19>.

4.2. Campanha gaúcha

O sujeito campeiro está integrado ao panorama da Campanha Gaúcha, microrregião do oeste-sudoeste do Rio Grande do Sul que compreende cerca de 20 municípios. O próprio vocábulo campanha tem conotação com o campo. Nesta região predominam as dispersões urbanas²⁴, a produção agropecuária em grandes propriedades rurais e o distanciamento da área de influência dos grandes centros urbanos e industriais, como a capital do estado, Porto Alegre.

Em sua charla, o patrão do CTG, que contou ser natural da região das Missões, situada a noroeste do Rio Grande do Sul, afastada da Campanha, complementa:

A nossa Campanha tem mais influência do campeiro, mesmo, do que a nossa missioneira²⁵, que é mais da agricultura, da monocultura, milho, soja e agora trigo... aqui na campanha é basicamente gado, aqui é o legítimo campeiro. Eu sei muita coisa da campanha, e a gente se criou assim, trabalha, faz, mas tem uns caras que, pra saber se a vaca tá prenha, eles vão lá, botam no brete, apalpam a vaca, então esse é o verdadeiro campeiro, nem precisa ser veterinário...são os peão de estância e os capataz.
(19/09/2011)

Há de lembrar que a descrição do estilo campeiro está ligada à proximidade dos países platinos. Santana do Livramento é conurbada com Rivera, no Uruguai, a chamada fronteira seca, o que significa a possibilidade inescapável de trocas culturais. A história conta que nesta região houve muitas batalhas, especialmente na Revolução Farroupilha. Conforme Caggiani (1983), o território onde as cidades estão assentadas foi constituído sob uma sequência de processos litigiosos entre Portugal e Espanha, Brasil e Uruguai, e a República Rio-Grandense e o Império Brasileiro (durante a Revolução Farroupilha).

Segundo Caggiani (1983), os seguidos litígios territoriais e as trocas comerciais provocaram um intenso movimento populacional e aproximaram as culturas platinas desde a época Colonial. Compreendo que a principal consequência disso foi a formação de uma cultura diferenciada de outros lugares do Rio Grande do Sul. Um bom exemplo: neste local, a linguagem é peculiar, composta de expressões híbridas como *cusco* para designar cachorro, 'charla' para conversa, 'peleia' para briga, *pezuelos*, para designar utensílios pessoais, entre outras. No trabalho de Brovotto, Geymonat e Brian (2007) há um interessante estudo sobre o dialeto fronteiriço denominado de PDU – Português del Uruguay, em que os autores analisam

²⁴ Santana do Livramento é o 2º município em extensão territorial do Rio Grande do Sul, com 7.003 km² de área.

²⁵ Relativa à região das Missões, no noroeste do Rio Grande do Sul.

as formas singulares de fusão dos idiomas de fronteira em um dialeto regional.

Caggiani (1983) atesta que o gaúcho cultuado no Rio Grande do Sul é semelhante a figura do gaúcho cultuado no interior do Uruguai²⁶. Por sua vez, Golin (1983, p. 30) mostra que as sociedades literárias do final do século XIX, no Rio Grande do Sul, buscaram inspiração na Sociedad Crioulla fundada em Montevidéo naquela mesma época com a finalidade de cultivar as tradições do homem do campo platino.

Percebo que neste hibridismo concorre também a miscigenação de etnias que povoaram o território: indígenas, orientais, europeus e negros. Schäffer (1993) e Caggiani (1983) explicam que no final do século XIX e início do século XX chegaram os ingleses para a construção da ferrovia e dos frigoríficos, italianos, alemães e orientais para o comércio, incrementando ainda mais as trocas culturais. Sobre estas trocas um professor de música enfatiza que “na música campeira, é comum o uso de expressões 'misturadas' com o Espanhol e há inúmeros festivais (como a Vertente) que aceitam composições escritas em língua espanhola”. Segundo ele, da diversidade de ritmos musicais aceitos no Nativismo, a maioria tem sua origem atribuída aos países platinos: milonga, vaneira, rasguido, chamamé e tango, além de outros como a chacarera, a zamba e o candombe²⁷.

Para Anjos (2005):

A ideia de culturas locais deixa de se referir, portanto, a circunscrições espaciais definidas e finitas onde comunidades se assentam, estendendo suas bordas para os espaços com os quais distintos grupos mantêm e ampliam contato, quer por meio do comércio de bens, da migração de seus habitantes (e pelo acolhimento de imigrantes) ou do fluxo de informações que enviam e recebem por via eletrônica.. (p. 14)

O marcador geográfico, no entanto, não pode ser definido como condição precisa, natural e essencial para a delimitação de fronteiras culturais. Há mais elementos nesta problemática. Por conta do fluxo mundial de bens simbólicos estabelecido pela globalização, ocorre a flexibilização das fronteiras do espaço e do tempo, forçando as comunidades a refazerem-se continuamente, mas rápido ou mais lentamente, em sua constituição de identidade.

²⁶Um bom exemplo de gauchismo no Uruguai é a *Fiesta de la Patria Gaucha*, evento anual da cultura gaúcha que acontece na cidade de Tacuarembó e é muito semelhante aos rodeios e festivais rio-grandenses.

²⁷ Uma descrição mais detalhada de alguns destes ritmos pode ser encontrada em <http://www.ctgicb.com.br/site/pags/ritmos.php> ou em http://www.dancasgauchas.com.br/historia_ritmos.php.

4.3. "Campeiro de músicas"

Analiso que o termo campeiro tem relação com o gênero musical cantado na música nativista de festival. A preferência dos artistas Nativistas pelos temas “campeiros” remete, ao que posso deduzir, à busca por uma “essência”, “raiz” ou “origem” que determine um modelo de gaúcho a ser cultuado ou seguido. Apesar da maior liberdade de criação do Nativismo, ainda há a recorrência a um padrão estético e linguístico. A música campeira passaria, então, a sagrar-se como a referência de muitos festivais, inclusive a Vertente.

Na 5ª edição da Califórnia da Canção de Uruguaiana, em 1975, o primeiro e mais aclamado festival nativista, o regulamento introduziu três “linhas” de canções: Campeira, de Manifestação Rio-Grandense²⁸ e de Projeção Folclórica²⁹. A linha Campeira, segundo a descrição de Santi (2004, p. 84) seria “a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no Rio Grande do Sul”. Esta inovação dinamizou o festival, dada a grande variedade de estilos de composições. O regulamento da 25ª edição da Califórnia da Canção (1995), determinava que as músicas inscritas na linha Campeira deveriam ser executadas por

Instrumentos acústicos identificados com o campo do Rio Grande do Sul, tais como: violão, gaita, harmônica, rabeca, bandoneon, pandeiro e outros que possam ser improvisados com elementos próprios da região campeira; também pode ser utilizado o bombo.

Nos movimentos atuais da música nativista, após o arrefecimento do ciclo dos festivais, nos anos 1990, inúmeros artistas vincularam suas carreiras à venda de CD's, atuação em shows e produção de música campeira. Paralelamente, teve início a tchê music, estilo inventado por conjuntos gaúchos que tocavam ritmos fandangueros gaúchos misturados com axé music, forró e pagode, com o objetivo de ganhar o público nacional. Conforme Dias e Ronsini (2008), o gênero campeiro aparecia com grande força no mercado fonográfico, como forma de resistência dos artistas e compositores nativistas:

Neste período, surgiu um grupo de novos músicos, oriundos dos festivais nativistas remanescentes. Com base no Sul do Estado, eles assumem a postura de campeiros, com a pretensão de transmitir a cultura gaúcha. Seus principais expoentes foram Luiz Marengo, Jari Terres, Joca Martins e César Oliveira & Rogério Melo. (p.96)

²⁸ Que enfoca outros aspectos socioculturais e geográficos do Rio Grande do Sul, não limitados à Linha Campeira.

²⁹ A que partindo das linhas definidas [acima] projeta-se com sentido de universalidade artística, em termos de tratamento poético-musical.

Ambos os estilos buscavam legitimidade junto à música gaúcha, entretanto a *tchê music* pretendia divulgar-se da mesma forma em outras regiões do Brasil. Enquanto a *tchê music* se dedicava em cantar o romance, a sensualidade feminina e a vida nas cidades, a música *campeira* buscava aludir a vida rural e ratificar o modo “autêntico” de ser gaúcho, e acusando os primeiros de se afastarem da “raiz” nativa. Segundo o padrão de CTG citado anteriormente, “ultimamente, os grupos mais modernos estão voltando a ser campeiros por que é do nosso chão”, fazendo uma alusão à volta para estilo mais tradicional de alguns grupos. O padrão comenta a respeito do campeirismo musical:

Também tem o *campeiro de músicas*, aquele cara que fala do campo, mas não vive na lida campeira [...] o Valter Morais, por exemplo fala em cavalo nas músicas, mas na realidade, ele me contou: gosto da lida do campo, falo nos meus versos, falo do cavalo mas eu só montei à cavalo pra desfilar. (19/09/2011)

A tensão entre o *campeiro* e a *tchê music* mostra como os significados circulam e se produzem em diferentes territórios discursivos, entre disputas e contradições, internas e externas. Mesmo que a figura do gaúcho estabeleça um arquétipo do povo do Rio Grande do Sul e que ambas as correntes tenham a referência neste sujeito mítico, é impreciso afirmar que seja esta “a” identidade cultural da população. Segundo Oliven (1992, p. 93) o mercado e a mídia não conseguem controlar todas as expressões culturais do Rio Grande do Sul, nem disseminar hegemonicamente a mensagem da autenticidade.

Jacks (2003) lembra que há muitos pontos polêmicos quando se debate a cultura regional do Rio Grande do Sul. Entre os aspectos mais relevantes estão as variações do vestuário típico, a mistura de ritmos e temas gauchescos com outros gêneros musicais. Para a pesquisadora há ainda fortes pendências que aumentam a oposição dos movimentos gauchescos: a paternidade da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana (o primeiro festival do gênero Nativista, reivindicado tanto por nativistas quanto por tradicionalistas), o reconhecimento da participação do movimento Tradicionalista na criação do Nativismo, assim como a contestação do Tradicionalismo em relação à própria legitimidade do Nativismo como instância autônoma do primeiro.

Ainda segundo Jacks (2003), tanto o Tradicionalismo quanto o Nativismo surgem apoiados pela indústria cultural no Rio Grande do Sul (literatura, mídia, entidades...), buscando um diferencial de consumo. Para a autora, a indústria cultural, baseada nos usos e costumes do gaúcho, aos poucos, nas últimas décadas do século XX, foi pressionada pelos acontecimentos vindos do interior a entrar no projeto cultural ligado às raízes campeiras. A

autora pede atenção os interesses mercadológicos de identificação com um grande segmento do público.

Ou seja, o que se observa é uma intensa disputa de domínio discursivo entre estas correntes, dentro de um mesmo regime de tradições e costumes, neste caso, a figura do gaúcho. Neste contexto, no decorrer do ciclo dos festivais, artistas, literatos, jornalistas, produziam uma polissemia de culto à figura do gaúcho, disseminando modos de ser e estilos musicais que se aproximam inclusive de gêneros urbanos como o *jazz*, a MPB, o choro, compartilhando elementos de consumo. Para Bauman (1998), a dinâmica da vida pós-moderna esta assentada na ideia de movimento, em sua metáfora de “turistas e vagabundos”, na qual afirma que “o eixo da estratégia da vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se – mas evitar que se fixe (p. 114)”.

Bauman (1998) mostra a ideia de que somos impelidos a não estarmos parados diante da dinâmica do mundo globalizado. Ou somos turistas e nos determinamos a explorar um determinado espaço por vontade própria, ou somos vagabundos que, não tendo opção, andam de um lugar para outro procurando guarida: “Turistas e vagabundos são as metáforas da vida contemporânea. Os turistas viajam porque querem; os vagabundos, porque não têm nenhuma outra escolha (p. 118)”.

Saliento a importância da linguagem como instrumento que produz a realidade ao nomeá-la, assim como são produzidas as identidades. Ao discutir sobre a produção das identidades contemporâneas, Hall (1997) assinala que é no interior da representação que as identidades sociais são construídas, através da cultura, e não no seu exterior, tendo o ser humano como que “sentindo-se no seu lugar” ao adotar uma posição de sujeito nesta ou noutra cultura. Essa política de identidade pressupõe a tomada de posição que adotamos para viver e é produzida por circunstâncias e experiências com o outro, dentre as quais, segundo Hall (1997) “cada indivíduo sentir-se-á mais ou menos atraído, mais ou menos interpelado por cada um desses cenários”.

Concordo com Canclini (2004) que a contemplação de uma figura mítica do passado – o gaúcho tradicional, neste caso, cuja atitude é peculiar ao Nativismo - é necessária para a sobrevivência cultural de determinadas sociedades. O temor do materialismo histórico de que as culturas hegemônicas ou as ideologias pudessem totalizar as culturas se afasta à medida que novos movimentos sociais e culturais são iniciados a partir de novos contatos e hibridismo. Segundo Canclini (2004): “hoje imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento”(p. 201).

Conforme Deacon e Parker (2002, p.101) falar em sujeito é referir-se aos seres humanos que são, ao mesmo tempo, artefatos criadores e efeitos das relações de poder e saber; “veículos e alvos (agentes autônomos determinados) de discursos poderosos”. Como resultado deste processo, a sociedade contém seres humanos produzidos e/ou reprimidos por tais relações, bem como “intersubjetivamente sujeitados” na medida em que os mesmos são governados externamente por outros e internamente por suas próprias consciências.

Nesta abordagem, o sujeito é concebido, primordialmente, pelos efeitos dos discursos que circulam e que delimitam “o que está dentro e o que está fora” de uma determinada cultura. Conforme Veiga Neto (2000) as subjetividades ocupam sempre uma posição numa rede discursiva de modo a serem constantemente “bombardeadas”, interpeladas, por outras séries discursivas. A cultura gaúcha, neste caso, possui alguns “eixos” ou marcadores que a tornam aparentemente solidificada. Mas tais marcadores estão, na verdade, delimitando fronteiras a serem conquistadas por uma teia de práticas discursivas que, passo a passo, vão extrapolando limites de sentido. Para Veiga Neto (2000), o processo de subjetivação supõe um elenco de significados mais ou menos estáveis ao longo de um período de tempo, mas que vão sendo cambiados e permeados por outras redes discursivas.

Finalmente, o termo *campeiro* é comumente usado para designar um tipo de sujeito engajado com os assuntos da vida rural do Rio Grande do Sul, seja ele urbano ou interiorano, que cultiva hábitos e valores narrados como “originais” do Estado (tomar chimarrão, comer churrasco, vestir a pilcha, usar o vocabulário rio-grandense, andar a cavalo, frequentar fandangos e rodeios, respeitar aos outros e às instituições, entre outros) e ouvir, tocar, cantar e dançar o cancionário aceito como nativo do Estado.

O termo *campeiro* é empregado tanto na linguagem do Tradicionalismo quanto no próprio Nativismo. Em ambos, denotam significados que se comunicam. No entanto, no sentido discursivo, no exercício de adoção deste termo deve-se ter cuidado com o fechamento e a fixidez, uma vez que pelas relações de poder, junto à práticas discursivas, são produzidos novos significados e novas classificações devido às disputas e jogos de linguagem presentes nos processos sociais e históricos

Quanto ao termo *musical*, faço referência a diferentes significados de música que se entrecruzam nas narrativas das Oficinas. O sentido que é comumente lembrado se refere ao da estética tradicional que tratava a música sob o símbolo de pureza enquanto “arte pela arte”. Para a diretora de um conservatório que sedia uma das Oficinas, a imagem que as pessoas têm do ensino da música e de um conservatório é comumente a de um ensino clássico, com rigidez e que não valoriza tanto a música popular. Em uma entrevista realizada

em janeiro de 2011, questioneei-a sobre “o que as pessoas dizem que procuram quando matriculam os filhos no conservatório?” ao que ela confirmou:

Quando as pessoas vêm aqui para fazer a matrícula dos seus filhos eles acham: vai aprender só o clássico. E outros perguntam: qual é o estilo que vocês seguem? Não tem um estilo próprio, né, a gente dá tudo [...] e o Nativismo é uma maneira diferente de levar o nome do conservatório.

No caso da Vertente da Canção a musicalidade é trabalhada pelos diversos grupos como um produto gerenciável. Segundo Yúdice (2004), atualmente, a cultura – e neste caso específico a música - é entendida como um recurso a ser usado para o alcance de objetivos sociais, como alternativa de trabalho, de conquista da cidadania ou de desenvolvimento econômico.

Considero, em síntese, que o *sujeito musical campeiro* é uma produção discursiva baseada na simulação de um ente, o “gaúcho herói”, que se encontra assentado simbolicamente na lida campeira e sua musicalidade, superaria a incerteza, a fragilidade e a iminente instabilidade que marca a vida do ser humano contemporâneo. Tais representações procuram dar conta da instituição de sentidos de existência aos sujeitos a partir da cultura nativa potencializada por uma variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento (em festivais, CTG's, rodeios, entre outros).

Portanto, face às intervenções cotidianas de instituições disciplinares como a escola, as entidades regionalistas, a mídia, as tecnologias de informação e as políticas de globalização, o *sujeito musical campeiro* é produzido e vivenciado em diversas instâncias discursivas, tanto no campo quanto na cidade, tais como as Oficinas de Música que preparam os alunos para o festival, bem como na realização da própria Vertente da Canção.

4.4. Virtude do canto campeiro: “cantar com verdade”

O cantar é uma das virtudes do gaúcho contidas no discurso do gaúcho-herói e na constituição do sujeito musical campeiro. Conforme Santi (2004, p. 96), “por intermédio da Califórnia, a virtude do canto é acrescentada às demais virtudes do gaúcho-herói”. Na concepção de alunos e professores das Oficinas de Música a performance dos cantores é “ao estilo gaúcho”. Observo que o cantar neste modo vincula-se mais às vozes masculinas, praticado com um vigor “semioperístico”(vigoroso, forte e com muito vibrato) e um gestual dramático.

A força do canto campeiro é indicada por Arendt (2009, p. 59) como de “filiação

portuguesa”. Não há uma precisão sobre uma “fonte de origem” do jeito de cantar do gaúcho, muito embora, no discurso de autenticidade que é articulado às tradições gaúchas, defende-se que o gaúcho platino em geral mistura o cantar lírico dos imigrantes ibéricos (espanhóis e portugueses) com a alegria dos indígenas e elementos rítmicos dos negros. Esta noção circula em resenhas da obra de Simões Lopes Neto, no seu Cancioneiro Guasca (1910), antologia da música e poesia popular gaúcha (especialmente do XIX e início do século XX). O Cancioneiro Guasca mostra a atenção que os habitantes do interior tinham pelo gaúcho *payador*.

O *payador* (ou pajador) era o gaúcho simples, étnica e culturalmente um mosaico dos povos americanos e ibéricos dos pampas sulinos (Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina) especializado em cantar temas amorosos, hilários e de valentia. Muitas pessoas do interior, ainda hoje ligadas diretamente ou indiretamente ao campo, compõem músicas e fazem poesias e trovas da maneira dos pajadores. Na literatura e na música rio-grandense é tido como o mais famoso dos pajadores o poeta e compositor Jaime Caetano Braun.

Os folcloristas Paixão Côrtes e Barbosa Lessa compilaram muitas canções, algumas das quais teriam sido recolhidas junto a gaúchos do interior da Campanha e organizadas em manuais com regras ligadas ao “jeito gaúcho” de cantar e dançar. O épico *Martin Fierro*, do escritor argentino José Hernández³⁰, é um poema que narra a vida de um habitante dos pampas que, entre as características do gaúcho-herói ou monarca das coxilhas é um *payador* que canta com a “valentia” do gaúcho seus amores, as agruras e alegrias da vida na vastidão do pampa, em pleno cenário do século XIX.

Pré-concebido por muitas décadas sob o estigma de “grosseria”, “grossura” ou “coisa de *guasca de fora*”³¹, o jeito “gaúcho” de cantar ganhou popularidade desde os festivais nativistas das décadas de 1970 e 1980, associado à virilidade, à masculinidade. No caso das prendas, há meninas que tentam identificar-se ao cantar mais próximo do vigor masculino, usando um timbre vocal um pouco mais fechado (inclinando às regiões graves) e de forte intensidade. Entretanto, em número aparentemente maior, outras demonstram

³⁰ Conforme Caggiani (1983), o escritor argentino José Hernández, durante sua passagem por Santana do Livramento, em um exílio no período de abril de 1871 e fevereiro de 1872, teria escrito os versos do poema *Martin Fierro*. Segundo matéria de Roberto Caerle, publicada no Caderno de Cultura do jornal Zero Hora, de 28 de março de 1998, “os indícios são relevantes” de que o poema teve origem naquela cidade. A casa onde Hernández morou está situada no centro da cidade, em esquina onde atualmente funciona uma grande loja de calçados. Na parede de confluência entre as ruas Rivadavia Correa e Uruguai, há uma placa indicativa como referência da antiga moradia. Inúmeras empreitadas já foram feitas para tornar o imóvel patrimônio histórico, mas, até o momento, sem sucesso devido às modificações realizadas em sua estrutura.

³¹ É como chamava-se comumente e de maneira jocosa o habitante simples e rude do interior do Rio Grande do Sul, que vinha “de fora” para a cidade de tempos em tempos trajado como gaúcho tradicional, falando alto e, ao mesmo tempo, cestroso e admirado com as coisas da cidade.

suavidade, inspiradas, segundo elas, em cantoras mais contemporâneas, como Shana Müller, Juliana Spanevelo e Anelise Severo.

A linguagem corporal, com um gestual dramático, é obrigatória a todos os intérpretes. Ela deve acompanhar a poesia e o ritmo, lição esta que é aprendida “somente com a observação”, segundo o professor A. Ele diz que, “à medida *em* que se ensaia uma música, vamos corrigindo a interpretação para que não fique exagerada ou parada demais; geralmente, os alunos já trazem a interpretação ensaiada de casa e a gente só dá os retoques, no palco se aprende o resto”.

Entendo que entre os alunos das Oficinas a forma preponderante de aprender a cantar “como gaúcho” é pela experiência. Sobremaneira, muitos alunos convivem cotidianamente em rodas de chimarrão, rodas de *charla*, jogo de truco, festas, rodeios, assistem a programas nativistas de rádio e TV e copiam nos próprios festivais. A transmissão oral e a imitação de artistas consagrados nos festivais é a pedagogia usada para aprender a cantar neste estilo, embora alguns alunos admitem que fazem ou já fizeram aulas de canto. Em Santana do Livramento, encontrei inúmeros preparadores vocais para a música nativista, aos quais alguns alunos recorrem. São cantores que, pela sua prática em conjuntos musicais do gênero ou frequência em festivais, se tornam referência para o ensino do canto no formato “gaúcho”.

Reportando ao caso das Oficinas de Música, selecionei uma frase de um professor que sintetiza em uma conversa sobre como é interpretar uma música ao estilo campeiro: “cantar com verdade!”, explica ele. Sobre o significado da “verdade” citada na frase ele justifica da seguinte maneira:

Bueno, acho que cantar com verdade é cantar com todo o sentimento, é dar tudo de si, é entrar na mensagem da música, é sentir cada ação, é se colocar no lugar do personagem e imaginar o gaúcho verdadeiro, dos pampas, sentir na alma a coragem e a força do gaúcho. Gaúcho canta com o sentimento.

Partindo daí, o modo de cantar do jeito gaúcho é associado ao conjunto de virtudes do gaúcho-herói e do gaúcho campeiro, especialmente ligado ao discurso da autenticidade, assim como aos marcadores culturais que são particulares do sujeito campeiro. O virtuosismo do canto é uma qualidade que reúne simbolicamente o modo de ser e de estar do gaúcho durante a interpretação musical. Ouvi de um aluno a resposta sobre como se inspirou para cantar a música gaúcha: “me inspirei nesses caras que cantam mais com a alma, com inspiração” e citou como exemplos os cantores Luis Marengo, Marcelo Oliveira e Nilton

Ferreira. Segundo ele, tem artistas que se aproximam mais do jeito “original” de cantar a música gaúcha.

Um fato curioso que observei é que os meninos em geral, desde os de menos idade (há guris iniciando a cantar com 4 anos) até os adolescentes, procuram uma colocação vocal bastante imponente usando os recursos mais graves da voz da sua “muda” vocal (uma prática que os leva com frequência a falhas na emissão vocal). Em um ensaio, um aluno adolescente tentava forçar as notas mais graves do início da melodia da música *Entardecer*, de Leopoldo Rassier. Conseguiu emitir a região grave, porém, quando chegou no refrão que diz “amada, amada, por viver sozinho não me apego a nada”, o resultado foi um salto involuntário para os falsetes, e induziu os colegas a gargalhadas e frases jocosas e o menino ao visível constrangimento.

Quanto às meninas, observei em ensaios e nas noites de festival a tendência de imitação do jeito de cantar mais suave das cantoras de sucesso do Nativismo. A principal inspiração vem do exemplo de Shana Müller, consagrada em festivais e no mercado fonográfico e de shows. As músicas da cantora são executadas pela maioria das meninas em festivais de intérpretes e shows das Oficinas. Em exemplos mais raros, algumas meninas cantam de um jeito mais acentuado e forte. Percebi uma tendência conservadora no quesito de interpretação, nas 5ª e 6ª edições da Vertente, quando a premiação de Melhor Intérprete ficou com a mesma aluna, da Categoria Mirim (até 13 anos), Vitória Stegmeier, 12 anos, da cidade de São Gabriel; ela canta com uma pressão sonora muito acentuada que impressionou a todos: vigor, intensidade, muito vibrato e um gestual bastante expressivo. Em um grupo de alunos presentes no festival, ouvi que “ela se enquadra no que os jurados querem”, ou seja, o jeito campeiro. Para outros, o jeito forte de cantar foi considerado exagerado.

O fato é que alguns alunos se enquadram mais aos critérios e objetivos dos festivais. É um jogo de negociação de identidade onde se calculam ganhos e perdas identitárias, relações de poder-saber em que o sujeito captura o discurso que circula e, ao mesmo tempo, se entrega à experiência produtiva de si. Nos ensaios, muitos alunos simulam o personagem que serão no palco, mostrando entender a forma estética do modelo de gaúcho a ser encenado e testando seus limites para a melhor performance. Canclini (2004, p.187) denomina “sujeitos simulados” aqueles produzidos pela virtualidade dos jogos com personalidades inventadas. Os sujeitos simulados são identidades produzidas a partir de narrações e atuações e, que para o autor, fazem parte do entusiasmo pós-moderno pela ficcionalização.

Para produzir-se na virtude do canto, o sujeito musical campeiro – aqui teorizado

também como um “sujeito simulado”- entra no jogo de linguagem de quem quer ganhar o festival. Vocabulário, gestos, colocação da voz são práticas do sujeito que, ao desejar vencer o certame, teatraliza o patrimônio cultural (CANCLINI, 1998) e, através da linguagem, produz o conhecimento através da significação estética, numa experiência de explicar como se organiza o social, suas tensões e sua política de classificação.

5. Oficinas de Música: dispositivos pedagógico-culturais na produção do sujeito musical campeiro

Neste trabalho etnográfico, acompanhei 28 encontros nas Oficinas de Música. Por conta de minha experiência como professor e músico na comunidade, não me sentia tão estranho nesses ambientes e isso foi um impulso importante no início do trabalho de campo. Vale lembrar que senti a ótima acolhida de alunos e professores e, segundo eles próprios, é uma marca do trabalho receber bem todos os que visitam as Oficinas.

Com o tempo, fui ficando ainda mais próximo aos alunos e professores ao cabo de, em dados momentos, ser solicitado a auxiliar em arranjos de violão e voz. Fui convidado a assistir eventos, promoções, visitar famílias de alunos e – inclusive - auxiliar no transporte dos músicos para alguns shows.

Com base nesta dinâmica, passo a discutir a produção do sujeito musical campeiro a partir do contato com as Oficinas de Música. Os grupos musicais compõem-se de alunos de música nativista (basicamente violão, acordeon, contrabaixo e percussão) e seus professores. Eles atuam em eventos musicais do Nativismo, na cidade de Livramento e demais cidades onde há festivais infantis e juvenis de música gaúcha. O acontecimento mais esperado é a Vertente da Canção. Através da observação participante em ensaios e entrevistas, percebo que há modos específicos de aprender a ser músico nativista, constituídas em distintas práticas de subjetivação.

5.1. Rodas musicais

A primeira prática de subjetivação que destaco trata da concepção do ambiente de ensino. Analiso o trabalho nas Oficinas de Música que, segundo a proposta de seus organizadores, é de formação musical e arranjos coletivos. Os encontros dos estudantes de música nativista acontecem, no mínimo, duas vezes por semana. A organização do ambiente é feita em “rodas musicais”, diferente das tradicionais fileiras, e cuja composição varia, em média, de 3 a 6 integrantes.

Na opinião de um professor, as rodas tem o objetivo de uma certa “unidade de técnica musical”. Os professores das oficinas entendem que esta disposição faz alusão às rodas de chimarrão dos galpões, onde há liberdade de diálogo e respeito, no interior das quais o cotidiano da vida campeira é colocada à limpo. Nas rodas musicais circulam

discursivamente os símbolos da cultura nativista gaúcha. Segundo um dos professores:

É mais fácil ensinar quando há um grupo, assim, na rodinha, por que uns vão olhando os outros, e se ajudando, se apoiando e até criando juntos, principalmente *pra* os que *tão* iniciando[...] é mais alegre e eles aprendem mais rápido... a gente nem precisa dizer, a roda se forma sozinha, é automático [...] acho que de outro jeito fica estranho, tem que ser assim, olho no olho, sem medo.

O ensino de música em rodas não é novidade no ensino de arte. Recordo das tradicionais “rodas cantadas” e as “cantigas de roda”, ainda bastante praticadas na Educação Infantil e nas primeiras séries do Ensino Fundamental. Todavia, no caso das Oficinas, há a conotação às reuniões campeiras de galpão³². As rodas são marcadores campeiros, e em alguns encontros, determinados hábitos do Nativismo são praticados: tomar chimarrão, usar bombacha, contar “causos”, improvisar versos e trovas. Também é usual o repertório de expressões do vocabulário regional, desde os usuais “tchê”, “bah”, aos ditos gauchescos, a exemplo de quando, em uma roda, fui apresentado a um aluno que chegava atrasado:

Professor: e aí, como é que tu tá?

Aluno: *bem-de-bem*³³,

Professor: te apresento o professor, que vai observar nosso ensaio.

Aluno: *buenas*³⁴, seja bem vindo! (cumprimentos)

Edilacir: muito prazer, como vai?

Aluno: aqui, meio atrasado, mais perdido que *cusco em tiroteio*³⁵, mas é só hoje. (risos)

Aluna: que é isso [...], tá, fala a nossa língua!

Nem todos os alunos praticam o vocabulário gauchesco. Observo que as expressões regionalistas não são familiares a todos – como na fala da aluna acima. No entanto, há momentos de descontração nos quais vêm à tona, por alguns, um cabedal de expressões gauchescas. Isto também acontece quando a performance musical dá lugar a longas charlas ou discussões sobre assuntos musicais. Usar o “tchê” ou o “bah”, a saudação “buenas”, e “mais perdido que cusco em tiroteio”, reafirmam discursivamente a identidade cultural e as subjetividades. Compreendo estas práticas como enunciações de um discurso

³² No ambiente do galpão, uma construção simples usada pelos campeiros para o pouso dos trabalhadores das estâncias, as *charlas* acontecem regadas à chimarrão, com um fogo de chão, com um café de chaleira (café forte preparado diretamente em uma chaleira de ferro; o pó do café é misturado diretamente na água e cuja mistura, depois de quente, é “temperada” com braza de madeira de mato nativo), ou um churrasco, ou leite quente, ou aguardente. Nos galpões de “trabalho” há também estrebarias. Em HOWES NETO (2009), capítulo I, encontramos uma minuciosa descrição etnográfica do cenário de galpão e do trabalho no campo.

³³ Expressão fronteiriça usada para designar excelente, muito bom.

³⁴ Saudação usada como olá, bom dia, boa tarde...

³⁵ Atordoado, perdido.

“campeiro”.

Segundo Jacks (2003, p.11), o uso do vocabulário gauchesco tornou-se mais aceito no meio urbano especialmente por causa dos festivais nativistas das décadas de 1970 e 1980. A partir daí, incentivados por campanhas da mídia e pelo avanço da indústria cultural ligada aos eventos da cultura gaúcha, crianças e jovens – particularmente - usam os verbetes e ditos sem medo de zombaria. Para Jacks (ibidem), no Brasil houve reações de vários setores culturais contra as práticas das Organizações Globo na divulgação de padrões de comportamento alheios à realidade nacional:

A preocupação com a linguagem regional, a partir daí, começa a manifestar-se provavelmente como efeito também da hegemonia 'global', que despertou reações de todos os setores culturais, atingindo a própria indústria cultural ligada a outros setores ou desvinculada do projeto “Globo”. (p. 106)

O vocabulário regional está povoado de enunciações do sujeito campeiro. O corolário linguístico regional é mais praticado quando há rodas de ensaio, nas quais também há, quase sempre, o chimarrão. Nas rodas musicais das Oficinas, estes referentes enunciativos aparecem comumente. Conforme Schäffer (1993) é comum a associação de rodas de chimarrão com música, especialmente na população da periferia das cidades da fronteira. As “rodas de chimarrão” ou “rodas de mate” são reuniões informais nas quais os gaúchos reúnem-se para conversar, *charlar*.

Relembro de um ensaio com alunos de duas Oficinas diferentes. Era um grupo espontâneo com alunos em que a maioria estudava em uma mesma escola e preparavam um pequeno show escolar, em plena Semana Farroupilha de 2011. No repertório, canções que eles também iriam interpretar em festivais de intérpretes. Na residência de um deles, à noite, reuniram-se quatro estudantes para o ensaio. Dois violões, um acordeon e uma intérprete. O ambiente era simples e com grande acolhida. Muito alegre, a avó do aluno anfitrião recebia os visitantes e, com orgulho, levava direto à sala de troféus de seu neto (ele coleciona 20 premiações em festivais, com 15 anos de idade).

Quando fui convidado para a reunião, não pensei que o ensaio seria uma ocasião de muita convivência familiar e amistosa. "Se achegaram" durante o ensaio um total de 11 pessoas. Após a acolhida inicial foi oferecido o tradicional chimarrão. Ali a bebida era compartilhada por adultos e crianças, em dois ambientes contíguos, para duas grandes rodas: a dos familiares, vizinhos, amigos e a roda musical. Rapidamente me senti à vontade. O pai do aluno C contou que cada ensaio é uma verdadeira festa, onde se reúnem amigos e familiares

para assistir à música, conversar, tomar chimarrão ou fazer uma “jantinha” - eufemismo para as fartas refeições tradicionais nas famílias da fronteira. A residência estava cheia para o “acontecimento” do ensaio.

A roda musical só começa quando todos tiverem tomado pelo menos um chimarrão. Entusiasmados e não menos determinados, ensaiaram quatro músicas, duas canções e duas instrumentais. Uma das integrantes, uma aluna novata no Nativismo, cantou uma música gravada por Shana Müller, "Abre Essa Gaita", e recebeu aplausos e elogios dos que assistiam. Para os alunos, ela era uma surpresa pela afinação e voz delicada. Notei nos demais alunos um bom domínio instrumental deixando a passagem das músicas um momento que não lembrava a condição de amadores. As músicas foram passadas e segue a roda de chimarrão e charla. E o hábito do chimarrão obedece a determinadas regras, como na conversa descontraída entre os alunos:

Aluna 1: Bah, tá muito quente este mate!

Aluno 2: Tchê, não reclama, aguenta aí, isso é mate *cuiudo*³⁶ da fronteira!

Aluna 1: mas tá *pelando* de quente.

Aluno 3: Bah, mate a gente não reclama de quente, de amargo, de apertado!

Aluno 2: Não diz que *qué* açúcar também! Aí não melhora *os* colesterol.
(risos)

O diálogo alude aos “10 mandamentos do chimarrão”³⁷. É um ritual inventado para ser seguido onde há consumo em grupo. Há regras de comportamento como “não alteres a ordem em que o mate é servido”, “não deixes um mate pela metade”, “não condenes o dono da casa por tomar o 1º mate”, e normas de “ética” como “não peças açúcar no mate”, “não digas que o mate está quente demais”, entre outras. Ao que pese a existência das normas, tomar chimarrão³⁸, conforme um professor de música, “é símbolo de amizade e hospitalidade”. Alunos e professores das Oficinas pronunciavam com frequência a frase: “passa lá em casa pra *tomá* uns *mate*”. Ou então, organizando um ensaio: “quem vai *levá* o chimarrão?”.

³⁶ Forte, marcante. Em outros casos é usado como sinônimo de excelente, ou grande, ou eficiente, ou valente. Na gíria dos vaqueanos é um tipo de cavalo campeiro.

³⁷ Conf. <http://www.chimarrao.com/>, site com os 10 mandamentos do chimarrão, sua origem, estudos, benefícios para a saúde. Foram veiculados inicialmente no Almanaque Tchê (1985), uma publicação de vários autores da literatura regionalista gaúcha.

³⁸ O chimarrão, vinculado como hábito e ritual, constitui o conjunto de símbolos peculiares da cultura gaúcha. A bebida amarga é um hábito tradicional e remete à história do Rio Grande do Sul. A “origem” é atribuída aos nativos indígenas mas foi adotado pelos habitantes (imigrantes europeus) dos pampas e “ocidentalizado” com o uso do metal na “bomba” de sorver, em lugar do bambu, e das contemporâneas garrafas térmicas, substituindo as tinas e chaleiras de cerâmica ou metal (utensílios da época Colonial). A bebida também é associada a benefícios para a saúde - como no final do diálogo dos alunos acima - e pode ser tomada com aditivos à erva-mate como os chás medicinais. É também um costume que acompanha os momentos de descanso e contemplação, costume dos gaúchos, à tardinha, após a “lida”.

Hábitos, costumes, expressões, regras de comportamento mostram, na análise de Costa (2008), distinções culturais a partir da relação de mútua dependência entre identidade e diferença. A articulação parte do princípio de que ambas são produzidas nas tramas da linguagem e da cultura, “resultando de atos de fala, de enunciados lingüísticos que as instituem”(p. 491). Como acontecem desta forma, identidade e diferença não seriam emergentes da ordem natural das coisas, mas do interior dos sistemas simbólicos da linguagem e da cultura.

A desnaturalização da identidade e da diferença remete à ideia de movimento, de circularidade. Para tomar chimarrão, como lembra um aluno na sequência do diálogo, foram inventadas variações com açúcar, leite e o *tererê* (mate com água fria ou gelada que é considerado por alguns como o “mate original”). Práticas constantemente reelaboradas como as do hábito do chimarrão têm um forte apelo simbólico e remetem a processos de hibridismo cultural.

A cada variação da forma e do conteúdo, o mesmo símbolo é vinculado a significados diferentes de comportamento. Elas denotam a negação de formas “puras” e desestabilizam as pretensões de autenticidade da produção cultural. Burke (2003, p. 31) conceitua o híbrido como “o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos”.

No caso ritualístico, o chimarrão é uma enunciação declarativa do gauchismo. Ou seja, em muitos casos significaria a prática iniciática obrigatória de introdução do sujeito no gauchismo. Lembro do depoimento de um universitário da Unipampa, natural do Maranhão, cursando o 3º semestre do curso de Relações Internacionais, que assistia a 5ª Vertente (2010). Fui apresentado a ele por uma professora da escola e, conversando informalmente, questionei se, por tudo o que ele estava vivendo na cidade já se sentia gaúcho, ao que ele respondeu: “depois de tomar chimarrão, virei gaúcho”.

O ritual do chimarrão é sinônimo de companheirismo e hospitalidade nas rodas musicais, como já foi dito, na mesma medida que no âmbito social. Ele serve também para introduzir o trabalho em geral, as reuniões e ensaios tanto que em uma entrevista o professor de música confessa: “não funciono sem chimarrão”. Como prática discursiva, entendo que o ritual do chimarrão e outras práticas regionalistas remetem a relações de poder-saber contingentes ao discurso Nativista, nas quais – amizade, companheirismo, acolhida e hospitalidade – são práticas de negociação da liberdade e, no domínio da subjetivação, do cuidado de si mesmo.

Para Marshal (2002, p. 28)

A fim de comportar-se apropriadamente, de praticar a liberdade apropriadamente, era necessário cuidar do eu, não meramente para conhecer o próprio eu, mas também para melhorá-lo, ultrapassá-lo, dominá-lo. [...] Cuidar do próprio eu no século XX passou a significar ajustar-se ao exterior, oferecer-se, com um conjunto de verdades que, ao serem aprendidas, memorizadas e progressivamente postas em prática, constroem um sujeito com um certo modo de ser e uma certa maneira de agir.

Ou seja, reportando para a perspectiva da microfísica do poder, as experiências interpessoais consistem em relações de poder no qual o sujeito experimenta produzir e ser produzido pelo outro, negociando seus ganhos e suas perdas identitárias. Para Veiga Neto (2000, p. 63) “ao operar assim, o poder não é nem repressivo nem destrutivo, mas sim produtivo: ele inventa estratégias que o potencializam; ele engendra saberes que o justificam e encobrem; ele nos desobriga da violência e, assim, ele economiza os custos da dominação”.

Outro símbolo circulante é a indumentária gaúcha. Nas rodas musicais alguns alunos usam a vestimenta gauchesca. Eles vestem bombacha estreita ou de jeans nas rodas de ensaio, alpargata³⁹ e a boina em lugar do chapéu - que é mais tradicional. O uso da boina é proibido pelo MTG, assim como a bombacha estreita, porém, são “moda gaúcha” entre meninos e meninas, em escolas, eventos campeiros, desfiles e shows. Entre os alunos, a pilcha completa é reservada para os shows e festivais. Nas diretrizes estabelecidas pelo MTG na 67ª Convenção Tradicionalista Gaúcha (2005) há “observações gerais para todas as situações” para o uso das pilchas. O texto diz:

É vedado, por não fazerem parte da indumentária tradicional do gaúcho:

- a- Bonés e boinas;
- b- Barbicachos exclusivamente de metal;
- c- Chapéus de couro, palha, ou qualquer material sintético;
- d- Cinto com rastra (enfeite de metal com correntes na parte frontal);
- e - Botas de borracha ou de lona.

Em festivais promovidos por CTG's, a pilcha completa é regra geral: bota, bombacha, camisa, lenço, para os meninos; vestido de prenda para as meninas. A vestimenta é revisada por uma comissão no momento em que os alunos vão subir no palco, e é passível de impedimento de executar a música caso esteja incompleta. Em alguns festivais, há mais

³⁹ Calçado rasteiro de lona com solado de corda ou de couro com solado de couro ou de borracha. Indicado pelas regras tradicionalistas como calçado “da pilcha para a prática de esportes”. (capítulo III, ítem 1 das Diretrizes para a Pilcha Gaúcha, aprovadas pelo MTG na 67ª Convenção Tradicionalista Gaúcha, realizada em 29 e 30 de julho de 2005 na cidade de Tramandaí, RS). Disponível em: http://www.pampasonline.com.br/tradicao/tradicao_indumentariagaucha.htm, acessado em 03/12/2011.

flexibilidade neste item. Na Vertente, são atendidas as mesmas regras do MTG para a indumentária dos músicos. Um grupo de alunos da escola Liberato fez o trabalho de revisão das pilchas. É a comissão de palco, responsável também por reunir, receber e assessorar os músicos nas apresentações. Nas duas últimas edições observei que foram raras as incidências de músicos fora da regra do vestuário ao que foram prontamente solucionadas.

A pilcha é um símbolo declarativo das culturas tradicionalista e nativista. Crianças, jovens ou mesmo adultos são declarados “gaúchos autênticos” quando finalmente vestem a pilcha. Acontece aí a representação da figura do gaúcho, presente na formação discursiva da cultura regional. Andar pilchado a rigor é vestir “traje de gala” (LESSA, 1985). Freitas (2007) explica que no discurso regionalista “o autêntico gaúcho, nas ocasiões mais solenes e importantes, veste esta indumentária; se assim não o fizer, não está de acordo com a tradição”.

Em uma roda de ensaio, no espaço para os “causos” um aluno narrou uma situação inusitada de valorização da indumentária gauchesca:

Aconteceu comigo e a minha mãe. Se o festival tem melhor indumentária, ela [a mãe] me arruma todinho, daí ela diz: 'este ano tu vai ganhar melhor indumentária!' ... daí, no ano passado, eu fui no Negrinho do Pastoreio com uma baita música do Edmilson Rodrigues e do Frederico Melo; fui com uma pilcha bem formal, bem elegante; minha mãe me vestiu todo, comprou roupa nova e tal. Cantei, classifiquei pra final, todo arrumadinho, *gelzinho* no cabelo e *bah*: tirei primeiro! E ela só me olhou, assim, e disse: 'esse ano não foi pra ti, meu filho, não ganhaste melhor indumentária!'

Existe a hipervalorização dos símbolos concebidos como “autênticos” do gaúcho. É também, pela presença dos símbolos, que o sujeito campeiro se torna para nós mais visível e compreensível, passível de ser narrado e descrito.

Nas rodas musicais de preparação para os festivais é comum a presença da família, uma vez que os alunos são tutelados e apoiados diretamente pelos pais ou outros familiares. Estes familiares nem sempre apreciam a música nativista mas apoiam as ideias, valores e comportamentos que esta cultura defende. Para a mãe de uma aluna, ganhadora de muitos festivais, questionei sobre a presença da família nos eventos. Ela, acompanhada do esposo, está presente em todos os eventos que observei, da oficina da qual participa. Ela lista as vantagens de ter a companhia dos pais e diz que dá mais segurança porque afasta os alunos do maior risco aos jovens, as drogas:

É preciso ficar muito atenta, observar o que é bom, se afastar do que é ruim... é um dos motivos pelo qual a gente acompanha a N.; como em todos os ambientes tem os vícios, ela tem que estar cuidando sempre desta parte, não se deixando levar, e vendo o que está acontecendo com pessoas que se deixam levar pra não cometer os mesmos erros.

Para os integrantes das rodas musicais os grupos das Oficinas de Música são como uma “família”, dada a intensidade das relações de companheirismo entre eles. Tais relações vinculam-se a contatos horizontais, a começar que os professores preferem ser chamados apenas pelo nome, sem exigir o “status” convencional de professores ou qualquer distinção ou senhoria. O ambiente se torna bastante descontraído. O professor, em uma roda de ensaio para um festival, descontraí após o chamado de uma aluna estreante nas rodas de festivais:

Aluna: “professor!”

Professor: “não me chama de professor, que eu me sinto mais velho, entendeu?” (risos dos alunos)

Aluna: “é um costume lá de casa, né.”

Professor: “aqui não tem problema, tudo bem.”

Encontro curioso aconteceu na fase de preparação final para a 5ª Vertente. Acompanhei uma roda de ensaio na residência de um professor de violão, onde ele mantém uma oficina autônoma de música, atendendo especialmente alunos interessados no Nativismo. A residência está localizada no centro da cidade e tem, ao final de uma extensa garagem, uma grande sala onde foi improvisado um galpão gaúcho, com mesas e cadeiras rústicas de madeira, mochos (pequenas banquetas artesanais), cadeiras forradas com pelego de ovelha, quadros com desenhos campeiros, objetos campeiros, um pequeno aparato de sonorização, instrumentos musicais e uma grande churrasqueira.

Como no primeiro exemplo, o ensaio era assistido por familiares e amigos. Fui convidado para integrar a roda musical. Neste dia havia dois músicos profissionais, um acordeonista e um percussionista, para acompanhar o professor e sua filha. A pequena intérprete tinha na época apenas 5 anos e estava classificada para a categoria Mirim (até 13 anos). A performance era intercalada por momentos de “recreio” da intérprete que, entre uma “passada” e outra fazia um pequeno intervalo para correr e conversar. Para os músicos os intervalos eram a oportunidade aprimorar os arranjos e, entre um chimarrão e outro, compartilhar pequenas histórias divertidas de bailes, shows e festivais. A música “De pampa e canto”, composta pelo pai, descrevia momentos da lida campeira relacionadas ao contato com a musicalidade: “ainda criança, eu te canto Pampa, amada pampa”, era cantada com dramaticidade, firme entonação e afinação pela menina-intérprete. Entre os familiares,

palavras de carinho e orgulho pela pequena cantora.

O pai estava preocupado com a questão do ritmo da interpretação. Questionou os colegas da roda e foi tranquilizado pelos músicos de que a questão do ritmo não comprometia a canção porque a menina tinha como virtude a afinação e o gestual. Ele também declarou seu sentimento como estreante em festivais estudantis, evocando o discurso Nativista da autenticidade:

Para nós é uma alegria ter a M. A. participando de um festival, com tão pouca idade [...] é importante para ela iniciar cedo cantando as coisas nativas, originais da nossa cultura, porque quando ela crescer, vai levar as lições de honestidade e respeito que a gente ensina pra ela e que a cultura[nativista] nos ajuda a ensinar. (Entrevista em 18/11/2010)

Esta narrativa mostra o discurso da autenticidade em circulação. Indica o que a cultura gaúcha oferece em seu conteúdo de valores para a produção de cidadãos que tenham honestidade e respeito. A ideia de pais e adeptos ao Tradicionalismo e ao Nativismo, expressa pela convivência com os alunos das Oficinas de Música, é de que a prática da cultura seja aliada na formação moral dos sujeitos. Por isso pais e professores incentivam a presença constante da família nos eventos, mantendo a função de “guardião” de valores que são úteis à convivência coletiva.

Na mesma data, às 20h, acompanhei um ensaio geral da oficina Wolfgang Nativista. O grupo ensaiava a música “Negrinho do Pastoreio”, de Belmiro Pereira e Daniel Braga, classificada na categoria adulta da 5ª Vertente. Eram cinco integrantes, com uma diferença importante no arranjo musical: a execução de um piano elétrico, instrumento que não faz parte do repertório campeiro, pouco comum nos festivais nativistas mais conservadores, mas que, pouco a pouco vem sendo adotado em alguns certames. O pianista, na época com 17 anos, inseria com grande sutileza, arpejos e clichês com acordes dissonantes, dando um “colorido” harmônico na canção. Segundo ele:

Usar um instrumento diferente... todo mundo gostou da ideia... me convidaram e aceitei me pilhar [...] como o piano, o teclado, é importante para atualizar a nossa música gaúcha, mas temos que conservar a essência da música, nas letras sem perder as novidades.

Neste mesmo dia de correria acompanhei outro ensaio na Oficina de Folclore, em uma grande roda de ensaio para a 5ª Vertente, em novembro de 2010. Era um ensaio geral, dois antes do início do festival. Na mesma oportunidade os alunos também ensaiaram músicas

para um outro festival amador que acontecia paralelamente à Vertente, o Canto dos Ervais, em Palmeira das Missões, região norte do Rio Grande do Sul.

Para garantir a presença de todos – havia 13 alunos, o horário foi bastante adiantado, às 22h, na sede da Oficina. Os alunos chegaram praticamente juntos, quase ao mesmo tempo e pontualmente. Acompanhando o grupo, dois pais de alunos, muito atentos aos diferentes momentos da performance. À medida que chegavam, iam passando a afinação dos instrumentos e dando alguns “toques” nos arranjos. Alguns de bombacha estreita, alpargata e boina, outros mais à vontade. A formação da “roda” era espontânea. Ela vai se formando e aumentando à medida que vão chegando mais alunos. Ao que parece, não há outro tipo de concepção do ambiente que não seja a formação da roda. Há muita *charla*, troca de dicas e o espaço para alguns “causos” rápidos.

O ensaio iniciou e notei muita concentração. A música “O céu de tuas pandorgas”, foi classificada para o festival dos Ervais, interpretado por uma aluna experiente em festivais. Já nos primeiros acordes da música, percebo variações harmônicas pouco comuns ao estilo tradicional. Uma milonga, ritmo recorrente da música nativista, arranjada com algumas dissonâncias e suaves dedilhados de violão. Outra variação ao tradicional foi o uso de teclado eletrônico, tocado por um aluno do Wolfgang Nativista, com simulações de *strings* (violinos) e piano. Na evolução da canção, misturam-se elementos dissonantes com levadas de violão campeiro, no estilo da milonga.

Na primeira “passada” a música ficou quase pronta e os alunos trocavam olhares e cumprimentos de satisfação pelo resultado o que aconteceu com as demais quatro músicas. Neste ensaio, escolhi como destaque o entrosamento dos alunos. Na mesma roda de ensaio, as “equipes” se alternavam a cada música. Praticamente, não havia paradas e cada um já sabia sem expressar dúvidas o que deveria tocar ou cantar. Considerei notável a versatilidade e o empenho dos alunos na finalização das canções.

A dedicação ao estudo de música bem como a necessidade de inovação e fixação de novos significados ao estilo campeiro é constante e emergente entre os jovens das rodas das Oficinas. O ato de defesa da manutenção de alguns aspectos tradicionais, aliado à necessidade de atualização, é a propriedade que tem a cultura, em seu caráter híbrido, de dialogar, negociar nas fronteiras, nos limites, em direção a novas significações. Segundo Canclini (1998, p. 348) “hoje todas as culturas são de fronteira”, ou seja, as artes, em especial, se desenvolvem em relação com outras artes, perdendo a relação estreita com o seu território mas acrescentando ao seu repertório de significações mais comunicação e conhecimento.

Na opinião de um professor de música os músicos nativistas têm a necessidade de

buscar inovações na sua arte. Durante entrevista no período de ensaio para a 5ª Vertente questioneei sobre as inovações que acontecem em dados momentos dentro do Nativismo, ao que ele respondeu:

O Nativismo permite que tu implemente, inove, tanto musicalmente como em termos de comportamento, de indumentária. Eu acho que o nativismo consegue sintetizar esse gaúcho, que é o mesmo que tem o amor...mas que tem uma atualização, ele tem essa informação da evolução da sociedade [...] isso é uma tendência contemporânea, uma forma nova de fazer, de assimilar esta tradição.

Ao contrário de se pensar em unidades estáveis de comportamento e de norma, há inúmeros pontos de tensão na prática regionalista, especialmente no encontro com as novas gerações. Estes pontos surgem nas fissuras dos discursos que legitimam o Tradicionalismo e o Nativismo, a partir de contradições e conceitos em suspensão. Por exemplo: em uma roda musical o professor orienta um aluno: “olha, este tipo de arranjo não é adequado, aqui tu tá deixando muito *poluído*”. O professor logo mais explica: “deixa mais campeiro”, corrige ele. Ele explicou ao aluno que considera *poluído* o arranjo que contém elementos que estão “fora” do estilo campeiro, como determinadas dissonâncias executadas pelo aluno e alerta para que na composição da letra evite a repetição de palavras ou termos “inadequados”(ou muito rebuscados que fugiriam à simplicidade da linguagem campeira).

Por outro lado, observo que detalhes diferentes do estilo de tocar, cantar e compor tradicional são sutilmente incorporados nas canções nativistas. E são discretos. A música em questão foi ensaiada “ao estilo campeiro”, mas no final o aluno conseguiu incluir, com sutileza, uma ou outra pequena variação dissonante nas escalas de acompanhamento, já que ele era solista e arranjador. As músicas apresentadas na Vertente evidenciam muito desta realidade, lembrando em muito a maioria dos festivais nativistas das décadas de 1970 e 1980, que experimentaram aproximações, misturas e linguagens diferentes do tradicional e que, mesmo assim, são denominados nativistas por seus organizadores e participantes.

A respeito da mescla musical com os ritmos gaúchos um aluno de acordeon revela em entrevista a experiência que ele faz com outros colegas também ligados ao Nativismo:

Fizemos uma banda de sertanejo universitário [...] a gente *pega* música sertaneja e faz vanerão. É o que a gente mais faz com os outros [estilos]. Cúmbia e vanera a gente também faz. Fica *legal*, fica a versão nossa. Daí pode *ficá* ruim porque já é conhecida, vá que não gostem, que a gente escolheu com a coisa, mas a gente gosta, né, tem gurizada que gosta dessa mistura com o pop.

Na análise de Hall (2006, p. 88), as identidades culturais que surgem em toda a parte e em todo lugar, no contexto da globalização, não são fixas, estão suspensas, em transição, entre diferentes posições. Para Hall (2006) as culturas fazem o processo dinâmico e permanente em que retiram seus recursos de diferentes tradições culturais e são produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns na vida contemporânea. Observo que a maioria dos alunos das Oficinas não curte somente a música regionalista mas ouve e toca outros estilos musicais, realiza empréstimos de conteúdo artístico. Conversei com duas alunas sobre seus gostos musicais ao que elas responderam:

Aluna B: Eu gosto de rock, metal, alternativo; eu não gostava de música nativista antes, tinha preconceito mesmo; me acostumei com o professor, lá, tocando violão; ele me convidou pra cantar umas músicas nativistas, a minha irmã já cantava, e eu me adaptei bem; não é uma música que eu chegue em casa e ouça, prefiro *botar* um rock, Avenger, Metalica, Dream Teather, Red Hot Chili Peppers... eu gosto de tudo o que é tipo, também jazz, blues. Mas no palco, nos CTG's e nos festivais, bah tchê, é diferente, vem aquela energia, aquela vontade, e dá uma emoção diferente a gente estar cantando uma coisa que todo mundo entende, por que é daqui, e se emocionam, aplaudem.

Aluna C: eu sempre gostei de música gaúcha, por influência do meu pai, o [professor] me colocou pra cantar... já que eu vou cantar eu tenho que saber do que está se tratando; comecei a escutar, escutar e aí me apaixonei pela música nativista... eu sempre escutei de tudo, exceto *funk*, e vou direto: *funk* muito chata, sem melodia, eles pensam mas a gente não é *burro*, cansa a gente. Em casa a família ouve: bossa nova, MPB, rock nacional, samba, música internacional.

Ao mesmo tempo em que encontrei alunos que se consideram “eccléticos”, há os que não abrem mão de suas preferências. Houve o caso de um guitarrista que compartilhava do mesmo horário que alguns dos alunos do conservatório que praticavam a música Nativista. Ele se assumia como “emo”, cultura de tribos urbanas que cultivava a emotividade como estilo de vida e chora ouvindo canções *rock'n roll* de conteúdo melancólico ou romântico. Com 13 anos de idade, o aluno estava sempre vestido nos padrões “emo”: jaqueta de couro preta, camiseta branca, rosa, ou de tons suaves, calça preta, botina ou tênis colorido, cabelo alisado, olhos contornados com maquiagem escura, braceletes metálicos e unhas pintadas de preto. Sempre com sua guitarra vermelha, pedal de efeito e uma pequena caixa de som.

Sua presença causava estranheza e, segundo os alunos, seus “papos” eram “estranhos”. Questionado por uma professora na sala de pianos porque usava braceletes tão grandes e com pontas sobressalentes de metal, ele respondeu: “é para não dar vontade de

cortar os pulsos”. A declaração causou espanto em um aluno que praticava o piano. E a professora retrucou: “não seja bobo, rapaz, eu te conheço, tu e teu pai, eu sei que tu não é disso”. E ele rebateu: “não sei se sou, mas o que eu não gosto é dessas músicas gaúchas, isso não é música!”. E saiu da sala, seguindo-se o comentário da professora: “fica tranquilo, ele faz isso pra chamar a atenção”.

Do lado regionalista, a defesa do estilo acontece com intensidade semelhante. O aluno B, acordeonista disparou: “no rock todo mundo é drogado!”. O mesmo aluno participou de uma entrevista em outubro de 2011, realizada com outros dois colegas que juntos tocam também em uma banda de sertanejo universitário. Lá se debateu sobre assuntos pertinentes à prática Nativista e a conexão com outros estilos musicais e, entre outras opiniões, os demais defenderam:

Aluno A: hoje em dia os *magrão* compõem que 80% é a mesma coisa: dó, sol, lá menor, fá. Se tu botar tudo no mesmo tom vai dar isso aí. “sertanejo universitário é a vanera que deu certo... sai nas propagandas: tu vê que é o embalinho da vanera só que é mais sacudida pra os *outros cantá*.”

Aluno C: a música mais conhecida aqui no Sul é a música campeira, que fala de campanha, pra aquele pessoal que tem menos estudo cantar.[...] os Nativistas, esses caras que cantam mais com a alma, com inspiração, fazem letras inspiradas no campo, mas trabalham mais na melodia e na letra, tem mais elaboração.

Aluno A: temos que levar isso adiante, levar pra todo o Brasil... como tem *estes* rock, *estes* sertanejo universitário, e que falam qualquer coisa e atingem o mundo inteiro, abrange tudo, o Nativismo tem *todo* um melódico, tem toda uma questão musical bem mais trabalhada, com dinâmica, sei lá... e só fica na região Sul, aí temos que divulgar a nossa música.

Neste convívio com os alunos de música nativista comprovei o que vinha percebendo em meu trabalho na escola: há, nos jovens contemporâneos, um trânsito de experiências culturais pontuais e a necessidade de experimentar o novo. Eles estão em muitos lugares da cultura ao mesmo tempo, indo e vindo no fluxo turístico em busca de novas descobertas. No contexto histórico contemporâneo da globalização e da velocidade das informações, o conhecimento torna-se uma possibilidade dinâmica e em estado de permanente aperfeiçoamento. Mesmo em rodas de ensaio, abrem-se espaços para audições de estilos variados, nas quais os alunos apresentam suas novidades. Atualmente há grande facilidade de compartilhamento musical, ouvir lançamentos, curtir estilos e gêneros variados, copiar arranjos; alunos e professores portam aparatos eletrônicos como os telefones celulares, notebooks, que rodam músicas em mp3, gravam, além de tirar fotos, filmar, editar textos e

acessar downloads na Internet.

Na análise de Bauman (1998) o mundo contemporâneo se caracteriza por estarmos todos em contínuo movimento, ou ainda, “nenhum de nós pode estar certo de que adquiriu o direito a algum lugar, uma vez por todas, e ninguém acha que sua permanência num lugar, para sempre, é uma perspectiva provável”(p.118). Para Bauman (1998), o conceito de identidade não pode ser confundido com a fixidez a um lugar ou de um indivíduo a uma estrutura social. Para ele, a “identidade”, levada ao seu limite mais específico, pode ser comparada ao que, de costume, se considera a reencarnação ou a ressurreição da espiritualidade tradicional, “de deixar de ser o que é para se transformar em alguém que não é”. (BAUMAN, 1998, p. 15-16).

Hall (2006, p.38) analisa que pela circulação de diferentes significados culturais uma identidade está “sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada’”. Portanto, as identidades nativistas também não se fixam, são transformadas ao longo do tempo, engendradas em processos discursivos. Existe também a parcela do sujeito na relação que faz consigo mesmo – e que será abordada adiante. A circulação de símbolos, ideias, valores, formas híbridas, inovações, tecnologias de informação, enfim, relações de poder-saber nas Oficinas induz ao surgimento de novos pontos de contato e novos horizontes de sentido para o sujeito musical campeão.

5.2. Experiência de si nas Oficinas de Música

A dinâmica das Oficinas de Música está assentada nas técnicas de si. Não faço aqui a negação da existência de uma estrutura disciplinar, da qual Foucault era crítico, mas mesmo dentro destas estruturas há espaço para o desenvolvimento da experiência de si, do autogoverno. Segundo Foucault (1990, p. 48) estas práticas permitem aos indivíduos, sozinhos ou com ajuda de outros, “um certo número de operações sobre seu corpo e sua alma”, tendo como consequência “uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade”.

A diferença entre as concepções da sujeição e do cuidado de si reside no foco de concentração da análise. Na primeira, a preocupação está nos dispositivos e tecnologias do poder, enquanto que na segunda está ligada à ética de si. Ao exercer as práticas de si, alunos e professores das Oficinas se analisam, se avaliam. No caso do valor simbólico da participação nos festivais nativistas, dão significado especial às conquistas musicais. Apresento alguns depoimentos que justificam esta assertiva. Primeiro, o aluno C, que já venceu 20 festivais,

inclusive a Vertente:

Ganhar uma premiação no festival é ótimo porque tu tem a sensação que tu mereceu aquilo, tu trabalhou pra conseguir, tudo o que tu pensou pra ti, tu foi capaz de fazer... muitas vezes tu não ganhou o festival mas tu sabe que tu ganhou de ti mesmo, né: tu foi melhor do que da última vez e conseguiu te superar.

Para a aluna A, ganhadora de diversos festivais, inclusive a Vertente

Só sei que tu tem que ter dedicação e respeito com todas as coisas, respeito com os outros que estão concorrendo, avaliando, humildade; se a gente se propõe a fazer alguma coisa a gente tem que se dedicar pra fazer isso bem, para superar as nossas barreiras... mesmo que eu não siga cantando no futuro, eu vou levar pra toda a vida o que aprendo no Nativismo, experiências, valores também, identificando nas pessoas o que se identifica com a gente, trazendo pra si, utilizando profissionalmente e também na vida.

Em outra roda musical, após uma sessão exaustiva de ensaio, a aluna C, reconhecida pela qualidade técnica no violão encoraja seus colegas:

Teu sonho não vai bater na tua porta, não pode perder a esperança, procurar tua felicidade, procurar teu sonho, conhecer os teus limites, como diz a minha mãe; se não provar por ti mesmo, nem começar, a gente não sabe se vai sair. Não pode entrar em qualquer bobagem, fazer esporte, fazer música, fazer um curso, a mente não pode parar.

Encontro nestas narrativas recorrências de valores que seriam próprios da cultura nativista e que denotam a presença do cuidado de si na vida dos jovens: coragem, determinação, disciplina, autocontrole, tenacidade, respeito. Por isso, “o importante não é que se aprenda algo ‘exterior’, um corpo de conhecimentos, mas que se elabore ou reelabore alguma forma de relação reflexiva do ‘educando’ consigo mesmo” (LARROSA, 2002, p. 36). Nesta perspectiva, o ser humano, com suas potencialidades de autogovernar-se, produzidas de maneira recíproca pelos discursos que circulam e governam, pelas técnicas e artefatos de poder no qual está imerso cotidianamente, também pode inventar novos modos de subjetivação, novos estilos de vida individual, social, superando as objetivações impostas pelas tecnologias de dominação.

Larrosa (2002, p. 58) enumera cinco dimensões fundamentais que constituem os dispositivos pedagógicos de produção e mediação da experiência de si. Encontrei essas dimensões nas enunciações dos estudantes. Talvez esta análise possa vir a ser entendida como uma articulação instrumental ou até vinculada a uma categorização. Não pretendi "encaixar" as enunciações de acordo com sua "tipologia", mas operar com a materialidade da Vertente.

As dimensões não são etapas a serem cumpridas de estágios de desenvolvimento que se sucedem temporalmente, mas um processo circular e contínuo da experiência do sujeito consigo mesmo.

Em primeiro lugar, para que o sujeito organize uma reflexão sobre si mesmo, ele deve ser capaz de VER-SE, “virar para trás” ou “para dentro”. Questionei uma aluna em uma entrevista anterior à 5ª Vertente sobre o seguinte: como tu te vê? Ao que ela respondeu: “uma pessoa feliz com a música”. A capacidade de enxergar coisas em si próprio como qualquer outra imagem, mesmo que de maneira genérica, expressa, segundo Larrosa (2002), uma estrutura sujeito-objeto similar ao processo de objetivação.

O VER-SE é uma condição que varia de intensidade para cada um em si próprio. O autor indica na metáfora dos “espelhos internos” que cada um pode ser mais ou menos capaz de refletir para si mesmo o próprio eu como agência. Figurativamente há instrumentos de “iluminação interna”- psicológicos, fisiológicos, discursivos- que diferem de uma para a outra pessoa, com maior ou menor reflexividade, opacidade, filtros do olhar para si, qualificando a imagem que o sujeito vê de si mesmo. As rodas musicais nas Oficinas de Música produzem momentos de visibilidade do “ver-se”, de confissões, de revelações e em que os alunos e professores expressam o resultado de suas autorreflexões, como nos exemplos:

Aluna C: “entrei violão e descobri que agora não quero mais guitarra, sou violonista, mesmo!”

Aluna B: “Só num verso tu te identifica. Tu diz: *bah*, tá muito parecido comigo isso.”

Aluno A: “acho que eu sou *parceria* [amigo] de todos.”

Aluno D: “pensei que nunca iria aprender, mas agora o meu negócio é os arranjos.”

A segunda dimensão listada por Larrosa dá conta daquilo que o sujeito pode e deve dizer acerca de si mesmo: o EXPRESSAR-SE. Neste momento, o sujeito desempenha procedimentos discursivos para apresentar aos outros o que se faz presente para a própria pessoa. “A linguagem apresenta de uma forma repetida, representa, duplica em um meio exterior o que já estava apresentado, tornado visível, no interior”(LARROSA, 2002, p. 63). Palavras e gestos também fazem parte dos signos exteriores de uma atividade mais ou menos consciente ou intencional da linguagem interna. Esta prática é denominada discurso expressivo, ou seja, aquele que oferece a subjetividade do sujeito.

Alunos e professores das Oficinas são enfáticos ao falar sobre si. Como é peculiar da maioria dos gaúchos, com inflexões vocais e um gestual expressivo. Questionado sobre sua

preferência pela música Nativista, o aluno A disse,: “Tchê, eu toco por que me agrada!”. Expressão típica da linguagem campeira, o “por que me agrada” significa estar muito feliz, realizado com o que se faz. Metáforas, comparações, anaforismos, hipérboles e outras figuras são expressões que identificam o linguajar campeiro e são usadas costumeiramente nos grupos e nas composições musicais. O expressar-se dos alunos das Oficinas remete aos discursos internos elaborados para dizer “o que é possível”, “da melhor forma possível”, diante das regras desses discursos, ou, neste caso em particular, das diferentes posições em relação ao sujeito campeiro, dentro do qual incluo o jargão popular que funciona como regra na educação de gaúchos e gaúchas de que “nem sempre se pode dizer ali aquilo que se diz aqui”.

A função do expressar-se está também ligada à heterogeneidade interdiscursiva. O professor A, também bacharel em Administração, da Oficina A, questionado sobre suas preferências musicais, declarou: “sou eclético, um dom, talvez, e, quem sabe, influenciado pela minha opção pela Administração, que te dá uma visão sistêmica”. O que diz o professor está relacionado a entrecruzamentos de diferentes discursos: o discurso musical – suas preferências; o dom – relacionado à imagem de si; e o discurso da Administração. Cada enunciação pode conter, em si, referentes de vários enunciados e, conseqüentemente, variáveis de múltiplos discursos.

Larrosa (2002, p. 67) explica que “seria possível, pois, considerar a estrutura geral do expressar-se como a dobradura reflexiva sobre si próprio, dos procedimentos discursivos que constituem os dispositivos de construção e mediação da experiência de si”. Através da dobradura, um conceito pensado por Deleuze (1989), o sujeito é capaz de, voltando seu olhar para si mesmo, aprender uma gramática para sua auto expressão, que constitui no estabelecimento interno de regras discursivas, baseadas na experiência de si.

Em terceiro Larrosa enumera a faculdade da memória do sujeito para a produção da subjetividade: o NARRAR-SE. Ao narrar-se a pessoa diz o que conserva do que viu de si mesma (p. 69), uma ordenação de rastros significativos do sujeito sobre si. Em uma entrevista, em setembro de 2011, duas alunas responderam sobre “coisas que marcaram sua trajetória na música nativista”:

Aluna C: Eu sempre gostei de música gaúcha, por influência do meu pai, o [professor] B. me colocou pra cantar... já que eu vou cantar eu tenho que saber do que está se tratando; comecei a escutar, escutar e aí me apaixonei pela música nativista... eu sempre escutei de tudo, exceto *funk*, e vou direto: *funk* não é música, não fala nada, leva os jovens pra o sexo fácil, até pra os vícios, e é muito chata, sem melodia, a gente não é *burro*, cansa a gente.

Aluna B: Nas apresentações agora já *me dá calma pra tu* falar na frente dos outros; e o [professor] B. me colocou na frente pra eu apresentar, dizer, assim, que a gente é do conservatório, essas coisas assim. Eu já perdi um pouco daquele nervosismo que eu tinha quando eu cantei [no palco] *da primeira vez: eu paguei o maior mico*⁴⁰ porque eu comecei a distanciar o microfone da boca, daí não saía a minha voz. Tivemos que começar de novo a música, bah que *mico*, eu pequena, já de primeira, comecei a cantar, me virando aos pouquinhos pra o professor e daí cantei de costas *pro* pessoal.

O narrar-se constitui na compreensão da própria vida como uma história que se desdobra, tendo como personagem central a própria pessoa. Causos de rodas musicais usam com frequência o próprio narrador como o sujeito da trama. Mais além, Larrosa (2002) analisa que a construção e a transformação da consciência de si precisa que ocorra “da participação em redes de comunicação onde se produzem, se interpretam e se medeiam histórias”(p. 70), daí entende-se também a “mirabolância”, a valentia, a fantasia ou a sinceridade estampada em certos causos. A principal marca pessoal que destaco a partir das entrevistas, quando a pessoa é desafiada a narrar uma história pessoal, é a mudança de ânimo. Primeiro, a surpresa em ter que falar de si e depois o desprendimento de ter escolhido uma história que, para si, tem um grande significado entre outras experiências.

Em quarto está a dimensão da estrutura da moral: o JULGAR-SE. O sujeito passa pelo processo da autocrítica na qual, além da capacidade de ver-se, “presta contas” de si mesmo conforme a lógica do dever, da lei, da norma, convertendo-se em um caso para si próprio. No caso das Oficinas, a estrutura disciplinar que as rege - as pedagogias do Nativismo e da produção musical - contém elementos normativos que estabelecem os limites de comportamento dos alunos e professores.

As instruções normativas das culturas Tradicionalista e Nativista remetem a um forte sistema disciplinar, no qual os alunos estão sempre elegendo vetos para não ultrapassar determinados limites de comportamento. Os cuidados com o vestuário, com o corpo, com os instrumentos, com a voz, a procura de execuções musicais melhores, a interpretação no palco, o domínio dos arranjos em casa, entre outros, são comportamentos passíveis de constante autocrítica dos alunos e dos professores nas rodas musicais.

Entre muitas práticas de si, destaco uma experiência bastante significativa do julgar-se e que foi apresentada pelo professor coordenador da Oficina A: a Hora da Palavra. É um momento de avaliação em grupo que os alunos e o professor fazem sempre após um festival ou um show, ou quando há questões de disciplina, para solucionar pequenos conflitos

⁴⁰ Embaraço, gafe.

ou situações de risco. Ela é acionada pelo professor ou por iniciativa de alunos mais experientes.

Segundo o professor A, a Hora da Palavra não tem hora marcada nem lugar definido para acontecer, o que tornou difícil observá-la sistematicamente. Ela se forma por alguma das necessidades descritas acima, como ao final da uma apresentação de uma música na noite final da 5ª Vertente. Nesta Hora da Palavra, a qual observei à distância, o professor e cinco alunos, reunidos em um círculo, avaliavam o desempenho considerado não satisfatório em dois festivais simultâneos nos quais a Oficina participava. Uma das dificuldades sentidas foi a exaustão dos alunos com as viagens naquele período. Em apenas três dias, o grupo defendeu composições inéditas nos dois eventos, num deslocamento de mais de mil quilômetros, ida e volta. Para o aluno C, intérprete de canções em ambos os festivais:

Cantei na primeira noite da Vertente, classifiquei pra final; fui pra Palmeira das Missões no outro dia, cantei nos Ervais naquela noite e voltei pra Vertente em seguida; cantei na final da Vertente e, daí, já *tava* muito cansado; assim, nessa correria, eu *achei* que podia, mas não foi bom.

Conforme o professor A, da Oficina A, a avaliação do grupo foi de que as viagens para a participação nos respectivos festivais não foi uma experiência positiva porque não haviam conquistado nenhuma premiação significativa. A expectativa, segundo conta, era de premiar em algum dos eventos. Outros alunos demonstraram sua decepção por que julgavam suas músicas muito bem arranjadas. Alguns deles foram enumerando erros individuais em algumas canções e em seguida esta Hora da Palavra terminou com a chamada de um dos músicos ao palco e cumprimentos dos alunos. “Estamos prontos pra outra”, avaliou o professor, demonstrando satisfação pelo resultado daquele encontro.

O aluno D contou que houve uma convocação semelhante em seu grupo para solucionar o caso de um aluno envolvido com a bebida. Ele próprio convocou a reunião na qual participaram mais dois colegas, como um dos alunos de mais idade, sem a participação do professor. Segundo ele, “tivemos que dar uma *pressa*” (intervenção, pressão) para que o colega indicasse as causas de sua entrada para o vício da bebida: o aluno em questão confessou que “as coisas estavam muito diferentes” em sua família, ele se sentia solitário e, em um baile, começou a beber com uns colegas de aula e passou a consumir bebida alcoólica com frequência, até chegar ao nível de demonstrar sinais de embriaguez em um ensaio e causar estranheza junto aos colegas do Nativismo. Segundo o aluno D, a intervenção com o colega foi produtiva pois o mesmo se tornou mais atuante na Oficina.

Neste nível, a formação do sujeito através da prática do julgar-se não está

reduzida a tarefa de interrogar, liberar ou reconhecer o que os indivíduos “realmente são”, mas à livre elaboração de si mesmo pelo julgamento pessoal segundo critérios normativos adotados interna e discursivamente. A estrutura do julgar-se, segundo Larrosa (2002), passa simultaneamente pelos demais estágios: ver-se, expressar-se, narrar-se e por fim, praticar uma “ética de si”. Enfim, realizadas estas operações o sujeito deve ser capaz de realizar a “captura desse eu duplicado”. A quinta dimensão da experiência de si é a prática que estabelece o que o sujeito pode e deve fazer consigo mesmo, portanto relacionada ao poder de si sobre si, ao seu autogoverno: DOMINAR-SE. Conforme Larrosa (2002, p.79),

A experiência de si, desde a dimensão do dominar-se, não é senão o produto das ações que o indivíduo efetua sobre si mesmo com vistas à sua transformação. E essas ações, por sua vez, dependem de todo um campo de visibilidade, de enunciabilidade e de juízo.

A dimensão do dominar-se acontece quando o sujeito compreende as relações que se estabelecem desde o momento do ver-se, até as do juízo pessoal, de sua história e suas possibilidades. Conhecer-se para dominar-se é a experiência de atuar sobre si mesmo a fim de nos tornarmos diferentes do que somos e alcançar um certo estado de felicidade e liberdade. Segundo Foucault (1989), a pessoa não é senão o modo como se relaciona com seu duplo: entre o eu interior e seu eu empírico.

Na experiência das Oficinas, constatei que o que mais os alunos praticam são ações as quais Larrosa (2002) denomina, inspirado em Foucault, “poder sobre si”. Musicalmente, demonstram atos de tenacidade e persistência na produção de arranjos, sequências, vocalizos e escalas. A partir do momento em que o professor ou o grupo define o repertório, prontamente cada um, por si, lança mão de um processo dedicado de treinamento para produzir a melhor execução musical possível. O aluno A, de apenas 13 anos e muito virtuoso no violão, questionado sobre sua dedicação, disse:

Eu toco por que me agrada, mesmo, *bah* mas se tu não te dedica é *que nem* no colégio, ou é pior do que no colégio, por que ali, quando tu tá no palco, tá todo mundo vendo o teu trabalho, todo mundo tá te ouvindo, te analisando e se tu não agrada o pessoal não querem mais que tu toque, te criticam, acham feio, e não gostam. Por isso a gente tem que *se encarnar*⁴¹ muito.

Transcrevo também a opinião da aluna A, sobre sua condição de ser a única

⁴¹ Dedicar-se.

menina que canta em um dos grupos das Oficinas. A relação de poder em questão dá conta da sua posição de sujeito frente a uma cultura predominantemente masculina:

Às vezes tu *tem* que fazer com que te respeitem musicalmente, por que são poucas meninas que cantam, e algumas conseguem chegar no final, por que é um mundo muito masculino. Eu fico orgulhosa de conseguir manter e de ser respeitada. Eu tenho bastante cuidado nesta parte ... porque às vezes tu fala uma palavra e acaba tudo... tento me comportar de maneira adequada, não falar muito ... procurar não falar tudo o que eu falo com as minhas amigas, por exemplo.

Seria a competitividade da produção musical para os festivais, o uso da cultura nativista como ferramenta pedagógica para o sucesso profissional e a exigência de pais e professores, elementos que produzem uma rede discursiva articulada com a autorreflexão e o autogoverno? Segundo Peters (2000, p. 36) “em vez da autoconsciência, o pós-estruturalismo enfatiza a constituição discursiva do eu – sua corporeidade, sua temporalidade e sua finitude, suas energias inconscientes e libidinais – e a localização histórica e cultural do sujeito”.

Na teorização foucaultiana um conhecimento gerado desta forma – do sujeito para si mesmo - possibilita uma forma de controle das subjetividades mais intenso, deixando os indivíduos expostos a uma visibilidade que os fazem eles próprios, “fiscais de si mesmos”. Desta maneira, deslocando o conceito para a subjetivação nos dispositivos da cultura regionalista gaúcha, compreendo que o Nativismo ensinado a partir das Oficinas de Música, carrega em seus pressupostos empíricos um forte apelo à experiência de si, ao resistir a modelos tradicionais de disciplina, somando-se às inovações e às necessidades nos âmbitos social e profissional. Os alunos aprendem uma gramática moral segundo a qual se fala de si mesmo e conduz-se a própria conduta. Isso tudo acontece de forma articulada, não se configuram etapas.

5.3. Clássico e popular: hibridismos musicais

A Oficina B está sediada em um conservatório musical de Santana do Livramento que atende cerca de 90 alunos, em três turnos. Observei neste conservatório muitas práticas de ensino de música diferentes de sistemas tradicionais, a começar pela opção do repertório predominantemente popular. O ambiente é simples, bem iluminado, há um pequeno jardim junto a escadaria de entrada e folhagens distribuídas nos ambientes, pequenos armários com

muitos livros, fotos de família e de audições⁴². Via de regra, a organização é circular em todos os ambientes. Nas salas mais amplas, de piano e teclado, as classes são coletivas, entre dois a três instrumentos dispostos da mesma forma circular mas virados de costas um ao outro – devido ao caráter mais individual destes instrumentos. Mesmo assim, percebi que há muita interatividade entre os alunos de piano.

Para as classes de crianças há motivos lúdicos estampados nas paredes. A professora pesquisou e elaborou técnicas e jogos musicais para tornar mais atraente o ensino de instrumentos para as crianças. Desenhos para colorir, lápis de cor, giz de cera, canetas hidrocores, jornais e revistas para recortar, cruzadinhas, jogos de cartas, jogo de trilha, instrumentos da banda rítmica, livros infantis de música e contos. A professora diz: “é preciso variar de estímulo com as crianças, senão elas cansam”.

Outro diferencial é o atendimento a portadores de necessidades especiais mentais. Havia, até o final de 2011, dois alunos com Síndrome de Down e um aluno com esquizofrenia. Segundo a diretora “são os alunos que a gente se dedica de corpo e alma, e que dão excelentes respostas, superando os preconceitos”. Dois destes alunos são alfabetizados e mais autônomos; outro requer mais atenção.

Para as classes de violão, guitarra, contrabaixo e acordeon foram organizadas as recorrentes rodas musicais. Entre estas, está o Wolfgang Nativista, grupo de alunos que praticam a música Nativista visando os shows e festivais do gênero. O título gera curiosidade pelo fato de mesclar o nome de um expoente da música, Wolfgang Amadeus Mozart, compositor austríaco da época clássica e o Nativismo, instância da cultura musical gaúcha. Neste ano, o grupo contava com seis alunos na sua formação principal, de violões, contrabaixo e acordeon.

Outros alunos do conservatório, de classes de piano e teclado, também integram o grupo em festivais. Além destes, o Wolfgang Nativista reúne ex-alunos adultos, quando há participação em festivais nativistas amadores nas categorias específicas. Em um conservatório com classes de piano, teclado, flauta, acordeon, contrabaixo, teoria, solfejo e violão, o ensino da música Nativista é o seu grande diferencial de ensino. Para sua diretora

A música nativista é o nosso diferencial... o Wolfgang Nativista surgiu para que houvesse uma quebra da visão tradicional do conservatório de que só se toca música clássica. Toca mesmo, mas não é só isso. Nós procuramos atender a todos os estilos possíveis e não deixar ninguém

⁴² A audição é uma atividade de culminância de cada semestre letivo que consiste na demonstração do rendimento dos alunos naquele período. A atividade é apresentada em um teatro de uma escola e o público é composto por familiares e convidados.

insatisfeito. Mas a música Nativista se tornou o nosso diferencial, a valorização da cultura regional, uma paixão.

O senso comum defende a essencialidade da música clássica, uma herança do pensamento moderno que estabelece uma oposição binária na qual há uma hierarquia e uma subordinação entre elementos da cultura musical.

No caso da música Tradicionalista e Nativista também percebo um deslocamento deste discurso quando estão em suas defesas. As ideias defendidas por Lessa (1985) atentam para a expressão musical Tradicionalista e Nativista do Estado como produto “autêntico”, podendo ser notado no pronunciamento de um tradicionalista no palco em momento solene de abertura da 5ª Vertente (2010): “a música Nativista é o clássico do Rio Grande do Sul”. Ademais, observo nos lugares onde a pesquisa foi realizada enunciações do discurso da autenticidade da música regionalista como um dos símbolos da cultura gauchesca através de frases como: “a música gaúcha é culta, deriva dos homens do passado”, “a música é a essência da cultura gaúcha”, “tem que respeitar a origem da nossa música”, ou “a verdadeira e autêntica música gaúcha”. Assim como a música clássica seria um privilégio de um grupo seleto de ouvintes, a música nativista teria o lugar mais alto no palco da estética artística regional.

Opondo-se à naturalização estética da música regional, relaciono o caso do conservatório que investe na música nativista a processos de hibridismo cultural articulados teórica e metodologicamente pelos Estudos Culturais. Não se trata apenas de mistura de culturas, mescla ou miscigenação mas, sim, os interstícios simbólicos que resultam da aproximação das diferentes culturas. A noção do híbrido como sinônimo de simples mistura pode indicar uma possível verossimilhança de relações de poder ligadas ao essencialismo, ao binarismo e a exclusão de um ou de outro. Lunardi (2006) alerta que “a ideia de culturas híbridas não pode tornar-se mais um travestismo discursivo, a exemplo do que ocorre com as concepções de diversidade, pluralidade, miscigenação ou tolerância, que servem para continuar encobrendo dispositivos de normalização”.

No caso do Wolfgang Nativista, as formas híbridas se realçam, inicialmente, na intenção de permanecer “diferente” das demais escolas de música. Não se trata de suprimir a importância do tradicional nem atribuir maior qualidade ao popular mas admitir a coexistência e o cruzamento entre ambos. Para Bauman (2007, p. 42) “o que é híbrido almeja manter-se sempre diferente”. O desejo de diferenciar-se consiste – neste caso- na busca do borramento de algumas fronteiras conhecidas da cultura musical de ambos os gêneros:

“clássico” e Nativista. Depois, ocorre uma permanente ação de negociação de posições de identidade, produzindo novos sentidos e novas práticas, em um jogo de linguagens e de verdades. Como na explicação da professora:

A música, em si, vem do clássico, mas somente o clássico fica chato, maçante, que não tem um sentido para o aluno que chega com um monte de informações musicais. Tem que fazer misturado, o misturado é legal [...] por exemplo: a música gaúcha dá o diferencial ao clássico por que te dá a batida, a quebrada [...] nós usamos muito da música clássica nos arranjos, mas não deixa de ser Nativista, até fica mais bonito.

A trajetória da música clássica em suas diferentes formas, em que pesem as tentativas de soerguimento pelos movimentos vanguardistas instalados na Europa e nos Estados Unidos no início do século XX, sente um fenômeno geral de “explosão” da estética para fora dos limites institucionais que lhe eram sustentados pela tradição. Para Bauman (1998, p. 129), a vanguarda se torna insustentável nos novos tempos, pela imposição da circularidade cultural da pós-modernidade. Segundo ele, “as novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado”.

Peters (2000, p. 43-4), defende o abandono dos discursos “mestres”, que representem uma postura de neutralidade ou de síntese: “qualquer discurso que possa expressar uma suposta unidade ou universalidade epistemológica ou que permita decidir entre visões, asserções ou discursos em conflito”. Portanto, as culturas em geral - especialmente na contemporaneidade - se refazem e desfazem a cada discurso que circula, a cada verdade que é construída ou desconstruída, tornando a permanência em um estado de pureza, essência, origem, ou natureza difícil de manter-se.

Curioso em saber como foi o início dos trabalhos do grupo nativista, questioneei a professora sobre detalhes da experiência e, segundo ela, a primeira preocupação dos integrantes era com relação ao nome Wolfgang. Um professor alertava que, dentro dos eventos nativistas, haveria dúvidas ou até mesmo a proibição de um nome estrangeiro para um grupo de música gaúcha. Ela conta também que outro professor de música estava preocupado com o que as pessoas ligadas à formação musical - professores de música, instrumentistas ou conhecidos críticos do gênero Nativista - diriam se os alunos de um “conservatório” se apresentassem pilchados. Sobre isso, a professora defende:

Wolfgang é um dos compositores que eu mais gosto e quando eu quis abrir o conservatório eu queria um nome que fosse forte. Quem vem para estudar tem que sentir um clima diferente... não desmerecendo os outros, mas Wolfgang lembra aquela criatividade: do pequeno tu faz o muito, o grande; a música gaúcha é assim também. E a gurizada vai de roupa gaúcha! Mas não tem problema, é o nosso traje! Tem que ter orgulho do nosso chão, mostrando a nossa musicalidade!”

Apesar do temor da censura, o Wolfgang Nativista já está há três anos no cenário de shows e festivais nativistas “amadores”⁴³ de Santana do Livramento. São várias conquistas, especialmente no ano de 2011 quando os alunos foram premiados em todos os festivais que participaram, inclusive, com dois primeiros lugares na categoria mirim. A seguir, seguem respostas de duas alunas sobre a questão “o que o Nativismo contribui para a tua musicalidade, em relação a outros estilos?”:

Aluna B (*roqueira* em casa, nativista no conservatório): Gosto de rock e gosto de Nativismo. A música nativista serve pra *mim* fugir do rock, por que às vezes eu canso daquela banda... e a música gaúcha, sei o que eu tô cantando, sei que tô cantando certo, não tô enrolando no inglês.

Aluna C: Eu sempre gostei de música gaúcha, por influência do meu pai, o [professor] me colocou pra cantar... já que eu vou cantar eu tenho que saber do que está se tratando; comecei a escutar, escutar e aí me apaixonei pela música nativista... eu sempre escutei de tudo, exceto *funk*, e vou direto: *funk* não é música, não fala nada, leva os jovens pra o sexo fácil, até pra os vícios, e é muito chata, sem melodia, a gente não é *burro*, cansa a gente.

O trabalho de aproximação de estilos realizado nesta escola de música denota a atual necessidade de acabar com o isolamento rígido da arte que servia para preservar sua pureza. Essa postura conservadora, ainda presente em escolas de formação musical, não dá mais conta dos movimentos da arte na contemporaneidade.

A noção de existência de artes “maiores” ou fundacionais cai por terra no momento em que há grande conectividade entre os diversos gêneros e estilos e, muito especialmente, analisando a partir da teorização da cultura como um recurso (YÚDICE; 2004) para o alcance de objetivos sociais e econômicos das populações em geral.

De todo modo, estas práticas representam o gradual abandono das vanguardas porque as múltiplas manifestações artísticas (a música em especial) integram-se a uma infinidade de outras atividades humanas.

⁴³ A expressão denota uma oposição entre o que é “profissional” e o que é “amador”, mas é citada neste trabalho tal como é concebida pelas entidades que organizam os festivais.

6. Bordoneios e dissonâncias

[...]basta aquele bordoneio profundo
que vibra com o peito de cada um...
palavras felizes de se encontrarem
uma com a outra nas solidões do
mundo!

(Mário Quintana. *Esconderijos do tempo*. São Paulo, Globo, 1995)

Bordonear é executar uma melodia de acompanhamento musical. O bordoneio é tocado nos bordões do violão, um adorno discreto mas não menos importante em uma harmonia. Mesmo não estando 'à frente' do arranjo dá um 'colorido' característico e marcante. É um exercício de atenção e análise dedicada do músico, um compromisso de não perder nem perder-se no conjunto harmonia-melodia-acompanhamento.

Uso neste texto a metáfora do bordoneio, uma prática violonística que, por suas características de acompanhamento atento e discreto, mas por vezes vigoroso, remete ao trabalho de pesquisa de inspiração etnográfica, dentro do qual estive imerso. Ainda que não se esgotem as possibilidades de investigação, procurei resumir aqui algumas problematizações, alguns bordoneios presentes na caminhada junto aos protagonistas da Vertente da Canção.

No bordoneio relativo à identidade do gaúcho, entendo que é preciso lidar com "identidades" Nativistas e não apenas "a" identidade. O Nativismo praticado nas Oficinas de Música e experimentado no festival é constantemente deslocado a cada discurso que circula. Em cada espaço e cada momento de produção musical vê-se a circulação de significados diferentes para a mesma instância cultural. Vi e ouvi narrativas sobre a necessidade de invenção na música Nativista, um espaço que, segundo os músicos, está aberto a novas possibilidades.

Concordo que a identidade gaúcha sempre foi fragmentária. Há expressões heterogêneas de um "mesmo" Nativismo, como, por exemplo, as meninas que curtem *rock'n roll* e pop norte-americano, mas que se destacam na interpretação de canções de festival nativista. Em outro caso, um grupo de alunos de música nativista, atuantes em festivais estudantis, que montaram uma banda de sertanejo universitário, ou as intervenções do clássico no popular, como no caso do conservatório pesquisado.

O produto destes e outros encontros é observado na perspectiva do hibridismo cultural, uma instância da cultura que faz com que as identidades não sejam fixas e estejam vinculadas à circulação dos enunciados e discursos contingentes de uma formação discursiva

e epistemológica. Os alunos das Oficinas estão incluídos em práticas discursivas onde o Nativismo experimenta-se e reinventa-se a cada momento, a cada história que circula, a cada enunciado que emerge e se articula a outros.

Portanto, o sujeito musical campeiro não é uma essência em si. Ele não representa uma tipologia encerrada em uma estrutura ou derivada de uma fonte de origem. Não há como defini-lo ou conceituá-lo dentro de qualquer discurso essencialista, mas, sim, vinculá-lo a práticas heterogêneas de cultura e de linguagem, compatíveis com a produção de identidades em imersão no mundo globalizado e multicultural.

O sujeito musical campeiro é uma formação discursiva na qual o Nativismo gaúcho, presente nos festivais nativistas e, de maneira específica neste trabalho, na Vertente da Canção, está contido na polifonia de vozes que constituem a historicidade da vida contemporânea, tais como a cultura neoliberal, o consumo cultural, a cultura empreendedora, a cultura como um recurso econômico e social e a escola e seu currículo.

Um bordoneio bastante significativo nesta pesquisa é a perspectiva do estudo de inspiração etnográfica. O fato de que ele parte da convivência com a diferença faz desta metodologia um conjunto de novas possibilidades de produção do conhecimento. A preparação e performance dos músicos e o empenho da escola Liberato na organização do festival, envolve uma logística por vezes complexa. Torna-se necessário o exercício da paciência e da ética.

Um dos aspectos em destaque nesta pesquisa, é a possibilidade de investigar como os organizadores e participantes da Vertente consomem, se movimentam e se apropriam desse "caldinho cultural" e quais efeitos que isso provoca na produção de suas subjetividades, através da utilização do Nativismo como recurso.

Para os Estudos Culturais, o conhecimento se produz em meio a relações de poder/saber, pois todo ponto de exercício de poder é ponto de produção de saber. Quem tem o poder de produzir discursivamente algo tem o poder de dizer quem ocupa qual lugar e quem é quem no jogo das identidades. Assim, afasta-se da preocupação com resultados definitivos, porque há posições diferentes do sujeito nas relações de poder-saber. Também caem por terra as pretensões de objetividade, neutralidade, controle e totalidade do Festival, já que estamos dentro de uma experiência histórica.

Portanto, não existem verdades a serem reveladas ou descobertas. A verdade é uma possibilidade dentre muitas, uma questão relativa e circunstancial, inscrita especialmente a nível simbólico e linguístico. No caso da Vertente, estão em contato discursos e práticas sociais que constituem a escola e a cultura regional, levando em conta também as articulações

e movimentos do mundo globalizado e multicultural.

Recorri à metáfora da dissonância para simbolizar as reentrâncias do caminho. Dissonâncias são sonoridades 'atravessadas', 'acidentais' na melodia-harmonia-acompanhamento da música e que, combinadas com recorrências harmônicas, permitem uma infinidade de novos significados ao fazer e ouvir musicais. Metaforizadas nesta pesquisa, utilizo as "dissonâncias" para indicar alguns atravessamentos discursivos que surgiram no decorrer do trabalho.

Uma dissonância marcante tem a ver com a prática do empreendedorismo. Sobre este tema, defendido na escola através das práticas de gestão na comissão organizadora, considero necessária uma atenção específica em pesquisas futuras. Encontrei uma pedagogia empreendedora adaptada pela escola Liberato e seu currículo às práticas nativistas. Os organizadores da Vertente precisaram inventar modos particulares de exercer o empreendedorismo e não seguem determinados modelos do cenário empresarial devido às necessidades e obrigações da escola como instituição. É a cultura como recurso elevada ao seu limite.

A pedagogia empreendedora é uma prática que vem sendo adotada em algumas escolas brasileiras. Ela é vinculada à ideia de transformação da própria escola e da sociedade através da produção de um sujeito alinhado ao desenvolvimento de habilidades tais como a pró-atividade, a inovação, a invenção, a flexibilidade, o senso de oportunidade e a capacidade de provocar mudanças.

Conforme a direção do colégio Liberato, o empreendedorismo e a música, juntos, potencializam condições pedagógicas muito importantes na formação de alunos mais "sensíveis e críticos", diante dos desafios do mundo contemporâneo, assim como a possibilidade de integrar as diversas áreas do conhecimento. Em seus depoimentos, direção e coordenação consideram o festival da Vertente uma forma de trazer a música para a escola, defendem o uso da música interdisciplinarmente e da urgência da contratação de professores habilitados e exclusivos para o ensino de música.

Na análise da produção da Vertente, compreendi que o sujeito musical campeão é, ao mesmo tempo, alvo e produtor de discursos que circulam e produzem a si e aos outros. Na concepção pós-estruturalista as práticas de subjetivação produzem um ser humano descentralizado, hibridizado. Para Foucault (1985), o que acontece nas últimas décadas é uma batalha contra os tradicionais processos de individualização imposta há vários séculos, ao mesmo tempo em que a cultura neoliberal, o mercado e a mídia impõem a criação de novos seres humanos (indivíduos) incentivados a buscar o prazer presentificado e o consumo de

bens materiais e culturais.

A consagração do trabalho dos grupos que participam das oficinas de música acontece no palco, durante o Festival. Para Canclini (1998), ao ser teatralizado, em comemorações, monumentos e museus, o patrimônio cultural adquire força política. Na perspectiva dos organizadores o grande empenho em garantir uma estrutura de qualidade e de visual arrojado tem como principal objetivo valorizar a cultura local e promover uma educação que colabore no desenvolvimento econômico regional.

A presença das crianças e jovens no palco é a configuração da pedagogia cultural da escola e das oficinas, um a teatralização do patrimônio cultural em que a tradição é colocada em cena. Grande parte do conjunto de bens e práticas tradicionais é entendida como testemunha da essência de um “passado glorioso”, que sobrevive às mudanças e é utilizado como atividade compensatória às dificuldades do cotidiano. Ademais, considero a música um momento estético no qual ocorre um fluxo ilimitado de enunciados.

A Vertente da Canção Nativa é uma instância que possui um currículo cultural, ou seja, como um artefato cultural que, embora não tenha um currículo no sentido estrito de uma organização e um planejamento daquilo que deve ser ensinado, transmite uma variedade de formas de conhecimento e de formas de vida, influenciando o comportamento das pessoas de forma determinante. Significa dizer que, ao invés de um afastamento e uma distinção entre o âmbito cultural e o pedagógico, o que se observa é que existe uma permeabilidade entre as pedagogias culturais e a pedagogia escolar, justificando o abandono da rigidez disciplinar.

Ao concluir, desejo que esta pesquisa produza outras problematizações no estudo da escola e da sociedade contemporânea, nas quais a cultura seja entendida como o conjunto de significados que dão sentido particular a práticas de vida do sujeito e sua relação consigo mesmo.

7. Referências bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. **O local e o global redefinidos**. In.: ANJOS, Moacir dos. Local/Global: arte em trânsito. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2005.

ARENDRT, João Claudio. **Cancioneiro guasca: notas sobre identidade cultural regional**. Revista Antares, Universidade de Caxias do Sul. N° 1, jan-jun 2009.

BAUMAN, Zigmunt. **O Mal estar da pós-modernidade**. São Paulo : Zahar, 1998.

_____. **Vida líquida**. São Paulo : Zahar, 2007.

BROVETTO, Cláudia; GEYMONAT, Javier; BRIAN, Nicolás. **Portugués del Uruguay y Educación Bilingüe**. ANEP- CEP. Montevideo. 2007

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CAGGIANI, Ivo. **Santana do Livramento – 150 anos de história**. Edição do Museu Folha Popular/ Aspes, v. 1, 1983.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo : Edusp, trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, 1998.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro : Editora da UFRJ, 2008.

_____. **Diferentes, desiguais, desconectados**. Rio de Janeiro : Editora da UFRJ, 2004.

CORAZZA, Sandra Mara. **Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos**. In: Caminhos Investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação. COSTA, Marisa Vorraber (org.) - 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007. p. 103-128.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. **Estudos Culturais, educação e pedagogia**. In: Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro : Autores Associados, n. 23, p. 36-61, 2003.

COSTA, Marisa Vorraber. **Currículo e pedagogia em tempos de proliferação da diferença**. In: XIV ENDIPE. Trajetórias e processos de ensinar e aprender: lugares memórias e culturas, livro 3, p. 01-14, 2008.

_____. **Estudos Culturais e educação: um panorama.** In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (org.). *Cultura, poder e educação: um debate sobre os Estudos Culturais em Educação.* Canoas : Editora da ULBRA, p. 107-120, 2005.

_____. **Novos olhares na pesquisa em educação.** In: *Caminhos Investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação.* COSTA, Marisa Vorraber (org.) - 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007. p. 13-22.

_____. **Uma agenda para jovens pesquisadores.** In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação.* 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2007b. p.139-153.

DEACON, Roger e PARKER, Ben. **Educação como sujeição e como recusa.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da(org.). *O sujeito da educação. Estudos Foucaultianos.* Petrópolis.Vozes. 2002.

DIAS, Valton; RONSINI, Veneza. **O consumo de música regional como mediador da identidade.** *Ponto-e-vírgula*, 4:, 2008. p. 88-101.

FISCHER, Rosa. **Foucault e a análise do discurso em educação.** In: *Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas*, n. 114, p.197-223, novembro de 2001.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber.** Tradução de Felipe Baeta Neves, 7ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **História da sexualidade I : a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado, 21 edição, São Paulo : Graal, 2005.

FREITAS, Letícia Richtofen de. **A sala de aula como um espaço que constitui a identidade gaúcha.** *Educação e Realidade.* 2007.

GADELHA COSTA, Sylvio de Souza. **Governamentalidade neoliberal, teoria do capital humano e empreendedorismo.** In: *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 171-186, mai/ago 2009.

GOLIN, Tau. **Bento Gonçalves: herói ou ladrão?** Santa Maria: LGR Artes Gráficas - 1983.

_____. **Identidades: questões sobre as representações socioculturais do gauchismo.** Passo Fundo. Clio, Méritos. 2004.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** Educação & Realidade, Porto Alegre, v.22, n° 2, p. 15-16, jul/dez.1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro : DP & A , 2006.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Págs. 9-23.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: Indústria Cultural e Cultura Regional.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

LARROSA, Jorge. **Tecnologias do eu e educação.** In: SILVA, Tomaz Tadeu. O sujeito da educação. Petrópolis: Vozes, 2002, p.35-86.

LESSA, Luís Carlos Barbosa. **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho.** Porto Alegre: L&PM, 1985.

LESSA, Luís Carlos Barbosa. **O sentido e o valor do Tradicionalismo.** Porto Alegre: S.ª Moinhos Riograndenses (SAMRIG), 1979.

LOPES, Maura Corcini; VEIGA-NETO, Alfredo. **Marcadores culturais surdos: quando eles se constituem no espaço escolar.** Perspectiva, Florianópolis, v. 24, n. especial, p. 81-100, jul./dez. 2006.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil.** (Tese de Doutorado) The University of Texas, Austin,1990.

LUNARDI, Márcia Lise. **Pedagogia da diversidade: um travestismo discursivo na educação de surdos.** In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação, 2., 2006, Canoas. 2º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação. Canoas: Ed.Ulbra, 2006. p. 113-124.

MANIFESTO contra o Tradicionalismo . Disponível em: http://gauchismos.blogspot.com/2007/05/manifesto-contra-o-tradicionalismo_5243.html. acessado em outubro de 2011.

MARCON, Fernanda. **Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival da Sapecada.** UFSC. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC, 2009.

MARSHALL, James. **Governamentalidade e Educação Liberal.** In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *O sujeito da Educação*, 2002, p. 21-34.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. 67ª Convenção Tradicionalista Gaúcha - **Diretrizes para a Pilcha Gaúcha**. Tramandaí, 2005.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. Página da Internet. Disponível em <http://www.mtg.org.br/textosdiversos.html>, acessado em julho de 2011.

OLIVEN, R.G. **A parte e o todo, a diversidade cultural no Brasil - nação**. Petrópolis: 1992.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução**. Belo Horizonte, trad. Tomás Tadeu da Silva, Autêntica, 2000.

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

SANTOS, Luis Henrique Sacchi dos. **Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver**. In.: Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweis (orgs.) . Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

SARAIVA, Glaucus. **Carta de princípios do Movimento Tradicionalista**. In: _____. Manual do tradicionalista. Porto Alegre: Sulina, 1968. p. 17-19.

SCHÄFFER, Neiva Otero. **Urbanização na fronteira: expansão de Santana do Livramento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ Ufrgs/ Prefeitura Municipal de Santana do Livramento. 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 2ª ed. Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

SILVA, Juremir Machado da. **História regional da infâmia. O destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)**. Porto Alegre: L&PM. 2010.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. **"Olha quem está falando agora!" A escuta das vozes na educação**. In: Caminhos Investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação. COSTA, Marisa Vorraber (org.) - 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007. p. 61-82.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Michel Foucault e os Estudos Culturais**. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.) Estudos Culturais em Educação. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2000, p. 13-36.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Ed. Nova Cultural. Col. Os Pensadores – trad.: José Carlos Bruni, 2000.

XXV CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RS. **Regulamento**. Uruguaiana, 1995.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura.** Tradução de Marie Anne Kremer. Belo Horizonte. UFMG. 2004.