

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

Douglas Rodrigo Bonfante Weiss

**A ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM: IDENTIDADE, FORMAÇÃO E
LEGADO DE ACORDEONISTAS EM NARRATIVAS
(AUTO)BIOGRÁFICAS**

Santa Maria, RS
2020

Douglas Rodrigo Bonfante Weiss

**A ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM: IDENTIDADE, FORMAÇÃO E LEGADO
DE ACORDEONISTAS EM NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em Educação**.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Santa Maria, RS
2020

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Weiss, Douglas Rodrigo Bonfante
A ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM: IDENTIDADE, FORMAÇÃO E
LEGADO DE ACORDEONISTAS EM NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS
/ Douglas Rodrigo Bonfante Weiss.- 2020.
321 p.; 30 cm

Orientadora: Ana Lúcia de Marques e Louro Hettwer
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2020

1. Educação Musical 2. Identidade(s) 3. Narrativas
(auto)biográficas 4. Práticas Musicais 5. Escola de
Acordeom I. Louro Hettwer, Ana Lúcia de Marques e II.
Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, DOUGLAS RODRIGO BONFANTE WEISS, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Douglas Rodrigo Bonfante Weiss

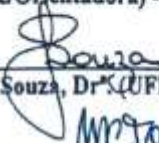
**A ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM: IDENTIDADE, FORMAÇÃO E LEGADO
DE ACORDEONISTAS EM NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Educação, Linha de Pesquisa Educação e
Artes da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM, RS), como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Educação.

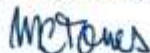
Aprovado em 11 de novembro de 2020:



Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer, Dr.
(Presidente/Orientadora) - Videoconferência



Jusamara Vieira Souza, Dr.^a (UFRGS) - Videoconferência



Maria Cecília de Araújo Torres, Dr.^a (IPA) - Videoconferência



Cláudia Ribeiro Bellochio, Dr.^a (UFSM) - Videoconferência



Ziliane Lima de Oliveira Teixeira, Dr.^a (UFAL) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2020

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pelas oportunidades e experiências que tive na vida e que me fizeram crescer.

À CAPES, pela concessão da bolsa que viabilizou este estudo.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Louro, pela preciosa condução e pelo constante auxílio com subsídios teóricos e metodológicos, que foram fundamentais para a realização deste trabalho. Obrigado pela amizade e compreensão em momentos difíceis.

Aos entrevistados, que dispuseram seu tempo e gentilmente me atenderam: Luciano Maia, Luiz Carlos Borges, Albino Manique, Gilney Bertussi e Edson Dutra, prontificando-se a contar sobre sua vida e sua carreira musical.

À banca examinadora, por prontamente aceitar o convite para avaliar esta pesquisa.

A todos os meus familiares, meus irmãos, Júlia e Davi e, principalmente, a meus pais, Pedro e Maris, pelo constante apoio que deram para minha formação como músico e como educador.

Aos amigos das famílias Gehrke e Tonin pelo apoio ao longo desta pesquisa.

Às pessoas que ouviram e apoiaram esta pesquisa: Márcio Tólio, Dinarcy Manique, Carlinhos Steiner, Tonho Junior, William Hengen, que facilitaram encontros e contatos.

Aos professores que me conduziram e que ainda me conduzem no acordeom: Wilmarino Lenhardt, Adalto Pires, Adriano Justen, Júlio Pereira, Oscar dos Reis, Elias Rezende, Jeferson Oliveira e Gustavo Almeida.

A todo o corpo docente do curso de Licenciatura Plena em Música da UFSM e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM, que ofereceram valiosos conhecimentos para a construção do saber musical e da educação.

Aos colegas e amigos do grupo de pesquisas Narramus, especialmente a Lucius Mota, Ziliane Teixeira, André Reck e Jéssica de Almeida, pelas trocas de informações musicais e pedagógicas.

A todos aqueles que acreditam na Educação Musical e que apreciam o instrumento acordeom e de alguma forma estão inseridos neste trabalho.

O que é ser músico?

É apaixonar-se por um instrumento ou canto, antes mesmo de aprender música, e sentir que é aquilo que você quer na sua vida!

É passar horas trancafiado num quarto ou sala estudando o seu instrumento, repetindo, incomodando os vizinhos, os familiares, com a fé de que um dia sua música será linda.

É trocar o dia lindo lá fora, o passeio e o lazer, pelo estudo musical.

É enfrentar barreiras sociais, preconceitos, e pelo esforço vencê-los e realizar o seu sonho.

É ficar feliz com a palavra de apoio diante das dificuldades profissionais e saber fechar os ouvidos para os conselhos que lhe sugerem a desistência.

É ter uma inesgotável paciência e persistência!

É ouvir: "Mas além da música, você trabalha em que mesmo?", e saber perdoar a ofensa.

É saber que a vida profissional é difícil, que há espaço para os mais qualificados, e mesmo assim estar disposto a conquistar o seu espaço!

É praticar centenas, milhares de horas e ouvir o seu mestre dizer: "pode ser melhor".

É conviver e conhecer pessoas maravilhosas, dotadas de valores, caráter, e moral ímpares!

É aprender que você precisa ser forte diante do desprezo de algumas pessoas que não valorizam o que você faz.

É receber um salário digno pela sua arte e agradecer a Deus por poder viver daquilo que mais ama!

É receber um salário baixo, porque o "mercado clandestino" e a picaretagem lhe obrigam a reduzir o valor do seu trabalho.

É ser o centro das atenções e emocionar as pessoas!

É sentir que algumas vezes você e o seu trabalho valem menos que um arranjo de flores de altar de igreja ou cerimônias.

É receber o aplauso caloroso das multidões!

É tocar com todo o seu amor e ter que se esforçar para não perder a concentração diante das conversas e ruídos por parte de pessoas mal-educadas da plateia.

É ter a convicção de que a música é um poderoso meio de transformação e cura das mazelas do mundo!

É saber que esse poder não é reconhecido por

boa parte de gestores e governantes insensíveis que consideram a música apenas um passatempo e um lazer como qualquer outro. É escrever centenas de rascunhos antes de aprontar uma obra.

É ter que estabelecer um preço para algo que não tem preço.

É compor aquilo que a sua alma não consegue expressar em palavras!

É trabalhar enquanto as demais pessoas descansam.

É compor uma sinfonia completamente surdo!

É compor obras que persistem no tempo!

É ser a ponte entre a criatura e o criador

É compor aquela trilha que faz a diferença no filme, no teatro, no comercial...

É mexer com o elemento principal e indispensável para a dança.

É ser um eterno aprendiz e aceitar que sempre haverá alguém para lhe acrescentar algo novo na sua bagagem musical!

É aquele que encontra na Música a paz e a serenidade para a sua inquietação!

É aquele que, estando com a Música, nunca está só!

É aquele que alimenta e conforta a alma dos irmãos!

É aquele que vê nas lágrimas e nos brilhos dos olhos dos ouvintes a sua maior recompensa!

Ser músico é alimentar diariamente a eterna e pura criança que somos!

(Leandro Schaefer)

RESUMO

A ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM: IDENTIDADE, FORMAÇÃO E LEGADO DE ACORDEONISTAS EM NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS

AUTOR: Douglas Rodrigo Bonfante Weiss
ORIENTADORA: Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Esta tese está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), à Linha de Pesquisa Educação e Artes (LP4) e ao Grupo de Pesquisas NarraMus – Autonarrativas de Práticas Musicais. O objetivo geral desta pesquisa é: investigar as dimensões do legado dos acordeonistas Adelar Bertussi, Honeyde Bertussi, Albino Manique, Luiz Carlos Borges, Edson Dutra e Luciano Maia na construção de uma “Escola gaúcha de acordeom”. Para dar conta de atender o objetivo geral, constam os objetivos específicos, quais sejam: Aprender e compreender experiências formadoras dos acordeonistas entrevistados, por meio de suas narrativas (auto)biográficas; observar como as experiências formadoras desses acordeonistas são reveladas em suas narrativas (auto)biográficas sobre seu legado musical; compreender como a identidade do gaúcho influenciou na formação da “Escola gaúcha de acordeom”. A Educação Musical voltada ao surgimento da Escola Gaúcha de Acordeom se realiza em torno de uma identificação cultural. Para endossar esta reflexão, busco alicerce teórico no conceito de identidade, partindo das perspectivas de Dubar (2009), em que a identidade é apresentada pelos autores como necessidade intrínseca do ser humano sob aspectos subjetivos. O surgimento da identidade de gaúcho foi posta em reflexão em contraponto com autores como Oliven (2006). Em uma abordagem (auto)biográfica, a metodologia adotada, neste trabalho, é a Entrevista Narrativa, analisada a partir da Experiência Formadora, com aporte em Josso (2004). No decorrer do presente trabalho, saliento diversos parâmetros formativos. Dentre eles, considero que os principais sejam: a) a compreensão da formação da identidade musical, ou da identidade de músico pôde ser notada desde a infância, quando observamos os sentidos construídos primeiro a partir de vivências, e sequencialmente das experiências formadoras em relação à sonoridades, desde a musicalização informal até buscas profissionais conscientes, como estudos formalizados e procura por visibilidade na mídia. b) foi possível perceber como movimentações da mídia, de instituições e grupos de pessoas como escritores e músicos, podem construir e influenciar identidades ligadas a regionalidades, e como a identificação sonora é tão importante quanto a letra para que uma canção popular alcance sucesso, o que é perceptível nas músicas puramente instrumentais. c) as inovações musicais, ao mesmo tempo que são fundamentais para o desenvolvimento da escola gaúcha de acordeom, bem como a fomentação do mercado musical, ocorrem dentro de um escopo sonoro identitário, o qual regula as inovações aceitas, por vezes formando novas ramificações desta escola. Além disso, percebem-se diferentes embates enfrentados pelos músicos profissionais em relação à legitimação da música como profissão, tanto nas instituições de ensino como no âmbito familiar.

Palavras-chave: Educação Musical. Identidade(s). Identidade(s) de Gaúcho. Narrativas (auto)biográficas. Práticas Musicais. Escola de Acordeom.

ABSTRACT

GAUCHO ACCORDION SCHOOL: THE IDENTITY, TRAINING AND LEGACY OF ACCORDIONISTS IN THEIR (SELF)BIOGRAPHICAL NARRATIVES

AUTHOR: Douglas Rodrigo Bonfante Weiss
ADVISOR: Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

This thesis is linked to the Graduate Program in Education (PPGE) of the Federal University of Santa Maria (UFSM), to the research line Education and Arts (LP4), and to the Research Group NarraMus - Self-narratives of Musical Practices. The general objective of this research is to investigate to what extent the legacy of accordionists Adelar Bertussi, Honeyde Bertussi, Albino Manique, Luiz Carlos Borges, Edson Dutra and Luciano Maia are builders of a “Gaucho accordion school”. In order to meet the general objective, this research has the following specific objectives: To gather and understand the experiences of the accordionists interviewed in this project through their (self)biographical narratives; observe how their forming experiences are revealed in their (self)biographical narratives regarding their musical legacy; understand how the gaucho identity influenced the formation of the “Gaucho Accordion School”. Musical Education aimed at the emergence of the Gaucho Accordion School is occurred through cultural identification. To endorse this consideration, I seek theoretical support in the concept of identity, starting from the perspectives of Dubar (2009), in which identity is presented as an intrinsic human need under subjective aspects. The emergence of the gaucho identity was put into reflection in contrast with authors such as Oliven (2006). In a (self)biographical approach, the methodology adopted in this study is the Narrative Interview, analyzed from the Formative Experience (Josso 2004). In the course of this present study, several formative parameters are highlighted. The main ones are: a) the understanding of the formation of musical identity or the identity of a musician could be noticed since childhood, when we observe the senses constructed from experiences, and then from the formative experiences in relation to the sonority, from informal musicalization to conscious professional search, such as formal studies and search for visibility in the media. b) it was possible to see how movement by the media, institutions, and groups of people, such as writers and musicians, can build and influence identities linked to regionality, and how sonority identification is as important as the lyrics for a popular song to achieve success, which is noticeable in purely instrumental music. c) while musical innovations are fundamental for developing the gaucho accordion school and promoting the musical market, they occur within a sonorous scope of identity, which regulates the accepted innovations, sometimes forming new branches of this school. In addition, different struggles are faced by professional musicians in relation to the legitimation of music as a profession, both in educational institutions and family context.

Keywords: Music Education. Identity; Gaucho identity. (Self)biographical narratives. Musical Practices. Accordion School.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Padrão Rítmico do Chimarrita	89
Figura 2 – Padrão Rítmico da Valsa	90
Figura 3 – Padrão Rítmico da Polca	91
Figura 4 – Padrão Rítmico do Xote	92
Figura 5 – Padrão Rítmico da Vaneira	94
Figura 6 – Padrão Rítmico da Mazurca	95
Figura 7 – Padrão Rítmico da Rancheira	97
Figura 8 – Padrão Rítmico da Toada	98
Figura 9 – Exemplo Rítmico da Toada ao Violão	98
Figura 10 – Exemplo Rítmico da Toada	99
Figura 11 – Outro Exemplo Rítmico da Toada	99
Figura 12 – Padrão Rítmico da Milonga	100
Figura 13 – Padrão Rítmico da Milonga Arrabaleira	101
Figura 14 – Exemplo Rítmico da Milonga Arrabaleira para Violão	101
Figura 15 – Exemplo Rítmico da Milonga Arrabaleira nos Baixos do Acordeom	102
Figura 16 – Padrão Rítmico da Polca Paraguaia	103
Figura 17 – Exemplo Rítmico da Polca Paraguaia no Acordeom	103
Figura 18 – Padrão Rítmico do Chamamé	105
Figura 19 – Exemplos Rítmicos de Variações do Chamamé nos Baixos do Acordeom	106
Figura 20 – Padrão Rítmico do Rasguido-Doble	107
Figura 21 – Exemplo Rítmico do Rasguido-Doble ao Violão	107
Figura 22 – Padrão Rítmico do Bugio	110
Figura 23 – Exemplo Rítmico do Bugio nos Baixos do Acordeom	110
Figura 24 – Exemplo de Dobras de Vozes em Solos Melódicos do Acordeom Gaúcho	111
Figura 25 – Modalidades de Experiência Formadora	179
Figura 26 – Contratempos da Música Clareando O Dia	250
Figura 27 – Exemplo Melódico em Vaneirinhas. Melodia da “Vaneirinha Do Adeus”	254
Figura 28 – Desenho de um Cheng	303
Figura 29 – Cheng	304
Figura 30 – Diferentes Tamanhos de Cheng	305
Figura 31 – Palhetas Metálicas	305
Figura 32 – Desenho de uma Handaolina	306
Figura 33 – Réplica do Acordeom Patenteado por Cyrill Demian	307
Figura 34 – Acordeom de 1835 semelhante ao de 1831	309
Figura 36 – Acordeom De 1834, Viena	309
Figura 35 – Acordeom De 1840, Alemanha	310
Figura 37 – Acordeon Schrammel, Criado por Matthaeus Bauer em 1851	310
Figura 38 – Harmoni-Flute, 1856	311
Figura 39 – Clavierharmonika, 1854	311
Figura 40 – Sistema de Baixos Standart (Padrão) ou Stradella	312
Figura 41 – Baixo Solto Modelo C-Griff Italiano	313
Figura 42 – Baixo Solto	313
Figura 43 – Bayan Modelo B-Griff Russo	313
Figura 44 – Acordeom Modelo Profissional com 41 Teclas e Baixos Stradella	315
Figura 45 – Extensão de Notas do Teclado do Acordeom com 41 teclas	316
Figura 46 – Extensão de Notas do Acordeom Com 64 botões	318
Figura 47 – Acordeom Modelo Profissional com 64 botões e 120 baixos	318

Figura 48 – Acordeom Diatônico com 21 botões e 8 baixos	319
Figura 49 – Tabela de sons para a mão direita do Acordeom de 8 baixos	320
Figura 50 – Tabela de sons para a mão esquerda do Acordeom de 8 baixos	321

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Métodos para Acordeom	38
Quadro 2 – 31º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria	146
Quadro 3 – 32º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria	147
Quadro 4 – 33º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria	147
Quadro 5 – Participantes Enart 2016	147
Quadro 6 – Final do Enart 2016.....	149
Quadro 7 – Participantes Enart 2017	149
Quadro 8 – Final do Enart 2017	150
Quadro 9 – Participantes do Enart 2018	150
Quadro 10 – Final do Enart 2018	151
Quadro 11 – Final do Enart 2019	151
Quadro 12 – Produção das Narrativas.....	173
Quadro 13 – Alterações Organológicas no Acordeom ao Longo da História.....	308

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
CAL	Centro de Artes e Letras
LP4	Linha de Pesquisa Educação e Artes
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
CTGs	Centros de Tradição Gaúcha
MTG	Movimento Tradicionalista Gaúcho
MPG	Música Popular Gaúcha
RBS TV	Rede Brasil Sul de TV
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
TVE-RS	Tv Educativa
CD's	Compact Disc
DVD's	Disco Digital Versátil
LP's	<i>Long Play</i>
ENART	O Encontro de Artes e Tradição Gaúcha
LIC	Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	27
2 MOTIVAÇÕES DA PESQUISA	33
2.1 PESQUISAS ACADÊMICAS EM TORNO DO ACORDEOM	34
3 NOÇÕES DE IDENTIDADE	45
3.1 NOÇÕES DE IDENTIDADE INDIVIDUAL: ESSENCIALISTA E NOMINALISTA ...	45
3.2 NOÇÕES DE IDENTIDADE: PROCESSOS HISTÓRICOS	47
3.3 NOÇÕES DE IDENTIDADE COLETIVA: COMUNITÁRIAS E SOCIETÁRIAS	48
3.4 IDENTIDADES HERDADAS E IDENTIDADES REFLEXIVAS	49
3.5 NOÇÕES DE IDENTIDADE MUSICAL	52
4 DEFINIÇÕES DA IDENTIDADE DE GAÚCHO	59
4.1 IDENTIDADE NACIONAL E REGIONAL	59
4.2 O RESGATE HISTÓRICO-CULTURAL: A CRIAÇÃO DOS CTG'S.....	64
4.3 RELAÇÕES DA HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL COM A IDENTIDADE DE GAÚCHO	72
4.3.1 Disputas e Tratados na ocupação e colonização	73
4.3.2 Revolução Farroupilha e a Revolução Federalista	78
5 A MÚSICA GAÚCHA E SUA(S) IDENTIDADE(S)	83
5.1 O BALAIO DE SONS: A IDENTIDADE DE GAÚCHO NOS RITMOS MUSICAIS ...	83
5.1.1 Gêneros de propagação europeia	88
5.1.2 Gêneros de propagação sul-americana	96
5.1.3 Gêneros de propagação sul-rio grandense	108
5.1.4 A música gaúcha pode evoluir?	111
5.1.5 Os festivais nativistas	114
5.1.6 O <i>Tchê music</i>	119
5.2 A(S) IDENTIDADE(S) DE GAÚCHO REFLETIDAS NA POESIA E NA LITERATURA	124
5.2.1 A identidade de gaúcho nas letras de música	125
5.2.2 A identidade de gaúcho na poesia	132
6 CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	141
6.1 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO NA PESQUISA: A ESCOLHA E APRESENTAÇÃO DOS ENTREVISTADOS	141
6.1.1 Programas audiovisuais e séries de televisão, programas de rádio, internet	141
6.1.2 Concursos de performance em acordeom gaúcho	145
6.1.3 O <i>corpus</i> de análise	152
6.1.3.1 Os Irmãos Bertussi (in memoriam)	153
6.1.3.2 Albino Manique (12 de março de 1944)	155
6.1.3.3 Edson Dutra (19 de fevereiro de 1952)	158
6.1.3.4 Luiz Carlos Borges (25 de março de 1953)	160
6.1.3.5 Luciano Maia (7 de novembro de 1980)	162
6.2 FORMAÇÃO: OS ESTUDOS BIOGRÁFICOS E AUTOBIOGRÁFICOS	163
6.2.1 A entrevista semiestruturada com foco na recordações referência	165
6.2.2 Perguntas de esclarecimento: a entrevista a distância mediada pela internet	166

6.2.2.1 A entrevista via WhatsApp.....	168
6.2.2.2 Minha primeira experiência com a pesquisa narrativa via WhatsApp.....	170
6.2.3 As experiências formadoras: momentos marcantes do aprendizado	174
6.2.4 Parâmetros de análise de dados: modalidades da construção das experiências formadoras	177
7 FORMAÇÃO E IDENTIDADE(S) DA ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM	181
7.1 AS VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS SOBRE A IDENTIDADE MUSICAL	181
7.1.1 A opção pelo acordeom	182
7.1.1.1 A identidade sonora dos Irmãos Bertussi.....	184
7.1.1.2 Ainda sobre identidade sonora.....	189
7.1.2 Os horários de estudos musicais e a identidade musical.....	192
7.1.2.1 A identidade de músico e as expectativas dos ouvintes.....	195
7.1.2.2 As oportunidades de estudo e a profissionalização	198
7.2 GÊNEROS MUSICAIS E SONORIDADES	214
7.2.1 As músicas das mídias e a identidade musical	216
7.2.2 O folclore e os gêneros musicais dos Irmãos Bertussi	221
7.2.3 O baile gaúcho : os Irmãos Bertussi e Tio Bilia.....	226
7.2.4 O pampa não tem fronteiras.....	228
7.3 AS VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS NA PROFISSÃO: HABILIDADES E CONHECIMENTOS PARA MANTER A CARREIRA PROFISSIONAL	232
7.3.1 A autonomia e autenticidade dos músicos populares	233
7.3.1.1 Composições	233
7.3.1.2 Inovações	247
7.3.2 Formação de grupos musicais	258
7.3.2.1 Experiências musicais dos palcos e da estrada.....	263
7.3.2.2 Busca de visibilidade nas mídias	267
7.3.2.3 Compromissos com a profissão: relações com as tecnologias musicais, festivais, estúdios e venda de mídias	270
7.3.3 O músico na família e na escola.....	279
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	283
REFERÊNCIAS	289
APÊNDICES	303
APÊNDICE A – HISTÓRIA ORGANOLÓGICA DO ACORDEOM.....	303
APÊNDICE B - TIPOS DE ACORDEOM.....	315

1 INTRODUÇÃO

Desde minha graduação, em Música – Licenciatura Plena, iniciei reflexões sobre a formação de acordeonistas. Em Weiss (2011), realizei o estudo da vida profissional de dois professores de acordeom da cidade de Santa Maria-RS, sendo que um deles possuía graduação em música, e o outro, formado pela “academia da vida” (músico com reconhecimento e projeção, nacionalmente reconhecido entre acordeonistas, mas que não passou por um currículo acadêmico). Por meio do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria, concluí, no ano de 2015, minha dissertação de Mestrado intitulada “A formação de Professores de acordeom do Rio Grande do Sul: Narrativas (auto)biográficas”, pesquisa em que, por indicação dos participantes estudados em 2011, cheguei a outros professores de outras localidades, não me restringindo ao Rio Grande do Sul, mas guiando-me via indicação dos músicos estudados em minha Monografia de Graduação. Em ambos os trabalhos, procurei destacar aspectos constitutivos da sua cultura profissional com foco em suas relações com culturas populares e acadêmicas, problematizando as concepções pedagógicas presentes em seus relatos.

Nessas pesquisas anteriores, primeiramente localizo o aprendizado musical em família em situações informais, ou mesmo como legado artístico. Posteriormente, destaco alguns aspectos de seus relatos trazendo à tona modos como “escolas de acordeom” são construídas por meio da vivência de músicos. Porém, em ambos os trabalhos, senti necessidade de compreender melhor a construção das escolas de acordeom. Pensando em toda a análise de dados (da dissertação e da monografia), percebi que a formação e atuação dos acordeonistas brasileiros, ou mesmo, de qualquer músico, é, normalmente, bastante subjetiva. Após essa reflexão sobre os professores de acordeom, chamou-me a atenção a produção artística e a formação das pessoas que trabalham com o instrumento acordeom, não lecionando, mas atuando exclusivamente como músicos, tendo em vista que alguns acordeonistas eram citados pelos professores de acordeom como “formadores de escolas”, tanto na pesquisa realizada em 2011 quanto na de 2015.

Tratando-se da formação de professores de acordeom, algumas histórias formativas coincidem em aspectos como: trajetórias formativas, legado musical na família e repertórios musicais. Os compositores desses repertórios estudados pelos professores de acordeom são uma base fundamental em sua formação. Assim, um estudo mais aprofundado a respeito da formação de profissionais que deixaram um notável legado faz-se necessário. Isso se deve, pois esse legado musical constitui uma escola regional de acordeom e a produção artística desses

acordeonistas pode vir a ter um maior aproveitamento acadêmico pelos profissionais interessados em graduações na área de música com ênfase no acordeom, bem como por outros profissionais ligados a esse instrumento, transmitindo um modo de tocar que é bastante peculiar dos acordeonistas gaúchos.

Como músico e professor de acordeom, partilho da maior parte dos anseios e questionamentos oriundos dessa área de atuação em aulas, na composição de músicas e materiais didáticos ou, ainda, atuando artisticamente em recitais ou apresentações.

Nesse sentido, trago relatos autobiográficos de alguns acordeonistas receptores dessa escola regional para fins de análise. Desse modo, os participantes deste estudo foram selecionados conforme os critérios de inclusão desta pesquisa, definidos, por sua vez, a partir dos objetivos. Convém, ainda, destacar o aceite dos acordeonistas em participar deste trabalho.

Uma vez que estamos tratando de uma escola gaúcha de acordeom, em que alguns acordeonistas são os expoentes, considero pertinente, neste momento, trazer algumas exposições de Lima (2015). Esse autor apresenta ideias sobre legado artístico-pedagógico, sendo algumas válidas para o pensamento de uma escola de acordeom, quando expõe sobre influências pedagógicas de um professor em uma escola de instrumento:

Pude perceber que as interfaces (enunciadas no objetivo geral da pesquisa) não se restringiram à consolidação de uma *escola de contrabaixo e à pessoa do professor Masciadri*, mas transbordaram para contextos pedagógicos do ensino de contrabaixo, panoramas sociopolíticos de uma época e de um lugar, contextos sociais nas intrincadas relações entre professor e aluno(s) no ensino conservatorial/tradicional de instrumento, e para as relações entre músicos, ensino de instrumentos e formação profissional (LIMA, 2015, p. 102, grifo do autor).

Da mesma forma, a construção de uma escola regional de acordeom não pode se restringir a apenas um professor ou a um compositor. Portanto, pareceu pertinente compreender alguns fatos que foram fundamentais na formação dessa escola e suas relações com a(s) identidade(s) presente(s) no Rio Grande do Sul e no Brasil.

A maioria dos compositores, abordados nesta pesquisa, não trabalham como professores. Eles se dedicam ao autodidatismo, ao estudo enquanto instrumentistas e à produção de novas composições. Talvez, existindo até certa concorrência entre eles, dedicaram-se ao estudo para o aperfeiçoamento profissional, e, por meio de seu trabalho, a conquistar o público consumidor dessa cultura.

Numa escola da maneira que comumente se entende pelo termo, está contida também uma ideia de “inovação”, ou seja, uma nova maneira de fazer ou de pensar, que se consolida através de sua disseminação, seu uso, sua história (como em “Escola dos

Annales”, ou “Escola Francesa”, ou “Escola de Frankfurt”) (LIMA, 2015, p. 103, grifo do autor).

Ao se tratar de música gaúcha, é costumeiro destacar a simplicidade inteligível em sua construção como algo marcante. No entanto, por meio da pesquisa desenvolvida em Weiss (2015), nas falas dos professores de acordeom estudados, existia a ideia de que alguns acordeonistas produzem a sua própria “escola”, pois trazem inovações, criando ramificações estilísticas dentro do estilo gaúcho. Essa constatação será melhor explicada ao longo deste trabalho. Em termos musicais, para “fazer escola” se entende que é necessário ter seguidores e, para isso, é necessária a conquista estética de um público. Os compositores nos ensinam através de suas composições e não, necessariamente, ministrando aulas.

Em seu trabalho de dissertação, Lima (2015) mostra que uma das principais características na “Escola Masciadri” é o “caráter de hereditariedade pedagógica”. Essa hereditariedade ocorre entre os acordeonistas, através da observação e da apreciação que despertam nos estudantes o desejo de atingir aquele nível performático ou a vontade de tocar parecido, devido a uma identificação cultural e estética. Nesse sentido, um entendimento sobre os elementos simbólicos e os gêneros musicais da cultura gaúcha configura-se pertinente para a compreensão do surgimento dessa escola regional.

É comum existirem desafios formativos na vida de qualquer profissional, mais peculiar ainda são os presentes na vida de um músico. Na realidade cultural brasileira, o acordeom aparece com mais intensidade na música popular e regional, sendo menos inserido curricularmente em cursos superiores de música, o que é diferente em países europeus, onde o instrumento tem mais “respeitabilidade acadêmica” (PERES, 2009, p. 09). Essa problemática vem sendo discutida e teorizada por alguns autores, conforme tratamos em seção específica.

O objeto de estudo e também a tese desta pesquisa é: a escola gaúcha de acordeom. A partir daí surgem três questões: A primeira delas compreende entender quais pessoas poderiam representar esses expoentes artísticos. A segunda consiste em definir quais conceitos são fundamentais de serem estudados para responder os questionamentos propostos e, finalmente, a terceira envolve decidir como a pesquisa se desenvolveria.

Foi então que em um *workshop* com o acordeonista Luciano Maia tive oportunidade de entrevistá-lo. Nessa ocasião, o acordeonista, ao falar de suas composições, expõe:

[...] de muitos discos do Albino Manique eu tive vontade de copiar, muitas coisas do Luiz Carlos Borges, mas se eu copiasse não iria adiantar. O meu caminho era simples, eu queria ser artista e eu queria buscar uma identidade [...] pra onde a gente vai levar a nossa música depende da gente. Então dentro de uma estética isso tem um limite. Se

eu tocar um “Canto Alegretense[chamamé]” como eu toco aqui não funciona lá [fora do país, ou da região], daqui a pouco, como a exigência da minha vida e da minha carreira em certo ponto foi tentar “dialogar” com outras pessoas, eu naturalmente fui procurando no que eu tinha, o que eu poderia universalizar, o que soa bonito, e o que entrega nossa regionalidade (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

O músico relata sua busca para desenvolver sua identidade musical. Todavia sua essência musical já está arraigada a uma identidade. A partir dela, além de manter um elo com o regionalismo, buscou uma universalização da sua música sem descaracterizar o regional. Desse modo, a compreensão dos estudos (auto)biográficos, da identidade, da identidade de gaúcho, bem como da cultura gaúcha e dos ritmos gaúchos, fez-se necessária para compreender a construção da Escola Gaúcha de Acordeom. Assim, além da entrevista, foram adotadas outras técnicas de investigação, que descrevo ao longo da pesquisa.

Realizada essa localização, passo à apresentação do objetivo geral e dos objetivos específicos desta tese de doutorado. O objetivo geral desta pesquisa é: investigar as dimensões do legado dos acordeonistas Adelar Bertussi, Honeyde Bertussi, Albino Manique, Luiz Carlos Borges, Edson Dutra e Luciano Maia na construção de uma “Escola gaúcha de acordeom”. Para dar conta de atender ao objetivo geral, elaborei objetivos específicos, quais sejam:

- a) Aprender e compreender experiências formadoras dos acordeonistas Adelar Bertussi, Honeyde Bertussi, Albino Manique, Luiz Carlos Borges, Edson Dutra e Luciano Maia, por meio de suas narrativas (auto)biográficas;
- b) Observar como as experiências formadoras dos acordeonistas entrevistados são reveladas em suas narrativas (auto)biográficas sobre seu legado musical.
- c) Compreender como a identidade do gaúcho influenciou na formação da “Escola gaúcha de acordeom”.

Desse modo, esta pesquisa se constitui de um objetivo geral e de três objetivos específicos, de modo que esses têm a função de auxiliar no alcance daquele. Ademais, este trabalho também é um processo de (auto)formação, de decisões e, porque não dizer, de criação. O mesmo ocorre com nossa formação profissional e musical, ela ocorre durante toda a vida, a cada dia e a cada aprendizado.

Para entender a formação e inovações trazidas pelos músicos em questão, a compreensão da época histórica em que viveram, bem como contextos coletivos envolvendo o social, o cultural e o ideológico se fazem necessários. Na fala de professores estudados em Weiss (2015), bem como na mídia, os músicos relacionados neste trabalho têm sido reconhecidos como importantes expoentes, podendo representar os construtores da escola

gaúcha de acordeom, visto que o próprio campo social reconhece seus atores e “um campo não se constitui ao acaso, e nem tudo nele é igualmente possível ou impossível em cada momento” (BOURDIEU, 2004, p. 27). Nesse sentido, considero pertinente recorrer a preceitos teóricos que auxiliam a compreender o que abordei até o momento.

Identidade, identidade de músico e identidade sonora acabam sendo termos recorrentes quando estudamos a formação de músicos e ajudarão a compreender como se constitui esta escola regional de performance. Nesse sentido, no Capítulo 2, abordo alguns disparadores que me instigaram a estudar o presente tema. No Capítulo 3, procuro elucidar brevemente algumas noções de Identidade apresentadas em “A Crise das Identidades: A interpretação de uma Mutaçãõ”, edição de 2009, de Claude Dubar (1945-2015). O autor aborda noções de identidade relacionadas a contextos formadores presentes na história da humanidade. Nesse sentido, esta pesquisa está contextualizada no Rio Grande do Sul, estado colonizado por diversas etnias e influenciado por diferentes culturas, o que foi significativo para a construção identitária dos músicos envolvidos.

Portanto, compreender esse contexto e parte da construção da cultura gaúcha também se fez necessário, pois no estado uma “identidade de gaúcho” é fortemente presente (OLIVEN, 2006). Então, relacionada a “identidade de gaúcho”, está elucidada uma identidade sonora aceita pelos indivíduos que atuam neste contexto. Desse modo, no capítulo 4, procuro explicar brevemente a construção da “identidade de gaúcho”, suas representações e relações com a história do Rio Grande do Sul. No Capítulo 5 exponho uma compreensão e a definição de quais “materiais musicais”¹ podem estar relacionados à construção da identidade sonora da música gaúcha.

No capítulo 6, os parâmetros da análise de dados e as escolhas dos entrevistados são explicados. Segundo Dubar (2009, p. 217), “[...] só a aprendizagem experiencial permite a utilização da reflexividade, isto é, a construção de uma identidade reflexiva que dá sentido a uma prática na qual se tem sucesso”. Portanto as etapas da construção da “experiência formadora” (JOSSO, 2004) foram tomadas como parâmetro de análise dentro da presente pesquisa, sobre a qual exponho algumas das noções que contribuem para a conceituação do termo.

O Capítulo 7 expõe uma análise das falas dos compositores que ajudam na compreensão de como se consolida esta escola estilística do acordeom, fazendo relações das narrativas com as etapas da “experiência formadora” (JOSSO, 2004), da “Identidade” (DUBAR, 2009) e da

¹ Ao se referir a “materiais” em música, Swanwick (2003, p. 80-97) indica se referir a produção do som: timbres, melodias, ritmos e harmonia.

“Identidade Musical”(MACDONALD; HARGREAVES; MIELL, 2002). Os apêndices do trabalho ajudam a compreender sobre a história e a organologia do acordeom, evidenciando a sua diversidade.

2 MOTIVAÇÕES DA PESQUISA

Este trabalho situa-se na área da Educação com foco na Educação Musical. Um dos primeiros elementos motivadores foi observar que o número de graduações que abrangem curricularmente o instrumento acordeom era bastante baixo, considerando a extensão territorial do nosso país, em contraponto com a quantidade de universidades que abrangem graduações em música, bem como a presença marcante do instrumento acordeom na música popular de cunho regional.

A pouca inserção do acordeom no Ensino Superior, uma vez que a maior parte do seu ensino é difundido por músicos sem formação acadêmica ou por acordeonistas que buscaram especializações em nível superior, formados em outras áreas do campo da Educação Musical, no contexto da presente pesquisa², pode ser verificada no Rio Grande do Sul (RS), estado que possui cerca de 12 graduações em música³ (ABRIL, 2018). Contudo, apenas uma delas contempla curricularmente o instrumento acordeom, a qual está localizada na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), em Montenegro (RS). A implantação desse instrumento no currículo ocorreu em 2001. Convém expor, ainda que além da questão de como os instrumentos da música popular têm ocupado espaços no ensino superior de caráter acadêmico, a música popular também é pouco inserida nos cursos superiores de música no RS, sendo “também uma realidade recente em nosso país” (SOUZA, 2013, p. 14).

Em concordância, Presser (2018) expõe que no Brasil “foram encontradas 107 instituições que oferecem cursos superiores em música, de graduação e sequenciais – presenciais e à distância” (PRESSER, 2018, p. 59). No âmbito dos cursos de graduação em música popular, o autor expõe um cronograma de sua fundação, no qual totalizam-se 12 cursos espalhados em diferentes instituições públicas⁴ e privadas, ou seja, percebe-se que ainda é bastante tímida a inserção da música popular nas instituições de ensino superior, o que é

² Realizada com músicos que buscaram graduações nas décadas de 60, 70, 80 e 90.

³ Conforme o Guia do Estudante da Editora Abril, as faculdades ou universidades que oferecem cursos de graduação em música no Rio Grande do Sul são: Centro Universitário Metodista-IPA; Universidade Federal de Pelotas; Universidade de Caxias do Sul; Universidade Católica de Pelotas; Faculdades EST; Universidade do Vale do Rio Sinos; Universidade Federal de Santa Maria; Universidade Estadual do Rio Grande do Sul; Instituto Superior de Educação Ivoti; Universidade de Passo Fundo; Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Federal do Pampa.

⁴ Cronologia do surgimento dos Bacharelados em Música Popular no Brasil : Em 1989, Universidade Federal de Campinas (UNICAMP); em 1998, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); em 2003, Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); em 2006, Universidade Estadual do Ceará (UECE); em 2009, Universidade Federal da Bahia (UFBA); em 2009, Universidade Federal da Paraíba (UFPB); em 2009, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); em 2012, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, em 2013, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)” (PRESSER, 2018, p. 63-64).

passível de verificação ao direcionarmos nossa ótica ao número de graduações em música em um país de dimensões continentais, como o Brasil. No Rio Grande do Sul, em 2012, foi fundado o Bacharelado em Música Popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, em 2013, na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

Não é objetivo da presente pesquisa analisar os currículos das graduações em música, mas, por outro lado, expor o relato dos acordeonistas envolvidos nesta pesquisa, tendo em vista sua experiência na busca por graduações em música. Indo ao encontro dessas informações, na fala dos entrevistados, percebemos, também, um maior destaque para a contemplação da música erudita nos cursos de graduação em música, em detrimento de repertórios e instrumentos ligados à música popular. No trecho que segue, apresento uma breve revisão de pesquisas, referentes ao estudo profissional do acordeom e minha história pessoal com reflexões que conduziram à temática da pesquisa.

2.1 PESQUISAS ACADÊMICAS EM TORNO DO ACORDEOM

Considerando a escassa inserção do acordeom no meio acadêmico dos cursos de música do Brasil, surgem trabalhos em busca de teorizar sobre trajetórias formativas e o estudo deste instrumento, como: Zanatta (2004; 2005), Persch (2005; 2006), Oliveira (2008), Machado (2009), Reis (2009; 2010), Weiss e Louro (2010; 2011; 2013; 2015), Silva (2010), Puglia (2010), Borba (2013), Pereira e Nascimento (2013), Thomé (2015), Ávila (2015), Pereira (2016) e Ferreira (2019). Apesar da existência de tais pesquisas, a busca formativa do grupo profissional dos acordeonistas carece ainda de uma atenção maior, haja vista que a formação profissional dos músicos abordados nesta pesquisa é, regionalmente, bastante representativa. Além disso, existe uma forte representatividade desse instrumento na música de diferentes partes regionais do Brasil (ZANATTA, 2004).

O ensino e o aprendizado do acordeom, no Rio Grande do Sul, acontece em meio a diferentes culturas de aprendizagem que, em geral, são menos formalizadas. Indo ao encontro de ideias de Machado (2009) e Reis (2009; 2010a; 2010b), Weiss e Louro (2010; 2011; 2013), que apontam sobre a relevância de teorizações sobre o ensino deste instrumento, “pois torna possível desvendar estratégias de ensino e aprendizagem utilizadas pelos professores e estudantes deste instrumento, com análise e comparação das diferentes metodologias utilizadas pelos mesmos” (WEISS; LOURO, 2011, p. 135).

Puglia (2010) corrobora essa informação, expondo que o acordeom “é ensinado informalmente devido à escassez de material didático existente, o que não acontece em países europeus”. Esse discurso é, também, revelado por Silva (2010, p. 6), quando mostra que, no Brasil, a partir “da década de 1960, com a ascensão do *Rock and Roll* e o desenvolvimento da Bossa Nova [...], formou-se uma lacuna de quase 50 anos na produção de material didático específico para acordeom”. Sobre tal problema, Borba (2013) expõe:

A educação musical, seja voltada para o ensino de um instrumento específico ou para o trabalho em escola de educação básica, necessita de materiais e métodos didáticos a fim de alicerçar e dar embasamento ao que se está ensinando. Desde que iniciei meus estudos no acordeom, encontrei dificuldades em obter métodos e materiais que me guiassem em direção à progressão técnica e musical (BORBA, 2013, p. 21).

Diante das “dificuldades no estudo acadêmico do acordeom no Brasil” (PEREIRA; NASCIMENTO, 2014), em divergência com a respeitabilidade acadêmica vigente em outros países, com “grande profusão de livros técnicos publicados, sobretudo na França, Itália, Alemanha, Espanha, Irlanda, Inglaterra, Estados Unidos, República Dominicana” (PERES, 2009, p. 09), no Brasil, a partir do ensino informal⁵, “o acordeom se incorporou à cultura popular brasileira e adquiriu suas linguagens e características musicais de acordo com a cultura e os costumes de cada região do país.” (PUGLIA, 2010, p. 34). Neste sentido, Ávila (2015), em monografia, busca apresentar um panorama da formação da música regional de baile no Rio Grande do Sul a partir da contribuição dos Irmãos Bertussi. Ferreira (2019) analisou as particularidades da formação de professores do acordeom diatônico (gaita-ponto), atuantes no projeto Fábrica de Gaiteiros, “identificando suas percepções em relação à sua atuação profissional nesse projeto” (FERREIRA, 2019, p. 184). O autor conclui que o projeto se torna o local onde se estabelecem desafios para a entrada de acordeonistas na carreira docente, desenvolvendo uma pedagogia própria, permitindo aprimoramento e replanejamento da sua carreira.

Estas “linguagens e características regionais” serão estudadas ao longo deste trabalho, com enfoque na formação dos acordeonistas. No sentido de produção técnica, autores como Persch (2005), Oliveira (2008) e Brum (2016) publicam álbuns de partituras com transcrições de músicas de renomados acordeonistas gaúchos, expondo que, no Rio Grande do Sul, “embora tenhamos uma grande produção de músicas para este instrumento, pouco material foi escrito: a

⁵ Existem autores que expõem situações relacionadas ao ensino do instrumento acordeom, em geral, ensinado informalmente, porém não se pode afirmar que essa é uma opinião unânime dentro da área da Educação Musical em um país tão vasto como o Brasil.

maioria foi resgatado em disco, dificultando assim, o aproveitamento do ponto de vista acadêmico” (OLIVEIRA, 2008, p. 6). Porém, o aproveitamento e inserção acadêmica do referido instrumento pode ter sido dificultado não somente pela falta de músicas escritas, mas também por dificuldades em sistematizar um currículo direcionado a um tipo de acordeom, tendo em vista a variedade de modelos existentes no Brasil e no mundo (APÊNDICE B). Diante disso, cabe questionar: a variedade de modelos seria uma justificativa para a exclusão acadêmica do instrumento?

Não pondero dispensar especialistas em um dado instrumento, mas que um conhecimento geral de todos eles é viável, como é o caso que ocorre com outros instrumentos⁶. Tampouco, a escassez de material didático nacionalmente produzido justificaria a pouca inclusão curricular do instrumento nos cursos superiores de graduação em música, visto que muitos materiais didáticos poderiam ser importados dos países onde existe uma maior produção deles, o que já ocorre com instrumentos ligados à música erudita. Tal exclusão, portanto, está ligada a traços de “colonialidade”, como explicado por Queiroz (2017), conforme o autor:

Fazemos a música de um “outro” por imposição, assumindo que tal música é nossa, sem perceber que desse “nós” pouco fazemos parte. A perversidade dos traços coloniais é que tendemos a reproduzir e manter epistemicídios musicais diversos, excluindo e matando conhecimentos e saberes que não se alinham à tendência colonizadora. [...] pois é chegado o momento de encararmos esse desafio e de implementarmos as adaptações, transformações e rupturas necessárias para vencê-lo. (QUEIROZ, 2017, p. 155).

Conforme o autor, apesar de algumas graduações trazerem perspectivas de diálogo entre músicas e culturas diversas, elas ainda “[...] têm na sua estrutura geral uma tendência mais direcionada para a música erudita”(QUEIROZ, 2017, p.150). O acordeom está no rol de instrumentos ligados a culturas populares que contribuem para as graduações se conectarem à dinâmica da música na sociedade, valorizando seus saberes e sua diversidade.

Zanatta (2004; 2005) destaca os principais contornos do cenário político econômico social e cultural do Brasil, a partir de 1920, para situá-los entre os aspectos identitários da cultura brasileira. Segundo a autora, “[...] o conhecimento histórico da trajetória deste instrumento através de práticas e agentes sociais contribuem ao resgate e à compreensão de elementos que constituem a sociedade brasileira” (ZANATTA, 2004, p. 201). Ademais, a

⁶ Como o caso dos metais como trompa, tuba, trompete, trombone etc, que, por vezes, são ministradas pelo mesmo professor. Além disso, como mostram as pesquisas, historicamente são excluídos do meio acadêmico instrumentos ligados à música popular.

estudiosa mostra como existem algumas conexões e combinações de diferentes tendências estéticas, conforme as regiões do Brasil em que estão situados os acordeonistas:

Enquanto o repertório de Pedro Raymundo, acordeonista da região sul, apresenta uma mescla de estilos: xóti, polca, chorinho, toada, tango, choro inspirado em compositores da música popular brasileira de início do século XX, Antenógenes da Silva representante da região sudeste mostra através do seu repertório de valsas e marchas uma influência da música letrada, isto é, baseada num sistema de linguagem e estruturação erudita, mas com temas populares. No entanto no repertório de ambos estão embutidas tendências estéticas de modelos regionalistas vigentes, do modernismo nacionalista, e das ideologias do estado novo (ZANATTA, 2004, p. 206).

Algumas ideias de Zanatta (2004) sobre tendências estéticas de modelos regionalistas convergem com os escritos de Reis (2010), Weiss e Louro (2011), Borba (2013) e Ávila (2015), os quais abordam o acordeom como instrumento de forte representatividade cultural no estado do Rio Grande do Sul. Ao longo do presente trabalho, buscamos compreender sobre as relações dos sons com a identidade musical, ou seja, por que alguns sons passam a representar regionalidades.

Silva (2010) analisa métodos considerados relevantes para acordeom que são utilizados no Brasil. Puglia (2010) aborda o ensino formal e não-formal desse instrumento no Sudeste do Brasil e faz uma análise dos métodos utilizados naquela região. Persch (2006) investiga as contribuições do uso do software *Encore* na educação musical, através de um estudo de caso, tendo em vista o ensino particular de acordeom para alunos iniciantes.

Machado (2009), Reis (2009; 2010), Weiss e Louro (2010; 2011), Thomé (2015) e Ferreira (2019) estudam práticas pedagógicas de professores de acordeom, buscando registrar aspectos relevantes da docência desse instrumento. Os autores supracitados têm destacado o ensino de “um pra um”⁷, bem como a informalidade teórica com a qual parte dos estudantes de acordeom preferem conduzir seu estudo. No entanto, destaco que alguns professores buscam transmitir, ao máximo, o estudo formalizado, por meio de uma técnica conservatorial e da teoria musical, fato que, por vezes, afasta os interessados do estudo do instrumento.

A informalidade em que grande parte dos acordeonistas do Rio Grande do Sul aprenderam e se profissionalizaram, somada à pouca inserção do acordeom no meio acadêmico, incitou alguns estudantes de acordeom a desenvolverem suas próprias técnicas de execução. Isso torna ainda mais forte a diversidade e subjetividade das características musicais dos professores e intérpretes das diversas regiões do estado e do país. A quantidade de métodos

⁷ O ensino de música individualizado, em que um professor desenvolve um trabalho formador junto a um aluno na sala de aula, chama-se de “pedagogia de-um-para-um”, com base em Davidson e Jordan (2007), e em Louro (2004).

atualizados é pouca. Tomando como referências Machado (2009) e Silva (2010), Borba (2013) faz um levantamento de métodos para acordeom utilizados “[...] a partir do contato com professores que lecionam o instrumento, tecendo uma breve análise dos mesmos” (BORBA, 2013, p. 24). O autor elabora um quadro, listando o ano dos métodos e o idioma em que é publicado, o qual trazemos a seguir.

Quadro 1 – Métodos para Acordeom

(continua)

MÉTODOS PARA ACORDEOM					
AUTOR	TÍTULO	EDITORA	CIDADE	ANO	LOCAL
ADELAR BERTUSSI WALDIR TEIXEIRA	MÉTODO PARA ACORDEON	IDEALGRAF	CURITIBA/BR	1999	MONTENEGRO.
ALENCAR TERRA	TÉCNICA DA VELOCIDADE	EDITORA IRMÃOS VITALE	SÃO PAULO/BR	1956	ACERVO PESSOAL.
CAMBIERI, FUGAZZA, MELOCCHI	CZERNY 35 STUDI PER FISARMONICA	BERBÈN EDIZIONI MUSICALI	ANCONA/ IT	1958	SANTA MARIA.
	MÉTODO PER FISARMONICA VOLUME 1º E 2º	BERBÈN EDIZIONI MUSICALI	ANCONA/ IT	1979	SANTA MARIA, MONTENEGRO, IJUÍ, ACERVO PESSOAL.
CLAUDIO JACOMUCCI	LA NUOVA TECNICA PER LA FISARMONICA A BOTTONI	CLAUDIO JACOMUCCI	BORGO S. MARIA PESARO/IT	1998	SANTA MARIA, ACERVO PESSOAL.
	TECNICA 1 E 2 .PER FISARMONICA CROMATICA	CLAUDIO JACOMUCCI	BORGO S. MARIA PESARO/IT	1991	SANTA MARIA
CURT MAHR	MODERNE ACCORDEON TECHINK	SÖHNE B. SCHOTT	ALEMANHA	1950	MONTENEGRO
ELIO BOSCHELLO	LA NUEVA DINAMICA FISARMONICISTA	BERBÈN EDIZIONI MUSICALI	ANCONA - IT	1985	SANTA MARIA
GIAN FELICE FUGAZZA	STUDI PER FISARMONICA A BASSI SCIOLTI	BERBÈN EDIZIONI MUSICALI	ANCONA - IT	1986	SANTA MARIA, ACERVO PESSOAL.
LUCIEN GALLIANO	MÉTHODE COMPLÈTE D'ACCORDÉON	EDITIONS HENRY LEMOINE	PARIS -FR	2008	MONTENEGRO, SANTA MARIA, IJUÍ,
LUIGI ORESTE ANZAGHI	MÉTODO COMPLETO PROGRESSIVO PARA ACORDEON	RICORDI AMERICANA S.A.	BUENOS AIRES - AR	1942	MONTENEGRO, SANTA MARIA, IJUÍ, CARAZINHO, ACERVO PESSOAL.
	EL ACORDEONISTA VIRTUSO ESTUDIOS TÉCNICOS DE C. L. HANON	RICORDI AMERICANA S.A.	BUENOS AIRES - AR		SANTA MARIA, CARAZINHO.

(conclusão)

MÉTODOS PARA ACORDEOM					
AUTOR	TÍTULO	EDITORA	CIDADE	ANO	LOCAL
MARIO GARBEROGLIO	LOSCILLAZIONE RITMICA DEL MANTICE, PER FISARMONICA	BERBÈN EDIZIONI MUSICALI	ANCONA - IT	1962	SANTA MARIA
MARIO MASCARENHAS	MÉTODO DE ACORDEOM MASCARENHAS - Ed. 51	RICORDI BRASILEIRA S/A.	SÃO PAULO/BR	1978	MONTENEGRO, SANTA MARIA, CARAZINHO, ACERVO PESSOAL

Fonte: (BORBA, 2013, p. 26)

O Quadro 1 expõe como os métodos atualizados em Português são escassos e, por vezes, ficam restritos a uma região ou a um professor. Além da questão de idioma, é importante pensar sobre a teoria musical, tendo em vista que grande parte dos acordeonistas profissionais não busca uma compreensão da leitura musical, apesar de procurarem um conhecimento teórico-prático em outras fontes, como aulas particulares ou videoaulas. Nesse sentido, Silva (2010), que fez um trabalho analisando métodos de acordeom, expõe:

A dificuldade de acesso a novos materiais promove a “produção própria”, ou seja, os professores de acordeom principalmente no que se refere à produção do repertório (seja ela autoral ou de arranjos e transcrições), tendem a confeccionar o próprio material para auxiliar as práticas e diminuir a carência do mercado (SILVA, 2010, p. 40, grifo do autor).

Certamente, essa variedade pode ter sido um elemento motivador de inovações técnicas junto ao instrumento, as quais têm sido, regionalmente, recriadas e compartilhadas. Antes do fenômeno da popularização da internet, existia uma escassez maior de material teórico e acadêmico relacionado ao acordeom. Desse modo, os acordeonistas tinham menos acesso a diferentes métodos e, por vezes, os professores de acordeom elaboravam materiais didáticos próprios. Esse fato mostra que existe uma preocupação com a transmissão de conhecimento técnico e teórico, bem como da cultura regional voltada ao acordeom. Além disso, o mais importante, indica que existe uma “escola de acordeom”⁸, paralela ao meio acadêmico, e que está sujeita à cultura dos acordeonistas formada pela sua experiência como um grupo profissional.

⁸ O termo “escolas de acordeom” se refere a um possível pensamento coletivo dos professores em questão, sobre o ensino desse instrumento do mesmo modo que Louro (2004) examina essa possibilidade em relação aos professores universitários.

2.2 HISTÓRIA DE VIDA PESSOAL E REFLEXÕES SOBRE A TEMÁTICA DA PESQUISA

Mencionei, brevemente, no começo desta introdução, que a origem da presente pesquisa está relacionada com minha história de vida. Nesta subseção, conto alguns momentos de minha formação que corroboram o objetivo deste trabalho. Sou músico e também professor de música, estudando e refletindo sobre o legado e a vida de outros músicos. O texto apresentado na epígrafe, de Leandro Schaefer, expõe muitos (se não todos) aspectos da vida dos músicos, questões que serão itens de reflexão ao longo de todo este trabalho. Em meio a esse contexto, exponho algumas reflexões que proporcionam uma melhor compreensão dos sentidos e dos porquês desta pesquisa.

Minha formação musical começou cedo. Lembro de, na pré-escola, ser uma criança que gostava muito de cantar e me apresentar nas horas artísticas, cantando. Meus avós maternos, minha mãe e tios tinham um enorme gosto pela prática do canto, e fui influenciado. Muitas vezes trabalhavam cantando trechos de canções. Também tive amigos de infância que gostavam de cantar e uma das nossas brincadeiras era montar violões de madeira com linha de pescar e fingir que estávamos ensaiando uma banda. Nos fundos da minha casa, eu improvisava uma bateria com latas de tinta vazias e ficava batucando. Embora as brincadeiras musicais com os amigos, realizadas constantemente, ocorressem com instrumentos improvisados, em nossa mente estávamos em um palco de verdade, animando shows! Era tudo muito espontâneo e parecia somente mais uma das nossas brincadeiras de criança. Entre meus 9 e 11 anos, participei, dançando, de grupos de dança do folclore gaúcho em CTG (Centro de Tradições Gaúchas), com regras para passos, para vestimentas e para músicas. Além disso, meus pais eram ouvintes fiéis de programas de rádio, nos quais diariamente a música gaúcha era o gênero mais tocado. Meu gosto musical estava moldado, mas não somente isso, essas vivências, além de marcantes, foram formadoras. Aos poucos geraram mudanças em minha identidade, ou seja, determinaram como eu me autoidentificava. Até então, uma vez por semana eu ia vestido com trajes gaúchos para o ensaio do grupo de danças do CTG e, concomitante a isso, semanalmente com os amigos brincávamos de grupo musical. Em alguns dias, meu pai cantarolava no chuveiro, não só para ele, mas para toda vizinhança ouvir! Hoje, repassando essas memórias, posso afirmar que era relativamente afinado.

Desde a infância, fui fascinado pelo acordeom e cresci em um ambiente em que a maior parte das músicas era executada com esse instrumento. Quando eu tinha dez anos de idade, meu pai comprou um acordeom, no anseio de aprender a tocar. Como ele havia pagado um alto valor pelo instrumento, guardava-o muito bem em seu quarto, inclusive com chaves. Em certa

ocasião, meu pai precisou interromper os estudos de acordeom que fazia no quarto para recepcionar alguém, deixando aberto o estojo onde o guardava. Ao retornar ao quarto, meu pai viu que eu estava segurando o acordeom, tentando tocar, por imitação, o mesmo estudo que ele estava praticando, visto que eu sempre o ouvia atentamente. Nesse dia, recebi minha primeira lição no acordeom, dada por meu próprio pai. Entretanto, ainda no início do aprendizado, meu pai acabou interrompendo o estudo do instrumento, e eu, sem um professor, acabei desistindo também.

Hoje, percebo que um dos motivos da desistência de meu pai foi o fato de seu professor começar a ensiná-lo a partir da teoria musical e através de músicas que eram pouco conhecidas em nosso contexto. Após ter parado de tocar, então, meu pai resolveu colocar à venda o acordeom, que permaneceu intacto durante um ano. Durante esse período, inaugurou em minha cidade uma escola municipal de música. Eu fiquei conhecendo a escola e imediatamente perguntei se ensinavam acordeom. Plenamente apoiado por meu pai, ingressei nela com o objetivo de estudar. Vale destacar que o professor ministrante dos estudos não tinha formação acadêmica e ensinou músicas de maneira informal, por meio de partitura analógica⁹. Não tendo mais que aprender a “teoria árdua” e, até o presente momento, sem significado, meu pai voltou a se interessar. Iniciei com mais regularidade os estudos no acordeom em 1998, frequentando as aulas e passando as lições para meu pai em casa. Assim, aos poucos, ambos fomos aprendendo, sendo que essa transmissão das lições para meu pai representa, para mim, uma fagulha inicial de docência no instrumento. Essa vivência pôde representar o início de uma definição identitária, o Douglas, que ensina. Minha diversão era tocar o acordeom, o qual praticava quase por tempo integral. Enquanto meu pai trabalhava, eu passava horas com o instrumento, que era meu maior motivo de alegria.

Atualmente, ao fazer esta reflexão, após ter lecionado por cerca de 10 anos, tendo como referência meus alunos principiantes, vejo que minha evolução no instrumento foi muito rápida na infância. Meu pai não a acompanhou no mesmo ritmo e acabou desistindo. Nessa época, eu tinha 13 anos. Com 14, tornei-me músico popular, tocando em um grupo chamado Talento Guri, uma banda que reunia os cinco alunos mais habilidosos da Escola Municipal de Música de Tucunduva/RS. O grupo contava com apoio da prefeitura municipal, emprestando equipamentos de som e transporte para viabilizar as nossas apresentações. Assim, éramos convocados para tocar em diferentes eventos culturais e folclóricos que a prefeitura promovia.

⁹ A notação musical analógica, como o nome indica, baseia-se na analogia entre propriedades do campo auditivo e do visual. Alto, baixo, horizontal, vertical, contorno, proporção e outras são qualidades compartilhadas por esses dois domínios perceptivos (SAMPAIO NETO, 2000, p. 36).

Quando eu tinha de 15 para 16 anos, ingressei no grupo musical de meu professor, tocando em bailes e festas em geral. Sempre fui muito elogiado e incentivado por várias pessoas, que me parabenizavam pela minha dedicação ao instrumento. Muitos diziam que eu devia seguir estudando música para me tornar um grande artista.

Chegada a hora do vestibular, estava certo de que queria formação acadêmica em música, para ampliar as possibilidades de trabalho. Estávamos no ano de 2005 e, inicialmente, fiz uma busca tentando descobrir cursos de graduação em música no Rio Grande do Sul, fosse licenciatura ou bacharelado, que incluísse curricularmente o acordeom como instrumento principal, mas não encontrei.

Minha inquietação com o mercado de trabalho e a vida do artista iniciou antes da graduação em música, quando passei a refletir se realmente era essa a profissão que eu queria para minha vida adulta. Até certo ponto, na adolescência, eu já era profissional, porém, dadas as dificuldades em encontrar uma graduação que contemplasse curricularmente o acordeom e um professor com grande virtuosismo e domínio técnico, bem como dificuldades em adquirir métodos e partituras para acordeom, entre os anos 2000 e 2006, quando o acesso à internet não era algo tão comum no Brasil, me levaram a questionamentos e inquietações.

Ingressei no curso de Licenciatura em Música da UFSM com 18 anos de idade. Já na metade do curso, quando eu tinha cerca de 20 anos, busquei um profissional especializado que tivesse um bom entendimento de acordeom. Por meio de pesquisas e indicação de amigos e professores do curso de Licenciatura em Música, encontrei um professor, que estudou em academias de música na Europa e na Ásia. Ele morava em outra cidade, localizada a mais de 300 km de Santa Maria/RS e dividia sua agenda com atividades de docência e artísticas, sempre com pouco tempo disponível. Mesmo assim, após várias tentativas e ligações, consegui um horário com ele.

Este anseio em me tornar artista-professor foi o que impulsionou os estudos sobre formação de professores de música e sobre músicos, trabalho que desenvolvi na Pós-Graduação em Educação em nível de Mestrado. Então, percebi uma confluência na transmissão de uma identidade musical relacionada ao referido instrumento, sendo que esse parâmetro formador de identidades poderia ser chamado de “Escola gaúcha de acordeom”. Estudar a escola em questão provoca alguns questionamentos e conduz a alguns compositores criadores e propagadores. Assim, desenvolvo esta tese de doutorado.

Apesar de ter escolhido como representantes da “Escola gaúcha de acordeom” um conjunto específico de compositores, foram o regionalismo e a singularidade do repertório aqui produzido como um todo os pontos que me levaram a entender esse fenômeno de formação pela

“experiência formadora” (JOSSO, 2004), em conjunto à compreensão da Identidade de Gaúcho como pilar para a consolidação de uma escola de acordeom, apoiada no repertório dos compositores gaúchos no Rio Grande do Sul.

3 NOÇÕES DE IDENTIDADE

No presente trabalho, um dos temas centrais é a identidade. Portanto, realizei um estudo sobre a conceituação do termo, tomando como principal referência o livro de Claude Dubar, intitulado *A crise das identidades: a interpretação de uma mutação*, publicado em 2000 e traduzido em 2009. Conforme o autor, a identidade individual, mesmo quando ligada a identidades coletivas, com imposições, leis ou regras, é formada por autorreflexões. Ao longo de seu livro, Dubar expõe que nenhuma forma identitária localizada nos processos históricos estudados por ele pode definir a condição atual da identidade contemporânea e, por isso, defende a tese da crise de identidades. O autor aponta noções mais amplas e predominantes da identidade, as quais exponho resumidamente.

3.1 NOÇÕES DE IDENTIDADE INDIVIDUAL: ESSENCIALISTA E NOMINALISTA

Segundo Dubar (2009, p. 11), “a noção de identidade, ‘poliforma e bulímica’¹⁰, refere a objetos e domínios diferentes, em acepções diversas que podem, entretanto, ser divididas em dois grandes conjuntos” que são: a posição essencialista, enunciada por Parmênides, e a posição nominalista, indicada por Heráclito. Uma faz oposição à outra.

A essencialista expõe a ideia de uma singularidade essencial de cada ser humano, repousa na crença em essências, isto é, aquilo que é intrínseco ao sujeito desde o nascimento, que é original e imutável, permanecendo apesar das mudanças. Para Dubar (2009, p. 12), ‘essa permanência no tempo é o que pode-se denominar de “*mesmidade*”, e ela é concebida como realidade “em si”. Por vezes essa categorização foi denominada de “*Ipseidade*”, que seria a qualidade característica e única de cada sujeito. Para que se possam definir essas essências, surgiu a necessidade de categorias que estabeleçam um ponto comum, que agrupem os do mesmo *Eidos* (essência) reunidos por ela. Dessa forma, cada sujeito, de um agrupamento, teria uma essência individual diferente e compartilhada por todos do grupo, o que define seu ser específico.

A identidade dos seres existentes é o que faz com que permaneçam idênticos, no tempo, à sua essência [...]. A posição essencialista é a que postula, ao mesmo tempo, uma singularidade essencial de cada ser humano (a possibilidade de ele dizer “quem

¹⁰ Dubar (2009) se refere, com os termos em destaque, ao sentido da mutação identitária. A identidade é apresentada pelo autor como necessidade intrínseca no ser humano sob aspectos subjetivos.

ele é” em si) e um pertencimento igualmente essencial que não depende do tempo em que constitui, portanto, um pertencimento a priori, herdado no nascimento (a possibilidade de dizer “o que ele é”) (DUBAR, 2009, p. 12-13, grifos do autor).

Ou seja, a posição essencialista propõe uma identidade herdada no nascimento, um núcleo identitário que não muda e, ainda, uma identidade essencial recebida dentro de um agrupamento de indivíduos, que também permanece imutável, sendo que cada ser se relaciona com essa essência de maneira única, sem alterá-la. A crise dessa forma identitária acontece quando a identidade do “eu” pode passar a ser re-examinada e remoldada quando esse pertencimento é questionado e outras alternativas precisam ser escolhidas.

Dubar (2009) aponta outra categoria identitária, a denominada nominalista ou existencialista, postulando que “[...] a identidade não é o que permanece necessariamente ‘idêntico’, mas o resultado de uma ‘identificação’ contingente. É o resultado de uma dupla operação linguageira: diferenciação e generalização” (DUBAR, 2009, p. 13). As categorias, nesse caso, seriam as palavras que servem para nomeá-las e os modos de identificação historicamente variáveis. “Diferenciação” seriam as identificações subjetivas, sendo que “identidade são as diferenças”. E “generalização” se trata do ponto em comum de todos os pertencentes a um grupo, “a identidade é o pertencimento comum”. “Não há, nessa perspectiva, identidade sem alteridade” (*Ibid.*), ou seja, sem relações intersubjetivas. Essa posição é, também, chamada de existencialista, e nega a ideia de pertencimentos essenciais, afirmando que “o que existem são modos de identificação, variáveis no decorrer da história pessoal” (DUBAR, 2009, p. 14)¹¹. Portanto, conforme o autor, a identidade individual, mesmo quando ligada a identidades coletivas, que tenham imposições de leis ou regras, é formada por meio de autorreflexões, mas que, porém, precisa relacionar-se com as identidades coletivas. Exatamente por causa de uma variedade de ideias e princípios que o “auto” questionamento sobre a identidade é constante, dada a subjetividade das relações do “eu” com os princípios do “nós”, o que também pode representar crises de pertencimento.

Dubar (2009) expõe que, ao analisar ambas as maneiras de identificar (essencialista e existencialista), o que está em questão são: as identidades atribuídas pelos outros (identidade para outrem) e as reivindicadas por si mesmo (identidades para si) que seriam formas subjetivas de identificação provenientes de um autoconhecimento. Portanto, “é a relação entre esses dois processos que está no fundamento das noções de formas identitárias” (DUBAR, 2009, p. 14). Segundo o autor, pode-se identificar processos históricos que causaram uma ruptura da

¹¹ Dubar (2009) expõe que essa afirmação se traduz em uma das principais frases de Sartre, um dos representantes do existencialismo: “A existência precede a essência”.

homeostase, alterando drasticamente as formas de identificação dos indivíduos e uma emergência de novas formas de individualidade. Essas se deram por transformações na organização política, econômica e simbólica das relações sociais.

3.2 NOÇÕES DE IDENTIDADE: PROCESSOS HISTÓRICOS

Dubar (2009) parte da hipótese de que processos históricos marcantes alteram a noção de identidade dos sujeitos envolvidos e identifica três grandes processos históricos: “o processo de civilização, o de racionalização e o de libertação” (DUBAR, 2009, p. 26). São três edifícios teóricos que privilegiam os três processos já citados, sendo o representante do processo político (de civilização), Norbert Elias, do processo simbólico (de racionalização), Max Weber e, como representantes do processo econômico (de libertação), Marx e Engels.

O processo de civilização remete a uma noção muito abstrata de “Nós-Eu” e a uma hipótese de passagem de formas coletivas (dominação do nós) para normas individualizadas (dominação do Eu) de identificação. [...] *O processo de racionalização* e que concerne à relação histórica entre duas grandes formas de relações sociais e dois grandes tipos de socialização que estarão no centro deste capítulo: o vínculo *comunitário* e o vínculo *societário*. [...] O processo de libertação, é considerado como processo revolucionário de inversão de uma classe sobre outra e como passagem das sociedades comunitárias pré-capitalistas para as sociedades comunistas pós-capitalistas (DUBAR 2009, p. 27, grifos meus)

A partir disso, Dubar (2009) descreve definições destas formas históricas de vínculos sociais consideradas (dependendo do autor) como: “configurações Nós-Eu”, “formas comunitárias-societárias” ou “tipos de formação social”, demonstrado também como essas noções são úteis, porém insuficientes para conceituar esse processo histórico das formas identitárias, e daí o termo “crise das identidades” (DUBAR, 2009).

Conforme Dubar (2009) “o processo de civilização faz nascer um Nós comunitário, dominante, os Eus sujeitados a seu lugar em sua linhagem, um Nós societário que liga Eus estrategistas e autocontrolados (estatutários)”. O processo de racionalização converte formas comunitárias tradicionais e penetradas de magia em formas societárias desencantadas, mas engajadas numa transformação do mundo pelo trabalho concebido como vocação e via de salvação (narrativas). O processo revolucionário de libertação transforma por vezes “Eus” alienados pela exploração econômica e a dominação de classe em “Eus” críticos, “multidimensionais” e livremente associados (reflexivos) (DUBAR, 2009. p. 69-70). Conforme

o autor nenhuma das formas identitárias históricas por ele identificadas é suficiente para definir identidade coletiva ou individual. Ainda segundo ele:

Esse exercício permitirá sustentar a tese da “crise das identidades”. Com efeito, atualmente, nenhuma configuração de formas identitárias me parece ter adquirido legitimidade universal, nem mesmo reconhecimento consensual. Se essa hipótese é exata, as configurações anteriores podem ser ditas “em crise” na medida em que sua legitimidade deixa de ser evidente. O fato de a pluralidade das formas e de seu arranjo permanecer uma constatação insuperável não significa que nenhuma delas conseguiu impor-se historicamente? A questão de identidade humana permaneceria portanto como pensava Norbert Elias, ainda hoje problemática (DUBAR, 2009, p. 28, grifos do autor).

Dubar demonstra que essas formas se apresentam em crise, pois nenhuma delas pode ser considerada suficientemente universal e específica que essas formas identitárias são maneiras de identificar os indivíduos dentro de uma contextualização teórica, pois elas coexistem na vida social. Cada um pode identificar os outros ou identificar a si mesmo seja por um nome próprio, por um nome de papel, seja por nomes íntimos, seja por nomes de intrigas. “Essas formas de identificação são tipos de denominação que cada um gera, combina, arranja na vida cotidiana. Seu uso depende do contexto, das interações, mas também dos ‘recursos identitários’ das pessoas envolvidas” (DUBAR, 2009, p. 71, grifo do autor).

Não cabe aqui aprofundar todos os contextos nos quais as formas identitárias são explanadas pelo autor ao longo de processos históricos, pois fugiria ao escopo deste trabalho, mas refletir sobre duas formas, sendo elas as Formas Comunitárias e as Formas Societárias. Em síntese, cabe uma reflexão sobre essas formas, sendo elas herdadas de uma coletividade (identidade do “nós”) ou, reflexivas (identidade para “si”).

3.3 NOÇÕES DE IDENTIDADE COLETIVA: COMUNITÁRIAS E SOCIETÁRIAS

Conforme Dubar (2009), as primeiras formas identitárias coletivas são as *formas comunitárias* que “são consideradas como sistema de lugares e nomes pré-atribuídos aos indivíduos [...], em que cada um tem um pertencimento considerado principal como membro de sua ‘comunidade’ e uma posição singular ocupante de um lugar no seio dessa comunidade” (DUBAR, 2009, p. 15, grifo do autor). Vê-se, então, que são maneiras de identificar os indivíduos a partir de seu grupo, em que esse funciona como uma fonte essencial de identidades, por vezes existindo uma primazia da identidade coletiva (identidade do “nós”) sobre a identidade do “eu”.

Nessa perspectiva, cada indivíduo tem um pertencimento considerado principal como membro de sua “comunidade” e uma posição singular como ocupante de um lugar no seio desta. Essas formas são estreitamente dependentes das crenças no caráter essencial dos pertencimentos a certos grupos considerados primordiais, imutáveis ou simplesmente vitais para a existência individual. Quer se trate de “culturas” ou de “nações”, de “etnias” ou de “corporações”, esses grupos de pertencimento são considerados, pelos Poderes e pelas próprias pessoas, como fontes “essenciais” de identidades. Essas maneiras de identificar os indivíduos a partir de seu grupo de pertencimento persistem nas sociedades modernas e podem ser assumidas pelas próprias pessoas: elas podem ser “para si” bem como “para outrem” (DUBAR, 2009, p. 15, grifos do autor).

Portanto, como exposto anteriormente, os grupos de pertencimento Comunitários são “considerados primordiais, imutáveis ou simplesmente vitais para a existência individual” (*ibidem*), ou seja, pertencer a um grupo nesses casos é uma das essências da definição identitária. Tratam-se de relações sociais, nas quais os indivíduos engajados possuem seu papel designado pelo grupo. Ademais, estão motivados por relações subjetivas, podendo ser afetivas ou por seguir uma tradição. Desse modo, cada um ocupa seu lugar “e uma posição singular como ocupante de um lugar no seio desta” (*ibidem*).

As segundas, mais recentes, são chamadas por Dubar (2009) de *formas societárias*, formas por meio das quais os indivíduos aderem, por certo tempo, a diferentes coletivos que lhes oferecem formas de identificação provisórias. A elas estão ligadas “as crenças na primazia do sujeito individual sobre os pertencimentos coletivos, e da primazia das identificações ‘para si’ sobre as identificações ‘para outrem’” (DUBAR, 2009, p. 15, grifo do autor). Essas formas de identificação enfatizam a identidade pessoal, condicionando, desse modo, o pertencimento de um indivíduo ao grupo como escolha pessoal, e não designada pela herança.

Ambas as formas de identificação, *para outrem* (identidade do “nós”) e *para si* (identidade do “eu”), estão presentes tanto nas formas societárias como nas comunitárias, ainda que, como já exposto anteriormente, de maneira significativamente diferente. A construção identitária do “eu” em relação ao “nós”, sendo identidades herdadas ou reflexivas, é a principal diferença.

3.4 IDENTIDADES HERDADAS E IDENTIDADES REFLEXIVAS

Em diferentes perspectivas, Dubar (2009) expõe que, ao definir a identidade, podem ser consideradas identidades herdadas e identidades reflexivas. Quanto às primeiras, são atribuídas automaticamente aos indivíduos, ou seja o nome, sobrenome, nacionalidade e cultura. Já as

segundas envolvem definições de si mesmo, adesão a grupos com interesses e ideias em comum, definição do nosso trabalho e adesão a empresas, por exemplo.

Ao construir a identidade como pertencentes de um grupo específico, excluimos indivíduos com características diferentes, que por vezes são identificados como membros de outro grupo. Portanto, como já exposto anteriormente, o “nós” (o grupo) é parte fundamental da identidade do “Eu”. Além disso, o “eu” é definido em termos de atributos pessoais, como personalidade e escolhas intelectuais.

Para a grande maioria dos seres humanos atuais, *sua identidade principal é sua língua, sua cultura, sua nação sua etnia*, que eles estão prontos a defender por todos os meios. O reconhecimento delas passa, para a maioria, pela Constituição, pelo reconhecimento oficial e pela defesa de seu Estado-nação ou de sua comunidade cultural. A forma identitária dominante continua sendo, por ora, segundo a problemática de Elias, aquela que reúne um Nós localizado, organizado em Estado legítimo ou em grupo cultural (étnico-religioso, nacional ou regional) *que reivindica um reconhecimento oficial apoiando-se geralmente pela invenção de uma história imemorial* e Eus identificados com seu grupo local e sua cultura. Se a maioria dos seres humanos deve primeiramente lutar por sua sobrevivência econômica ou pela melhoria de sua condição, eles se reconhecem também como pertencentes a culturas que implicam diversamente a noção de pessoa (DUBAR, 2009, p. 39, grifo meu).

Portanto, a identidade reflexiva do eu é tão basilar quanto a identidade herdada. Conforme Dubar (2009), para outros sociólogos, sobretudo nos últimos vinte anos, a questão da identidade implica a análise das relações subjetivas nas categorias de identificações, buscando compreender a visão particular do ser sobreposta a determinado meio. “A identidade, com efeito, não é apenas social, ela é também pessoal. Acontece que o indivíduo não se torna facilmente um objeto sociológico”. (DUBAR, 2009 p. 19). Segundo o autor, para a sociologia clássica não existe a noção de “identidade para si”, sendo considerada apenas a noção “o que os indivíduos herdam sem desejar”, o que molda suas condutas sem que tenham consciência disso. A “identidade para outrem” se torna então sinônimo da “identidade social”.

É essa posição questionada pelos sociólogos que pensam que a subjetividade não pode ser separada da análise dos fatos sociais contemporâneos. Mas como levá-la em conta numa perspectiva sociológica? Como definir uma abordagem sociológica da identidade levando em conta identidades “para si”? Como por conseguinte, fazer uma sociologia do sujeito pessoal? (DUBAR, 2009, p. 20, grifo do autor).

Como já mencionado, ao nascer no seio de uma família recebe-se nome, língua, religião, cultura, nação e etnia. A família é o primeiro grupo social de que fazemos parte e inicialmente convivemos com os costumes dessa. Com o nome nos identificamos e ele nos diferencia dentro da família, ou seja, nos distingue de outros membros da família, com o sobrenome, nos

diferenciamos de outras famílias. Portanto, o nome e o sobrenome nos igualam, mas também nos diferenciam de diversos grupos sociais, de modo que fazemos parte de alguns e de outros nos diferenciamos. Com as diversas interações sociais, ao decorrer da vida, nossa identidade se constrói e se modifica ao longo dos anos de maneira gradativa, sendo que somos personagens e coautores da nossa identidade. É quando o indivíduo interroga identidades herdadas que surgem formas reflexivas de identidade.

As religiões foram progressivamente racionalizadas: o politeísmo passa a dar lugar ao monoteísmo e os mágicos, aos sacerdotes, que fazem da religião um conjunto de crenças dogmáticas e rituais congelados. Entretanto, como momento essencial da racionalização religiosa, tem-se a invenção das grandes religiões universais que monopolizaram o poder simbólico necessário para a formação de estruturas políticas centralizadas.

Foi no seio dessas elites letradas, adeptas das grandes religiões “universais” ou da filosofia grega, que se desenvolveu uma forma identitária inédita, ao mesmo tempo *pessoal e reflexiva*, que permitiu à religião e à moral tornar-se, por muito tempo, o domínio predileto da expressão de um Eu autônomo, distinto de seu papel social, um *Si-mesmo reflexivo*” (DUBAR, 2009, p. 43-44, grifos do autor).

A consciência moral que surge desse encontro significa um distanciamento da pessoa (persona), que é um personagem que desempenha papéis, para tornar-se, através de um processo autorreflexivo, um indivíduo singular “ligado simbolicamente ao conjunto dos seres humanos” (DUBAR, 2009, p. 46). Então, tem-se uma nova forma de identidade emergente: a forma reflexiva que define os indivíduos humanos pelos seus desejos mais íntimos, profundos e singulares, e “consiste em procurar, argumentar, discutir, propor definições de si mesmo fundadas na introspecção e na busca de um ideal moral” (DUBAR, 2009, p. 47).

Portanto, o meio em que convivemos, a família, a escola, a religião, a cultura que acessamos e os grupos de convívio são determinantes dos modos como reinventamos e reinterpretamos nossa identidade. As sociedades foram digitalizadas e nossa identidade social, ou seja, nossas “maneiras de fazer, de sentir, de pensar” cada vez mais são influenciadas pela “globalização da cultura” (HALL, 2006). Assim, as culturas passam a ser herdadas e reflexivas:

[...] a origem cultural, por exemplo, ou o lugar de habitação, a geração ou as crenças religiosas. Multiplicando as variáveis de pertencimento, chega-se a uma imagem muito mais complexa e confusa da sociedade que na perspectiva precedente. O pertencimento múltiplo e cambiante dos indivíduos nas sociedades modernas constitui assim um problema sociológico temível. [...] E mostra a ideia Piagetiana segundo a qual “aquele que pertence a um único conjunto social não pode ter consciência de sua individualidade”, inversamente, uma vez que os pertencimentos são múltiplos, a identificação social dos indivíduos suscita o problema do estatuto principal (DUBAR, 2009, p. 18).

Essa situação vai além de crises sofridas pelo indivíduo, quando ocorrem drásticas alterações em seu meio social, como desemprego, divórcio, aposentadoria forçada ou antecipada, que geram questionamentos na relação do indivíduo consigo e com o mundo. Em resumo, isso diz respeito às crises identitárias explanadas por Dubar em sua tese. Indivíduos com múltiplos pertencimentos, que podem mudar ou não no decorrer da vida, ou aqueles que fazem reflexões ao se identificar com diferentes ideologias culturais e políticas. E não mais indivíduos que pertencem a um determinado grupo, recebendo e transmitindo uma única cultura. Desse modo, ao longo da vida ocorrem constantes mudanças e escolhas. Dentre esses múltiplos pertencimentos, estão as reflexões sobre a identidade musical.

3.5 NOÇÕES DE IDENTIDADE MUSICAL

Uma importante dimensão da formação identitária, relacionada à cultura, é a identidade musical. Devido à “flexibilização das mídias” (SOUZA, 2009), e à facilidade de acesso, conforme a faixa etária dos indivíduos, a identidade musical pode se modificar consideravelmente. Sobre esse tópico exponho ideias de vários autores, organizadas por Raymond Macdonald, David Hargreaves e Dorothy Miell, no livro *Musical Identities* (2002), e Simon Frith (1996; 2007). Hargreaves e Macdonald (2002) iniciam o livro expondo sobre a importância da identidade musical:

A música pode exercer poderosos efeitos físicos, pode produzir emoções profundas dentro de nós, e pode ser utilizada para gerar variações infinitamente sutis de expressividade por compositores qualificados e artistas. [...] As maneiras pelas quais as pessoas experimentam música como ‘consumidores’, ouvintes, compositores, arranjadores, artistas ou críticos, são muito mais diversificadas do que em qualquer momento no passado, assim como a variedade de contextos em que isso acontece. Um resultado é que a música pode ser usada cada vez mais como um meio pelo qual podemos formular e expressar nossas identidades individuais. Nós a usamos não só para regular os nossos próprios humores e comportamentos cotidianos, mas também para nos apresentar para os outros na forma como preferir. Nossos gostos e preferências musicais podem formar uma importante declaração dos nossos valores e atitudes, e compositores e intérpretes usam sua música para expressar seus pontos de vista distintos do mundo¹² (HARGREAVES; MACDONALD, 2002, p. 1, grifo dos autores, tradução minha).

¹² “Music can exert powerful physical effects, can produce deep and profound emotions within us, and can be used to generate infinitely subtle variations of expressiveness by skilled composers and performers. [...] The ways in which people experience music—as ‘consumers’, fans, listeners, composers, arrangers, performers or critics—are far more diverse than at any time in the past, as are the range of contexts in which this takes place. One result is that music can be used increasingly as a means by which we formulate and express our individual identities. We use it not only to regulate our own everyday moods and behaviours, but also to present ourselves to others in the way we prefer. Our musical tastes and preferences can form an

Os autores expõem, ainda, na primeira parte do livro, “identidades em música”, os aspectos de identidades musicais que podem ser socialmente definidos dentro de determinados papéis culturais e categorias musicais. Nessa parte inicial da obra, estão distribuídos capítulos sobre influências identitárias específicas, como a escola e a família, as quais se tornam pontos centrais de referência para autoconceitos no que se refere à identidade musical. A segunda parte, música em identidades, “se concentra em como usamos a música como um meio ou recurso para o desenvolvimento de outros aspectos de nossas identidades individuais”¹³ (HARGREAVES; MACDONALD, 2002, p. 2, tradução minha). O papel da música na construção identitária e a construção da identidade musical são os pontos centrais nos estudos dos autores. Com relação à primeira parte do livro, desenvolvendo a identidade musical, é perceptível que essa pode ser modificada ao longo da vida.

Davidson (2002) expõe uma reflexão sobre como as circunstâncias ambientais, padrões de comportamento e traços de personalidade podem influenciar o desenvolvimento das habilidades de desempenho musical de um indivíduo. Em parceria, Borthwick e Davidson (2002, p. 60) afirmam que membros imediatos da família desempenham um papel modelador da identidade musical.

Utilizando um breve exemplo pessoal, procuro demonstrar o quanto minha identidade musical foi modificada em apenas 5 anos de vida. Nesse sentido, torna-se relevante mais alguns detalhes para compreensão do contexto em que vivi, e alguns artistas e músicas da época. Apesar de eu ter nascido na cidade de Crissiumal-RS, passei a infância e adolescência em Tucunduva-RS, município considerado missioneiro dentro da rota do Rio Uruguai, ambas as cidades situadas na Região Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul e, apesar da diferença longitudinal, ambas situadas a cerca de 40 km da fronteira com a Argentina. O fato de ser um município missioneiro é relevante, pois a música missioneira possui características específicas dentro da música gaúcha.

Sou o primogênito e em minha casa quem escolhia as estações de rádio eram meu pai ou minha mãe. Éramos frequentadores de CTGs e, antes de possuir um instrumento musical, entre os 9 e 11 anos, fui integrante como dançarino no grupo de danças folclóricas gaúchas do

important statement of our values and attitudes, and composers and performers use their music to express their own distinctive views of the world”.

¹³ “Part One, one IIM, deals with those aspects of musical identities that are socially defined within given cultural roles and musical categories. As we shall see, the ways in which young people do or do not define themselves as musicians, for example, and the role of specific influences such as the school and the family are central reference points for young people’s selfconcepts with respect to music. [...] Part Two, on MII, focuses on how we use music as a means or resource for developing other aspects of our individual identities”.

CTG. Mas o rádio era a principal mídia musical, além de fitas K7 e CDs. Predominava a música gaúcha, incluindo a nativista e também as de bandas locais, as chamadas bandinhas como: Terceira Dimensão, San Marino, Os Atuais, Musical Corpo e Alma, Musical San Francisco, Banda Legal etc. São bandas que recebem e utilizam influências melódicas e rítmicas de diversos gêneros musicais desde o Rock à Cumbia espanhola, por exemplo, porém o ritmo predominante é de influência das marchinhas alemãs, e a instrumentação, além do vocal, é composta por instrumentos de sopro com predominância de metais, bateria, guitarra elétrica, baixo elétrico, e instrumentos digitais, ou de tecla, como teclado e acordeom.

Como iniciei o estudo musical na infância, esses contextos foram significativamente influentes. Por ter tido um rápido desenvolvimento junto ao acordeom, logo me considerava e era considerado pelos outros como um músico. Susan O’neill (2002), estudando sobre a autoidentidade musical de jovens, chama a atenção sobre significados que o rótulo “sou músico” pode implicar.

Nas culturas ocidentais, ser um 'músico' costuma ser equiparado a ser capaz de tocar um instrumento musical. No entanto, há críticas crescentes a essa estreita conceituação de pesquisadores em campos tão diversos como a psicologia, sociologia, musicologia, etnomusicologia, educação, análise musical, estética e teoria cultural. Embora não haja uma definição acordada do que constitui um músico, os teóricos contemporâneos de todas essas disciplinas parecem concordar com a necessidade do termo abranger mais do que a capacidade de demonstrar habilidades de apresentação musical. Apesar desse reconhecimento, os discursos populares e científicos continuam a distinguir entre os músicos e os que não são. Essa distinção é particularmente importante e influente na infância e adolescência¹⁴ (O’NEILL, 2002, p. 79, tradução minha).

No meu caso, o rótulo “sou músico” conduziu a atuações musicais mais sérias e remuneradas. Portanto, considero que na adolescência eu já atuava “profissionalmente”. Era cantor em um coral, e também acordeonista em um grupo de bailes, executando esses gêneros musicais, além de *world music* e músicas religiosas, atuando em casamentos e eventos diversos, como aniversários de municípios ou apresentações natalinas. Ambos os grupos inicialmente eram mantidos pelo poder público, mas foram desvinculados e tornaram-se independentes.

¹⁴ “In Western cultures, being a ‘musician’ is often equated with being able to play a musical instrument. However, there is growing criticism of this narrow conceptualization by researchers in such diverse fields as psychology, sociology, musicology, ethnomusicology, education, music analysis, aesthetics and cultural theory. Although there is no agreed definition of what constitutes a musician, contemporary theorists from across these disciplines appear to agree on the need for the term to encompass more than the ability to demonstrate music performance skills. Despite this recognition, both popular and scientific discourses continue to distinguish between those who are musicians and those who are not. This distinction is particularly prominent and influential in childhood and adolescence”.

Tínhamos ensaios semanais, regras, uniformes, “números para apresentar” e cachê pago pelas apresentações.

Neste período estava sendo difundido pela mídia um novo gênero musical conhecido como *Tchê Music*, com o qual me identifiquei bastante na adolescência. Nosso grupo de bailes também passou a ouvi-lo e executá-lo. Além desse, continuei apreciando a música gaúcha tradicional e de influência nativista. Ainda na adolescência, mudei-me para o centro do Estado do Rio Grande do Sul, cidade de Santa Maria-RS. A diversidade musical, principalmente nas rádios santa-marienses, foi a primeira impressão, até mesmo a música gaúcha veiculada pelo rádio era diferente. Residindo nessa nova cidade, no curso de graduação em música, também fui imerso no universo da música erudita.

No primeiro ano de graduação em música, o mais marcante foram as disciplinas de história da música, visto que um dos itens avaliativos era reconhecer obras por meio da audição. Além de compositores de música medieval, como Leónin e Perotin, indo a Palestrina e Monteverdi, como era o ano do aniversário de 250 anos de Mozart, o estudo da biografia e algumas audições dele também passaram a ser constantes. Nas disciplinas de Teoria e percepção musical I, II, III e IV, identificar obras por meio de audições também era um dos itens avaliativos. Então, nos anos seguintes, tivemos mais Mozart e todos os outros como: Bach, Beethoven, Tchaikovsky, Chopin, Verdi, Brahms, até chegar a Debussy, Stravinsky e Stockhausen. Como o acesso à internet ainda não era tão facilitado, “na palma da mão” como é atualmente, pesquisávamos principalmente na biblioteca e nos laboratórios de informática da universidade, além de CDs disponibilizados pelos professores. Lembrando do primeiro ano da graduação, ao saber mais da biografia de Mozart, passei a ter vontade de conhecer também mais de suas músicas. Iniciei também o estudo de violão e teclado como requisito curricular da graduação, entrando em contato com outros repertórios específicos.

Outras disciplinas e estudos da graduação em música resultaram no aumento de minha percepção musical. Por meio da convivência e amizade com outros colegas do curso, conheci outros gêneros musicais como *Jazz* e *Bossa Nova*, que antes eram veiculados em minha casa apenas como “pano de fundo” em filmes, novelas ou programas de TV, passando a apreciá-los e ouvi-los com mais ênfase. Outra influência foi o estudo da língua inglesa. Durante a graduação, passei a estudá-la com mais intensidade, aumentando a compreensão do significado das letras de música nesse idioma. Além das disciplinas curriculares de violão, teclado e percussão, busquei algumas aulas particulares de piano. Antes da graduação em música, algumas pessoas me questionavam se eu tocava piano ou teclado, porém o timbre desse instrumento não me despertava interesse. A partir do conhecimento de repertório e do convívio

com colegas, passei a apreciar algumas músicas eruditas e solos de piano. Ainda durante a graduação fui integrante na Orquestra de Sopros da Universidade, executando acordeom e, com repertório variado característico de orquestras de sopro, incluindo música erudita e música popular brasileira.

Apesar de se referir a música e identidade nacional, a constatação de Folkestad (2002) serve para compreender outro prisma que fez modificar minha identidade musical, a identidade de grupo:

A música tem duas funções principais na expressão e comunicação da identidade nacional, que pode ser chamado de “olhar para dentro”, uma perspectiva em grupo e “olhar para fora”, uma perspectiva fora do grupo. No primeiro deles, a música é usada para fortalecer os laços dentro do grupo e fazer com que os membros do grupo sintam que pertencem um ao outro. No segundo, o objetivo da música é ser reconhecido por outros como sendo um membro típico de uma nação ou grupo específico, e fazer com que pessoas de fora do grupo identifiquem os membros do grupo como tal¹⁵ (FOLKESTAD, 2002, p. 156, grifos do autor, tradução minha).

Portanto, éramos um grupo que estudava graduação em música e, assim, buscávamos nos identificar com as propostas curriculares do curso. Algo era comum a todos os acadêmicos: além dos estudos propostos pelo currículo, estudar diariamente o instrumento musical, buscando cada vez mais virtuosismo tanto em obras solo como nas de conjunto, “fortalecendo os laços”, obtendo, dessa forma, o respeito e reconhecimento pelos colegas de “dentro do grupo” e naturalmente destacando-se dos músicos de “fora do grupo”.

Além disso, meu contato com “materiais musicais” novos, buscando compreendê-los, fez com que existisse uma modificação identitária. Green (2012) argumenta que as experiências com os “materiais musicais”, as quais ela chama de “inerentes”, podem influenciar nas identidades musicais, por ela chamadas de significados “delineados”:

Um aspecto é o que denomino significado “inerente”: as formas em que os materiais que são inerentes à música – sons e silêncios – são organizados em relação a eles mesmos. Isso pode ser pensado como uma sintaxe musical, ou significado inter e intramusical. [...] Os significados musicais inerentes são formados por materiais da música, mas eles advêm da capacidade humana de organizar um som em relação a outro; capacidade desenvolvida historicamente através da exposição formal e informal à música e a atividades musicais. O outro aspecto é o que chamo de significado “delineado”, referindo-se aos conceitos e conotações extramusicais que a música carrega, isto é, suas associações sociais, culturais, religiosas, políticas ou outras. Essas

¹⁵ Music has two main functions in expressing and communicating national identity, which might be called ‘inside-looking-in’, an in-group perspective, and ‘outside-looking-in’, an out-of-group perspective. In the first of these, music is used in order to strengthen the bonds within the group, and to make the members of the group feel that they belong to one another. In the second, the aim of the music is to be recognized by others as being a typical member of one nation or particular group, and to make people outside the group identify the members of the group as such.

associações podem ser convenções gerais, tais como as conotações de um hino nacional, por exemplo; mas podem também ser exclusivas a um indivíduo, como associações de uma canção específica a um momento memorável. [...] Entretanto, argumento que a experiência do significado inerente pode, de fato, modificar e desafiar nossas respostas e pressuposições musicais em relação à delimitação. (GREEN, 2012, p. 63-68, grifo do autor).

Portanto, além da literatura utilizada, meu caso também pode validar o argumento da autora. O ponto em questão é que, em um curto período de tempo (5 anos de graduação), minha identidade musical foi consideravelmente modificada. Por exemplo, antes eu não sentia identificação com som do piano, ou instrumentos de arco ou sopros de madeiras. Apesar de ouvir esses instrumentos nas músicas que apreciava na infância e adolescência, meus instrumentos favoritos para ouvir eram principalmente os que eram utilizados em gêneros musicais “familiares”, como violão, o pandeiro, metais (trompete, trombone, saxofone), flauta transversa e o acordeom. Essa identificação não está somente relacionada ao aumento da minha percepção musical, mas é também uma questão de identidade musical, ou identidade sonora. Por ter tido bons sentimentos ouvindo quartetos de cordas, ou a Orquestra Sinfônica local, da qual muitos colegas e amigos participavam, passei a ter afeição por esses instrumentos, e se tornaram gêneros que passei a apreciar. Além disso, passei a me identificar com os grupos e pessoas que executavam tais instrumentos, chegando a ter algumas aulas de fagote, pois morei com um fagotista, e tive vontade de estudar violoncelo e clarinete. Ou seja, alguns artistas e bandas de minha adolescência permaneceram, porém outros foram completamente abandonados. Os autores já citados consideram esse processo normal, porém no meu caso pessoal foi uma metamorfose notável.

Pelo fato de a identidade estar em constante mudança, a identidade musical acaba sendo igualmente passível de modificações. Portanto, criar novos repertórios dentro de uma identidade musical acaba se tornando um desafio aos compositores voltados à música gaúcha e ao “acordeom gaúcho”, pois existem identificações sonoras relacionadas à identidade de gaúcho. Assim as inovações, para que a música não permaneça estanque e repetitiva, precisam atender a esses padrões sonoros “sem ferir” a identidade de gaúcho. Existe uma identidade sonora definida e esperada pelos consumidores, neste sentido é um desafio para os compositores inovar musicalmente e ao mesmo tempo questionar se determinada roupagem pode ser considerada gaúcha. Isso se deve ao fato de que existem complexos sonoros que são aceitos e foram construídos como sendo a identidade sonora da música gaúcha e, por consequência, do acordeom gaúcho. Essas questões se estendem para além da música, atingindo costumes que

perpassam todo o complexo considerado como a identidade de gaúcho, cuja construção compreenderemos no próximo capítulo.

4 DEFINIÇÕES DA IDENTIDADE DE GAÚCHO

As reflexões sobre identidade, expostas no capítulo anterior, colaboram para a compreensão das “mutações identitárias” (DUBAR, 2009). Para compreender a definição da identidade de gaúcho, primeiramente se faz necessário revisitar alguns processos históricos do Brasil que influenciaram na criação de uma identidade Nacional. Ainda antes da proclamação da República, se pensavam políticas de integração e solidificação do Estado Nacional Brasileiro. Ao ser proclamada a República no Brasil, iniciou-se uma descentralização política e econômica de suas regiões e, então, de forma a evitar um desmembramento ou mesmo, movimentos separatistas, houve um esforço político e administrativo para unificar a Nação Brasileira, em todos os aspectos, incluindo a criação de uma identidade Nacional. A identidade de gaúcho vem a ser resgatada mais tarde em meio ao Nacionalismo da Era Vargas e posteriormente do Regime Militar, o que exerceu significativa influência nas regras do tradicionalismo gaúcho no Brasil. Exponho brevemente alguns fatos históricos que influenciaram, inicialmente na identidade nacional e, posteriormente, na identidade de gaúcho.

4.1 IDENTIDADE NACIONAL E REGIONAL

No Brasil, em finais do século XIX, dadas as dificuldades de transporte e comunicação e vários núcleos de povoamento, em razão das dimensões continentais do país, o regionalismo e individualismo político, econômico e cultural de suas regiões provocava uma descentralização, ameaçando fragmentar a nação.

A proclamação da República no Brasil iniciou um processo de descentralização política e administrativa que, aparentemente, contrariava a tendência dominante naquela época em países da América Latina e de outros continentes nos quais estavam sendo forjadas identidades nacionais e alianças inter-regionais. [...]. Provavelmente em decorrência das transformações sociais que estavam ocorrendo, constata-se que durante a República Velha se acentua a tendência de pensar a organização da sociedade e do Estado no Brasil e de discutir a questão da nacionalidade e da região em nosso país [...]. Assim, em certos momentos nossa cultura é desvalorizada por nossas elites, tomando-se em seu lugar a cultura europeia (ou mais recentemente a norte-americana) como modelo. Como reação, em outros momentos nota-se que certas manifestações da cultura brasileira passam a ser valorizadas, exaltando-se nossos símbolos nacionais (OLIVEN, 2006, p. 39-40).

Assim, historicamente, no Brasil, a reflexão sobre temas que estariam relacionados à identidade brasileira constituiu um processo político, representando a necessidade de uma

coesão cultural sob o governo, evitando movimentos separatistas. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, foi um dos primeiros passos. No âmbito da Literatura, a chegada do Romantismo traz o indígena como componente principal da nação brasileira, nas obras de José de Alencar, aliando a imagem da nação brasileira às suas belezas naturais e à vida rural. Houve, também, esforços para a criação de símbolos culturais nacionais, como a mitificação da figura de Tiradentes como um herói libertador do Brasil. Conforme Oliven (2006, p. 41), essa tendência do Romantismo de “[...] exaltar as virtudes do caráter brasileiro tem sequência no século XX”.

Já na década de 1920, o Movimento Modernista, com toda uma complexidade ideológica, buscava, também, encontrar as raízes mais autênticas da sociedade brasileira, significando uma “reatualização do Brasil em relação a movimentos culturais e artísticos” (*ibid*) do exterior, ocorrendo uma “redescoberta” do Brasil pelos brasileiros. “Os modernistas recusavam o regionalismo já que acreditavam que era por meio do nacionalismo que se chegaria ao universal” (OLIVEN, 2006, p. 42), existindo um ideal de orientação na identidade brasileira.

Houve ainda movimentos que, ao contrário, buscavam valorizar o Regional como o I Congresso Brasileiro de Regionalismo e o Manifesto Regionalista¹⁶. Na Era Vargas (1930 a 1945), ocorreu uma intensificação da identidade nacional com instituições que pretendiam uniformizar práticas administrativas (Ministério do Trabalho e política de oferecimento de uma educação básica comum).

No plano social, o Estado regulamenta as relações entre o capital e o trabalho, criando uma legislação trabalhista e um Ministério do Trabalho. Cria-se também o Ministério da Educação ao qual caberia um papel fundamental na constituição da nacionalidade, o que deveria ser feito através da impressão de um conteúdo nacional à educação veiculada pelas escolas, da padronização do sistema educacional e do enfraquecimento da cultura das minorias étnicas. [...] No plano da cultura e da ideologia, a proibição do ensino em línguas estrangeiras, a introdução da disciplina de Educação Moral e Cívica, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (que tinha a seu cargo, além da censura, a exaltação das virtudes do trabalho) ajudam a criar um modelo de nacionalidade centralizado a partir do Estado (OLIVEN, 2006, p. 51-52).

Além disso, as mídias, no rádio e na televisão, foram utilizadas para difundir uma cultura nacional uniformizada. Desse modo, o samba, o futebol e pratos culinários como a feijoada ou a caipirinha passaram a ganhar contornos de representação cultural nacional:

¹⁶ O *Manifesto Regionalista* mereceria uma maior atenção, porém fugiria ao foco deste trabalho. Escrito na década de vinte, é um importante documento, pois impressiona pela atualidade de suas considerações, “desenvolve basicamente dois temas interligados: a defesa da região enquanto unidade de organização nacional e a conservação dos valores regionais e tradicionais do Brasil, em geral, e do Nordeste, em particular (OLIVEN, 2006, p. 44).

Menos de um mês após a implantação do *Estado Novo*, Vargas mandou realizar a cerimônia da queima das bandeiras estaduais, que teve lugar no Rio de Janeiro, para simultaneamente comemorar a Festa da Bandeira, e render homenagem às vítimas da “Intentona Comunista” de 1935. Nessa cerimônia foram hasteadas as 21 bandeiras nacionais em substituição às 21 bandeiras estaduais que foram incineradas numa grande pira erguida no meio da praça, ao som do Hino Nacional tocado por várias bandas e cantado por milhares de colegiais, sob a regência de Heitor Villa Lobos (OLIVEN, 2006, p. 52-53, grifos do autor).

Apesar da influência comum do global “mundo moderno”, e do Nacional Brasil, tropical e exótico, a identidade de gaúcho foi relacionada ao modo como o Rio Grande do Sul foi colonizado, sua localização, a poesia, a literatura, o imaginário das tradições e sua história, que foram marcantes no resgate dessa identidade. Ramil (2009), o gaúcho que viveu cinco anos em Copacabana-RJ, expõe que o clima da região sul do Brasil causa influências estéticas na cultura, diferente do tropical, explorado pela mídia brasileira, e expõe sobre esse tema no seu trabalho “A Estética do Frio”:

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, *em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste*, região em que faz calor o ano inteiro (o carnaval brasileiro é uma festa de rua que acontece em todo o país durante o verão). As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. *O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho* (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta, águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando tal qual o meu. Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. *O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratassem outro país* (chegou a defini-las como de “clima europeu”). Aquilo tudo causou em mim um forte estranhamento. Eu me senti isolado, distante. Não do Rio Grande do Sul, que estava mesmo muito longe dali, mas distante de Copacabana, do Rio de Janeiro, do centro do país. Pela primeira vez eu me sentia um estranho, um estrangeiro em meu próprio território nacional (RAMIL, 2009, p. 9-10, grifos meus).

De certa forma, Ramil (2009) faz uma crítica à imposição midiática de que todos os brasileiros vivem em um país tropical, carregado com seus símbolos e com sua música, ao passo que as regionalidades podem representar outro país. Ao tratar da identidade dos gaúchos, Oliven (2006) expõe:

Na construção social de sua identidade eles usam elementos fazendo referência a um passado glorioso dominado pela figura do *gaúcho*, palavra que inicialmente designava

o vagabundo e ladrão de gado, mais tarde, o peão de estância e guerreiro sempre associado à figura do cavaleiro, e que atualmente é o patronímico para o habitante do estado do Rio Grande do Sul. [...] Os revolucionários, que lutaram durante dez anos, chegaram a proclamar uma república independente em 1836 e só assinaram um tratado de paz com o governo imperial depois de receberem anistia. Mas a república proclamada pelos revolucionários continua presente até hoje na bandeira do Rio Grande do Sul na qual está inscrito seu nome e data de proclamação (República Rio-Grandense, Vinte de Setembro de 1835) e seu lema (“Liberdade, Igualdade e Humanidade”), mantendo o episódio na memória coletiva dos habitantes do estado (OLIVEN, 2006, p. 10, grifo do autor).

No trecho anterior, Oliven (2006) se refere à identidade dos habitantes do Rio Grande do Sul de maneira um tanto generalizante, tendo em vista que uma parte considerável da população do estado não se identifica com a figura do *gaúcho*, nem participa de CTGs ou procura reviver tradições rurais de antepassados gaúchos, mas sim mostra, com mais ênfase, as tendências da “identidade global”, e isso também ocorre com acordeonistas que, por esse fato, fogem ao escopo deste trabalho.

Outro fenômeno importante que ocorreu, a partir de 1922, foi o início das transmissões de rádio no Brasil e a chegada aos rádios de todo o país das músicas de São Paulo e Rio de Janeiro. Porém, os gaúchos de todo o território e principalmente aqueles que moravam nas regiões de fronteira, sintonizavam com facilidade rádios de Montevideu e Buenos Aires e, por vezes, existia uma identificação com esses produtos culturais. Em 1945, Pedro Raymundo apresentou na Rádio Nacional do Rio de Janeiro o xote “Adeus Mariana”. Vestido de gaúcho, ficou conhecido como “o gaúcho alegre do rádio”, contudo também “[...] tocava choro, valsas e até jazz em sua gaita, enquanto batalhava pela sobrevivência como pudesse” (MANN, 2002, p. 14). Encontrou no gauchismo seu maior prestígio e fama.

Apresenta-se de chapéu quebrado na testa, botas, esporas, guaiaca e bombachas confeccionadas pela esposa. A toada Gaúcho Alegre faz com que seu nome ganhe simpatia geral, fixando seu personagem que logo ficaria nacionalmente famoso: o “Gaúcho Alegre do Rádio”. É convidado pela Continental a gravar o 78 rpm com Adeus, Mariana (MANN, 2002, p. 16, grifo do autor).

O sucesso de Pedro Raymundo foi estrondoso, chegando a gravar mais de 50 discos com projeção nacional. Segundo Mann (2002), esse reconhecimento por meio da identidade regional acabou incentivando outros artistas a seguirem essa ideia, dentre eles Luiz Gonzaga, “por que é que o nordeste não tem sua característica? [...] ele é gaúcho vou ser cangaceiro” (MANN, 2002, p. 18), e também outros artistas gaúchos buscaram afirmar-se nessa identidade.

O território que atualmente compõe o Rio Grande do Sul foi marcado por conflitos territoriais e revoluções, sendo a Revolução Farroupilha um dos principais marcos nesse resgate cultural e identitário.

Dada modernização crescente da indústria e a evolução tecnológica, bem como o início da Ditadura Militar em 1964, promovendo uma “modernização conservadora que ocasionou uma gradativa centralização política e econômica”, bem como “uma cultura cada vez mais nacional” provocada pela mídia, “considerando que o Rio-Grande do Sul tornou-se um estado industrializado, em que a grande maioria da população é urbana, pensava-se que não haveria muito espaço para a figura rural e equestre do gaúcho” (OLIVEN, 2006, p. 11, grifos do autor).

Além disso, “em meados de 1940, o Rio Grande do Sul era palco do americanismo” (LUVIZZOTTO, 2010, p. 35). Todavia, apesar desses fatos, anteriormente mencionados, outra parte considerável da população do Rio Grande do Sul teve uma identificação intensa com esta identidade resgatada e criada por “jovens urbanos”, moradores de Porto Alegre-RS no ano de 1948. Uma identidade que, por meio de instituições como o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) e dos CTGs, difundiu-se por todo o território do estado, bem como para todos os estados brasileiros e até mesmo para outros países, incluindo europeus e asiáticos. Barbosa Lessa, um dos fundadores do movimento tradicionalista gaúcho, expõe:

Porto Alegre nos fascinava com seus anúncios luminosos a gás neon, Hollywood nos estonteava com a tecnolorida beleza de Gene Tierney e as aventuras de Tironne Power, as lojas de discos punham em nossos ouvidos as irresistíveis harmonias de Harry James e Tommie Dorsey mas, no fundo, no fundo, preferíamos a segurança que somente nosso “pago” sabia proporcionar, na solidariedade dos amigos, na alegria de encilhar um pingo e no singelo convívio das rodas de mate. [...] Por esta época o Rio Grande andava bastante esquecido de si mesmo, e a própria bandeira estadual permanecia queimada e escondida desde novembro de 1937. Resquícios do Estado Novo e seu sufoco centralizador (LESSA, 1985, p. 56-57).

Por meio desse sentimento de pertença, grupos de jovens começam a se reunir e, com base em fatos históricos, e em uma literatura já existente, procuram imaginar e resgatar o que supostamente seriam as tradições e a cultura identitária do *gaúcho*, surgindo, assim, o primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG). O referido movimento, desde seu princípio, retoma a identidade do gaúcho brasileiro, de maneira geral, negando identidades dos “hermanos platinos”, dado o nacionalismo da Era Vargas e, logo após, do regime militar.

O final da década de setenta e começo da década de oitenta, foi marcado pelo processo de “abertura” em que a sociedade civil brasileira organizou-se e começou a pressionar por uma democratização do regime. À medida que novos espaços políticos eram conquistados, diferentes atores políticos foram se constituindo e novas identidades sociais foram criadas. Para surpresa de muitos a organização da sociedade civil se deu

não somente através de partidos e sindicatos, mas também com movimentos sociais e grupos que lutavam por questões específicas e que até então não faziam parte do cenário brasileiro: reivindicações feministas, grupos homossexuais, movimentos por áreas verdes, movimento contra a carestia, movimentos religiosos, etc. É neste contexto que renasce o gauchismo. As décadas de 80 e 90 foram marcadas por um intenso crescimento das coisas ligadas ao Rio Grande do Sul com a disseminação de Centros de Tradições gaúchas em todo o estado, em outros estados e países para onde migraram gaúchos, surgimento de vários festivais de música nativista, rodeios, programas de televisão e rádios, colunas de jornais, livros e editoras especializadas, restaurantes, etc. (OLIVEN, 2006, p. 11).

Porém, o culto e o resgate das tradições do gaúcho não iniciam com a criação dos Centros de Tradições Gaúchas. É um processo de quase 100 anos antes, com a criação do *Partenon Literário* (1868, Porto Alegre), do *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre* (1898, Porto Alegre) e da *Sociedad Criolla* (1894, Uruguai), sobre os quais exponho brevemente no item a seguir.

4.2 O RESGATE HISTÓRICO-CULTURAL: A CRIAÇÃO DOS CTG'S

Como explicado no item 4.1, por meio desse processo de construção identitária, com o anseio de resgatar a cultura do gaúcho, diferente do nacional e exótico imposto por políticas públicas e pela mídia, pequenos grupos iniciam movimentos nessa busca relacionada às tradições gaúchas. Na perspectiva identitária de Dubar (2009, p. 234), esses movimentos podem estar relacionados com a Forma Reflexiva, “a utilização de uma atitude reflexiva (Si mesmo) por e em relações significantes (amorosas, mas também competitivas e cooperativas, conflituais e significantes), permitindo a construção da própria história (Self) ao mesmo tempo em que sua inserção na História (Nós)”.

Luvizzotto (2010), em estudo sobre as Tradições Gaúchas e sua racionalização, inicia discorrendo, por meio de diversos autores, sobre o conceito de tradição. Conforme a autora:

Entende-se a tradição como um conjunto de sistemas simbólicos que são passados de geração a geração e que tem um caráter repetitivo. A tradição deve ser considerada dinâmica e não estática, uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro. A tradição coordena a ação que organiza temporal e espacialmente as relações dentro da comunidade e é um elemento intrínseco e inseparável da mesma. Seu caráter repetitivo denota atualização dos esquemas de vida. Isto significa que a tradição é uma orientação para o passado, justamente porque o passado tem força e influência relevante sobre o curso das ações presentes. A tradição também se reporta ao futuro, ou melhor, indica como organizar o mundo para o tempo futuro, que não é visto como algo distante e separado; ele está diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente. Essa linha é a tradição. Ela persiste e é (re)modelada e (re)inventada a cada geração. Assim, pode-se dizer que não há um corte profundo, ruptura ou descontinuidade absoluta entre o

passado, o presente e o futuro. A compreensão do mundo é organizada pela tradição, pelo fato de ela ser fundamentada na superstição, na religião e nos costumes (LUVIZOTTO, 2010, p. 65).

Como já mencionado, antes da criação do primeiro CTG, existiram outros grupos que se preocuparam em resgatar as tradições do gaúcho e uma identidade de gaúcho, com intuito de criar um sentimento regional de pertença. Conforme Oliven (2006, p. 99), antes da criação do primeiro CTG, “o tipo marginal do gaúcho estava praticamente extinto, apto a ressurgir como instrumento de sustentação e imposição ideológica dos mesmos grupos que a tinham destruído”, então, durante a Guerra do Paraguai, um grupo de intelectuais e escritores havia fundado, em 1868, em Porto Alegre, o *Partenon Literário*, sociedade de letrados que valorizavam temáticas regionais.

Caberia aos integrantes da Sociedade Partenon o esforço para louvação dos tipos representativos mais caros à classe dirigente. Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heroicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. [...] Compreende-se a apologia em função do surgimento nas cidades, em especial Porto Alegre, de jovens ‘ilustrados’ – oriundos dos setores intermediários – que iriam usar as ‘belas letras’ como alavanca para sua escalada. Repetia-se um fenômeno de extensão nacional: o processo de mobilidade social dessa *intelligentsia* de origem bastarda condicionava-se à intimidade que pudesse ter com os detentores do poder. Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por subideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas, capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia (GONZAGA, 1980, p. 125-126, grifos do autor).

De acordo com Oliven (2006), em 1898 surgiu a primeira associação tradicionalista, o *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre*, uma agremiação voltada à exaltação da identidade regional do gaúcho, por meio da promoção de festas, desfiles de cavalarianos, palestras e outras atividades ligadas ao culto das tradições.

João Cezimbra Jacques, procurando unir os sul-rio-grandenses divididos pela sangrenta revolução de 1893-95, funda o Grêmio Gaúcho que propaga o gauchismo como uma identidade regional. Os literatos contribuem com poesias, contos e romances que elaboram o mito do gaúcho, entre eles Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Jorge Salis Goulart, Vargas Neto e Darcy Azambuja (FLORES, 2010, p. 19).

Segundo um dos fundadores, o propósito do grupo era

[...] organizar o quadro das comemorações dos acontecimentos grandiosos de nossa terra [...]. Pensamos que esta patriótica agremiação não é destinada a manter na sociedade moderna usos e costumes que estão abolidos pela nossa evolução natural e

que a época em a qual vivemos não comporta mais, e nem é tampouco ela uma associação, tendo por fim trazer para objeto de suas práticas jogos e elementos recreativos do tempo corrente e importados do estrangeiro. Nem uma coisa nem outra. Mas é ela, sim, uma associação destinada a manter o cunho de nosso glorioso Estado e conseqüentemente as nossas grandiosas tradições integralmente por meio de comemorações regulares dos acontecimentos que tornaram o sul-rio-grandense um povo célebre diante, não só de nossa nacionalidade, como do estrangeiro; por meio de solenidades ou festas que não excluem os usos e costumes, os jogos ou diversões do tempo presente; porém, figurando nelas, tanto quanto possível, os bons usos e costumes, os jogos e diversões do passado; por meio de solenidades que não só relembram e elogiam o acontecimento notável a comemorar, pelo verbo ou pelo discurso, como por meio de representação de atos, tais como canções populares, danças, exercícios e mais práticas dignas, em que os executores se apresentem com o traje e utensílios portáteis, tais como os de usos gauchescos (JACQUES, 1979, p. 56-58).

Nessa citação, apesar de ser enfático o culto a tradições gaúchas pela agremiação, ao mesmo tempo, o autor explana que “não é destinada a manter na sociedade moderna usos e costumes que estão abolidos pela nossa evolução natural” (*Ibidem*), ou seja, mostra a consciência de que a maioria da população é urbana e modernizada e, ao mesmo tempo, cultua valores éticos e identitários dos antepassados locais ligados ao meio rural, “diante, não só de nossa nacionalidade, como do estrangeiro” (*Ibidem*), e a existência de “bons” usos e costumes, denotando certo puritanismo. Havia aspectos comuns entre o *Partenon Literário* e o *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre*:

O primeiro: ambos eram formados por pessoas de origens modestas, não detentoras de terras ou de capital. Como ocorreu em outras partes do Brasil e do mundo, a atividade intelectual era, ao lado das carreiras militar e política, uma das poucas formas de ascensão disponíveis a pessoas oriundas das camadas despossuídas e desejosas de ingressar na esfera do poder. As condições econômicas, sociais e políticas ainda não permitiam que se formasse uma camada de intelectuais dotada de relativa autonomia. O segundo aspecto era a preocupação com a questão da tradição e da modernidade, presente em ambas as entidades, embora sob formas diferentes. Ao mesmo tempo em que tinha como modelo o que considerava mais avançado da Europa culta, o Partenon evocava a figura tradicional do gaúcho e louvava seus abalados valores. O Grêmio Gaúcho, nas palavras de seu fundador, procurava manter as tradições, mas sem excluir os costumes do presente. Nos dois casos, um mesmo pano de fundo: um estado em transformação, no qual a tensão entre passado e presente começava a se fazer sentir (OLIVEN, 2006, p. 101).

Tais aspectos são os mesmos que foram utilizados pelos fundadores do primeiro CTG. Porém, conforme Oliven (2006), houve outras instituições, antes do Grêmio Gaúcho:

A fundação do Grêmio Gaúcho foi seguida pela criação de mais cinco entidades, consideradas pioneiras pelos tradicionalistas (1) União Gaúcha de Pelotas (fundada em 1899 por Simões Lopes Neto, grande escritor regionalista), Centro Gaúcho de Bagé (1899), Grêmio Gaúcho de Santa Maria (1901), Sociedade Gaúcha Lombagrandense (fundada em 1938 em área de colonização alemã) e Clube Farrouphilha de Ijuí (fundado em 1943 em área de colonização alemã e italiana). Essas

seis entidades são geralmente consideradas “pioneiras” pelos tradicionalistas (OLIVEN, 2006, p. 102-103, grifo do autor).

Oliven (2006) expõe ainda a criação da *Sociedad Criolla* (1894 em Montevideu, Uruguai). Com lemas e ideais muito parecidos e também voltada ao resgate das tradições e identidade do gaúcho, foi fundada por Elías Regules.

Esse uruguaio que se consagrava à exaltação do gaúcho e do campeiro procedia como o mais sutil e refinado escritor francês. Em um só ano estabeleceu de forma definitiva sua situação intelectual e lançou as bases de sua fama: um livro de poesias, uma comédia gauchesca [...] um manifesto literário, uma polêmica intelectual e a criação de um organismo destinado a levar adiante – como uma academia qualquer – os princípios por ele sustentados, fazendo dele chefe de uma escola que custodiaria seu nome e obra. Elías Regules procedia a uma das operações mais exitosas de nossa vida cultural. Porque, embora não seja o inventor do gaúcho, o é da “Tradição” como por antonomásia se chama entre nós a gauchesca (RAMA, 1968, p. 172-173, grifo do autor).

O autor mostra que existem algumas diferenças entre o *gaúcho uruguaio* e o *gaúcho sul rio-grandense*:

Até hoje em dia no Uruguai o tradicionalismo gaúcho é um movimento ligado à elite e mais calcado na figura do estancieiro. O *Museu del gaúcho*, expõe peças ligadas ao mundo campeiro uruguaio, mas sempre de grande luxo: estribos de prata, arreios banhados a ouro, cuias e bombas de tomar mate com ouro e prata e cravejadas de pedras preciosas, etc. Estes itens obviamente não eram usados por peões [...] existe uma diferença fundamental entre a poesia dos gaúchos e a gauchesca que está não menos no léxico que no propósito dos poetas. Os poetas populares do campo e do subúrbio versificam temas gerais: as penas do amor e da ausência, a dor do amor, e o fazem num léxico muito geral também; em contraposição, os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular (OLIVEN, 2006, p. 104-105, grifos do autor).

De modo geral, tais diferenças entre a tradição do gaúcho, seja brasileiro, uruguaio ou argentino, é defendida e salientada pelos Tradicionalistas, pois, no princípio, precisaram sobressair em meio ao Nacionalismo e ao Regime Militar. Desse modo, o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) estabeleceu e estabelece, até a atualidade, regras de diferenciação por meio de manuais, quando o evento é oficialmente tradicionalista. Entretanto, as pessoas que se identificam com a cultura do gaúcho acabam cultuando a tradição gaúcha sem distinção política. Evidentemente, as diferenças da identidade de gaúcho brasileiro e seus “Hermanos Platinos” é menos gritante do que a identidade de gaúcho com a identidade de brasileiro mostrada pela mídia.

As peculiaridades da relação entre o Rio Grande do Sul e o Brasil ficam evidenciadas de forma simbólica na bandeira do estado, que é baseada no pavilhão dos revolucionários farroupilhas e é formada por três faixas coloridas: uma verde, a outra amarela, ambas evocando as cores da bandeira nacional, separadas por uma faixa vermelha denotando o sangue que foi derramado na história do estado. No centro dessa faixa vermelha, que simboliza de forma tão veemente a quota de sacrifício paga por seus habitantes ao integrarem a federação, há um brasão que contém, entre outras coisas, canhões, lanças, baionetas e duas frases: “Liberdade, Igualdade, Humanidade” (o lema dos farrapos, criado sob inspiração da ordem Maçônica à qual a maioria de seus líderes pertenciam) e “República Rio-Grandense, Vinte de Setembro de 1835” a lembrar constantemente que embora o Rio Grande do Sul faça parte do Brasil, ele já foi uma república independente e que o episódio deve ficar bem presente na memória (OLIVEN, 2006, p. 77, grifos do autor).

Porém, a identidade de gaúcho não se aplica a todos os nascidos no Rio Grande do Sul, mas àqueles que, por meio de adesão espontânea, cultuam a cultura gaúcha e seus costumes, o que explica a quantidade de CTGs espalhados por todo o Brasil e até mesmo pelo mundo. É importante destacar que essa é a realidade atual, pois isso não era algo tão comum em Porto Alegre-RS, em 1948.

Barbosa Lessa afirma que em 1948 ver 8 rapazes no centro de Porto Alegre, vestidos à gaúcha criava tanto impacto quanto descerem hoje, na Praça da Alfandega, marcianos num disco voador. Paixão Cortes relata que quando voltava da cerimônia de recepção dos restos mortais de David Canabarro, alguém na rua gritou “eh palhaço, o carnaval já terminou” e que ele decidiu dar uns mangações no indivíduo. O episódio mostra o quanto era estranho naquela época um homem andar a cavalo e vestido como gaúcho nas ruas de Porto Alegre (OLIVEN, 2006, p. 108, grifo do autor).

Oliven (2006) expõe que esses jovens estavam fazendo escolta do traslado dos restos mortais do general David Canabarro, de Santana do Livramento-RS, para o panteão do cemitério da Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Porto Alegre - RS, evento que a Liga de Defesa Nacional incluiu nos festejos da Semana da Pátria. Barbosa Lessa, nessa ocasião, conheceu um grupo de pessoas, que incluía Paixão Cortes, e passaram a se reunir para buscar reviver o que seria, em seu imaginário, a cultura identitária do gaúcho. Tais encontros resultaram na fundação da entidade que viria a se tornar o primeiro Centro de Tradições Gaúchas.

Em 1948 surgiu em Porto Alegre o 35 CTG, primeiro centro de tradições gaúchas, cujo nome evocava a Revolução Farroupilha deflagrada em 1835. Seus fundadores são, na maioria, estudantes secundários, vindos do interior, principalmente das áreas pastoris, onde predomina a pecuária em grandes latifúndios[...] A criação do ‘35’, é precedida pela fundação em 1947, pelos mesmos jovens, do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, à época considerado colégio público padrão, onde a maioria deles estudava. Eles organizaram naquele ano, a primeira Ronda Gaúcha (hoje Semana Farroupilha), que se desenrolou de 7 de setembro (independência do Brasil) a 20 de setembro (dia do começo da Revolução Farroupilha de 1835). Tomando uma centelha do Fogo Simbólico da Pira da Pátria,

antes de sua extinção às 24 horas do dia 7 de setembro, transportaram-na até o saguão do colégio Júlio de Castilhos, onde acenderam a ‘Chama Crioula¹⁷’ num candeeiro de galpão. A chama foi assim usada para construir uma relação simbólica entre a independência do Brasil e a tentativa de independência do Rio Grande do Sul (OLIVEN, 2006, p. 106, grifo do autor).

No princípio de sua criação, o CTG não tinha pretensões de “revolucionar o mundo”, estipulando regras escritas, definições do comportamento, cultura e identidade do gaúcho, mas procurar refletir e reviver as tradições do gaúcho, reproduzindo o cotidiano e costumes da fazenda de criação de gado. Inclusive em pronomes de tratamento, o CTG utilizou nomenclaturas relacionadas ao campo, substituindo o presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro e diretor, por títulos de patrão, capataz, sota-capataz, agregados, posteiros. Os conselhos consultivos e deliberativos foram renomeados de Conselho de Vaqueanos e os departamentos foram chamados de Invernadas.

Os estatutos do 35 CTG afirmavam: “O Centro terá por finalidade: a) zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes etc., e consequente divulgação pelos estados irmãos e países vizinhos; b) pugnar por uma sempre maior elevação moral e cultural do Rio Grande do Sul; c) fomentar a criação de núcleos regionalistas no estado, dando-lhes todo apoio possível. O Centro não desenvolverá qualquer atividade político-partidária, racial ou religiosa” (BARBOSA; LESSA, 1985, p. 64, grifo do autor).

Assim, a identidade de gaúcho começa a se espalhar por todo o Rio Grande do Sul, primeiramente em áreas de colonização alemã e em seguida nas regiões de colonização italiana, sendo que a maioria dos CTGs tiveram italianos por fundadores. Isso contrariou o esperado: que a região da Campanha “respondesse primeiro” para a criação de CTGs, pois nela a pecuária era a principal atividade e continua proeminente até a atualidade. Existe uma explicação social ao fato de os CTGs terem se espalhado, em um primeiro momento, em áreas de agricultura familiar e não em áreas de pecuária:

O surgimento de entidades tradicionalistas fora da área pastoril de colonização lusa, e mais especificamente, em áreas de colonização alemã e italiana - coloca uma questão importante. Ela refere-se ao fato de a cultura gaúcha no sentido pampiano ser hegemônica num estado que tem mais variadas influências culturais, recobrando não só a área de pecuária de latifúndio onde se originou este modelo, mas também as áreas de minifúndio de colonização alemã e italiana, onde nunca houve o complexo pastoril. Temos assim um primeiro processo de *desterritorialização* da cultura gaúcha que sai de sua área de origem e é adotada em outras regiões do Rio Grande do Sul (OLIVEN, 2006, p.113-114, grifo do autor).

¹⁷ No Rio Grande do Sul, usa-se a expressão “crioulo” para designar o que é nativo, original e puro, ou seja, natural do próprio estado.

O autor expõe que existia um significado degradante relacionado à figura do Colono alemão e italiano com sua agricultura familiar e suas pequenas propriedades, ao passo que havia uma exaltação da pecuária, que já era dominante desde os primórdios da colonização no estado.

A identificação do *colono* com o *gaúcho* significava, portanto, uma forma simbólica de ascensão social. É interessante que embora o Rio Grande do Sul tenha uma expressiva presença de alemães e italianos como empresários e como políticos, o tipo social representativo continua sendo o gaúcho (OLIVEN, 2006, p. 114, grifos do autor).

Então, a identidade de gaúcho, representada com um mito heroico, por meio das guerras e conflitos do período de sua colonização, como tipo livre e valente, serviu de modelo para outros grupos étnicos, unindo, assim, a maioria dos habitantes do estado, que se espalharia mais tarde por todo o país.

Entre 1948 e 1954 surgiram aproximadamente trinta novos centros de tradição distribuídos em praticamente todas as regiões do estado, mas concentrados majoritariamente nas áreas pastoris. Na Capital [Porto Alegre-RS] criou-se apenas uma espécie de ‘mini CTG doméstico. Por essa época, discutia-se entre os tradicionalistas o rumo que suas entidades deveriam tomar. Existiam duas posições: uma mais ‘aristocrática’ defendia maior preocupação com o ‘nível cultural’ (entendido como cultura escolarizada) dos CTGs, evitando que eles fossem apenas um lugar de entretenimento; a outra que achava que era justamente este aspecto importante e que não devia haver preconceito contra a ‘cultura popular’ (OLIVEN, 2006, p. 115, grifos do autor).

A opção foi feita em nome da tendência “popular”, sendo a elite intelectual do movimento comparada a soldados tendo

[...] a missão de formular os princípios e entender o sentido do Tradicionalismo, levando-o às camadas populares que são incapazes de compreender a finalidade última do mesmo, mas em quem ele deve ser inculcado se o movimento deseja ser vitorioso e forte (OLIVEN, 2006, p. 119).

A fim de debater sobre os rumos das entidades já existentes,

em 1954, os centros surgidos a partir de 1948 se reuniram pela primeira vez num congresso, realizado em Santa Maria para discutir esta e outras questões. Luiz Carlos Barbosa Lessa, um dos fundadores do 35 CTG, apresentou a tese O sentido e o valor do Tradicionalismo, que se tornou a tese-matriz do Movimento Tradicionalista Gaúcho. [...] [Barbosa Lessa] se matriculara, em São Paulo, na Escola de Sociologia e Política, onde lecionava o sociólogo norte-americano Donald Pierson, formado pela Universidade de Chicago e autor de Teoria e pesquisa em sociologia. Além deste livro, também era adotado O homem, publicado em 1936 pelo antropólogo norte-americano Ralph Linton. Ambos os autores estavam preocupados com os efeitos do crescimento da população, as consequências da urbanização e as modificações na família e nos grupos locais, problemática recorrente nas ciências sociais da época, fortemente

influenciadas pelos trabalhos de Durkheim, escritos na França no século XIX. Barbosa Lessa, quando foi redigir a tese-matriz do tradicionalismo, percebeu como os dois cientistas sociais estavam próximos desse assunto: “Foi quando eu aprendi o conceito de sociedade, o conceito de cultura, o conceito de tradição, o conceito de visão cultural e por aí a fora. Todos aqueles conceitos básicos. [...] Toda a minha sabedoria em ciências sociais são na parte teórica, esses três livros e não mais do que isso (OLIVEN, 2006, p. 115-116, grifo do autor).

Portanto, segundo o autor, mesmo que não de forma consciente, o Movimento Tradicionalista Gaúcho é um dos difusores das ideias das ciências sociais norte-americanas da escola de Chicago da década de 1940. Por meio dessa tese Matriz, de fatos históricos e das instituições, os CTGs se difundiriam ainda mais, pois a identidade e a simbologia ligadas à tradição gaúcha estavam sólidas. Outros acontecimentos políticos contribuíram para o fortalecimento e propagação dessa cultura:

Em 1954, o governo do estado criou o Instituto de Tradições e Folclore, vinculado à Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, transformado vinte anos depois na Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, órgãos normalmente dirigidos por tradicionalistas. Em 1964, uma lei estadual oficializou a Semana Farroupilha (entre 14 e 20 de setembro de cada ano), fazendo com que a Chama Crioula passasse a ser recebida com todas as honras no Palácio Piratini, sede do governo, e se tornassem oficiais os desfiles realizados em 20 de setembro, em quase todas as cidades do estado, pelos centros de tradições gaúchas e a Brigada Militar. Em 1966, outra lei estadual elevou o hino farroupilha à condição de hino do Rio Grande do Sul. No governo Triches (1971-1975), foi montado, no Palácio Piratini, um ‘galpão crioulo’, que procura recriar o ambiente das estâncias e serve para receber visitantes ilustres, com churrasco, carreteiro (13) e apresentações de música e de danças regionais. Nesse mesmo período o estado doou um terreno para que o 35 CTG pudesse construir sua sede própria. [...] Em 1979 foi criada a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, desmembrando-se a antiga Secretaria de Educação e Cultura. Seu segundo titular foi Luiz Carlos Barbosa Lessa, um dos fundadores do ‘35’, que, defendendo a existência de doze regiões culturais no estado, implantou polos para interiorizar a cultura gaúcha (Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Governo do Rio Grande do Sul). As atividades regionalistas passaram a contar com um apoio que não conheciam antes. Em 1988, uma lei estadual instituiu, na disciplina de Estudos Sociais, o ensino do folclore em todas as escolas estaduais de primeiro e segundo graus do Rio Grande do Sul. Em 1989, outra lei oficializou as pilchas (conjunto de vestes típicas dos antigos gaúchos, compreendendo a bombacha, botas, lenço e chapéu) como “traje de honra e de uso preferencial” no estado, deixando sua caracterização a cargo “dos ditames e diretrizes do Movimento Tradicionalista Gaúcho” (OLIVEN, 2006, p. 120-121, grifo do autor).

O Movimento Tradicionalista Gaúcho, embora tenha manuais e especificações sobre todos os símbolos da cultura, tradição e identidade do *gaúcho brasileiro*, não consegue controlar todas suas expressões culturais. Apesar de ter servido de trampolim para emancipação ou inserção social, a identidade do gaúcho, de modo geral, salienta a simplicidade e rusticidade, “sem luxo”. Em suma, existe um consumo global da identidade gaúcha argentina, uruguaia ou brasileira como um todo (por aqueles que com ela se identificam).

Desse modo, tal identidade reflete-se, também, na música instrumental, pois, apesar de ter suas peculiaridades rítmicas complexas, de modo geral, faz uso de elementos melódicos e harmônicos mais simples e inteligíveis para o grande público, estilo que, dadas as particularidades, acaba se caracterizando como estilo musical gaúcho, que será explicado mais adiante neste trabalho, no item intitulado “A identidade musical gaúcha”. Nos itens a seguir, inicialmente procuro explicitar fatos históricos do Rio Grande do Sul que originaram traços marcantes da identidade do gaúcho. Posteriormente, por meio de uma breve análise do mito heroico e suas ideias éticas expressas em poesias, letras de música e contos, exponho parte do imaginário do cotidiano do gaúcho, seus afazeres campestres e a teatralidade, as danças, a vestimenta, a culinária e a música, em sua expressividade sonora e rítmica.

4.3 RELAÇÕES DA HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL COM A IDENTIDADE DE GAÚCHO

Dentro de elementos históricos e sociológicos da cultura gaúcha, está a Identidade de Gaúcho, que é baseada em uma identificação com as tradições gaúchas. Essas foram sistematizadas por meio do recolhimento, registro da cultura e do folclore local, mitos e lendas, as quais são cultuadas em algumas regiões pelos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Para compreender outro prisma da origem desses centros, é necessário entender as construções simbólicas que dão sentido à identidade de gaúcho, que, em parte, estão relacionadas a fatos históricos ocorridos no Rio Grande do Sul.

Farei um breve estudo da história do Rio Grande do Sul. Nos livros didáticos, essa é feita com base documental e pesquisas. Desse modo, sabe-se que cada autor expõe seu ponto de vista. Porém, não é objetivo deste estudo aprofundar acontecimentos históricos, verificando sua confiabilidade e veracidade, mas compreender alguns dados contidos em livros didáticos sobre a configuração histórica do Rio Grande do Sul, com um olhar sobre os conflitos que existiram durante sua colonização e as delimitações de fronteiras, ajudando a endossar a reflexão sobre as características identitárias de gaúcho.

4.3.1 Disputas e tratados na ocupação e colonização

Conforme Barbosa Lessa (2002), Fagundes (2003), Peres (2004), Freitas (2006), Brum (2005) e Luvizotto (2010), além de povos indígenas (primeiros habitantes da região), o estado foi colonizado por portugueses, italianos, alemães, afro-brasileiros, poloneses, judeus e japoneses. Muitos povos vieram contra sua própria vontade, como escravos ou fugindo de perseguições durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Luvizotto (2010, p. 20), essa heterogeneidade étnica e cultural resultou “em tensões e conflitos sociais de toda ordem”. Toda a diversidade cultural em questão, os conflitos e a forte relação com o campo seguramente influenciaram e marcaram a identidade destes sujeitos. No período colonial, a região rio-grandense era de difícil acesso e pouco povoada, “[...] vagavam por suas pradarias os índios guaranis, charruas e tapes e, vez por outra, aventureiros que penetravam em seu território em busca de índios para aprisionar e escravizar” (PERES, 2004, p. 26).

No século XVII, a região onde hoje se situa o Rio Grande do Sul foi marcada por um limite determinado pelo Tratado de Tordesilhas, de 1493. As fronteiras foram, permanentemente, disputadas entre Portugal e Espanha.

Pelo Tratado de Tordesilhas de 1493, a linha que separava os dois reinos católicos passava, na sua extensão meridional, ao largo do litoral do atual Estado de Santa Catarina e a região que viria a fazer parte do RS pertencia aos espanhóis. Portugal, por sua vez, sempre procurou estabelecer como sua real fronteira, como limite extremo do seu império na América do Sul, não uma linha abstrata, mas sim a margem esquerda do rio da Prata. Todos os conflitos entre o Brasil e seus vizinhos do Prata foram decorrentes dessas duas visões antagônicas sobre quais eram os marcos verdadeiros que os separavam [...]. O RS foi desde o início uma fronteira quente, isto é, local de disputa militar, de guerras e de arranjos diplomáticos, área de conflitos que se estenderam dos finais do século XVII até o século XIX (LUVIZOTTO, 2010, p. 21).

No ano de 1531, conforme Barbosa Lessa (2002) e Fagundes (2003), os lusitanos visitaram o litoral sem aportar, tendo batizado a região como Rio Grande de São Pedro. Barbosa Lessa (2002) expõe em seu livro “Rio Grande do Sul, Prazer em Conhecê-lo” sobre visitas exploratórias realizadas no período Colonial:

A data de 1605 fica nos anais da História de nosso Litoral, devido a visita pioneira do jesuíta Padre Jeronimo Rodrigues, com seu coadjutor Padre João Lobato, descendo desde a ilha de Santa Catarina até o rio Taramandi ou Tramandaí, num percurso que ele calcula de quase 50 léguas [...]. Além das *bandeiras*, por terra realizam os vicentistas *monções*, por água. Chegando a enseada de Laguna, ali deixam os barcos porque, para o sul, a costa não dá base de ancoragem. Abrem então suas trilhas pela arenosa planície. Chegam ao Taramandi, infletem para o oeste, desvendam o estuário Guaíba, encontram o obstáculo do rio Caí, ultrapassam o rio Caí e tem a surpresa de

encontrarem uma população maior, plantando milho, mandioca, algodão, tabaco, ou coletando erva-mate. Inicia-se entre as gentes um útil comércio de trocas (LESSA, 2002, p. 26, grifos do autor).

Por outro lado, a exploração espanhola também se expandia, conforme Fagundes (2003, p. 12), em 1626, quando o padre jesuíta Roque Gonzalez de Santa Cruz, nascido no Paraguai, atravessa o rio Uruguai e, com auxílio do cacique Nicolau Nenguiru¹⁸, funda a Redução de São Nicolau¹⁹, representando a chegada do homem branco ao território gaúcho. Junto com a vinda dos primeiros jesuítas, um marco importante na ocupação e colonização do estado foi a inserção do gado.

Conforme autores, dentre eles, Barbosa (2013), parte do gado surge no Rio Grande do Sul como gado selvagem e parte foi trazida pelos Jesuítas:

Em 1555, os irmãos Vicente e Cipião Góis introduziram o gado no Paraguai, de onde algumas cabeças foram transferidas para as margens do Paraná e do Prata, daí espalhando-se para os campos rio-grandenses. Os Jesuítas das reduções, por sua vez, introduziram o gado para sustento de seus índios cristianizados (BARBOSA, 2013, p. 61).

A primeira maior inserção foi em 1634, pelo Padre Cristóban de Mendoza, vindo de Corrientes, seguindo ordem do superior das reduções, Padre Pedro Romero. O gado foi destinado à Redução de San Miguel e dali seria dividido entre as outras reduções. Existe divergência entre autores sobre a quantidade desse gado (registros oscilam entre 1500 e 3.000 cabeças). Conforme Fagundes (2003, p. 12), entre 1620 e 1641, os Jesuítas fundaram 18 reduções ou povos, tendo sido expulsos pelos Bandeirantes²⁰.

Em 1641, depois de combatidos e expulsos, os jesuítas levaram consigo a maioria dos índios catequizados, deixando, no entanto, parte do gado que criavam. Sem dono, esse gado se tornou selvagem e bravo e formou uma grande reserva no espaço conhecido como Vacarias del Mar (LUVIZOTTO, 2010, p. 21).

O gado selvagem se torna um atrativo para os exploradores, assim, surgem os caçadores de gado. Após a primeira expulsão dos Jesuítas, “42 anos depois, os índios que escaparam a ação escravizadora e seus descendentes, chefiados por outros missionários Jesuítas, a fim de

¹⁸ Chefe não só no povoado de Conceição, lado Argentino, mas de toda a região do rio Uruguai e do Tape, o que motivou outros chefes indígenas a também acolherem os jesuítas, como os caciques Tabacã e Guaracica.

¹⁹ Alguns autores utilizam a nomenclatura em espanhol: “San Nicolas”.

²⁰ Eram expedicionários, que, entre os séculos XVI e XVII, atuavam na captura de escravos, procura de pedras e metais preciosos pelo interior do Brasil. Contribuíram na expansão do território brasileiro para além das fronteiras determinadas pelo Tratado de Tordesilhas.

aproveitar o gado, deram início a fundação dos Sete Povos²¹” (BARBOSA, 2013, p. 23). De fato, o gado selvagem que aqui se desenvolveu representou um atrativo econômico e um potencial de subsistência para os colonizadores. Os espanhóis, por meio dos Sete Povos, ocupavam o território pela margem esquerda do Rio Uruguai, lado ocidental do estado e os portugueses, pelo litoral, criavam as primeiras estâncias para captura e criação do gado, além de estabelecer uma rota de conexão de Laguna com a Colônia do Sacramento, fundada em 1680, visando dominar o extremo sul (LAZZAROTTO, 2001, p. 55). Iniciou-se, assim, o comércio de gado com os paulistas, impulsionado pela exploração das minas auríferas, que aumentou a demanda de carne e animais de carga.

Com a expansão do ciclo de mineração houve necessidade de uma ligação entre as áreas de criação e a Província de São Paulo, dando-se a abertura da “Estrada dos Conventos”. [...] Tal caminho provocou o progresso do Rio Grande, permitindo o livre trânsito do gado, mas, ao mesmo tempo, ocasionou o abandono de Laguna que ficava mais ao norte. Com isto, seus habitantes resolveram procurar novas terras, locomovendo-se para o sul, tornaram-se assim os lagunistas os primeiros estancieiros gaúchos (THOMAS, 1976, p. 18, grifo do autor).

Enquanto essa movimentação ocorria pelo Litoral, no lado Oeste do estado os Sete Povos das Missões também se desenvolveram e cresceram por 50 anos: “A base econômica era assentada na criação de gado com a extração do couro, mas os missionários dos Sete Povos se conscientizaram da importância da produção de erva-mate usada pelos índios e, posteriormente, pelos padres” (LUVIZOTTO, 2010, p. 22).

Tem-se aí o início de uma simbologia ligando o gaúcho ao churrasco e ao consumo de erva-mate. Além disso, a forte ligação com o trabalho relacionado à pecuária:

Sucede, entretanto, que o gado encontrado pelos conquistadores, vivendo a lei da natureza, apenas por si nada valia. Isto é, aquele gado era riqueza, algo útil ou necessário ao homem mas não representava qualquer valor, valor de uso ou valor de troca. Para que se pudesse apenas consumi-lo, havia mister trabalho. A simples arreadas ou vacarias operações destinadas a extração do couro e outros subprodutos do boi exigia um pesado e arriscado trabalho. Essas operações duravam muitos dias em que os peões dormiam ao relento sofriam privações enfrentavam os múltiplos perigos representados pelos índios hostis, pelas feras e pelo gado chimarrão extremamente agressivo. O risco era tamanho que como regra os escravos não participavam dessas operações, salvo em serviços que pouco ou nenhum risco ofereciam. O elemento usado era o gaúcho ou gaudério, isto é, um homem livre que não representava qualquer aplicação de capital (FREITAS, 1980, p. 10).

²¹ Conforme Barbosa (2013), os 7 povos eram: São Nicolau (1687, mesma sede de 1626), São Luiz Gonzaga (1687, sede no atual município de São Luiz Gonzaga-RS), São Miguel (1687, com sede no município de Santo Ângelo-RS), São Francisco de Borja (1690, sede no atual município de São Borja-RS); São Lourenço (1691, sede no atual município de São Luiz Gonzaga); São João Batista (1698, próxima à missão de São Miguel); Santo Ângelo (1707, com sede no município de Santo Ângelo-RS).

Os peões em geral eram mal remunerados, e assim acabavam não estabelecendo uma família, o que careceria de um salário maior. Todo esse processo de exploração e ocupação foi marcado por dificuldades com animais selvagens, fenômenos da natureza e por conflitos entre índios revoltosos às missões e entre expedicionários, além de territórios disputados entre Portugal, Espanha e os indígenas, como foi a “Batalha de M'Bororé²²” e a “Colônia do Sacramento²³” e outros tratados, disputas e revoltas que ocorreram.

Em 1750, o Tratado de Madrid visava definir fronteiras entre Portugal e Espanha em toda a América. Tratando-se do Sul, um fato importante, conforme Lazzarotto (2001, p. 46-47), seria “a troca da Colônia de Sacramento (Portugal) pelos 7 Povos das Missões (Espanha)”. Além de acordos territoriais, por meio do tratado, os primeiros casais açorianos foram direcionados ao Rio Grande do Sul pelo militar e administrador colonial português Gomes Freire de Andrade. Conforme Fagundes (2003) e Quevedo (2003), os habitantes dos 7 povos das Missões se revoltaram e a troca não se concretizou. Isso desencadeou o conflito que os autores registram como Guerra Guaranítica (1754-56), tendo como um dos personagens históricos o índio Sepé Tiaraju e a frase emblemática “Esta terra tem dono” (QUEVEDO, 2003, p. 26). “A guerra guaranítica transtornou os planos de Gomes Freire e os açorianos, recém-chegados, viram-se abandonados à própria sorte, ao longo da rota Rio-Grande Missões” (LAZZAROTTO, 2001, p. 75). Essa guerra serviu de tema para literatos, que modificaram, ou mitificaram Sepé Tiaraju como herói. Enquanto não se cumpria o tratado de Madrid, os açorianos formaram vários núcleos que viriam a se tornar povoados, como Rio Grande, Viamão, Porto do Viamão (Porto Alegre), Triunfo, Santo Amaro e Rio Pardo.

Em 1761, Rio Grande é invadido pelas tropas do Governador Ceballos de Buenos Aires, o que trouxe grandes consequências ao nosso povoamento, principalmente a maior concentração da população nas áreas já ocupadas, especialmente em Viamão, e o estabelecimento de novas estâncias em regiões até então desabitadas. A transferência do governo da Capitania de Rio Grande para a de Viamão, possibilitou o desenvolvimento rápido do Porto dos Casais, fundado pelos açorianos às margens do Guaíba, sendo a seguir denominado de Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre. As lutas platinas originam novas estâncias, embriões de futuras povoações, em São Gabriel, Bagé, Dom Pedrito, Itaqui e São Borja. Ao mesmo tempo, os quartéis ou fortes de guarda das fronteiras também foram fontes de núcleos urbanos, tais como: Uruguaiana, Santana do Livramento, Jaguarão (THOMAS, 1976, p. 20).

²² A Batalha de M'Bororé ocorreu em 1641 na América do Sul, na qual guaranis que habitavam em reduções do Paraguai, dirigidas pelos jesuítas, derrotaram os bandeirantes (LESSA, 2002, p. 34).

²³ Em 1680 os portugueses fundam a Colônia do Sacramento, na entrada do Rio da Prata, visando dominar o extremo sul e facilitar a exploração. O fato não foi aceito pelos espanhóis que a destruíram no mesmo ano. Foi reconstruída e arrasada em 1705. Em 1717 conflitos continuaram até 1762 quando ficou para os espanhóis. Em 1763 foi devolvida aos portugueses, que a entregaram para a Espanha em 1777 no tratado de Santo Idelfonso (LAZZAROTTO, 2001, p. 55).

Lazzarotto (2001, p. 66-69) explica sobre algumas disputas e tratados europeus ocorridos no Rio Grande do Sul entre 1762 e 1777, como as ações espanholas²⁴ (1763) e o Tratado de Santo Ildefonso²⁵ (1777). Além desses confrontos, conforme Thomas (1976), o aproveitamento do gado e a distribuição de Sesmarias esteve diretamente relacionada ao crescimento e povoamento do estado.

O aproveitamento do gado esteve condicionado a interesses comerciais diversos, atravessando, assim, etapas distintas. [...] Surge então a indústria do charque que iria influenciar o povoamento das áreas entre os rios Pelotas e São Gonçalo onde se situavam as maiores “charqueadas”.[...] Novas sesmarias vão surgindo a margem dos caminhos e as estâncias se estendem em direção sul até os rios Jaguarão e Camaquã-Mirim (THOMAS, 1976, p. 20, grifo do autor).

Em 1801, pelo tratado de Badajós, a paz foi firmada na Europa. Segundo Lazzarotto (2001), Portugal entregou a cidade de Olivença para a Espanha, que, por sua vez, entregou os Sete Povos das Missões.

A sorte dos índios não melhorou em nada com a dominação portuguesa; antes piorou, dada a cobiça desenfreada dos portugueses que dividiram entre si os campos, apropriando-se do que restava das estancias dos povos. Acrescente-se a isso as guerras de 1811 a 1812 e 1816 e 1820 terminando esta última com a conquista portuguesa da Cisplatina (LAZZAROTTO, 2001, p. 50)

Com a paz estabelecida, os açorianos e seus descendentes foram se expandindo, constituindo-se a mais numerosa força étnica povoadora do Rio Grande do Sul.

Em 1809, a Capitania Geral do Rio Grande foi dividida em quatro municípios: Porto Alegre, Rio Grande, Rio Pardo e Santo Antônio da Patrulha. Foi a primeira divisão administrativa realizada em nosso Estado. [...] Novas estradas iam sendo abertas sendo que aquela que alcançava os campos de Passo Fundo provocou uma irradiação do povoamento para oeste surgindo núcleos de futuras cidades: Cruz Alta, Palmeira das Missões, Soledade, Nonoai, Santo Ângelo e São Borja. Grande impulso teve o povoamento com a construção das primeiras ferrovias, a partir de 1874, pois a população rural passou a concentrar-se perto das estradas, deixando de ser tão dispersa (THOMAS, 1976, p. 20).

Conforme Thomas (1976), após o período de povoamento conhecido como “ciclo pastoril”, segue-se o “período da colonização europeia”. Todo esse ciclo inicial envolvendo disputas entre indígenas e a exploração europeia, o gado, os cavalos, os tropeiros, as

²⁴ Tropas espanholas invadem o Brasil, apoderando-se do Forte de Santa Tereza e da cidade de Rio Grande e de São José do Norte.

²⁵ 1777- Tratado de Santo Ildefonso – Confirmava a posse da colônia do Sacramento e dos Sete Povos das Missões pelos espanhóis. Portugal manteve o Mato Grosso e a Amazônia, garantidos pelo tratado de Madri.

charqueadas são a raiz e fazem parte do imaginário das tradições gaúchas, que se buscou “recriar e reviver” nos Centros de Tradições Gaúchas. Conforme Flores (2010, p. 11):

os conflitos tinham como objetivo conquistar e povoar o território, dando aos povoadores uma identidade luso-brasileira que apoiasse a política de levar a fronteira até o rio da Prata, garantindo a navegação livre para o interior [...] Inicia-se o longo processo de lutas com a região platina, onde surge o nacionalismo como novo componente que identifica os adversários. Os rio grandenses em relação aos uruguaios e argentinos identificaram-se como brasileiros, pois durante o século XIX o termo gaúcho designava o excluído social, geralmente um bandido.

Portanto, de acordo com os autores, diversas batalhas disputando territórios e povoados ocorreram. Portugal foi reforçando uma identidade luso-brasileira, diferenciando-se assim da identidade espanhola. Em meio a esses conflitos, índios que por vezes tinham perdido seu lar e homens brancos desertores dos exércitos, que viviam como homens livres, trabalhando como tropeiros, peões em estâncias, ou mesmo saqueadores, começam a ser chamados de gaúchos.

Até então o Rio Grande do Sul era um acampamento armado para lutar pela política externa do Brasil de domínio do rio da Prata, e para repelir as invasões dos espanhóis que tentavam recuperar o antigo território, traçado pela Linha de Tordesilhas. Formou-se um povo aguerrido que estava distante do poder central, tinha 2/3 de seus impostos levados para S. Paulo e para o Rio de Janeiro, “para obras inúteis na Corte”, conforme artigo de jornal da época (FLORES, 2010, p. 14).

Desse modo, as batalhas, a relação com o cavalo, com o gado, com um homem solitário e peão sem um trabalho fixo são partes constituintes da identidade do gaúcho. Outro importante movimento que influenciou nessa identidade foram as revoluções.

4.3.2 Revolução Farroupilha e a Revolução Federalista

A Revolução Farroupilha durou 10 anos e foi liderada por estancieiros gaúchos, sendo que a principal causa foi a cobrança, a partir de 1821, de altas taxas sobre os produtos rio-grandenses, que, em 1830, recaiu principalmente sobre o sal e o charque. “Fez se uma tabela tão alta, que se tira mais do duplo do que dantes rendia o contrato: cada arroba de carne 60 réis; sebo, graxa e erva-mate, por arroba 80 réis; couros e trigo, por alqueire o mesmo” (LESSA, 2002, p. 172). Os autores são unânimes ao expor que a revolução Farroupilha começou em 19 de setembro de 1835, sendo que em 20 de setembro invadiram Porto Alegre-RS: “[...] o

movimento teve um ritmo ascensional até mais ou menos 1839. A rebelião era sustentada pelos estancieiros gaúchos que mobilizaram sua peonada” (PESAVENTO, 1997, p. 39).

O império, com necessidade de apoio militar e econômico gaúcho, ofereceu uma paz na qual os farrapos conseguiram elevação de 25% da taxa alfandegária sobre o charque importado e o direito dos estancieiros escolherem naquele momento o seu presidente de província (foi escolhido o próprio Caxias). Por outro lado, ficou acertado que as dívidas contraídas seriam pagas pelo governo central, e que todos os farrapos poderiam passar para o exército brasileiro com os mesmos postos com que lutavam nas forças rebeldes. Mais uma vez entrara em cena o poder militar do Rio Grande do Sul como elemento de barganha frente ao poder central (PESAVENTO, 1997, p. 40).

Porém, existem divergências entre os historiadores sobre os verdadeiros fatos ocorridos na Revolução Farroupilha. Alguns livros didáticos expõem esse acontecimento em tom heroico “ora pela suposta resistência à opressão do centro político e econômico do Brasil, ora pela também hipotética aspiração à liberalização e ‘republicanização’ do país” (ZALLA; MENEGAT, 2011, p. 49, grifo do autor). Bueno (2003) expõe que, em nenhum momento, houve uma revolta libertária ou separatista ou abolicionista²⁶. Os revolucionários gaúchos na verdade não eram farrapos, eram ricos estancieiros que lideravam o movimento, levando à luta seus peões e escravos, fundamentalmente para garantir a venda do charque com maior lucratividade (BUENO, 2003, p. 189-193).

A Revolução Federalista (1893-1895) é de onde surge a representação dos lenços de pescoço, sendo branco ou vermelho, dentro dos CTGs. Conforme os autores, essa revolução ocorreu durante o governo do presidente Floriano Peixoto, e trata-se da disputa entre federalistas e republicanos, logo após a Proclamação da República (1889):

No fim do império, tanto o Partido Liberal, como o Republicano usaram a Guerra Civil dos Farrapos para dizerem que eram continuadores de seus ideais. [...] A campanha republicana dos positivistas elaborou a memória da Revolução Farroupilha, como um sinal de rebeldia ao governo central e como testemunho da identidade rio-grandense (FLORES, 2010, p. 15-17).

De um lado, os chimangos (atualmente identificados pelo lenço branco), defensores do governo de Júlio de Castilhos no Rio Grande do Sul, da centralização política, do positivismo e do Governo Federal, e apoiados pelo presidente Floriano Peixoto, representam o Partido Republicano (PRR). Do outro lado, os maragatos (atualmente representados pelo lenço

²⁶ Suposta promessa de libertação dos escravos que aceitassem participar do exército, porém, “o batalhão dos chamados Lanceiros Negros, desarmado por seu comandante, Davi Canabarro, teria sido massacrado em novembro de 1844, na localidade de Porongos (Rio Grande do Sul)” (BUENO, 2003, p. 193).

vermelho), liderados por Gaspar Silveira Martins, integrante do Partido Federalista do Rio Grande do Sul (PRP), como oposição, queriam tirar Júlio de Castilhos do poder e implantar um sistema descentralizado baseado no parlamentarismo. Os federalistas eram contrários à política implantada pelo Governo Federal. Somam-se aos ideais dos Federalistas os militares Gumercindo Saraiva e Joca Tavares, que organizam a resistência.

O PRR postulava uma combinação entre federalismo e centralismo na mediação entre a política interna do estado e as relações com o poder central. Frente à União, defendiam o federalismo radical e, no governo regional, adotavam o centralismo de feição autoritária e positivista (PESAVENTO, 1983, p. 77).

Os apelidos Maragatos e Chimangos eram pejorativos. Maragatos, ligados à cor vermelha, representavam mercenários espanhóis, e os federalistas foram pejorativamente assim chamados pelos republicanos, com uma conotação negativa. Os federalistas, por sua vez, apelidaram os republicanos de Pica-Paus, devido à semelhança de cores ao uniforme usado (que tinha listras brancas e o chapéu era pontiagudo, lembrando um bico e possuindo penugens) ou Chimangos, uma ave de rapina.

Os federalistas tiveram suas primeiras vitórias em Santa Catarina, avançando até a cidade de Curitiba, Paraná. Com os avanços, o movimento pretendia também derrubar o presidente da República. No final de 1894, o movimento perdeu força na batalha de Lapa, as forças federais venceram os federalistas que recuaram com a chegada de mais tropas republicanas. O acordo de paz foi assinado em 1895 e selou a derrota dos federalistas. Esse conflito foi bastante violento, resultando na morte de 10 a 12 mil pessoas, conhecido como “revolta da degola”, pois não mantinham nenhum prisioneiro de guerra vivo. Assinada a paz, Júlio de Castilhos é sucedido por Borges de Medeiros, que teve longo mandato, durante o qual houve a Revolução (1923). Após Borges de Medeiros, assume a liderança do estado Getúlio Vargas, que futuramente se tornaria presidente da república.

No presente trabalho, não cabe aprofundar todos esses fatos históricos, porém, por meio deles, refletir sobre de onde surgem alguns símbolos relacionados à identidade de gaúcho. Dito isso, alguns autores fazem críticas ao culto do gauchismo quando comparado a fatos históricos. Luvizzotto (2010) expõe que os símbolos do tradicionalismo “são cultuados como antigos e muitos desconhecem sua origem”, tendo surgido antes das Revoluções:

Paixão Côrtes afirma que em 1977 muitos seguiam os rituais e pensavam que esses símbolos usados pelo tradicionalismo teriam origem em 1835, início da Revolução Farroupilha. A criação ou invenção do culto à tradição foi uma tentativa de reação às transformações da sociedade e à influência de outras culturas que penetravam na

sociedade sul-rio-grandense. É uma manifestação em defesa de uma cultura original e fundamenta-se na história de lutas desse povo pela defesa do seu território (LUVIZZOTTO, 2010, p. 37).

Por meio do estudo de alguns fatos históricos, pode-se compreender parte do resgate identitário do gaúcho. Desse modo, existem símbolos da tradição gaúcha e um mito heroico, por vezes, calcados em fatos históricos que foram reforçados pelos folcloristas escritores e artistas, situação compreenderemos no item que segue.

5 A MÚSICA GAÚCHA E SUA(S) IDENTIDADE(S)

Entre diversas vias de expressão da identidade gaúcha, mantemos o foco na identidade refletida na música regional, chamada música tradicional gaúcha, inicialmente nos “materiais sonoros” (SWANWICK, 2003, p. 80-97) e posteriormente na poesia, literatura e letras de música. Neste trecho, pode-se compreender parte da Educação Musical perpassada pela cultura gaúcha, sendo este trabalho voltado ao legado artístico musical de acordeonistas, entender primeiro a música regional pareceu pertinente, pois ajuda a compreender a recriação e inovações trazidas pelos músicos em questão. Os autores, Tasso Bangel (1989), no livro *O estilo gaúcho na música brasileira*, Oliveira e Verona (2006), no Livro *Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul - Ensaio Dirigido ao Violão* e, Silva (2010) na dissertação de mestrado intitulada *O gesto musical gauchesco na Composição de Música Contemporânea*, se propõe a mostrar as principais características da música do Rio Grande do Sul, sendo que “qualquer estilo é formado por seis itens: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e tessitura” (BANGEL, 1989, p. 28). Assim faço uma breve análise destes aspectos na música gaúcha.

5.1 O BALAIO DE SONS: A IDENTIDADE DE GAÚCHO NOS RITMOS MÚSICAIS

Ao refletir sobre os estilos ou gêneros musicais gaúchos, e entender um pouco mais de seus princípios estruturais, é importante ter em mente que a liberdade de composição entre cada compositor e cada estilo musical também está operando, pois, tratando-se de música, cada compositor contribui com sua subjetividade criativa:

A liberdade é valiosíssima; não seria coerente, todavia nem lhe estender um sentido absoluto, nem abusar dela. Assim, aproveitamos a oportunidade para destacar o fato da preservação – e do desenvolvimento – do patrimônio artístico-cultural riograndense, diante da sufocante massificação de (sub) culturas ocorrida ao longo do século XX; tendência essa facilitada, inicialmente, pela influência do rádio e dos fonogramas na difusão e seleção musical, e, atualmente, pelos meios de comunicação em geral (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 15).

Nesse sentido, mesmo refletindo sobre um gênero musical regional, sempre há influências da música global. Então, buscando uma coerência com a identidade regional, os ritmos, instrumentos, sons e melodias utilizados na música gaúcha fazem alusão à identidade

do gaúcho e, por consequência, ao trabalho do homem no campo e ao mito heroico do gaúcho²⁷. Os instrumentos, por vezes, aparecem imitando sons de animais, como o boi, o cavalo, o macaco bugio, ou o cantar das aves. Côrtes e Lessa (1997, p. 19-20) expõem os instrumentos pioneiros na música das danças regionais gaúchas e que continuam a ser os principais utilizados, de modo geral, na música regional:

o mais antigo instrumento musical usado pelo gaúcho de antanho foi a viola (de 10 ou 12 cordas), durante o período das danças sapateadas e de par solto [...] contemporâneo desta encontramos a rabeca – um violino de confecção crioula [...]. Mais tarde deu-se o aparecimento do Acordeon, chamado pelo gaúcho de “cordeona” ou “gaita”[...]. O violão foi outro instrumento que se popularizou no meio rural, principalmente como acompanhante da gaita [...] podemos enumerar outros “instrumentos” como a *carona* ou a *badana*, que enrolada em forma de cone, era soprada na extremidade mais fina. Para acompanhamento o triangulo e o tambor, especialmente para as cantigas de reis, atualmente a gaita e o violão são os nossos mais populares instrumentos, básicos na execução das músicas que se destinam às danças gauchescas (CÔRTEZ; LESSA 1997, p. 19-20, grifos do autor).

Carona ou Badana é um artefato de couro que faz parte da indumentária do gaúcho. Ao ser enrolada e soprada, produz um som parecido com o berrante dos boiadeiros paulistas. Ao tratar dos instrumentos antigos utilizados em Passo Fundo-RS, Melo (2013) expõe outros instrumentos, além dos já citados:

Outros instrumentos que fizeram acompanhamento aos nossos músicos foram: Pandeiro, bateria, bumbo, triangulo, tambor, prato, etc. Dois instrumentos exóticos e que foram tocados aqui em nossa terra [Passo Fundo - RS] – a carona ou badana, enrolada em cone, produzia um som próprio. E o Serrote, tocado com o arco do violino gera um som inconfundível (MELO, 2013, p. 19).

Parece ser comum na música antiga dos gaúchos a utilização de outros utensílios ou ferramentas para complementar os sons como: serrote, esporas, colheres, cuias, folhas de árvore ou o pente-de-cabelo (por vezes soprado com uma folha de árvore).

Ao tratar do uso dos timbres, Bangel (1989) expõe:

O violão é o centro de cor do som no estilo gaúcho. A gaita canta e floreira. O bombo marca, divide e subdivide o compasso com seu som grave e seco. A rabeca (violino) faz a melodia aguda e o contracanto, às vezes acompanha em contratempo. O assovio e o tilintar de esporas personalizam o timbre gaúcho (BANGEL, 1989, p. 31).

²⁷ O mito heroico é explicado ao longo do trabalho. Tal como na página 46: “Por meio de um resgate e interpretação histórica, de uma língua, de uma região geográfica e de padrões culturais definidos, resgataram o personagem do gaúcho mitificado como herói, trazendo consigo valores éticos que um herói precisa para ser superior, todavia que, ao mesmo tempo, representa o homem simples do campo, alguém em quem os indivíduos poderiam identificar-se e se encontrar dentro do personagem.

Dessa forma, a maneira como o violão é executado é bastante importante para caracterizar a música gaúcha. Comumente, tal instrumento é empregado para dar a base rítmica e harmônica, tanto no acompanhamento à voz como a um instrumento solista. É muito utilizado também executando solos melódicos, na maioria das vezes, em uníssono com mais vozes, fazendo duetos com outro violão, ou outro instrumento, como o contrabaixo ou o acordeom. Na maioria das composições das músicas tradicionalistas gaúchas, bem como em apresentações de músicos, identifica-se o violão com cordas de *nylon*, podendo ser de seis, sete ou oito cordas. Assim, o timbre do *nylon* passou a ser o que está mais relacionado à música gaúcha. Porém, é comum em grupos de baile a utilização do violão aço ou mesmo da guitarra elétrica.

O instrumento acordeom, um dos importantes focos desta pesquisa, mereceu uma análise organológica no Apêndice – A (história do acordeom). Possui timbre marcante e ampla utilização. Na maioria das composições, é utilizado como instrumento solista, sendo comum encontrar discos inteiros somente com solos de acordeom. Também é utilizado como base harmônica, executando a melodia, o ritmo e a harmonia das músicas. É comum as letras de músicas tradicionalistas exaltarem a identidade do gaúcho e, por vezes, os principais instrumentos utilizados, como no caso da letra da música *Cantador de Campanha*: “O Amadeus na gaita de botão, e o Condonga no violão canhoto, e um zumbido igual gafanhoto, do pandeiro do negro Bujão²⁸”. Outra música, além de exaltar a utilização da gaita e do violão, também critica a utilização de outros instrumentos:

Tem tanta gente enganando nossa gente/Se infiltrando pelos nossos festivais/Na alegação de um falso modernismo/ E com o apoio de pseudo-intelectuais/Trazem à baila instrumentos barulhentos/Que de valor só têm o preço e a aparência/mas que o som machuca nossa alma/E compromete nossa gaúcha consciência/Eu quero ouvir um som campeiro/Que seja fácil e gostoso de escutar/Eu quero ouvir um som campeiro/Destes que basta estar feliz para cantar/Quero dizer pra essa indiada que chegue/Desde que seja com a gaita e um violão/ Cantando coisas que falem das nossas coisas/para fazermos uma grande integração²⁹.

Assim, como os instrumentos característicos, de modo geral os ritmos procuram conduzir o imaginário para o próprio viver no campo, por vezes com a calma das toadas e canções e algumas milongas, ou na maioria dos casos o vigor, utilizando velocidade na execução, bem como uma acentuação nos tempos fracos do ritmo. Apesar de existirem muitas músicas gaúchas calmas e românticas, de modo geral, em outras músicas, o ritmo é executado

²⁸ Versos de *Cantador de Campanha* de Sergio Carvalho Pereira.

²⁹ Versos de *Som Campeiro* de Francisco Castilhos e Albino Manique.

com as expressões conhecidas na teoria musical como *Forte* e *Stacatto*, fazendo alusão à rusticidade do homem do campo.

Além disso, podem fazer referências ao imaginário, por exemplo, estar relacionadas à sensação de liberdade do galope de um cavalo selvagem ou de uma tropa de gado bravo solto em longos e verdes campos; ao barulho dos fenômenos da natureza; e à sensação de vitória em uma batalha. Segundo Bangel (1989, p. 29), “[...] é no acento rítmico no tempo fraco que o estilo [gaúcho] se afirma e se diferencia dentro da música brasileira”. Na música tonal brasileira, o ritmo é a base e influencia outros aspectos musicais como a melodia e, por consequência, a harmonia. Por isso, os ritmos receberam uma atenção especial dentro do presente trabalho. Esse campo sonoro, acabou gerando uma escola instrumental, da qual os acordeonistas aqui relacionados (voltados ao Acordeom sistema a Piano) mostram terem deixado um notável legado.

Quanto à forma de composição e tessitura, Bangel expõe:

A forma no estilo gaúcho é binária (1ª parte, frase ou período principal e 2ª parte, secundária) geralmente contrastantes, rítmicas e melódicas, AB ou ternária ABA ou ABACA. [...] O 1º período pergunta ou propõe em todas as células e incisos; o 2º responde e conclui [...] predomina a tessitura homofônica, ou seja, melodia (canto) com acordes acompanhando (canções); e o violão e a gaita formam uma trama harmônica bem fechada, por um lado com os ponteios e rasqueados e por outro com as possibilidades melódicas e acordais (BANGEL, 1989, p. 32-33).

Porém, essas formas musicais e extensões melódicas podem variar, entre os compositores gaúchos. Segundo Oliveira e Verona (2006), a Música Gaúcha inclui gêneros musicais de propagação europeia (chimarrita, valsa, polca, xote, vaneira, mazurca), gêneros de propagação sul-americana (rancheira, toada, milonga, polca paraguaia, chamamé, rasguido doble) e gêneros que surgem no Rio Grande do Sul (como o bugio, o contrapasso e a canção rio-grandense). Esses gêneros Reis (2010) denomina de MPG (Música Popular Gaúcha), incluindo os relacionados a culturas e a tradições gaúchas. Algumas correntes musicais produzidas no Rio Grande do Sul, mas que estão vinculadas a outros gêneros da *wordmusic* (Hip Hop, Funk, Blues, Rock, etc.), de modo geral, estão menos relacionadas com culturas e tradições gaúchas e, conseqüentemente, com o instrumento acordeom.

No Estado do Rio Grande do Sul, bem como em outras regiões do Brasil, alguns gêneros europeus e sul-americanos chegaram e acabaram absorvendo características locais, trazendo maneiras específicas de execução e composição e, nas letras musicais, poesias, lendas e mitos locais, envolvendo a identidade de gaúcho. Além disso, parte da música gaúcha traz valores ético-culturais, valores religiosos, vestimentas, ferramentas utilizadas nos trabalhos do campo,

além de nomes empregados a serviços do campo, como paletear³⁰, ginetear³¹, tosquiara³², sobre os quais farei um detalhamento maior no item que trata da identidade de gaúcho refletida na poesia.

Essa mistura cultural mostrada pelos autores por vezes como um “acrioulamento” vem ao encontro da (des)conceituação do popular e erudito, visto que as fronteiras entre os contextos são borradas e eles se influenciam mutuamente (RÓNAI; FRYDMAN, 2009). Porém, nem toda a MPG traz, em si, valores ético-culturais ou históricos relacionados ao Rio Grande do Sul; existem gêneros considerados gaúchos que receberam influências de outros gêneros brasileiros, por exemplo, a mistura de vaneira com samba, forró e axé, dando origem ao “*Tchê Music*”. Essa corrente musical torna o ritmo mais “swingado”, tirando algumas características que são próprias da Música Gaúcha e inserindo letras sem significado cultural, meramente mercadológicas, direcionadas a contextos não relacionados com a cultura gaúcha. Tal estilo musical é proibido em muitos Centro de Tradições Gaúchas (CTGs) mais rígidos do Rio Grande do Sul, pois existem argumentos de que, com esse gênero, o “*Tchê Music*”, ocorre uma deculturação da Música Gaúcha. Em Weiss (2015), pesquisa realizada com alguns dos principais professores de acordeom do Rio Grande do Sul, e também em Reis (2010), evitando adentrar no debate sobre a existência ou não de uma deculturação, expõe-se o que prevalece, em geral, nas aulas de acordeom:

[...] o que prevalece são os complexos sonoros que estão mais ligados às tradições. Isso decorre também pelo fato de o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) ser bastante sólido, presente e impositivo no estado, inclusive no que tange à conservação de modelos musicais tais como eram apreciados e desenvolvidos em épocas mais distantes de nosso tempo atual. As músicas gaúchas fazem parte do imaginário cultural de boa parte do povo sul-rio-grandense. Com os alunos de acordeom isso comumente é mais frequente. Os alunos que geralmente procuram professores de acordeom estão de alguma forma envolvidos com a cultura musical regional gaúcha (REIS, 2010, p. 41).

Considerando minha experiência de 10 anos como professor de acordeom, percebo que, no Rio Grande do Sul, apesar de existir uma prevalência da procura pela MPG, o gosto musical dos alunos é muito variado, sendo necessário trabalhar com diferentes gêneros musicais de correntes culturais variadas de muitas partes do Brasil e do mundo.

³⁰ Esporear ou bater na paleta de animal cavalgado para fazê-lo apressar o passo.

³¹ Montar bem a cavalo; montar em cavalo arisco ou xucro para amansá-lo. Fazer o cavalo corcovear. Aguentar firme na sela os corcovos do animal.

³² Cortar a lã dos animais laníferos.

A reflexão sobre gêneros musicais diversificados que influenciam na formação dos acordeonistas, será discutida em parte específica deste trabalho, na qual faço uma análise sobre suas narrativas. Em Weiss (2015), busquei identificar como os professores de acordeom trabalham com diferentes exigências de repertório e como se deu a formação de músicos populares no meio acadêmico, em geral mais erudito. Percebo, com base na análise de dados feita em Weiss (2015), que, tanto no contexto musical das aulas particulares como na maioria das graduações em música, existe uma preocupação “sobre como re-ler e passar adiante o ‘tesouro tradicional’” (LOURO, 2013b, p. 493, grifo do autor).

Desse modo, na subseção a seguir exponho, por meio de Bangel (1989) e Oliveira e Verona (2006), um pouco mais desses gêneros musicais gaúchos e desse complexo sonoro, rítmico e melódico que compõe a música gaúcha, tendo em vista que o “tesouro tradicional do gauchismo”, é o “balaio de sons”, pois representa a identidade do gaúcho refletida na música. No item que segue, no qual explico os gêneros musicais gaúchos, é possível localizar características identitárias gaúchas, expressas em trechos de letras de música ou mesmo em termos de construção e expressividade musical.

5.1.1 Gêneros de propagação europeia

Conforme Oliveira e Verona (2006, p. 25-80), os gêneros musicais de propagação europeia são chimarrita, valsa, polca, xote, vaneira e mazurca. Vou, brevemente, descrever cada um deles e, no início de cada parte deste item, exponho o trecho da letra de uma música que pode representar um exemplo sonoro do gênero musical em questão.

CHIMARRITA

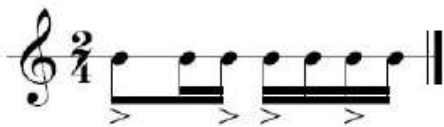
Uma chamarra uma fogueira/Uma chinoca uma chaleira/Uma saudade, um mate amargo/E a peonada repassando o trago/Noite cheirando a querência/Nas tertúlias do meu pago³³.

Oliveira e Verona (2006, p. 25) contam que a chimarrita chegou ao continente sul-americano por meio dos imigrantes açorianos. O nome desse gênero para eles era sinônimo de baile, podendo apresentar outras denominações conforme a região. Por exemplo, “foi identificado em São Paulo, no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul” (*ibid.* p.30), bastante conhecido como Chamarra. Geralmente, é dançante e alegre, em tonalidade maior, em

³³ Versos de *Tertúlia*, de Jader Moreci Teixeira.

que coexistem batidas e arpejos que podem ser utilizados como acompanhamento no violão. Apesar de existirem variações, apresenta o seguinte padrão rítmico:

Figura 1 – Padrão Rítmico do Chimarrita



Fonte: Elaborada pelo autor³⁴.

Quanto à melodia e frases, é comum serem em duetos de terças, sextas ou oitavas. O andamento da chimarrita, geralmente, é rápido. A semínima varia entre 100 a 110 bpm, em compasso 2/4. Apesar de ser praticamente o mesmo ritmo, ela aparece com a nomenclatura de chamarra, quando tocada um pouco mais lenta (semínima entre 70 e 80 bpm).

VALSA

Quando eu danço, me balanço/Numa valsa que vem e que vai/ Eu me lembro dos fandangos/Que eu ia com o velho meu pai/ E a cordeona chorava e roncava/ E o meu pai cantava oilairi, oilaira³⁵.

A valsa, talvez, seja um dos estilos mais antigos na História da Música, tendo em vista que formas musicais ternárias semelhantes a ela são identificadas em motetos e formas populares de dança medieval como a *estampie* do Século XIII, na Idade Média. Compositores do período Romântico, no século XIX, como o vienense Johann Strauss (1825-1899) e outros, como Weber (1786-1926), Chopin (1810-1849) e Brahms (1833-1897), possuem valsas entre suas composições. Oliveira e Verona (2006) expõem que este gênero foi

[...] uma dança cuja forma descendeu do *ländler* camponês, uma dança primitiva na Alemanha – é sinônimo de dança germânica [...] O nome consiste na tradução para o português *walzer*, ao passo que o significado “girar, dar voltas” deriva do verbo *walzen* (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 37-38, grifos dos autores).

Dessa forma, os colonizadores do Brasil já conheciam e apreciavam valsas. No Rio Grande do Sul, ocorreu a absorção de elementos locais, e a valsa gaúcha ficou melhor

³⁴ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

³⁵ Versos de *A Valsa do Meu Pai*, gravação Grupo Os Mirins.

caracterizada por empregar o ritmo em *stacatto*, compreendendo “batidas secas” dependendo da intenção do instrumentista. O violão como base harmônica é utilizado, por vezes, arpejando com baixos alternados no tempo forte da valsa. O ritmo possui a seguinte estrutura básica:

Figura 2 – Padrão Rítmico da Valsa



Fonte: Elaborada pelo autor³⁶.

No aspecto harmonia, as valsas aparecem tanto em tonalidades menores (cantando melancolias) ou em tonalidades maiores (quando jocosa ou alegre), podendo ser em uma ou mais vozes, quando, nesse caso, dobradas em terças, sextas ou oitavas. Em geral, a figura musical que determina o tempo da valsa é a mínima pontuada, sendo tocada entre 60 e 80 bpm.

A valsa é encontrada no repertório de compositores brasileiros, como Villa-Lobos, Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, entre outros. No Brasil, permanece ainda a tradição de dançar valsa em festas de aniversário de moças aos 15 anos (debutante), formaturas e casamentos.

POLCA

Nos fandangos da fronteira/De Rivera e Livramento/Conheci um mulato sério/Índio bom cento por cento/Com a cordeona nos braços/Era um artista de fato/Ficou famoso tocando/A Polca do Serro Chato³⁷.

Oliveira e Verona (2006) expõem que existem algumas controvérsias entre autores acerca da origem geográfica da polca: “Divergências à parte, o fato é que as referências majoritariamente apontam a polca como sendo de origem Tcheca” (VERONA, 2006, p. 46). A dança da polca trazia o atrativo da aproximação física dos dançarinos com pares enlaçados. A fórmula de compasso em geral é binária, tocada na expressão *Allegretto*. Os autores afirmam que, apesar de existirem algumas dúvidas sobre o ano, seguramente, no Brasil, foi dançada pela primeira vez em 1845, tornando-se predileta no país. Alguns compositores brasileiros se

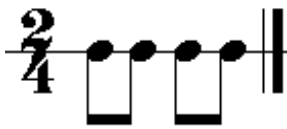
³⁶ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

³⁷ Versos de *Polca do Serro Chato* de Adair de Freitas.

dedicaram a compor polcas, como Ernesto Nazareth, chamando algumas de polca-tango e polca-lundu, essas com ritmos mais sincopados que lembram mais a Havaneira.

A Polca Gaúcha está bastante próxima da *Polka* de origem alemã, com caráter alegre e dançante, por vezes chamada de marcha ou marchinha. O padrão rítmico básico da polca é escrito em compasso 2/4 em colcheias, tocada com semínima em média na velocidade de 140 bpm.

Figura 3 – Padrão Rítmico da Polca



Fonte: Elaborada pelo autor³⁸.

Dado o caráter alegre, em geral, as polcas são compostas em tonalidades maiores, podendo ocorrer modulações a tons vizinhos, preparando-as com acordes de sétima da dominante. Os padrões melódicos, assim como em todos os gêneros de propagação europeia, aparecem dobrados em terças, sextas ou oitavas. Por vezes, ao definir o ritmo em gravações ou partituras, é utilizada a denominação polka com “K”, para diferenciação. Existem algumas confusões referentes ao nome do gênero polca, pois alguns compositores gaúchos se referem assim ao tratar da *Polca-Paraguaia* de propagação sul-americana, que possui outro estilo rítmico, estando mais próxima do *chamamé*. Ambos serão explicados mais adiante, neste trabalho.

XOTE

Gaiteiro, toque um xote antigo/Que eu vou tirar uma prenda pra dançar comigo³⁹.

Conforme Oliveira e Verona (2006, p. 51), tendo encontrado traduções para o alemão *schottisch* e para o inglês *scottish*, que sugerem procedência escocesa, não se tem dados precisos que determinem a origem do xote. A *schottisch* aparece em outros estudos como passo básico

³⁸ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

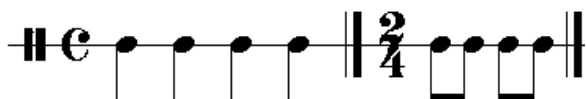
³⁹ Versos de *Xote Antigo* de Jader Moreci Teixeira.

em danças binárias folclóricas da Escócia por volta de 1830, e foi introduzida em Paris, em 1849.

No Brasil, a nomenclatura desta dança é bastante variada. O Historiador Suetônio Soares constatou que “a *chottisch*, vocábulo alemão aportuguesado nas formas *chótis*, *xótis*, *xote*, começou a ser ouvida e dançada no Brasil na década de 1850. No Rio Grande do Sul, todavia, o sotaque regional cunhou as variantes *chote* ou *chotes*. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes registram que, a princípio, no tocante à identificação dessa dança os colonos alemães chamam de *shottish* ao que os luso-rio-grandenses chamam de *polca* (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 52-53, grifos dos autores).

O *xote* é caracterizado por ser dançante e alegre. Por isso, é outro gênero bastante utilizado nos bailes gaúchos. Existem concursos específicos para a “dança de *xote* afigurado”, em alguns Rodeios, em que os bailarinos improvisam, ou demonstram a criação de passos no ritmo do *xote*. Bangel (1989) expõe que “o modo maior domina no *chotes* gaúcho, ao contrário do nordestino, em que o modo menor aparece com muita frequência”. Apesar de possuir variações, o padrão rítmico do básico do *xote* pode aparecer em fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4.

Figura 4 – Padrão Rítmico do Xote



Fonte: Elaborada pelo autor⁴⁰.

Por seu caráter alegre, de modo geral o andamento do *xote* é animado com a semínima variando entre 120 (quando escrito em Colcheias) e 170 bpm (quando escrito em semínimas). Pode ser considerado rápido, sendo bastante comum na música instrumental, ser executado com semínima por volta dos 150 bpm. A harmonia, como já explicitado anteriormente, em geral, é composta em tonalidades maiores, podendo ocorrer modulações a tons vizinhos, preparando-as modulações com acordes de sétima da dominante. Os padrões melódicos, assim como em todos os gêneros de propagação europeia, aparecem dobrados em terças, sextas ou oitavas.

⁴⁰ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

VANEIRA

Vanera que me larga pela sala/E essa gaita quase fala/Nesse fole, que se vai e vem/Vai que vai, vem que vem, dançando com meu bem⁴¹.

A vaneira é conhecida por ser alegre e dançante, por isso é o estilo que prevalece entre os grupos de bailes gaúchos. Também é o gênero utilizado para dançar chula⁴². Seu nome descende de Havana (que era capital da ilha de Cuba), na época ponto de encontro de navios da frota comercial entre os pontos da Europa e os da América Latina.

O processo de “descobrimento” e colonização da América foi marcado pela coexistência de etnias indígenas, africanas e espanholas, cujo domínio – inclusive cultural – era exercido por esta última. Apesar da opressão hispânica, houve um processo de transculturação, ou seja, houve fusões entre essas culturas, preponderantemente pela necessidade de se estabelecer relações sociais e econômicas dentro do esquema colonialista escravista. [...] aos africanos libertos, a muitos deles coube a tarefa de executar as músicas vinculadas as danças trazidas pelos espanhóis (minuetos, contradanças, *lancersos*, etc), utilizando técnicas e instrumentos por estes fornecidos, prevalecendo os da família de cordas, [...] em especial da contradança. Conservando a estrutura binária 2/4, foi inserida uma nova parte, mais *apasionada* e picante, que era fervorosamente dançada (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 57-58, grifos dos autores).

Conforme os autores, o canto e a dança que surgiram em Havana se espalharam para a Europa, principalmente na Espanha, onde foi identificada por *habanera*. No Brasil, a habaneira se mesclou com a polca e o lundu, dando origem ao tango brasileiro.

Atualmente o gênero guarda pouca semelhança com aquela dança que outrora era difundida entre nós. Adaptada às características regionais, ao som da gaita e do violão, consiste num gênero de sotaque fandanguero por excelência. É identificada pela corruptela *vaneira* ou *vanera*, e constitui a principal dança dos bailes gauchescos (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 59, grifos dos autores).

O ritmo é caracterizado pela união de uma colcheia pontuada com uma semicolcheia no primeiro tempo (tempo forte) e duas semicolcheias no segundo tempo (tempo fraco), o qual se alterna em compasso 2/4. Apesar de existirem variações para acompanhamento da vaneira, com improvisações do instrumentista, dependendo do instrumento musical ao qual é executada, o seu padrão rítmico básico é o seguinte:

⁴¹ Versos de *Vai Que Vai*, gravação Os Monarcas

⁴² Dança na qual dois homens improvisam passos no ritmo de vaneira em volta de uma lança, para impressionar e conquistar uma prenda gaúcha.

Figura 5 – Padrão Rítmico da Vaneira



Fonte: Elaborada pelo autor⁴³.

Uma marca registrada nas vaneiras gaúchas mais tradicionais é a utilização do pandeiro como instrumento de percussão, o acordeom como solista e o violão como base harmônica. Já alguns grupos de baile gaúcho passaram a utilizar ampla instrumentação (bateria, baixo elétrico, guitarra elétrica, e diversificados kits de percussão com instrumentos do samba). No aspecto harmonia, é comum serem tonalidades maiores. Quando ocorrem modulações, em geral é para tons vizinhos diretos, ou relativos, ou para o tom da dominante ou subdominante. Dissonâncias, na maioria das vezes, aparecem em acordes de passagem como acordes diminutos, aumentados ou com notas adicionais

[c]omo variante da vaneira, há o vaneirão (também conhecido como limpa banco), geralmente mais jocoso e agitado que a vaneira, por sua vivacidade e energia, prestando-se para o virtuosismo do gaitero, sendo assim bastante próprio para temas instrumentais. E quando cantado requer rápida dicção (além de bastante fôlego) por parte dos intérpretes (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 60-61).

Os autores destacam a característica de o vaneirão ser mais rápido, tendo sua execução com a semínima entre 100 e 130 bpm, enquanto a vaneira, normalmente, é executada entre 80 e 100 bpm. Quanto à forma, normalmente evidenciam a forma rondó, na qual há um episódio constantemente retomado (idêntico ou com variações, ABA ou ABACA). Quanto à melodia, é comum a utilização de escalas e arpejos maiores, podendo ser em uma ou mais vozes, quando, nesse caso, dobradas em terças, sextas ou oitavas.

MAZURCA

É o meu Rio Grande do Sul/Céu, sol, sul, terra e cor/Onde tudo o que se planta cresce/E o que mais floresce é o amor⁴⁴.

A letra de música escolhida não faz menção ao nome do gênero, porém a música facilita a explicação. A mazurca é um ritmo ternário escrito em compasso 3/4, e no Rio Grande do Sul,

⁴³ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁴⁴ Versos de *Céu, sol, sul, terra e cor* de Jader Moreci Teixeira.

de modo geral é diferenciada da rancheira e da valsa, por trazer um caráter mais lento, com letras mais românticas ou telúricas, e dada a semelhança muitas vezes é confundida com a rancheira. Além disso, a acentuação em um dos tempos fracos do ritmo, o segundo ou o terceiro tempo do compasso das mazurcas ajudam a distinguir os gêneros musicais. De origem polonesa:

Durante os séculos XVIII e XIX, esteve em voga em muitas capitais europeias, e sua potencialidade pode ser observada nas mazurcas para piano de Chopin. No âmbito da música erudita Chopin, o grande músico da Polônia, criou a forma artística da mazurca inspirando-se em temas nacionais (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 71).

Nas mazurcas de Chopin, é comum a repetição de frases e motivos, e há harmonias mais densas, fazendo uso do cromatismo, com contrapontos pianísticos característicos da época do Romantismo (século XIX). Foram inspiradas em danças populares ou folclóricas, mantendo, assim, algumas características dessas danças. Desse modo, não são lentas como as mazurcas gaúchas. O ritmo padrão da mazurca é o seguinte:

Figura 6 – Padrão Rítmico da Mazurca



Fonte: Elaborada pelo autor⁴⁵.

A Mazurca, assim como todos os gêneros de propagação europeia no Rio Grande do Sul, possui a semelhança de harmonia em tonalidades maiores, com raras modulações e, quando ocorrem, é para tons vizinhos. Quando feito acompanhamento harmônico ao violão, é realizada uma harmonia suave e calma. Os padrões melódicos aparecem dobrados em terças, sextas ou oitavas. A escala cromática e arpejos diminutos aparecem com mais frequência na música instrumental, como notas de passagem, tanto na melodia quanto no acompanhamento. As escalas utilizadas são na maioria as maiores naturais, ou as escalas menores, sendo natural melódica ou harmônica. Além disso, são mais raras e consideradas inovadoras as utilizações de escalas exóticas, como as pentatônicas, escalas blues, de tons inteiros, ou outras, pois, se

⁴⁵ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

utilizadas com muita ênfase, acabam causando estranhamento, ou mesmo descaracterizando os gêneros gaúchos como um todo.

5.1.2 Gêneros de propagação Sul-Americana

Conforme Oliveira e Verona (2006, p. 81-160), os gêneros de propagação sul-americana são: Rancheira, Toada, Milonga, Polca paraguaia, Chamamé, e Rasguido doble.

RANCHEIRA

Vamos dançar essa rancheirinha/Bem puladinha pelo salão/Peão e prenda marcando passo/Bem no compasso do coração⁴⁶.

Este gênero se caracteriza por seu ritmo alegre e pela dança “puladinha”. Possui forte relação com a mazurca, sendo que alguns autores consideram uma a variante da outra.

[...] a mazurca surge no Rio Grande do Sul posterior a guerra do Paraguai, popularizando-se em fins do século XIX e primórdios do século XX. Paralelamente, ocorreu um processo de acrioulamento da mazurca no sul do Brasil, no Uruguai e na Argentina, onde, neste último país, ganhou o nome de rancheira [...] com a difusão de músicas através do rádio, viria a mazurca campeira a ser chamada de rancheira também em nosso Estado (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.73).

Apesar de certa confusão em nomear ambos os gêneros Mazurca e Rancheira, pois essa é originária daquela, a diferença principal, segundo os autores, está na velocidade da execução. A Rancheira Gaúcha “está mais voltada a músicas bailáveis, com execução mais viva, saltitante”, enquanto a Mazurca Gaúcha “parece uma valsa muito lenta” (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 75). No acordeom, o acompanhamento bem definido, com pouca variação, geralmente com o segundo e o terceiro tempo do compasso 3/4 são acentuados, e com *Stacatto* podendo conter algumas notas improvisatórias, normalmente dentro da escala, tendo a seguinte célula rítmica básica:

⁴⁶ Versos de *Rancheira Puladinha*, gravação, Os Monarcas.

Figura 7 – Padrão Rítmico da Rancheira



Fonte: Elaborada pelo autor⁴⁷.

Quando feito acompanhamento harmônico ao violão, a Rancheira pode ser rápida e arpejada, ou com batidas abafadas (no estilo violão percussivo) no segundo e terceiro tempo, “[...]mas ambos ritmos são compatíveis com a mazurca e com a rancheira; nesta, costuma-se acentuar mais o primeiro tempo de cada compasso, enquanto naquela [mazurca] se acentua o segundo tempo, ou também, sem distinção, os três tempos” (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.75). Em geral, é tocada com semínima em média na velocidade de 130 ou 160 bpm, porém algumas gravações encontradas estão a 180 bpm, o que faz de sua velocidade uma característica marcante. As características harmônicas e melódicas das rancheiras estão no *Stacatto* e notas repetidas e, como os outros gêneros, com melodias dobradas em terças ou sextas.

TOADA

No entrar a boca da noite contando suas gauchadas/Em cima de seus pelegos, vai deitando a peonada/No romper da madrugada, cantando sua toada/Se ouve o grito do ronda, botando a tropa na estrada⁴⁸.

O trecho da letra escolhida faz parte de uma das mais conhecidas Toadas do Rio Grande do Sul, gravada em 1955. Bangel (1989) indica ser esse um ritmo de origem portuguesa. Oliveira e Verona (2006) expõem elementos característicos das toadas: “textos curtos; emprego da forma estrofe e refrão; temática amorosa; lírica ou cômica; melodia simples, com emprego de duas vozes em terça; desvinculada da dança” (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 93-94). Ao tratar da Toada Gaúcha, os autores ponderam ainda:

De forma constante, verifica-se que a toada leva consigo o caráter telúrico. Tudo indica que a toada – por ser bastante antiga em nosso Estado e por ter remanescido em nível folclórico – foi tocada tanto com violas, quanto, posteriormente, com a combinação instrumental que se firmava: gaita e violão. No Rio Grande do Sul, a forma tradicional da toada ficou sedimentada pelo modo maior e pelo acompanhamento rítmico ao violão, com emprego de bordoneios. Na gaita,

⁴⁷ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁴⁸ Versos de *O Tropeiro* de Honeyde e Adelar Bertussi.

frequentemente é empregada a técnica de vibrato com fole sustentando acordes (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 95).

O ritmo básico da toada é escrito em $2/2$, sendo executado lentamente com mínima a em média entre 55 e 70 bpm. É comum nas toadas gaúchas o violão, o pandeiro ou um chocalho, marcando o seguinte ritmo.

Figura 8 – Padrão Rítmico da Toada



Fonte: Elaborada pelo autor⁴⁹

A seguir, consta um exemplo do estilo quando executado com bordoneios ao violão:

Figura 9 – Exemplo rítmico da Toada ao violão



Fonte: (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 97).

No acordeom, de modo geral, esse ritmo é executado parecendo uma vaneira bastante lenta. Na maioria das partituras, o ritmo é escrito em compasso $2/4$, sendo grafado igual ao da vaneira: em grafia $2/2$, no acorde de Ré menor a execução. Nos baixos do acordeom, observa-se a seguinte maneira: identifica-se nos baixos do acordeom a quinta do acorde, sendo executada no tempo forte da Toada:

⁴⁹ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

Figura 10 – Exemplo rítmico da Toada



Fonte: Elaborada pelo autor⁵⁰.

Em gravações de antigas Toadas Gaúchas da dupla Os Irmãos Bertussi, como “São Francisco é Terra Boa”, “O Tropeiro” e “Oh de Casa”, identifica-se, nos baixos do acordeom, a tônica do acorde sendo executada no tempo forte da Toada, o acorde no tempo fraco seguido da quinta e a terminando com terça, conforme exemplo que segue em Dó maior:

Figura 11 – Outro exemplo rítmico da Toada



Fonte: Elaborada pelo autor⁵¹.

Além disso, dado o caráter telúrico das Toadas gaúchas, é comum utilizar assovios ou chamadas de “Eira Boi”, ou mesmo o som do *cincerro* (sineta que se prende no pescoço dos animais do potreiro), ou ainda sons dos animais, como o mugido do boi nas gravações.

MILONGA

Então tá/Que tal fechar um mate, tocando pro gasto/Com a alma lavada, cheirando a pasto, Batendo na marca de um milongão/Então tá/Que tal quebra o cacho da cola dos planos/Largar a galope e a todo pano/Matar a saudade de rir e chorar/Milonga!Milonga!⁵²

⁵⁰ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁵¹ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁵² Versos de *Cabanha Toro Passo*, de Mauro Moraes.

O gênero musical da milonga nos remete facilmente ao campo. De modo geral, quando letrada, possui letras bastante campeiras. Porém, assim como o culto ao gauchismo, a milonga possui fortes raízes urbanas, conforme explicam Oliveira e Verona (2006, p. 103):

Na argentina, por volta da segunda metade do século XIX, com o crescimento das concentrações urbanas, e considerando a gradativa transferência da população rural para tais lugares, nesse ambiente, surge a milonga, que apesar de cidadina, guarda um ar nostálgico campesino.

A milonga possui algumas variantes, conforme contextos e usos, sendo aplicada em danças, canções e *pajadas*, também acompanhando poesias (nas quais predomina o violão) e trovas gauchescas (nas quais o acordeom é mais presente). Em sua composição,

[...] a tonalidade menor é a predominante, conferindo-lhe o sotaque típico por excelência [...] se verifica certa tendência melódica descendente no canto da milonga, sobretudo na cadência final da estrofe, tal qual ocorre com as milongas argentinas. Em algumas melodias é possível observar a ocorrência de cromatismo (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 107-108).

O sotaque mais marcante da milonga são os bordões arpejados no tom de Mi menor ou Lá Menor ao violão ou acordes que possibilitem os bordões com cordas soltas. Porém, existem vários estilos, e dados seus diversos usos, é bastante comum compositores utilizarem abaixo do título de suas composições algum termo de expressão como: *Milonga Sentida*, *Milonga Tanguada*, *Milonga Porteña*, *Milonga Candombe* ou somente *Milonga*⁵³. No Rio Grande do Sul, os principais subgêneros da Milonga são:

Milonga Pampeana: Conhecida também como milonga tradicional. Em geral, é utilizada tanto como acompanhamento em canções, como para fundo musical em poesias gaúchas e é nesta que os bordões são a principal característica.

A milonga pampeana se caracteriza por ser em compasso 4/4.

Figura 12 – Padrão Rítmico da Milonga



Fonte: Elaborada pelo autor⁵⁴.

⁵³Partituras e exemplos de milongas com essas expressões podem ser consultas em: <<http://www.todotango.com/musica/obras/all/a/4/Milonga/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

⁵⁴ Editado no software *Finalle 2006* para computador.

Podem existir variações rítmicas sobre a milonga pampeana que, por vezes, acabam recebendo outros nomes e usos. Geralmente, a harmonia nesse gênero não foge do campo harmônico menor Natural, sendo comum o uso dos seguintes graus: i; V; iv; VI. Quando em modo maior, é comum utilizar a cadência V- IV- iii – ii - I. No acordeom, esse estilo pode ser executado nos baixos com arpejos nos acordes necessários ou utilizando o padrão rítmico da milonga arrabaleira, contudo mais lento.

Milonga arrabaleira: Também conhecida como milongão, tem um caráter forte, por suas acentuações e vigor. Tem compasso 2/4, é rápida, e comumente encontrada em tonalidade menor:

[...] *arrabaleira*, que, a rigor, refere-se genericamente à periferia urbana (arrabalde), mas que aqui vem sendo projetada com temática campeira e como um subgênero musical definido, ou quando menos, uma espécie rítmica específica (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 111, grifo dos autores).

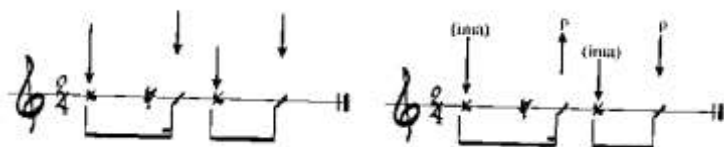
Figura 13 – Padrão Rítmico da Milonga Arrabaleira



Fonte: Elaborada pelo autor⁵⁵.

Ao executar esse ritmo no violão, por vezes, utiliza-se, nos tempos fortes, a batida percussiva que, na notação teórica para o violão, normalmente é representado por um “x”, e os demais tempos com o acorde, podendo ser executados com o polegar de baixo para cima, ou alternando baixo/cima; cima/baixo, conforme o exemplo:

Figura 14 – Exemplo rítmico da Milonga Arrabaleira para violão



Fonte: (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 126).

⁵⁵ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

No acordeom, usualmente, utiliza-se o baixo acorde nos tempos fracos e o baixo da tônica nos fortes, ficando, assim, com o ritmo muito parecido com o da vaneira. Outros acordeonistas empregam o baixo do acorde no tempo forte, conseguindo, dessa forma, atingir uma diferenciação maior desse ritmo em relação ao da vaneira, conforme exemplo:

Figura 15 – Exemplo rítmico da Milonga Arrabaleira nos baixos do Acordeom



Fonte: Elaborada pelo autor⁵⁶.

Além do padrão mostrado acima, podem ocorrer variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento. Usualmente, esse padrão rítmico nos baixos do acordeom é utilizado em todas as milongas, sendo ela Pampeana ou Arrabaleira. Finalmente, o mais marcante nas milongas são a tonalidade menor e a ideia de ser um ritmo forte e vigoroso, com uma carga de sentimento em sua execução.

POLCA PARAGUAIA

Alfonso Loma, a si se llama/Aquel paraje, ya vyajha/ Entre los verde, campo que existe/ Y el conocido y qua pora, aí una laguna que nos alegra, lleva/ Por nombre tapiracua, los pajarillos/En mil colores allí se encuentra de todo aí⁵⁷.

O trecho de letra da música escolhida representa bem a Polca Paraguaiá, com caráter telúrico, sendo essa uma das primeiras polcas paraguaiás composta. O idioma utilizado é uma mistura do espanhol com o *tupy guarany*, podendo ocorrer divergências na maneira de transcrever palavras ou expressões para o português ou outros idiomas. Esse gênero tem pouca ou nenhuma relação com a polca, entretanto, pela semelhança do nome, existe uma confusão entre os compositores, pois alguns compõem sua música no gênero “Polca” sem uma especificação, podendo estar se referindo a uma ou a outra. Oliveira e Verona (2006) explicam:

⁵⁶ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁵⁷ Versos de *Alfonso Loma* de Caio Escobar.

[...] em toda a América hispânica, nos primeiros séculos da colonização do Paraguai, a música praticada era europeia e o compasso prevalecente era o 6/8. [...] o índio e – logo depois – o mestiço contribuíram para a formação da identidade musical paraguaia não a partir da composição, mas sobretudo pela sensível e distinta interpretação telúrica [...] o nome polca foi tomado emprestado, em meados do século seguinte (XIX), da polca europeia (polka), quando esta passou a ter ampla difusão na América. Entretanto, o empréstimo limitou-se à identificação, já que, musicalmente, ambas não guardam qualquer relação direta de parentesco (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.135-136).

Conforme mencionado pelos autores, a polca, normalmente, é escrita em compasso 6/8 e possui um andamento vivo e rápido, com a colcheia variando entre 120 e 160 bpm. As melodias que predominam são em formas binárias sobre o compasso *ternário*, por isso o compasso composto serve bem para escrever este ritmo, com o seguinte padrão básico:

Figura 16 – Padrão Rítmico da Polca Paraguaia



Fonte: Elaborada pelo autor⁵⁸.

Todavia, este ritmo pode apresentar muitas variações conforme os instrumentos utilizados. De modo geral, o acordeom marca tal ritmo com o baixo do acorde nas colcheias, seguindo este padrão:

Figura 17 – Exemplo rítmico da Polca Paraguaia no acordeom



Fonte: Elaborada pelo autor⁵⁹.

⁵⁸ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁵⁹ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

O violão costuma utilizar diferentes variações sobre o padrão rítmico, por vezes, marcando três colcheias no primeiro tempo e duas colcheias mais uma pausa de colcheia. Também, é comum variar apenas o segundo tempo com duas colcheias e uma pausa de colcheia. A principal expressão nesse ritmo é a utilização da harpa e os vocais cantados em melodias agudas dobradas em terças ou sextas. No Rio Grande do Sul, as Polcas Paraguaiaias são menos usuais e, no geral, compostas no cunho instrumental.

CHAMAMÉ

É num baile de fronteira/Que a gente pode aprender/Esse balanço safado/De se dançar chamamé⁶⁰

O chamamé é um gênero musical que causa bastante polêmica, dada a variedade de possibilidades na execução, bem como de notações que se encontra, sendo facilmente confundido com a Polca Paraguaia ou com a Polca Correntina. É escrito em 3/4 ou 6/8.

Alguns dos Chamameceros tradicionais mais conhecidos pelos rio grandenses provavelmente foram Tránsito Cocomarola (autor do clássico “Km 11” e apontado como responsável por grande parte da evolução melódica e harmônica do chamamé), Ernesto Montiel e Tarrago Ros (pai). Como integrantes da geração mais recente, poderíamos citar Raulito Barboza e Antonio Tarragó Ros (filho). [...] a evolução do gênero musical em estudo será melhor compreendida considerando a seguinte trilogia: polca paraguaia, polca correntina e chamamé (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 147, grifo dos autores).

Esses *chamameceros*, citados pelos autores, são todos argentinos, que, por meio do rádio, eram ouvidos pelos gaúchos. Oliveira e Verona (2006) explicam que a polca paraguaia, ao chegar à Argentina, foi adaptada ao acordeom e ao bandoneon e, sem a harpa, sofreu gradativas modificações dando origem à Polca Correntina e essa ao Chamamé.

Os grupos de baile utilizam seus mesmos instrumentos para a execução de chamamés, com uso da guitarra elétrica e bateria (além da gaita, do contrabaixo e da percussão); no âmbito nativista a combinação mais usual é composta por violões, gaita [acordeom] e contrabaixo. [...] também é perceptível o aproveitamento de fraseados melódicos e acentuações de outro gênero ternário: a rancheira [...] “a segunda voz” da melodia do canto, quando há, não está acima, mas geralmente abaixo (terça grave). Aqui, também se são frequentes os vocais com três ou mais vozes. No que se refere à poesia, em geral conserva a estrutura de estrofe e refrão (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 149, grifo dos autores).

⁶⁰ Versos de *Baile de Fronteira* de Luiz Carlos Borges.

Os autores chamam a atenção para o fato de o chamamé ter sido influenciado pelo ritmo de Guarânia⁶¹. Dos músicos gaúchos, um dos pioneiros a utilizar o chamamé como “produto de venda” foi Luiz Carlos Borges, o que foi um tanto audacioso, pois antigamente muitos CTGs do Rio Grande do Sul não permitiam a dança ou mesmo a apreciação do chamamé ou outros gêneros anteriormente explicitados, a *zamba*⁶², assim como o uso do *bombo legüero*. Esse afastamento cultural ocorreu devido às rivalidades já explicadas, oriundo das disputas territoriais que ocorreram no estado, em relação aos portugueses e espanhóis. Porém, mesmo com o banimento e tentativas de “separar as culturas”, o Chamamé, assim como os produtos culturais gaúchos, sendo argentinos ou uruguaios, não encontrou fronteiras entre o público consumidor. A seguir, exemplifico o padrão rítmico do chamamé mais usual:

Figura 18 – Padrão Rítmico do Chamamé



Fonte: Elaborada pelo autor⁶³.

Entretanto, tanto no acordeom como no violão, podem aparecer variações e diferenças nas gravações e partituras de chamamé encontradas. Na figura anterior, tem-se exemplo em 3 por 4. Em geral, é utilizado o baixo acorde nas colcheias acentuadas, na última semínima, em que, geralmente, se faz a terça ou a quinta do acorde. Vejamos outros exemplos de variações para os baixos do acordeom em 6 por 8:

⁶¹SZARÁN, Luis. **Dicionário de Música no Paraguai**: Guaranía, 2009. Disponível em: <<http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=329#titulo>>. Acesso em: 22 jan. 2018 jan. 2018.

⁶² Designação de dança típica da Argentina que é marcada por um compasso composto (binário). Disponível em: <<https://conceito.de/zamba>>. Acesso em: 20 jan. 2018. Música de Referência: Zamba Para Olvidarte, Grav. Mercedes Sosa.

⁶³ Editado pelo autor no *software Finale 2006* para computador.

Figura 19 – Exemplos rítmicos de variações do Chamamé nos baixos do acordeom



Fonte: Elaborada pelo autor⁶⁴.

No violão também existem variações, por vezes escritas em compassos 6/8 ou em 3/4. Um dos “idiomas” que caracteriza o chamamé gaúcho é ser rápido e dançante com semínima com velocidade entre 90 e 150 bpm. Com menos frequência, aparecem chamamés lentos com letras românticas ou tristes. Em termos de harmonia, as tonalidades usadas são tanto maiores como menores e é comum utilizar empréstimos modais em uma mesma composição.

RASGUIDO DOBLE

Al compás de la cordeona/Bailaré el rasguido-doble/Troteando despacito/Esto doble chamamé/Y esta noche de alegría/Con lá dama más mejor/En el rancho y la cambicha/Al trotesito tanguearé⁶⁵

Esse trecho da letra se refere, um pouco, sobre a raiz duvidosa deste gênero musical, conhecido como Rasguido Doble (Chamamé e Tango), aludindo ao ritmo outros estilos. O nome deriva da forma como se executa o violão com “*rasgueos*”, além do efeito obtido de batidas percussivas ao violão “*chasquidos*”.

Selles evoca influencias da milonga no rasguido doble praticado na província de Corrientes. Bugallo atribui o parentesco com o chamamé pelo rasguido doble constar no repertório dos *chamameceros*. [...] Os êxitos argentinos que chegaram a ser mais conhecidos no RS possivelmente são os temas “Puente Pexoa”, El Rancho y La Cambicha e “El Cosechero” [...] o raguido doble não teve aclimação no Rio Grande do Sul. Com exceção das composições externas interpretadas, na maioria das vezes aqui só encontramos um elemento seu – o ritmo (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 156-157, grifos dos autores).

O ritmo escrito em 2/4 é bastante parecido com o da Chamarrita. Os autores comentam que sua melodia é mais simples que a do Tango dadas limitações melódicas do acordeom

⁶⁴ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

⁶⁵ Versos de *En el rancho y la cambicha* de Noel Guarany.

diatônico, que era mais popular em relação ao Bandoneon. A tonalidade menor predomina nos *rasguidos-doble* ou *rasguidos*. O ritmo segue o seguinte padrão básico:

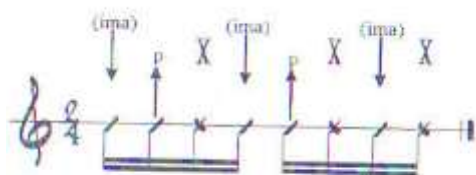
Figura 20 – Padrão Rítmico do Rasguido-Doble



Fonte: Elaborada pelo autor⁶⁶.

No Rio Grande do Sul, em sua maioria, esse ritmo aparece no cunho instrumental. Quando letrados, cantam bravuras ou penas de amor. Na maioria dos exemplos encontrados, não se ouve um ritmo, sendo executado nos baixos do acordeom, mas sim a predominância dos violões executados da seguinte maneira, podendo existirem variações:

Figura 21 – Exemplo rítmico do Rasguido-Doble ao violão



Fonte: (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p.158).

Acredita-se que todos os gêneros de propagação sul-americana, por terem raiz da influência espanhola, podem, em algum momento, terem sofrido preconceito e exclusão dentro dos Centros de Tradições Gaúchas brasileiros. No entanto, o caso mais conhecido de ter sido excluído é do *Chamamé*. Atualmente, é perceptível, inclusive nos concursos de instrumento, a aceitação de diversos gêneros, tanto na dança como nas provas de performance musical. Porém, o mesmo ainda não ocorreu com as pilchas.

⁶⁶ Editado no software *Finalle 2006* para computador.

5.1.3 Gêneros de Propagação Sul-Rio Grandense

Segundo Oliveira e Verona (2006, p. 161-183), os gêneros que nascem no Rio Grande do Sul são o bugio, o contrapasso e a Canção Rio-Grandense. Conforme esses autores, o Contrapasso seria uma tentativa dos acordeonistas gaúchos de executar a Polca europeia, ficando esse ritmo um pouco mais lento e com acentuação nos tempos fracos. Por meio dessa análise, existe a hipótese de ter sido nomeado na tentativa de registrar outro gênero genuinamente gaúcho. A Canção Rio-Grandense seria um ritmo em 2/4 ou 4/4 “não aplicada a dança” e que não teria “características básicas para ser classificada como um gênero musical definido [...] que surgiu em conjunto dos Festivais Nativistas” (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 179).

Dessa forma, passamos para a análise do Bugio.

BUGIO

Dos bugios que cantamos ao povo surgiu um novo contando lorotas/E trazendo na mala de viagem a bagagem de mil anedotas/Diz que veio de um pago distante onde o diabo perdeu suas botas/Dos bugios que cantamos ao povo surgiu um novo contando lorotas/No lugar onde pousa o bugio lobisomem se manda a la cria/Vaga-lume apaga o candieiro e o sol chega mais tarde no dia⁶⁷.

O nome deste gênero faz alusão ao macaco Bugio (*Alouatta guariba* ou *Alouatta Fusca*), que pode ser encontrado em várias partes do Brasil. É comum relacionar o surgimento desse ritmo com o “ronco do bugio” e utilizando o “*Bellows Shake*” (popularmente conhecido como “balanço do foles”), que é uma técnica que produz um efeito específico nas notas, por meio da inversão repentina do fole do acordeom, com uma espécie de balanço nele, para, na execução da dança, imitar os pulos do macaco.

Examinando a matriz rítmica do Bugio, indutivamente chegaremos à conclusão que sua origem remota é tipicamente africana, mais precisamente um binário sincopado. Este parece ser mais exemplo de influência indireta de um elemento musical sobre um gênero emergente. Com o passar do tempo, teriam sido acrescentados instrumentos musicais, sendo que apenas posteriormente a gaita viria a representar – muito bem, por sinal – o ronco do bugio a partir do seu jogo de fole (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 169).

Em Ávila (2015, p. 31-32), Adelar Bertussi concede uma entrevista e relata que esse ritmo teria sido influenciado por tribos de índios que estavam sem governantes, e não representava um ritmo, mas sim uma festa profana. O músico faz outro relato sobre a influência

⁶⁷ Versos de *Bugio Novo*, de Edson Dutra.

das duplas caipiras de São Paulo e, nos ritmos de lá, estava presente a viola caipira, executando o ritmo do *cururu*⁶⁸. Em ambos os contextos, aparecem batidas rítmicas bastante parecidas, tendo sido o mesmo ritmo imitado no balanço de foles do acordeom. Oliveira e Verona (2006) expõem que a origem geográfica do Bugio disputada entre as cidades gaúchas de São Francisco de Assis e São Francisco de Paula, envolve os gaiteiros Vergílio Leitão e Neneca Gomes, ambos acordeonistas do acordeom diatônico, que, utilizando os baixos e o “balanço de foles”, tentaram até obter êxito em imitar o macaco bugio. Honeyde Bertussi (2014), em sua autobiografia, expõe:

Sabemos que, fora algumas exceções, a maior parte dos instrumentos denominados cordeonas, gaitas de botão, gaitas de duas ilheiras ou fileiras, semitonadas, são sanfonas com menos de vinte e um baixos, abre num tom e fecha em outro tom. Hora se o Bugio é o balanço de fole abrindo e fechando no mesmo tom sem isso, não é possível executar um ritmo de Bugio. O Bugio é Serrano e sobre isso muitos falam sem ou com pouco conhecimento de causa, pois é um ritmo novo que surge a partir do momento em que os gaiteiros tiveram maior recurso na mão esquerda para fazer o jogo de fole. Como os instrumentos com mais recursos aparecem bem mais tarde que os mais primitivos, só podemos concluir que o ritmo Bugio surgiu com os instrumentos nos quais pudesse ser executado, ainda que não por muitos gaiteiros, pois a maioria não tinha conhecimento dos recursos dos instrumentos mais atualizados (BERTUSSI, 2014, p. 74-75).

Bertussi (2014) expõe que o bugio surge a partir da chegada de instrumentos mais modernos, ou seja, apianados ou cromáticos que abrem e fecham no mesmo tom, e que não era possível de ser executado no acordeom diatônico. Oliveira e Verona (2006) explicam que existia uma inversão rítmica do fole, utilizando os baixos do instrumento diatônico. Conforme estudo mostrado no Apêndice B – Tipos de Acordeom, do presente trabalho, em alguns modelos de acordeom diatônico, mesmo os de 12 ou 24 baixos, a mão esquerda abre e fecha no mesmo tom, o que poderia viabilizar a execução do Bugio. Portanto, a verdadeira origem geográfica do Bugio é hipotética, sendo pleiteada por diferentes regiões do Rio Grande do Sul.

⁶⁸ Depoimento em entrevista. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2017/09/sao-francisco-de-paula-promove-o-26-ronco-do-bugio-neste-fim-de-semana-9884811.html>>. Acesso em: 10 maio 2018.

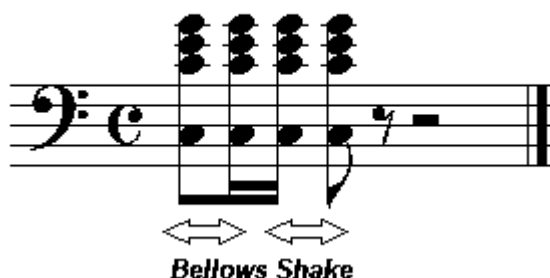
Figura 22 – Padrão Rítmico do Bugio



Fonte: Elaborada pelo autor⁶⁹.

A harmonia que predomina nos Bugios diz respeito aos tons maiores. As letras das músicas, em geral, são jocosas e, comumente, citam o nome do macaco bugio. A execução nos baixos do acordeom é feita conforme o exemplo a seguir:

Figura 23 – Exemplo rítmico do Bugio nos baixos do acordeom



Fonte: Elaborada pelo autor⁷⁰.

Após analisar um a um, percebemos características em comum em todos os gêneros gaúchos quanto à instrumentação: Acordeom, Violão e Pandeiro. Em grupos de baile, essa ideia é ampliada com a utilização da bateria, do baixo e da guitarra elétrica (*clean*). No aspecto harmonia, é comum serem tonalidades maiores. Quando ocorrem modulações, é para tons vizinhos diretos, relativos ou para o tom da dominante ou subdominante. Dissonâncias, na maioria das vezes, aparecem em acordes de passagem, como os diminutos, aumentados ou com notas adicionais. Os padrões melódicos aparecem dobrados em terças, sextas ou oitavas. É bastante comum as melodias, no acordeom, serem tocadas em terça com a tônica dobrada oitava acima, conforme o exemplo:

⁶⁹ Editado no software *Finalle 2006* para computador.

⁷⁰ Editado no software *Finalle 2006* para computador.

Figura 24 – Exemplo de dobras de vozes em solos melódicos do acordeom gaúcho



Fonte: Elaborada pelo autor⁷¹.

Como já exposto anteriormente, a escala cromática e arpejos diminutos aparecem com mais frequência na música instrumental, como notas de passagem, tanto na melodia quanto no acompanhamento. As escalas utilizadas são, predominantemente, as maiores naturais ou as escalas menores, sendo natural melódica ou harmônica. Além disso, as utilizações de escalas exóticas são mais raras, como pentatônicas, escalas *blues*, de tons inteiros, ou outras, pois, quando utilizadas com muita ênfase, por vezes representam inovações, por outras acabam levando a uma descaracterização dos gêneros gaúchos como um todo.

5.1.4 A música gaúcha pode evoluir?

Ao tratar do Gênero Canção Rio-Grandense, Oliveira e Verona (2006) tocam em um assunto de calorosas discussões: o surgimento do Nativismo e, pode-se acrescentar mais um, o *Tchê Music*. Mann (2002), no livro *Som do Sul: a história da música no Rio Grande do Sul no século XX*, faz um apanhado de importantes acontecimentos na música gaúcha, por meio do estudo da carreira musical de músicos gaúchos.

Nos anos 1960, com todo o movimento midiático e político voltado ao gauchismo e a criação de diversos CTGs em todo o estado, os grupos musicais que animam festas passaram a ser requisitados e, desse modo, começam a surgir grupos como Os Bertussi, Os Mirins, Os Serranos e Os Monarcas, os quais se especializaram em bailes e na produção e reprodução da música regionalista, utilizando, principalmente, os gêneros de propagação europeia em suas composições, bem como “poesias mais puritanas e comportadas”, jocosas, de amor ou relacionadas com a ética e os afazeres do homem do campo, sendo, assim, facilmente aceitos dentro dos CTGs.

⁷¹ Editado no software *Finalle 2006* para computador.

Nas décadas de 1980 e 1990, seguindo esse mesmo caminho, surgem Os Garotos de Ouro, Ases do Fandango, Grupo Rodeio, Chiquito & Grupo Bordoneio, Eco do Minuano & Bonitinho. Com influência da percussão (e repercussão) nacional do samba, do forró e do axé somados ao ritmo de vaneirão com mescla de gauchismo, mais tarde, nos anos 2000, surgiria o Gênero *Tchê Music*, com os conjuntos Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos, dentre outros, tendo a intenção de trazer inovações e tornar a música regional um produto de consumo nacional.

Nesse sentido, Simon Frith (2007, p. 247, grifo do autor, tradução minha) questiona em seu artigo se a música popular pode evoluir. Ele explica que “no discurso dominante da crítica [...] por sua natureza, a música popular fosse algo que não deveria ‘progredir’⁷²”. Para desenvolver seu argumento, o autor utiliza cinco discursos utilizados para relatar a história da música popular, quais sejam: o modelo de negócios, o modelo musicológico, o modelo sociológico, o modelo histórico e o modelo de história da arte. Como exemplo de gênero musical, Frith descreve o Rock progressivo, segundo ele um gênero que não obteve plena aceitação entre críticos musicais, e também exigia “ouvintes treinados”, ou seja, um público apto a compreender esse novo gênero que surgia.

De forma semelhante, alguns artistas, principalmente relacionados ao *Tchê Music*, fazem uma “música gaúcha progressiva”. Esses estilos, quando desenvolvidos com pausas, variações rítmicas e melódicas, instrumentação e letras fora do usual, são menos apreciadas por alguns ouvintes. Nos anos de 2001 e 2002, esse gênero estava em seu auge, e a música tradicionalista podia ser considerada em declínio, pois alguns artistas experimentavam uma projeção nacional com o novo estilo e, mesmo alguns artistas que normalmente produziam músicas ditas tradicionais, experimentaram compor dentro desse gênero. Por outro lado, existiram movimentos contrários dentro dos CTGs, e tal evolução foi historicamente barrada pelo tradicionalismo. Ou seja, a música que é aceita nesses ambientes precisa seguir padrões sonoros relacionados à identidade gaúcha portuguesa, excluindo assim a influência espanhola. Portanto, estilos nativistas, com influência da música latino-americana, de modo geral, também não eram aceitos, e a partir do movimento dos Festivais Nativistas, alguns passaram a ter adesão dentro de CTGs.

Dada a portabilidade das mídias, a maior fidelidade de áudio, bem como a evolução técnica e inovações harmônicas dos músicos populares envolvidos na produção da música

⁷² In the dominant discourse of both rock criticism and popular music studies, ‘progressive rock’ has been more often used negatively than positively as if, by its nature, popular music is something that shouldn’t ‘progress’ (FRITH, 2007, p. 247).

gaúcha, podem, a meu ver, representar um legado artístico que transcende a música meramente comercial direcionada ao ambiente dos CTGs, pois influencia também no conhecimento técnico e harmônico dos estudantes desse repertório. Além disso, a facilidade de acesso a materiais musicais, a entrada no Brasil e investimentos em instrumentos com qualidade sonora superior, bem como vídeoaulas gratuitas e partituras, os instrumentistas das bandas mostram considerável evolução técnica. Assim, os arranjos, dentro de parâmetros sonoros esperados, estão mais elaborados.

No entanto, Simon Frith (2007, p. 249, grifo do autor, tradução minha) expõe que, de modo geral “não existe consenso de que a música popular de hoje seja melhor que há quarenta anos, que sua linguagem, técnicas ou princípios expressivos de alguma forma ‘progrediram’”⁷³. O autor elenca algumas razões pelas quais isso pode acontecer. A evolução da música popular relacionada à evolução tecnológica, segundo o autor, é chamada de “modelo de negócios”, dentro do qual a música é considerada uma mercadoria e, para continuar sendo consumida, precisa inovar e forçar o consumidor a adquirir novos produtos.

Nesse modelo, a música popular melhora, mas esse senso de progresso deriva da combinação de dois tipos de argumento bastante diferentes, o primeiro sobre tecnologia, o segundo sobre moda⁷⁴ [...]. Como qualquer outro produtor de commodities, a indústria da música precisa convencer os consumidores a continuar adquirindo novos bens (e música, diferentemente da comida ou da roupa, não é obviamente usada). A indústria de gravação popular, então, tradicionalmente comercializa seus produtos com ênfase no novo, “a última coisa”, com a implicação de que um novo produto, um novo lançamento, é um produto melhor, substituirá o antigo – nas lojas, nas listas de reprodução de rádio, nos hábitos de escuta privados das pessoas. Isso é para reforçar o argumento da tecnologia. A música popular progride. Cada novo disco de um artista é melhor que o anterior; cada nova tecnologia de produção / reprodução de som oferece uma melhor experiência auditiva. Os sons antigos estão “desatualizados” (FRITH, 2007, p. 250, tradução minha).

Conforme o autor, esse seria o único parâmetro em que a música popular pode evoluir, pois em geral inovações são vistas como um modismo, ou acabam não sendo aceitas pela crítica ou pelo público consumidor, por exemplo, quando, existindo uma mescla de gêneros, resume-

⁷³ There certainly isn't any consensus that popular music now is any better now that it was forty years ago, that its language, techniques or expressive principles have in any way 'progressed'.

⁷⁴ In this model popular music does get better but this sense of progress derives from the combination of two rather different kinds of argument, the first about technology, the second about fashion.[...] Like any other commodity producer, the music industry has to persuade consumers to keep acquiring new goods (and music, unlike food or clothes, is not obviously used up). The popular recording industry, then, has traditionally marketed its wares with an emphasis on the new, 'the latest thing', with the implication that a new product, a new release, is a better product, will replace the old – in the shops, on radio playlists, in people's private listening habits. This is to reinforce the argument from technology. Popular music progresses. Each new record by an artist is better than the one before; each new technology of sound production/reproduction offers a better listening experience.

se a “um ciclo infinitamente repetido do gênero: nascimento / vida / morte”⁷⁵ entrando, também, na questão de autenticidade, sendo que “O ‘autêntico’ descreve uma forma musical antes que o ‘progresso’ ocorra”(FRITH, 2007, p. 254, grifo do autor). No entanto, muitas músicas que já fizeram sucesso no passado são remasterizadas e relançadas, ou seja, conforme Frith (2007):

[...] gravações antigas que remontam às origens da gravação podem ser recuperadas e revendidas; arquivos de som explorados de maneira mais lucrativa e menos arriscada – tanto pela gravadora quanto pelo usuário do iPod – do que novas obras lançadas ou ouvidas. O novo ainda é importante para a indústria da música, mas menos do que nunca⁷⁶ (FRITH, 2007, p. 251, tradução minha).

No entanto, o autor expõe que “[...] as mudanças tecnológicas na maneira como os sons são transmitidos não necessariamente afetam a compreensão das pessoas sobre a experiência musical envolvida”, visto que “[...] os princípios musicais populares pouco mudaram”⁷⁷ (FRITH, 2007, p. 251, grifo do autor, tradução minha), ou seja, a evolução da música também depende da faixa etária dos ouvintes, sendo que as pessoas com mais idade continuam preferindo “sons antigos” em rejeição aos novos⁷⁸ (FRITH, 2007, p. 253, grifo do autor, tradução minha). Nesse sentido, a identidade musical do público consumidor é fator fundamental para a compreensão de até que ponto a música gaúcha pode evoluir, o que extrapola as instituições tradicionalistas como únicos órgãos reguladores dessa área artística. Desse modo, vamos compreender inicialmente o que foi o Movimento dos Festivais Nativistas e, em seguida, o gênero conhecido como *Tchê Music*.

5.1.5 Os festivais nativistas

Alguns grupos surgidos nos anos 1980 e 1990, como Os Posteiros, Os Angüeras e Os Tapes, eram de cunho “Nativista”, ou seja, utilizavam gêneros, instrumentos musicais e a vestimenta influenciada pela cultura sul-americana. Eles enfrentaram dificuldades maiores,

⁷⁵ popular music as an endlessly repeated cycle of genre birth/life/death.

⁷⁶ Old records going back to the origins of recording can be retrieved and remarketed; sound archives plundered more profitably and less riskily – by record company and iPod user alike – than new acts launched or listened to. The new still matters to the music industry but less so than it has ever done before.

⁷⁷ Technological changes in how sounds are carried don’t necessarily impinge on people’s understanding of the musical experience involved. It is, in fact, noteworthy how little popular musical principles have changed since the onset of recording.

⁷⁸ In Western capitalist countries since 1945 the social variable taken to be most significant for the sound and meaning of popular music has been age.

tendo em vista que existia a defesa de uma identidade regional, no entanto, simultaneamente, nacional, praticada pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho).

Na década de 1980, como expoentes da cultura gaúcha com nuances platinas, com sua música e poesia, Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Cenair Maicá e Pedro Ortaça, unindo-se, gravaram um disco chamado os “Troncos missioneiros”, utilizando o verso em *Pajada*, estilo poético nascido nos “Pampas da Argentina e do Uruguai, geralmente em décimas de redondilha maior e rima entrelaçada” (MANN, 2002, p. 61).

Peço perdão aos senhores, a minha xucra linguagem/Pois nela eu trago a imagem da pampa de muitos anos/De índio sul-americano, bordoneado de heroísmo/Que o meu crioulo ativismo, num gesto de reverência/ Força minha inteligência: Ser poeta sem catecismo⁷⁹.

Noel Guarany foi um defensor de uma identidade gaúcha unificada entre Brasil, Argentina e Uruguai. Isso é publicamente exposto em suas músicas e discursos por uma aceitação da cultura e dos gêneros musicais sul-americanos. Na abertura de uma de suas apresentações, em 1970, o cantor declara:

Eu não sou cantor mitológico, eu existo. Eu vivo pelas pulperias. Eu não canto no Maracanãzinho por 50 milhões de dólares. Me sobra o puchero e por aí vou andando, com minhas opiniões, claro! Eu não tenho compromisso com doutores, MTG, governadores, deputados. Eu estou descrevendo uma realidade nua e crua. Claro que vai doer em alguém, mas vai servir de alento para muitas almas sofredoras que, como eu, andam por aí vendo essas barbaridades⁸⁰ (NOEL GUARANY, 2007, [n. p.]).

A crítica de Noel Guarany se referia ao “barramento cultural” imposto pelo tradicionalismo gaúcho no Brasil. O professor historiador Tau Golin (2007) lançou o Manifesto Contra o Tradicionalismo, criticando os tradicionalistas, pois estavam impondo uma identidade regional que ao mesmo tempo fosse Nacional, sempre por meio de manuais e regras do MTG, procurando, dessa maneira, “governar” os CTGs e, assim, não aceitavam as culturas Latinas:

11. g) O auge do processo de colaboração entre a Ditadura e o MTG foi a instituição do IGTF – Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, em 1974, consagrando uma ação que vinha em operação desde 1954. A missão era aparentemente nobre: pesquisar e difundir o folclore e a tradição. Mas do papel para a realidade existe grande diferença. Havia um interesse perverso e não revelado. A constituição do quadro de pessoal, ao contrário da inclusão de antropólogos, historiadores da cultura, pessoas habilitadas para a tarefa (que deveriam ser selecionadas por concurso público), o critério

⁷⁹ Versos de *Filosofia De Gaudério* de Noel Guarany

⁸⁰ Relato disponível em MAGALHÃES, H. J. Noel Guarany: Condor missioneiro. **A Nova Democracia**, Rio de Janeiro, v. V, n. 34, 2007. Disponível em: <<http://anovademocracia.com.br/no-34/320-noel-guarany-condor-missioneiro>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

preponderante para assumir os cargos era, antes de tudo, a condição de tradicionalista. Assim, um órgão de pesquisa, mantido pelo dinheiro público, transformou-se em mais uma mangueira do MTG. Com o passar dos anos, os governos que tentaram arejar o IGTF, indicando dirigentes menos dogmáticos, invariavelmente, entraram em tensão com o MTG⁸¹ (GOLIN, 2007, [n. p.]).

Podemos perceber que esse manifesto é relativamente recente. Na busca por criar espaço e oportunizar a expressão cultural e difusão de uma mescla de culturas gaúchas (Argentina, Uruguai, Brasil e, por que não dizer, Paraguai), surge, então, o movimento Nativista. Inicialmente, por meio de grupos e cantores e, depois, com inúmeros festivais. Oliveira e Verona (2006) consideram que a criação desses festivais foi um divisor de águas na música regional e citam inúmeros deles em atividade ou não:

Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana; Carijó da Canção Gaúcha, de Palmeiras das Missões, Ciranda Musical Teuto-Rio-Grandense, de Taquara; Comparsa da Canção Nativa, de Pinheiro Machado; Coxilha Nativista, de Cruz Alta; Escaramuça da Canção de Triunfo; Musicanto Sul-Americano, de Santa Rosa; Reculuta da Canção Crioula, de Guaíba; Sapecada da Canção Nativa, de Lages (SC); Tafona da Canção Nativa, de Osório; Tertúlia da Canção Nativista, de Santa Maria; Vertente da Canção Nativa, de Piratini; Vindima da Canção, de Flores da Cunha; etc. (OLIVEIRA; VERONA, 2006, p. 180-181).

Conforme Lopes (2001, p. 13), “Califórnia da Canção Nativa é o primeiro festival de músicas oriundo de bases culturais gaúchas”. O Festival surgiu quando, na cidade de Uruguaiana, uma emissora de rádio AM promoveu um festival de música popular brasileira. O Grupo de Arte Nativa Marupiaras não foi classificado sob o parecer de que a peça apresentada era regionalista gauchesca e não tratava de arte brasileira, porém o grupo buscava valorizar “o que é nosso”.

O nosso era o que fosse representativo das concepções que temos, das nossas aspirações, enfim, nossa condição cultural. Era a expectativa de expressar o que julgávamos que éramos. Abriu-se então o conflito ideológico cidade-campo, na discussão de valores a combater e a defender (LOPES, 2001, p. 14-15).

Após a recusa, criaram o Festival Califórnia da Canção Nativa. Em várias partes do estado, outros eventos dessa natureza foram criados e, assim, surgiram novas expressões, novos nomes e novas vozes da música gaúcha, como Telmo de Lima Freitas, César Passarinho, João de Almeida Neto, José Cláudio Machado, Leonardo, Leopoldo Rassier, Luiz Carlos Borges, entre outros.

⁸¹ GOLIN, Tau. Manifesto Contra o Regionalismo. GAUCHISMOS. **Arquivo do blog**. 2007. Disponível em: <http://gauchismos.blogspot.com/2007/05/manifesto-contra-o-tradicionalismo_5243.html>. Acesso em: 04 jun. 2018.

Segundo Della Mea (2016), conforme as regiões do estado, os festivais podem representar diferentes características identitárias, sendo que a Califórnia da Canção Nativa (Uruguaiana-RS) e a Tertúlia Musical Nativista (Santa Maria-RS) retratam a “manifestação do canto para evidenciar o homem pampeano, fronteiriço, mostrando no palco a sua realidade, seu cotidiano da vida e da lida, tanto no campo como na cidade” (p. 34). A Tertúlia Musical Nativista, de Santa Maria-RS, possui algo que a diferencia da Califórnia da Canção Nativa, dada a diversidade urbana, caracterizada como “cidade universitária”, em razão das diversas instituições que ofertam cursos de nível superior, atraindo estudantes de todas as partes do estado. Além disso, apresenta significativo número de bases militares, e a maior linha ferroviária do estado, características que geraram uma notável diversidade cultural:

[...] do palco diversificado da Tertúlia Nativista de Santa Maria se cantou dois gaúchos campeiros, porém bem distintos do ponto de vista da identidade gaúcha, um tendo o chão onde nasceu, a terra natal como elemento fundamental dessa identidade e outro tendo como ponto central da afirmação imaginária da sua identidade gaúcha o não reconhecimento das fronteiras no pampa, cantando a liberdade de viver e seguir livre por todo território pampeano, afirmando sua mais gaúcha identidade social e cultural. (DELLA MEA, 2016, p. 43)

O autor cita outros festivais, que possuem características semelhantes entre si, sendo eles: Coxilha Nativista (1981), Carijo da Canção Gaúcha (1986), Canto Missioneiro (2007), Musicanto Sul-Americano de Nativismo (1983):

A Coxilha Nativista de Cruz Alta, desde 1981, é o festival com o maior número de edições anuais sem interrupção, e já soma 35 edições cantando a realidade da história e do cotidiano do gaúcho das regiões das missões e do planalto, com características voltadas aqui para a lida agrícola, além da pecuária. [...] Carijo da Canção Gaúcha de Palmeira das Missões, que desde 1986 canta a identidade de um gaúcho semelhante, enfatizando a lida ervateira, do processo tradicional de transformação da erva-mate e do chimarrão. [...] o Canto Missioneiro de Santo Ângelo é um festival que canta a história das missões e o seu povo, e tem como característica ser um festival focado predominantemente na temática da música missioneira. Por sua vez, o Musicanto Sul-americano de Nativismo, que se realiza em Santa Rosa desde 1983, como o nome já aponta, não se prende às fronteiras da musicalidade do Rio Grande do Sul e dos gaúchos, retratando a realidade do povo sul americano e abrindo aqui, em que pese a distância de 500 km da capital dos gaúchos, o espaço para a manifestação da música gaúcha de caracterização urbana contemporânea, seja na melodia ou na poesia. (DELLA MEA, 2016, p. 43-44).

Os festivais citados anteriormente enfatizam a identidade do gaúcho proveniente das missões jesuíticas. O Festival Musicanto Sul-Americano de Nativismo foi idealizado por Luiz Carlos Borges, que é um dos acordeonistas participantes da presente pesquisa. Outros eventos,

como o Ronco do Bugio (1986) e a Guyanuba da Canção Nativa (1990), procuram destacar outros gêneros musicais:

O Ronco do Bugio, que se realiza no inverno de São Francisco de Paula, nos Campos de Cima da Serra, é um festival peculiar, pois é o único no Rio Grande do Sul e, que se saiba também no Brasil, a tocar um único ritmo, o bugio, ritmo esse genuinamente gaúcho. Descendo a serra em direção a Porto Alegre, ainda nessa região, em Sapucaia do Sul, no Vale dos Sinos, ocorre a Guyanuba da Canção Nativa que, além da proximidade com a capital, abre espaço para cantar a vida dos gaúchos perpassados pela descendência germânica e pela urbanização, mas com sotaque marcadamente da música de origem campeira (DELLA MEA, 2016, p. 61).

O Festival Ronco do Bugio foi idealizado pelo acordeonista Edson Dutra, que é participante da presente pesquisa. Em relato concedido a mim, o músico explica:

O Festival Ronco do Bugio é de minha autoria tanto a criação do nome, quanto a criação do festival. Inclusive o regulamento da primeira edição eu não sei se foi mudado, foi feito por mim com o intuito de preservação e propagação do nosso ritmo mais autêntico. Escolhi São Francisco de Paula em virtude de ser uma cidade mais próxima de Bom Jesus-RS e ser o berço dos Os Mirins, e também dos Os Bertussi, grupos musicais anteriores ao nosso, e dos quais sempre fui muito admirador. [...] Baseado na ideia de que tem na Argentina um Festival de chamamé do qual já participamos. E antes de termos ido a Corrientes participar do Festival internacional do Chamamé, que só tocam chamamés, antes disso eu já tinha visto e ido a festivais de chamamé. E como aqui tinha os nossos festivais então eu resolvi, para propagar o Bugio, criar esse festival com esse viés específico de prestígio ao nosso ritmo mais autêntico. E obviamente que só pude fazer isso com o apoio da Prefeitura Municipal de São Francisco de Paula-RS, e do prefeito da época e do secretário da cultura também da época, que vieram “me sequestrar” aqui em Porto Alegre-RS (Edson Dutra, 2020, informação verbal).

Com algumas exceções, percebe-se que esses festivais buscam salientar ritmos e culturas principalmente com gêneros musicais sul-americanos, enquanto o MTG privilegiava gêneros de propagação européia ou sul-riograndense. Porém, principalmente procuram estabelecer relações com a vida e imaginário do homem campeiro. Ainda os festivais Moenda da Canção (1986), Tafona da Canção Nativa (1989), Reponte da Canção (1985), atentam para outros temas como:

[...] a Moenda da Canção, festival de cunho predominantemente urbano, aberto a todas as tendências musicais e poéticas, que retrata a realidade de gaúchos urbanos e litorâneos e dá ênfase à cultura local da produção da cana e o fabrico de seus derivados como a cachaça, produto tradicional da cidade. A moenda enfatiza a expressão dos descendentes de açorianos e a comunidade afrodescendente. Seguindo na mesma direção, alguns quilômetros mais adiante, na cidade de Osório, é realizada a Tafona da Canção Nativa, festival que canta a vida do gaúcho litorâneo e abre espaço para a manifestação de ritmos próprios do litoral gaúcho, de marcante influência africana, como o quicumbi e o maçambique. Por sua vez, no litoral sul, na cidade de São Lourenço do Sul, às margens da lagoa dos patos, ocorre o Reponte da Canção Gaúcha,

festival que apresenta uma mescla dos ritmos litorâneos com a música de característica pampeana, traduzindo em versos a vida dos gaúchos que vivem entre a chamada costa doce do Rio Grande do Sul, nas margens da lagoa, e os campos verdes da pampa (DELLA MEA, 2016, p. 68).

Nesses festivais, participaram músicos de todas as vertentes do gauchismo e enfatizam-se identidades de gaúchos pampeanos, serranos, missioneiros e litorâneos. Por exemplo: Os Serranos, anteriormente citados, que estão entre os pioneiros nos grupos de baile voltados aos CTGs e aceitos entre os Tradicionalistas, também conquistaram o primeiro lugar na X Califórnia da Canção Nativa, com a música *Veterano*, na voz do cantor Leonardo, em 1980.

Sob o aspecto sociocultural, foi o momento de o gaúcho, como emblema da província, começar a se expressar. Noutras palavras foi o momento de emergência das primeiras vozes genericamente gaúchas. Nelas se reconhece um homem despossuído, espoliado, desconhecido. É a consciência étnico-social na busca de auto-identificação e da própria superação. A insuficiência de bens materiais, a saga viril e a necessidade de reconhecimento social fizeram da palavra gaúcho ponto de honra identitária (LOPES, 2001, p. 22).

Como escapando entre os dedos, aos poucos os CTGs necessitaram ceder espaço aos gêneros musicais latinos, pois o consumo popular das culturas ocorria sem discriminação pela população. Como exemplo, tem-se a grande aceitação de cantores como Luiz Marengo, Joca Martins, Cezar Oliveira e Rogério Melo, Pirisca Grecco, que, cantando milongas, rasguidos-doble e chamamés, têm ampla aceitação nos CTGs. Todavia, percebe-se, ainda, uma crítica bastante rígida em relação à utilização de pilchas “não regularizadas” pelo MTG.

5.1.6 O *Tchê music*

Alguns gêneros não apresentam, em suas letras musicais, referências ao homem campeiro e seus valores éticos, culturais ou históricos, mas retratam um gaúcho urbano e contemporâneo. Mesclam os ritmos e melodias de diversos gêneros da *word music*, ficando conhecido como *Tchê Music* (1990). Esse gênero surgiu de uma busca por uma aceitação popular da música gaúcha em âmbito nacional, cultuando menos o regionalismo e contemplando mais temas jocosos, relacionados à vida do gaúcho urbano, ou, ainda, direcionados à festa, buscando um *swing* maior, totalmente direcionado à dança.

tá na hora, pode chegar agora que hoje a festa é pra valer/”simbora” se você ficar de fora sei que vai se arrepende/traz a turma e faz sucesso da festa, conheça o swinge

gostoso/que é fonte de toda a alegria da vida/ viver no balanço, no fole da gaita faceira/
que tem a pureza dos sonhos/que faz esquecer das tristezas, basta só querer⁸².

O surgimento do *Tchê Music* foi um projeto com o intuito de ampliar vendas de mídias, em amplitude nacional, o que, de fato, surtiu efeito. As músicas lançadas por essa corrente, até hoje, estão presentes no repertório de algumas bandas de baile não direcionadas a festivais gaúchos ou ambientes tradicionalistas. Muitos grupos que antes eram tradicionalistas “foram sendo contagiados” pela corrente do *Tchê Music*, o que ocorreu diante da aceitação popular, em festas não tradicionalistas.

O fundador do grupo Tchê Barbaridade explica, em entrevista, como se deu o início desse gênero:

[...] a RBS e a Zero Hora, onde encartamos o CD com este título em três quartas-feiras seguidas. Tchê Barbaridade, Tchê Garotos e Tchê Guri, juntos, cada um apresentando quatro sucessos da carreira. Foi um sucesso tão grande de vendagem, que vendemos 120.000 CDs encartados, e ganhamos o nosso primeiro disco de ouro. A partir daí, o Projeto Tchê Music ganhou projeção nacional e fomos contratados pela Abril Music para gravar o Tchê Music Ao Vivo em São Paulo⁸³ (BOMBASSARO, 2009, [n. p.]).

Conforme reportagem de Mansque (1999), após uma pesquisa realizada com adolescentes de Porto Alegre e Região Metropolitana, na revista *Amanhã*, como resultados no tópico banda: “Tchê Guri conquistou o primeiro lugar, Engenheiros do Hawaii, Tchê Barbaridade, Os Serranos, Tchê Garotos e Família Lima completaram a lista”⁸⁴. A gravadora *Acit*, em conjunto com a *Abril Music*, com base nos resultados apontados por Mansque (1999), além dos resultados de vendas já obtidos, sentiram-se confiantes na projeção nacional do *Tchê Music*. Foi um projeto incluindo Tchê Guri, Tchê Garotos e Tchê Barbaridade, mais o grupo Pala Velho e a dupla Oswaldir e Carlos Magrão. Seus discos foram distribuídos, no estado, pela Gravadora *Acit* e, no país, pela Gravadora *Abril Music*, no ano 2000.

Alguns dos exemplos da propagação do Gênero Musical *Tchê Music* podem ser citados como o grupo Tradição, do estado do Mato Grosso do Sul, formado em 1995, com a participação do cantor Michel Teló (hoje Sertanejo Universitário). Utilizando as músicas e ideias decorrentes dessa vertente, alcançou grande projeção nacional. Os tradicionais grupos: Os Serranos, com a música *Paixão Brasileira* (2004) e Os Mirins com a música *O Pegadão*

⁸² Versos de *Isso Só Pode Ser Festa*, gravação: Tchê Garotos.

⁸³ Relato encontrado e acessado em Dias (2009, p. 63), pelo site <http://www.tchebarbaridade.com.br/biografia.php>.

⁸⁴ MANSQUE, W. Em 1999, Tchê Music ensaiou dominar o país. O que deu errado? Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2016/08/em-1999-a-tche-music-ensaiou-dominar-o-pais-o-que-deu-errado-7298662.html>>. Acesso em: 04 de jun. 2018.

(2003) e outros também gravaram algumas músicas no estilo Tchê Music. O grupo gaúcho Tchê Garotos conseguiu projeção nacional, tendo músicas inseridas na trilha sonora de novelas da Rede Globo de Televisão entre 2009 e 2012. Em entrevista, o vocalista do Tchê Guri fez a seguinte declaração:

No início éramos um grupo de música regional gaúcha que tocava baile. Hoje somos uma banda popular. Mudamos o nosso conceito, nossa canção é para emocionar e divertir. Nossa base é toda regional, mas nossa cabeça está girando pelo mundo (VARGAS, 2007 apud DIAS, 2009, p. 66).

Em geral, os produtores e músicos que vendem o *Tchê Music* defendem o gênero como música gaúcha popular urbana ou até mesmo como uma forma de evolução de uma música mais antiga. Porém, essa ideia de inovação não foi aceita pelos tradicionalistas. Ritmicamente, tal gênero mistura ritmos e melodias de outras vertentes musicais; apesar disso, a harmonia de modo geral é bastante simples. Melodicamente, o acordeom é tocado fazendo expressivo uso do *Belows Shake* (balanço do fole de maneira rápida com Semínima entre 120 e 140 bpm), além de escalas de Blues maior ou menor, escalas pentatônicas e arpejos na Sétima Dominante, em melodias bastante simples, com o balanço do foles.

Como era de se esperar, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) não deixou de se manifestar, pois, desde sua criação, mostrou-se rígido em relação a influências de outras culturas e, ainda em 1999, divulgou um manifesto defendendo o respeito à Carta de Princípios, elaborando um modelo de contrato para Bailes Gaúchos, disponibilizando-o aos CTGs. As cláusulas quinta, sexta e oitava do contrato preveem condições aos conjuntos musicais:

CLÁUSULA QUINTA: O contratado executará, exclusivamente, músicas regionais gauchescas ou nativistas, respeitando os gêneros musicais gauchescos, no ritmo tradicional, sem mesclá-los com outros gêneros musicais, tais como samba, lambada, axé, funk, reage e outros. Não executará músicas com letras que não sejam compatíveis com a cultura gaúcha, em especial as que estimulem o uso de drogas, sexo e a desobediência civil. Os gêneros musicais que deverão prevalecer são: vaneira, vaneirinha, vaneirão, xote, valsa, rancheira, bugio, chamamé, milonga e marcha, respeitando sempre as preferências locais. Jamais executará outros gêneros, embora seja solicitado pelos participantes do evento; **CLÁUSULA SEXTA:** o contratado entregará ao contratante, listagem das músicas do repertório, constando nome e autor, antes de iniciar o evento; **CLÁUSULA OITAVA:** Os músicos e demais integrantes do conjunto que executarem serviços no local do evento deverão estar devidamente pilchados, observando a Lei nº 8.813/89 e as Diretrizes da Indumentária Gaúcha, do MTG. O uso de cobertura na cabeça (chapéu) será permitido somente no palco, local onde os músicos estão trabalhando e não será permitido, para os homens, o uso de adereços como brincos e piercing⁸⁵ (MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO, [s.d.]

⁸⁵ Modelo de Contrato para Conjuntos Musicais, oferecido pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/administracao/financas/532>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

Percebe-se que, inclusive nos contratos, a música Nativista conquistou seu lugar, e, na verdade, o MTG não se posiciona contra o *Tchê Music*, apenas coloca suas diretrizes musicais para qualquer conjunto, sendo que, mesmo em ritmo tradicional, não pode haver letras musicais que não sejam compatíveis com a cultura gaúcha ou que “estimulem o uso de drogas, sexo e a desobediência civil”, excluindo, assim, inclusive algumas canções em ritmos tradicionais de músicos “pilchados a rigor”. No Município de Piratini-RS, foram estabelecidas regras para, além dos CTGs, programações gauchescas de responsabilidade do município, sendo que, na Câmara de Vereadores do referido município, foi aprovada a lei 824/2006⁸⁶ que resolve:

Art. 1º - Fica proibida a manifestação dentro da programação dos eventos de cunho gauchesco e responsabilidade do Município, que por qualquer meio de exposição ao público, despreze a tradição rio-grandense. §1º - Entenda-se como “tradição rio-grandense” o conjunto de valores do povo do Rio Grande do Sul, que engloba “hospitalidade”, “coragem”, “nativismo”, “respeito à palavra empenhada”, “apego aos usos e costumes” e “cavalheirismo”.

O motivo dessas manifestações documentadas é evitar músicas que não propagam valores éticos, culturais ou históricos relacionados à identidade do gaúcho. Além disso, algumas delas trazem letras profanas, curtas, repetitivas e com refrãos sem significado poético, nas quais há a incitação ao machismo à sensualidade ou objetificação da mulher. Existem casos de gravações desse tipo tanto em ritmos tradicionalmente gaúchos, como no *Tchê Music*. Algumas músicas eram antes gravadas dentro dos gêneros tradicionais e, mais tarde, foram regravadas nesse gênero, como o caso da música *Sábado o Dia*:

É dança no pé, alegria no rosto/Cabelo ao vento, sempre disposto/Assim é o meu jeito pra uma folia/Final de semana é sábado o dia/Minha mania de dançar ninguém vai me tirar/Eu nasci ouvindo gaita chacoalhando sem parar/Vou ser sempre dançador de prestígio no galpão/Tenho estilo e balaca de montão⁸⁷.

O *Tchê Music* pode significar uma mistura de elementos, do gauchismo com o urbano e com o nacional. A “balaca”, citada no trecho de música anterior, é uma gíria popular que pode ser utilizada em vários contextos, significando “exibicionismo”, e no caso, referia-se à dança e à vestimenta do personagem, o que supostamente incitaria ao ouvinte inclinar-se a novas maneiras de vestimenta gaúcha ou novas formas de dançar. Alguns autores e jornalistas recaem diretamente sobre músicos do Gênero *Tchê Music*, como se eles tivessem sido pioneiros em

⁸⁶ Lei 824/2006. Disponível em: <<http://www.camarapiratini.rs.gov.br/xZ620camE0/manager/uploads/documentos/requerimentos/1441328730.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

⁸⁷ Versos de *É Sábado o Dia*, gravação Tchê Barbaridade.

misturar itens da indumentária gaúcha com peças de roupas da moda, quando, por exemplo, o Grupo Caverá, com gêneros nativistas, no ano de 1983, lançou o LP intitulado “Parceria”, fazendo esse tipo de mesclagem nas roupas com um estilo meio gaúcho, meio urbano. Os músicos nativistas, desde o princípio dessa expressão musical, representaram a mescla da cultura gaúcha como um todo, não se restringindo ao Brasil, e isso se estende à indumentária. O tradicionalismo se preocupa em manter sólida uma Tradição, relacionada à identidade do gaúcho e a mitos criados sobre o gaúcho herói. Além das mudanças nos ritmos e letras musicais, aqui mencionadas, modificações na indumentária sempre causaram repressão por parte dos tradicionalistas.

O *Tchê Music* obteve certa projeção nacional, ganhando seu público apreciador e seu espaço na mídia e, também, entre as bandas de baile e alguns salões de festas. Porém, não atingiu os contextos tradicionalistas e não recebe passagem nos CTGs ligados ao MTG. Ao contrário, a música nativista, por cantar a identidade gaúcha, mesmo sendo platina, conseguiu adentrar nos CTGs. No que tange à indumentária, essa é definida pela lei 8.813 de 10 de janeiro de 1989, que considera “pilcha gaúcha” conforme os ditames e diretrizes traçadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho⁸⁸, ou seja, as pilchas gaúchas de influência platina ainda não são aceitas dentro dos CTGs, principalmente no tablado de dança.

Os defensores do *Tchê Music* o definem como sendo uma evolução dos Gêneros Musicais Gaúchos. Os elementos gaúchos dentro do gênero *Tchê Music* são parte dos instrumentos musicais e dos ritmos base, principalmente o vaneirão, com a percussão de escola de samba, melodicamente é misturado com outros gêneros da *world music*. Tais mesclas de ritmos podem representar inovações, misturando vaneirão com ritmos de percussão do samba, lambada, axé, funk, reggae ou melódicas com escalas blues ou outras pentatônicas, porém, harmonicamente, o gênero permanece mais simples que as músicas nativistas de modo geral.

A poética nas letras das músicas, em sua maioria, é meramente mercadológica, sendo que algumas distorcem ou não possuem relações com a identidade de gaúcho resgatada pelos historiadores e folcloristas. Alguns grupos ligados à *Tchê Music*, quando requisitados, seguem as normas referidas nos contratos do MTG, usando pilchas e tocando as músicas conforme os

⁸⁸ RIO GRANDE DO SUL. Projeto De Lei N.º 806-B, DE 2007 Oficializa como traje de honra e de uso facultativo em solenidades públicas, para ambos os sexos, a indumentária denominada “PILCHA GAÚCHA”; tendo pareceres: da Comissão de Direitos Humanos e Minorias, pela rejeição (relator: DEP. LÉO VIVAS) e da Comissão de Educação e Cultura, pela rejeição. Câmara dos Deputados, Porto Alegre, RS, 2007. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=545B12B8FBD000D5DD7F2CDA4A7603B9.node2?codteor=520871&filename=Avulso+-PL+806/2007>. Acesso em: 04 jun. 2018.

regulamentos. Portanto, existe um público consumidor e espaços que permitem a execução desse gênero, mas também há tensões e normas que não permitem que sejam tocados em CTGs.

5.2 A(S) IDENTIDADE(S) DE GAÚCHO REFLETIDAS NA POESIA E NA LITERATURA

Por meio das revisões de literatura expostas anteriormente, percebemos que a identidade de gaúcho é uma construção advinda principalmente das artes. Inicialmente da literatura, depois das letras de música, e do imaginário do que seriam as tradições do gaúcho. Portanto, exponho alguns exemplos que poderiam resumir o imaginário das tradições, da história e do mito heroico do gaúcho, e a influência dessas ideias na construção da identidade de gaúcho. Cabe ressaltar que não me detenho a uma análise de fatos históricos ou sociológicos em contraponto com os poemas ou letras apresentadas, mas sim às construções de significados identitários que elas podem apresentar.

Assim como é na música, o manancial de obras literárias de autores gaúchos é extenso. Como a literatura não é o foco principal deste trabalho, não me detenho a citar todos os autores. Se contemplarmos apenas a linha regionalista, temos escritores como: Alcides Maya, Simões Lopes Neto, Amaro Juvenal (Ramiro Barcelos); Darcy Azambuja e Érico Veríssimo. Além deles, Cyro Martins (conto e romance), Aureliano de Figueiredo Pinto (poesia e romance), Tabajara Ruas (romance), Luiz Antônio de Assis Brasil (romance), Sérgio Faraco (contos), José João Sampaio da Silva (poesia), Luiz Sérgio Metz “Sérgio Jacaré” (conto e romance), Fernando Borges (conto). Há, ainda, outros poetas como: Jayme Caetano Braum, Moacir D'Avila Severo, Apparicio Silva Rillo, Mano Terra, Paulo de Freitas Mendonça, Moises Silveira de Menezes, e tantos outros nessa linha, apenas para citar alguns como: Alcy José de Vargas Cheuiche, Antonio Augusto Fagundes, Glaucus Saraiva, José Machado Leal, Luiz Coronel, Odilon Ramos, Ubirajara Raffo Constant, Wilson Araújo, Vargas Netto, etc.

Tanto as poesias como obras mais extensas, como “O Tempo e o Vento”, de Érico Veríssimo, mereceriam uma análise detalhada sobre a constituição da identidade de gaúcho presente em seus romances, porém tal investigação fugiria do escopo do presente trabalho. A referida obra, de Érico Veríssimo, trata-se de um romance dividido em 3 volumes: *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961). É baseada em fatos históricos do período de formação do estado do Rio Grande do Sul, compreendendo cerca de 200 anos, desde a ocupação do “Continente de São Pedro” (1745) até 1945 (fim do Estado Novo). Dada as suas dimensões e importância a menciono, porém não me detenho à análise de tal obra.

5.2.1 A identidade de gaúcho nas letras de música

Como o foco do presente trabalho é musical, observamos inicialmente algumas letras de música, entre tantas, que representam relações com a história, com ideais éticos, religiosos ou os afazeres do campo. Não apresento as letras na íntegra, porém trechos nos quais se identificam tais relações ou aspectos referentes à identidade de gaúcho. Como exposto anteriormente, conforme Della Mea (2016), podem ser identificados pelo menos quatro tipos de identidades de gaúcho: gaúchos pampeano, serrano, missioneiro e litorâneo.

A identidade de gaúcho pampeano retrata uma exaltação à região geográfica do pampa (Pampa, razão, raiz de meus rumos/Destino de tantas vidas, hino à esperança que canto/Meu canto vem de tua gente/Voz dos campos que nas mentes vinga as sementes que planto⁸⁹). Além disso, a região do pampa é representada sem limitações de fronteiras, assim, existe também uma mescla musical dos ritmos de propagação Sul-Americana.

Talvez um dia, não mais existam aramados/E nem cancelas, nos limites das fronteiras/
Talvez um dia milhões de vozes se erguerão/Numa só voz, desde o mar as cordilheiras/
A mão do índio, explorado, aniquilado/Do Camponês, mãos calejadas, e sem terra/
Do peão rude que humilde anda changueando/É dos jovens, que sem saber morrem nas guerras/
América Latina, Latina América/Amada América, de sangue e suor⁹⁰.

O gaúcho serrano retrata em suas letras de música suas qualidades (Eu sou um gaúcho forte, um serrano destemido/Nunca fui assustado, não choro e nem dou gemido⁹¹), sua realidade e seu cotidiano. Assim exalta a fauna e flora local, o tropeirismo biriva⁹² e o ritmo bugio, já exposto anteriormente.

Se a minha bombacha é estreita/Não é por falta de pano/Pois a lida de vaqueano/ Me proíbe o exagero/De diferente é o apero/E a bota é a sanfonada/Eu herdei das carreteadas/
E dos birivas tropeiros/ Meu orgulho em ser serrano/Pisador de geada fria/
Domador de ventania/Parapeito pro Minuano/Sou gaiteiro veterano/Sapegador de pinhão/
No mundo que é meu galpão/Sou monarca soberano⁹³.

⁸⁹ Verso de *Pampa, Campo e Querência*, de Silvio Aymone Genro/João Chagas Leite.

⁹⁰ Versos de *América Latina*, de Francisco Alves/ Humberto Zanatta.

⁹¹ Verso de *Gaúcho Forte*, de Moacir Roeseling.

⁹² BARBOSA, C. Os Birivas e o Tropeirismo. **Jornal Eco da Tradição, Caderno Piá**, nº 137, MTG, 2013. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/public/libs/kcfinder/upload/files/CADERNO_PIA/pia_012013.pdf> Acesso em: 16 ago. 2018.

⁹³ Versos de *Serrano, Sim senhor* de Flory Weger / Glauber Vieira / Jauro Ghelen.

O gaúcho missioneiro faz referência à história do povo das missões jesuíticas. Assim, exalta uma identificação com a mescla indígena e espanhola, reverenciando principalmente o espírito guerreiro dos índios.

Canto terra pampa e rio/Com a campeira vivência/De filho desta querência/Feito a cascos de cavalo/Onde os buenos e os maulos/Vaqueanos de muitas guerras/Banharam campos e serras/Com sangue de mil combates/Com a garganta bem afiada/E os acordes bem certos/E assim qualquer brasileiro/Ou se escuta algum paysano/Verá que é sul-americano/O canto de um missioneiro/Verão que a raça se uniram/Num potencial varonil/Pra libertar o Brasil/Índio, gringos e mestiços/ Sem medir o sacrifício/Sem sede, sem sentir sono/Como se a terra seu trono/Lutando com força e fé/Igual que gritou Sepé/A nossa terra tem dono!⁹⁴.

Pela proximidade com a fronteira, delimitada pelo o Rio Uruguai, o gaúcho missioneiro também é cantado nas letras de música, existindo uma identidade de pescador e navegador de águas doces.

Quando chegar em São Borja/dou um pulo a Santo Tomé/só pra ver as correntinas e bailar um chamamé/Oba, viva veio a enchente o Uruguai transbordou vai dar serviço pra gente/ Vou soltar minha balsa no rio vou rever maravilhas que ninguém descobriu⁹⁵.

Na identidade de gaúcho litorâneo, é perceptível a ligação do gaúcho com as águas litorâneas ligadas ao mar:

O medo de andar solito/Ouvindo vozes e gritos/E até do barco um apito/Na sua imaginação/Olhos esbugalhados/Do moleque assustado/Olhando aquele mar bravo/Ora doce, ora salgado/Num temporal de verão/ Coqueiro e figueira nos matos/É bela Lagoa Dos Patos/Óh verdadeiro tesouro/Lago verde-azul/Que na América Do Sul/Deus botou pra bebedouro⁹⁶.

Percebe-se ainda uma influência das culturas açoriana e africanas ligadas ao mar, como ritmos musicais e a religiosidade (Chegando a volta das casas/Fazendo evolução/É o Moçambique de branco/Na negra tradição/Lá vem o Rei do Congo Com a sua infantaria Coroa na cabeça/E o Rosário de Maria⁹⁷). Para reforçar um imaginário do que representa o trabalho do gaúcho do litoral, por vezes existe uma mescla do trabalho campeiro com o do pescador.

Aprendi a ginetear no balanço da canoa/E dar meu tiro de laço tarrafeando na lagoa/Cada onda que se vem e uma lembrança que vòu/Então eu sorvo um amargo

⁹⁴ Versos de *Destino Missioneiro* de Noel Guarany.

⁹⁵ Versos de *Balseiros do Rio Uruguai* de Cenair Maicá.

⁹⁶ Versos de *Lago Verde-Azul* de Elmo de Freitas.

⁹⁷ Versos de *Moçambique de Branco* de Juarez Weber.

com aquela caninha boa/Trago a cultura açoriana no meu jeito de cantar/Mas quando ronca a cordeona já saio tirando par/Asso no mesmo braseiro a tainha e o costilhar/Toldo o pingo e puxo a ponta nas cavalgadas do mar/E quando alguém me pergunta donde vem este bagual/Com pegadas de marujo couro curtido de sal/Respondo meio cantado por favor não leve a mal/Mas reponto o gauchismo pras bandas do litoral⁹⁸.

No entanto, apesar de existirem estes “temperos” que diferenciam o gaúcho pampeano, serrano, missioneiro e litorâneo, percebem-se aspectos comuns a todas essas quatro identidades. Um primeiro aspecto é a identificação e apreço com a pecuária, e serviços relacionados. Portanto, de um modo geral as letras de música fazem menção aos animais e suas características, bem como a trabalhos e utensílios envolvidos em tais cenários, dos quais identifiquei alguns deles: (a) doma; (b) castração; (c) marcação; (d) tosquia; (e) reculuta; (f) tropeada; (g) laçar; etc. Como exemplo inicial, exponho um trecho de letra musical que retrata (a) doma: “Já montei em potro xucro num pelado de rodeio/De quebrar duas esporas e atorar as pernas do freio/É coisa que eu acho lindo um crinado vindo aos berros/Se batendo no meu mango e se cortando nos meus ferros”⁹⁹.

O trecho da letra anterior remonta o cenário da doma de um cavalo, fazendo menção a utensílios como o *mango* e as *esporas* (referidas pelo autor como *ferros*). Assim, outros exemplos, como o uso da expressão “tordilho negro”, que significa a pelagem do cavalo (“Tinha um cavalo tordilho negro/Foi mal domado ficou redomão”¹⁰⁰), aparecem nas letras de músicas. Outros trabalhos pastoris são retratados, como: A (b) castração; (“Quando me lembro dos pagos/Nos dias de castração/O laço corria frouxo e o mate de mão-em-mão/O touro bravo berrava pra se escapar do peão/mas a faca castradeira fazia o serviço no chão”¹⁰¹). E a (c) marcação do gado (“É dia de marcação nos varzedos do Sodrê/o sol ainda cochila a peonada já está de pé”¹⁰²). A (d) tosquia; (“Quando é tempo de tosquia já clareia o dia com outro sabor/As tesouras cortam em um só compasso enrijecendo o braço do esquilador”¹⁰³). A vistoria ou encontro de animais, conhecida como (e) reculuta (“Reculutando a potrada/Por as varas da mangueira/No bate patas do campo/Só ficam vultos e poeira”¹⁰⁴). A (f) tropeada, transição de uma tropa de gado de um lugar a outro (“Pelo grito se conhece, vem lá longe o tropeiro/Já se ouviu a boiada e as batidas do cincerro”¹⁰⁵). O (g) laçar de animais (“Trabalhava noite e dia, me

⁹⁸ Versos de *Gaúcho do Litoral* de Angelo Marques / Leo Ribeiro De Souza / Ricardo Marques.

⁹⁹ Verso de *O sul é meu país*, de Elton Saldanha / João Sampaio / Quide Grande.

¹⁰⁰ Verso de *Tordilho Negro*, de Teixeira.

¹⁰¹ Verso de *Gaita do Belizário*, de Carlos Silveira/Valdir Silveira.

¹⁰² Verso de *Tem Marcação no Sodrê*, de Ângelo Franco.

¹⁰³ Verso de *Esquilador*, de Telmo de Lima Freitas.

¹⁰⁴ Verso de *Pêlos*, de José Cláudio Machado.

¹⁰⁵ Verso de *Tropeiro*, de Adelar Bertussi / Honeyde Bertussi.

pagavam quase nada/Arriscava a minha vida laçando boi na invernada/ Cá na cidade vivo de recordação/Quase morro de saudade das coisas do meu rincão¹⁰⁶).

Portanto, os trabalhos relacionados ao campo e à pecuária são comumente retratados nas músicas. Por serem trabalhos arriscados, existe ainda um ideal de honra e compromisso em concluir desafios

[...] lá teria uma égua tostada/Solta no campo por ser aporreada/E o seu dono, um rico estancieiro/Pra um bom ginete dava uma invernada/Se botasse as garras, subisse pra o lombo/ Domasse aquela potra endiabrada [...] Se tens coragem pra o desafio/Eu trago a tostada, vai se preparando/a muito custo de toda peonada/Aquela tostada se foi pra mangueira/Já fui pealando e botando o bucal/E abotoando naquela tronqueira¹⁰⁷.

O gaúcho, de modo geral, é exaltado nas letras das músicas por gostar de tais serviços relacionados ao campo e à pecuária e por deter habilidade, conhecimento e domínio sobre eles. Ainda, percebe-se em algumas letras uma preferência pela vida no meio rural e uma inconformidade com a vida no meio urbano:

Hoje dói uma saudade/Pelas ruas da cidade/E que lá não doía não/Mas não vou levar as penas/Pra minha Santa Helena/Vou deixá-las na estação/Vou embora/Vou partir na mesma hora/Vou voltar pra minha terra/Amanhã de manhãzinha/No primeiro trem da linha/ De Santa Helena Da Serra¹⁰⁸.

Como se nota em alguns exemplos anteriormente expostos, a indumentária do gaúcho também possui relações com o trabalho pastoril e, por vezes, é representada nas letras das músicas:

A minha espora só sai quando eu tiro a bota fora/Esse aqui é o tirador pra peões e capataz/Quando se laça de a pé se deita o corpo pra traz/ Pilcha de muito valor sempre atada na cintura/Pra livrar a queimadura do golpe que o laço faz/Esse aqui é o cinturão, muitos chamam de guaiaca/Onde guardo o cruzeiro, mas já guardava o pataca/Vai preso no mesmo cinto, mais um casal que resolve/O velho amigo revolve esposo da velha faca/ Esse aqui é o chapéu de aba e de barbicho/Pra o sol não bater nos olhos se dobra a aba pra baixo/Esse pano no pescoço não vão pensar que é gravata/É o lenço que a gente ata em pescoço de índio macho/Esse aqui é o pala branco que deito em cima da blusa/É um enfeite do traje que todo gaúcho usa¹⁰⁹.

Além da valorização do trabalho pastoril, algumas letras de música se referem ao gaúcho com uma tendência a não ser letrado (Eu aprendi na escola do mundo/Não foi falquejado em

¹⁰⁶ Verso de *As coisas do meu rincão*, de José Mendes.

¹⁰⁷ Verso de *Égua Tostada*, de Vinícius Porto Ferreira/Salvador Lamberty/Walther Morais.

¹⁰⁸ Versos de *Santa Helena da Serra*, J. Luiz Villela / Rui Biriva.

¹⁰⁹ Versos de *Definição das pilchas*, de Gildo de Freitas.

bancos colegiais/Eu não tive tempo de ser vagabundo/Porque quem trabalha vergonha não faz¹¹⁰), ou possuir apenas um conhecimento básico (Hei de ter uma tabuada e o meu livro queres ler/Vou aprender a fazer contas e algum bilhete escrever/Pra que a filha do seu Bento saiba que ela é meu bem querer¹¹¹). Ou seja, retratam o peão simples, servil, com disposição e apreço pelo trabalho, e muitas vezes mal remunerado.

Muitas vezes, as letras fazem referência ao gaudério, que era um sujeito que, a serviço de algum senhor, vinha ao território do Rio Grande do Sul para captura de gado (com ou sem dono) e de escravos. Vivia na condição de andarilho, sem um trabalho fixo. Assim, algumas letras de música mostram uma tendência do gaúcho a não seguir leis:

Guardo o trabuco empanturrado de bala meu facão/chapéu e pala e com licença eu vou dançar/neste fandango levo a guaiaca recheada/danço com a melhor china que não importo de pagar/o meu cavalo eu deixo atado num palanque/e só não quero que ele manque/quando terminar a farra/E a milicada sempre vem fora de hora/mas eu saio porta a fora só quero ver quem me agarra/Desde piazito a polícia não espero/se estoura reboldoza me tapo de quero-quero¹¹².

Algumas letras ainda mostram o gaúcho com uma idolatria pela liberdade e **independência** (A sede de liberdade rebenta a soga do potro [...] vai potro sem dono, vai livre como eu¹¹³). Há, também, o espírito de valentia e destemor perante a situações difíceis:

Ala pucha, tchê não se assustemo/Que no perigo a bala vem nós se abaixemo/ Se a bala vem por baixo, eu salto pra cima/Se a bala vem por cima, me atiro pra baixo/Se a bala vem no meio, me rolo pra qualquer lado/E saio dando pulo mais do que tatu faqueado/Se me apontarem um revólver este gaudério nem liga/Mas se puxarem uma faca, me dá um frio na barriga/Não entro numa briga querendo me divertir/Dou um boi pra não entrar e uma tropa pra não sair¹¹⁴.

Muitas letras retratam o gaúcho como valente, e bom lutador (A verdade é minha capa/Também nunca dei um tapa/Que o índio ficasse em pé¹¹⁵); sendo o espírito guerreiro também valorizado nas letras de algumas músicas:

O gaúcho, desde piá, vai aprendendo/A ser valente, não ter medo, ter coragem/E, em manotaços do tempo e em bochinchos/Retempera e moldura a sua imagem/ Não

¹¹⁰Versos de *Eu reconheço que sou um grosso*, de Gildo de Freitas.

¹¹¹ Versos de *Guri*, de Cezar Passarinho.

¹¹² Versos de *Recuerdos da 28*, de Knelmo Alves/Francisco Alves.

¹¹³ Versos de *Potro sem Dono*, de José Claudio Machado.

¹¹⁴ Versos de *Ala Pucha Tchê*, de Iedo Silva.

¹¹⁵ Versos de *É assim que eu sou*, de Gildo de Freitas.

podemo' se entregá' pros home'/De jeito nenhum, amigo e companheiro/Não tá morto quem luta e quem peleia/Pois lutar é a marca do campeão¹¹⁶.

Esse espírito guerreiro por vezes é retratado juntamente com um ideal de defesa do território (Te quero tanto, torrão gaúcho/ Morrer por ti me dou o luxo¹¹⁷), ou seja, o telurismo¹¹⁸ é bastante presente, um sentimento pleno ao se referenciar a sua terra. Ou ainda recriações do imaginário do que foram as batalhas do passado:

É duro, moço/Olhar agora pra história/E ver páginas de glórias/E retratos de imortais/Sabe,moço/Fui guerreiro como tantos/Que andaram nos quatro cantos/Sempre seguindo um clarim/E o que restou?/Ah, sim!/No peito em vez de medalhas/Cicatrizes de batalhas/Foi o que sobrou pra mim¹¹⁹.

Além de menção a batalhas, algumas letras expõem um sentido de legado do território para as próximas gerações:

com laço e com boleadeira/com garrucha e com facão/desenhei pátria e fronteira/pago, querência e nação/Eu sei que não vou morrer/porque de mim vai ficar/o mundo que eu construí/o meu Rio Grande, o meu lar/campeando as próprias origens/qualquer guri vai achar¹²⁰.

O ideal de legado aparece nas letras não somente como transmissão do território, mas também uma herança das tradições (“pra que digam, quando eu passe, ‘saiu igualzito ao pai’”¹²¹).

Eu sou um peão de estância/Nascido lá no galpão/E aprendi desde criança a honrar a tradição [...] Churrasco e bom chimarrão, fandango, trago e mulher/É disso que o velho gosta é isso que o velho quer [...] E hoje tenho uma prenda para me fazer afago/E quando vier um piazinho/Para enfeitar nosso ninho/Mais alegria vou ter/E se ele me perguntar/Do que se deve gostar/Como meu pai vou dizer¹²².

Além desse legado, como já mencionado, são retratados uma devoção e apego ao território, tendo-o como ideal, juntamente com a cultura tradicional: “Nos verdes pampas do

¹¹⁶ Versos de *Não Podemos Se Entregar Pros Home*, de Francisco Alves / Francisco Scherer / Humberto Zanatta.

¹¹⁷ Versos de *Querência Amada*, de Teixeira.

¹¹⁸ “a esse contato entre terra e homem se chama força telúrica. Parte da força cósmica — que é de todo o universo. Telurismo é a capacidade de sentir a presença do solo, do chão, da gleba, amando-a a mais não poder”. (BARBOSA LESSA, 1985, p. 12).

¹¹⁹ Versos de *Sabe Moço*, de Francisco Alves.

¹²⁰ Versos de *Origens*, de Antônio A. Fagundes/Euclides F.Filho.

¹²¹ Versos de *Guri*, de João Batista Machado/Júlio Machado da Silva Filho.

¹²² Versos de *É disso que o velho gosta*, de Berenice Azambuja / Gildo Campos.

meu rio grande/Tudo é beleza não se sabe o que é tristeza/Vive alegre o coração/E a noite desce toda estrelada/Então é lindo ver-se a guapa gauchada/De viola e gaita à mão”¹²³.

Desse modo, existe um culto e uma idealização das tradições do gaúcho e do estado. O gosto pela vida boêmia (Eu sou um partido de luxo flor de gaúcho além de ser/Doutor num jogo de truco, borracho e louco por *chamamé*¹²⁴), bem como o gosto por música e pela dança também é comumente retratado nas letras de músicas (Eu vou dançar, fandango de galpão/Coisa melhor que tem pra alegrar o coração¹²⁵), fazendo menção às características do que seria um baile nos tempos de colonização do estado:

Em chucras bailantas de fundo de campo/O fole o e tranco vão acolherados [...] Faz parte do mundo do homem campeiro/Dançar altaneiro no fim de semana/O gaúcho se arrima nos braços da China/Que cutuca a sina com um trago de cana/Basta estar num fandango do nosso Rio Grande/Pra ver que se expande este elo gaúcho/Esta pura verdade que não tem idade/É a nossa identidade aguentando o repuxo/Atávico surungo de chão batido/ Xucrismo curtido na tarca do tempo¹²⁶.

Além disso, muitas letras apresentam caráter jocoso, temas amorosos, temas religiosos, sempre mesclados com o imaginário campeiro e temáticas já expostas da identidade de gaúcho: “Sentido eu faço este verso, em respeito ao falecido/Que era muito meu amigo, desde os tempos de guri/ Se agora me encontro aqui, pra te dizer por inteiro/Pode ir-te embora parceiro que a viúva eu cuido pra ti”¹²⁷.

Nos versos anteriores da música *Velório do Juca torto*, o caráter jocoso está no fato de o sujeito ser amigo do falecido e mostrar interesse em casar-se com sua ex-esposa, no caso, a viúva. Quanto aos temas amorosos:

Hoje é domingo e encilhei meu estradeiro/Já botei água de cheiro, não me falta quase nada/Saio ao tranquilo no meu tratinho sem luxo/Pois assim faz um gaúcho que vai ver sua namorada/Trabalhei o mês inteiro, encilhei muito aporreado/Consertei todo o alambrado lá da internada do fundo/Sentia fundo a sinfonia dos bichos/Para aumentar o cambicho com a flor mais linda do mundo¹²⁸.

Nos versos da música *Destino de Peão*, é retratada a simplicidade do homem campeiro e seu trabalho. A letra denota uma ligação com a natureza quando faz menção aos sons dos animais, que fazem aumentar o clima romântico, ou seja, o “*cambicho*”, palavra traduzida como

¹²³ Versos de *Meu pago*, de Moacir Roeseling.

¹²⁴ Versos de *Louco por Chamamé* de Mauro Ferreira/ Luis Bastos.

¹²⁵ Versos de *Fandango da Doralice*, de Adelar Bertussi / Honeyde Bertussi.

¹²⁶ Versos de *De Chão Batido*, de Martin Agnoletto/João Pretto/Pedro Neves.

¹²⁷ Versos de *Velório do Juca Torto*, de Anomar Danubio Vieira.

¹²⁸ Versos de *Destino de Peão*, de Noel Guarany.

“paixão” nos dicionários gaúchos. Além do já exposto, algumas músicas retratam lendas gaúchas: “Eu fiz promessa pro negrinho/Eu fiz promessa pro negro do pastoreio/Levei fumo em rama e um gole de canha/Como oferenda/Só para ele me ajudar/Só pra ele me ajudar a encontrar um meio/E um laço forte pra que eu te prenda, prenda”¹²⁹.

Além da lenda do Negrinho do Pastoreio, existem outras ligadas à cultura gaúcha como: “Caverá, M'boitatá, M'Bororé, etc.”¹³⁰. Sendo algumas populares no restante do Brasil ou do mundo, são adaptadas a um modo gaúcho de contá-las, como em Lopes Neto (1965). Outras letras de música retratam o caráter religioso do gaúcho (Na fé de um povo aguerrido, bravo e sem luxo/Conquistamos liberdade porque Deus nasceu gaúcho¹³¹): “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo e com licença, Patrão Celestial/Vou chegando, despacito, enquanto cevo o amargo de minhas confidências/Porque ao romper da madrugada e o descambar do sol, preciso camperear por outras invernadas e repontar do céu”¹³².

Além das letras de música, existe, ainda, a Missa Crioula, sendo semelhante à missa da Igreja Católica Apostólica Romana, porém adaptada em linguagem, música e símbolos tradicionalistas gaúchos, por exemplo: Deus-Pai é chamado de Patrão Celestial; Jesus Cristo é o Divino Tropeiro; Maria, a Mãe de Jesus, é a Primeira Prenda Do Céu, entre outras adaptações.

5.2.2 A identidade de gaúcho na poesia

Existe ainda uma infinidade de poesias e contos que buscam retratar e reafirmar qualidades *morais* e *éticas* do gaúcho. Exponho, inicialmente, um poema e, em seguida, um conto. Por estar apresentada na íntegra, as linhas da poesia foram numeradas para melhor compreender a análise realizada:

1. Ali na porta do rancho, junto ao cusquito nervoso,
2. o velho guasca orgulhoso olhava o filho partir.
3. Também desejava ir com a mesma disposição,
4. levando a lança na mão, p'ra se unir aos farroupilhas
5. e pelear pelas coxilhas em defesa do rincão.

6. Porém já velho e arquejado perdera a força no braço,

¹²⁹ Versos de *Mate de Esperança*, de Délcio Tavares.

¹³⁰ M'Bororé: nome de um índio, amigo dos jesuítas que ficou para guardar os tesouros e evitar seu saque na vida e na morte. O Caverá é uma região na fronteira-oeste do Rio Grande do Sul, ouriçada de cerros, que se estende entre Rosário do Sul e Alegrete. M'boitatá ou boitatá: cobra de fogo (LOPES NETO, 1965).

¹³¹ Versos de *Deus Gaúcho*, de Regis Marques.

¹³² Versos de *Prece do Gaúcho*, de Omair Trindade.

7. tinha no lombo o cansaço do peso de muitos anos,
8. mas era um dos veteranos com orgulho do passado,
9. por ter a lança empunhado combatendo os castelhanos.

10. Que gana tinha de ir, aquele velho guerreiro,
11. de novo para o entrevero como gaúcho pelear,
12. mas ficava a se orgulhar que embora velho e cansado
13. tinha um filho já criado partindo no seu lugar.

14. E ali na porta do rancho, cheio de orgulho e pesar,
15. viu o filho se afastar com garbo e disposição,
16. montando um flor de alazão, o laço preso nos tentos,
17. o poncho revoando ao vento e a lança firme na mão.

18. Depois, com a estrada deserta, a noite foi se chegando,
19. o pampa foi silenciando nas grotas e nos banhados
20. e o velho guasca cansado no catre foi se arrimando,
21. em silêncio memoriando entreveros do passado.

22. Assim, a poeira dos dias cobriu o catre vazio
23. do paisano que partiu do rancho para a guerrilha,
24. levando na alma caudilha de guasca continentino,
25. a fibra, a glória e o tino de campeador farroupilha.

26. Já muitos dias depois um xiru trouxe a notícia:
27. – A farroupilha milícia em que seu filho marchou
28. peleando se dizimou. Morreram mas não recuaram
29. e entre os bravos que tombaram dizem que o moço ficou.

30. Num sentimento profundo o velho ficou calado,
31. mas o seu rosto enrugado não pode a dor esconder,
32. deixando livre correr, do fundo da alma ferida,
33. uma lágrima sentida que ele não pode conter.

34. Tristonha caiu a noite e mais triste a madrugada.
35. Latia ao longe a cuscada, na quinha gemia o vento,
36. e sem dormir um momento, ali no catre estirado,
37. o velho ficou atado na sogá do pensamento.

38. Lembrou o filho em criança
39. correndo o pampa em retoço,
40. a melena em alvoroço soprada ao vento pampeano.
41. Recordou ano por ano até que o piá ficou moço
42. e ali da porta do rancho partiu p'ra revolução,
43. montando um flor de alazão, o laço preso nos tentos,
44. o poncho revoando ao vento e a lança firme na mão.

45. Estava assim recordando, quando lá fora um gemido
46. lhe fez apurar o ouvido e despertar-lhe a atenção.
47. E quando ouviu uma mão, naquela hora tão morta,
48. forcejar de encontro a porta como querendo arrombá-la,
49. sua visão ficou clara, voltando-lhe a luz e o brilho;
50. num ímpeto caudilho a porta abriu com vigor
51. e estremeceu-se de horror ante a figura do filho.

52. Cambaleante, ensanguentado,
53. as vestes feitas em frangalhos,
54. o corpo cheio de talhos dobrado pelo cansaço,
55. já sem força em nenhum braço, já sem poder ver direito,
56. e com o meio do peito aberto por um lançaço.

57. Fitando os olhos do filho o velho ficou calado.
 58. Estarrecido, espantado, vendo-o ali em sua frente.
 59. Então gritou gravemente: – Meu filho, por que voltaste?
 60. Por quê?
 61. Por que não tombaste onde tombou nossa gente?
 62. Maldito sejas, covarde, tu já não és mais meu filho!
 63. Não tens o sangue caudilho, não aguentaste o repuxo,
 64. deixaste teus companheiros, fugiste dos entreveros,
 65. tu já não és mais gaúcho!
66. Então a face do guasca que peleando não tombou,
 67. como um lançaço estampou a ira do coração.
 68. Prostrando-se rudemente, naquele gesto inclemente,
 69. desfalecido no chão, o moço sentindo a morte
 70. roubar-lhe o sopro da vida, com a alma triste e ferida,
 71. ali prostrado no chão, sem rancor no coração
 72. olhou para o pai a seu lado, e já num último brado
 73. fez a brava confissão:
74. – Meu pai, eu não fui covarde,
 75. honrei meu poncho e minha adaga,
 76. fiquei coberto de chagas mas aguentei o repuxo.
 77. Fui valente, fui gaúcho, peleei com todo o ardor,
 78. e se aqui vim escondido foi p'ra salvar do inimigo
 79. o pavilhão tricolor.
80. Abrindo a camisa ao peito, tirou em sangue banhado
 81. aquele trapo sagrado que até o fim defendeu,
 82. e beijando-o estendeu ao pai, num último esforço,
 83. e depois, curvando o dorso, o bravo guasca morreu (CONSTANT, 2003, [n. p.]).

O texto anteriormente apresentado intitula-se *Retorno bravo*, de Ubirajara Raffo Constant. Os versos 1 a 12 fazem menção ao período da colonização do Rio Grande do Sul, como exposto anteriormente, momento histórico de fronteiras instáveis, definidas por meio das guerras e diversos tratados. Também faz referência a uma batalha da Revolução Farroupilha, existindo um “saudosismo” do pai pela guerra (versos 3, 10 e 11), fato que comprova sua devoção com o ideal farroupilha. Além disso, há uma exaltação de características como bravura, valentia e disposição para a guerra (versos 10 a 17), qualidades necessárias, fazendo jus a um legado até então deixado pelo pai por meio da vitória de batalhas anteriores, ao passo que nos versos 61 a 65, na ausência dessas qualidades, o filho teria deixado de ser gaúcho. Esses trechos do poema podem tanto representar o ideal de uma identidade individual (representando a si mesmo) como uma identidade coletiva (um ideal identitário coletivo). O poema retrata a morte em virtude da guerra, porém faz referência ao um modelo de conduta para o gaúcho, “fui valente, fui gaúcho” (77), tendo a valentia como um sinônimo de ser gaúcho (versos 76 e 77), trazendo um ideal heroico, preferindo a morte à fuga (verso 28). Enfim, esta poesia expõe a

lealdade e amor extremos aos ideais e à bandeira farroupilha (versos 78, 79, 81 e 82), que na atualidade é a bandeira oficial do estado.

O Conto “Trezentas Onças” é o primeiro da obra *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto (1992). O autor faz uso de um narrador-protagonista o qual chama de “Blau Nunes” e assim o descreve:

[...] desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino [...] Genuíno tipo — crioulo — rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco (LOPES NETO, 1992, p. 12).

Ao descrever “Blau Nunes”, o autor expõe algumas características que seriam de um gaúcho “genuíno” e explica que utilizará um dialeto regional. Em alguns dos contos de Lopes Neto (1992), “Blau Nunes”, além de narrador é também personagem, como o caso do conto “Trezentas Onças”.

Neste conto é relatado que Blau Nunes, a mando de seu patrão, está indo fazer o pagamento e busca de uma tropa de gado, a qual deveria ser transportada de uma estância para a outra, munido de trezentas moedas de ouro (Trezentas Onças de ouro) em sua guaiaca para o pagamento do gado e de seu revólver. Realiza a viagem sozinho a cavalo, acompanhado de seu cachorro e, no caminho, faz uma pausa para descansar:

Olhe, ali, na restinga, à sombra daquela mesma reboleira de mato, que está nos vendo, na beira do passo, desencilhei; e estendido nos pelegos, a cabeça no lombilho, com o chapéu sobre os olhos, fiz uma sesteada morruda. Despertando, ouvindo o ruído manso da água tão limpa e tão fresca rolando sobre o pedregulho, tive ganas de me banhar; até para quebrar a lombeira... e fui-me à água que nem capincho! (LOPES NETO, 1992, p. 13).

Após o descanso e o banho, veste-se novamente e segue seu caminho em direção à estância onde compraria o gado para o patrão, e pela estrada percebe seu cão inquieto:

Durante a troteada bem reparei que volta e meia o cusco parava-se na estrada e latia e corria pra trás, e olhava-me, olhava-me, e latia de novo e troteava um pouco sobre o rastro; — parecia que o bichinho estava me chamando!... Mas como eu ia, ele tornava a alcançar-me, para daí a pouco recomeçar (LOPES NETO, 1992, p. 14).

Ao chegar ao seu destino, percebe a ausência de sua guaiaca, que continha as moedas de ouro:

Quando botei o pé em terra na ramada da estância, ao tempo que dava as — boas-tardes! — ao dono da casa, agüentei [sic.] um tirão seco no coração... não senti na cintura o peso da guaiaca! Tinha perdido trezentas onças de ouro que levava, para pagamento de gados que ia levantar (LOPES NETO, 1992, p. 15).

Assustado, volta o mais rápido possível ao lugar onde teria deixado a guaiaca, pois já estava anoitecendo, e não a encontra no lugar onde tinha certeza de que havia deixado quando se despiu para o banho. Tendo em vista a rudeza e impiedade de seu patrão e, diante da possibilidade de ser considerado ladrão, Blau Nunes chega a pensar em suicídio.

Eu era mui pobre — e ainda hoje, é como vancê sabe...; estava começando a vida, e o dinheiro era do meu patrão, um charqueador, sujeito de contas mui limpas e brabo como uma manga de pedras [...]. Então, senti frio dentro da alma..., o meu patrão ia dizer que eu o havia roubado! roubado! Pois então eu ia lá perder as onças! Qual! Ladrão, ladrão, é que era! E logo uma tenção ruim entrou-me nos miolos: eu devia matar-me, para não sofrer a vergonha daquela suposição. É; era o que eu devia fazer: matar-me... e já, aqui mesmo! Tirei a pistola do cinto; arrei-lhe o gatilho, benzi-me, e encostei no ouvido o cano, grosso e frio, carregado de bala (LOPES NETO, 1992, p. 14-17).

Após engatilhar o revólver contra sua cabeça, o cachorro lambendo-lhe as mãos, o relincho de seu cavalo e o brilho das estrelas invocam-lhe sentimentos e lembranças de sua vida, dando-lhe novas esperanças e renovando sua fé:

Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção... O cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade da minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantor trouxe a esperança... Eh-pucha! patrício, eu sou mui rude... a gente vê caras, não vê corações...; pois o meu, dentro do peito, naquela hora, estava como um espinilho ao sol, num descampado, no pino do meio-dia: era luz de Deus por todos os lados! E já todo no meu sossego de homem, meti a pistola no cinto. Fechei um baio, bati o isqueiro e comecei a pitar (LOPES NETO, 1992, p. 18).

Então, o gaúcho Blau Nunes se recompõe e, no caminho de volta à estância onde compraria o gado, vem pensando em uma solução:

Tinha, por minha culpa, exclusivamente por minha culpa, tinha perdido as trezentas onças, uma fortuna para mim. Não sabia como explicar o sucedido, comigo, acostumado a bem cuidar das cousas. Agora... era vender o campito, a ponta de gado manso, tirando umas leiteiras para as crianças e a junta dos jaguanés lavradores — vender a tropilha dos colorados... e pronto! Isso havia de chegar, folgado; e caso mermasse a conta..., enfim, havia se ver o jeito a dar... Porém matar-se um homem, assim no mais... e chefe de família... isso, não! (LOPES NETO, 1992, p. 18).

Após ter decidido vender todos seus bens para pagar ao patrão o prejuízo, chega na estância e faz a saudação que parecia ser comum para a época: “Então fui para dentro: na porta

dei o – Louvado seja Jesu-Cristo; boa-noite! e entrei”. E então tem uma surpresa:

Na sala do estancieiro havia uns quatro paisanos; era a comitiva que chegava quando eu saía; corria o amargo. Em cima da mesa a chaleira, e ao lado dela, enroscada, como uma jararaca na ressolana, estava a minha guaiaca, barriguda, por certo com as trezentas onças, dentro. – Louvado seja Jesu-Cristo, patrício! Boa-noite! Entonces, que tal le foi de susto?... E houve uma risada grande de gente boa. Eu também fiquei-me rindo, olhando para a guaiaca e para o guaieva, arrolhadito aos meus pés... (LOPES NETO, 1992, p. 19).

A comitiva mencionada estava hospedada na casa do estancieiro que venderia o gado. Supostamente composta por outros vaqueanos iguais a Blau Nunes, haviam encontrado as moedas de ouro e a devolveram intacta. Atitude honesta da parte de todos os envolvidos, tanto da comitiva, como do estancieiro que venderia o gado, como de Blau Nunes, que mesmo sendo de poucas posses, de alguma forma pagaria sua dívida, mais uma vez mostrando um certo ideal heroico, preferindo a morte a ser considerado ladrão. Esse conto mostra principalmente um ideal de honestidade, lealdade e compromisso na identidade de gaúcho, tanto em concluir tarefas, como realizar negócios, mesmo que existisse uma diferença de classes sociais dos envolvidos.

O ideal heroico e guerreiro é reafirmado na letra atual¹³³ do Hino do Rio Grande do Sul:

Como a aurora precursora
Do farol da divindade
Foi o 20 de Setembro
O precursor da liberdade

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

Mas não basta, pra ser livre
Ser forte, aguerrido e bravo
Povo que não tem virtude
Acaba por ser escravo

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

O Hino Rio-Grandense faz menção à revolução farroupilha como ato heroico do povo gaúcho. Exalta o gaúcho como sujeito de virtude, “que expressa boa conduta; em conformidade

¹³³ SIEBURGER, Enio Souza; KONTZ, Leonardo Betemps; JÚNIOR, Odilon Leston. “O Hino Republicano Rio-Grandense: Versos e Controvérsias”. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, [n.p.], mayo 2015. Disponível em: <<http://www.eumed.net/rev/caribe/2015/05/hino.html>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

com o correto, aceitável ou esperado; segundo a religião, a moral, a ética, etc¹³⁴”. E ainda, como dotado de força, bravura, aguerrido (com inclinação para o combate ou para a luta), e que sem tais qualidades poderia ter se tornado escravo. Além de autores e historiadores, a história da composição de sua letra e música foi contada em um documentário intitulado “Hino Rio-Grandense – a Incrível História”, produzido pela RBS TV e exibido em 2009. Conforme o documentário, um maestro mineiro, na condição de prisioneiro, foi obrigado a compor uma música para o Hino da República Rio-Grandense.

O Combate do Rio Pardo ou do Barro Vermelho, no dia 30 de abril de 1838, marcou significativa vitória para as forças farroupilhas e, no referido embate, inusitadamente, caiu prisioneira a Banda do 2º Batalhão de Caçadores Imperiais, sob o comando do mineiro Joaquim José de Mendanha (SIEBURGER; KONTZ; JÚNIOR, 2015, [n. p.]).

Os autores expõem que existem divergências entre os historiadores na veracidade sobre a autoria de letras “primitivas” do Hino:

Alguns autores afirmam que a primeira letra do hino é a de autoria de Serafim J. de Alencastre, talvez porque faz menção a vitória de 30 de abril de 1838, ou seja, a tomada de Rio Pardo. Mas nada existe que comprove tenha sido escrita, logo depois desse brilhante feito das armas farroupilhas; Bem que poderia o autor, Serafim J. Alencastre, haver escrito sua letra como uma variante da letra oficial publicada no jornal O Povo, incluindo as datas de 20 de setembro (início do movimento revolucionário) e 30 de abril (data das mais importantes para a República). (GAGGIANI, 1996, p. 2-3 apud SIEBURGER; KONTZ; JÚNIOR, 2015, [n. p.]).

Conforme Sieburger; Kontz e Júnior (2015), a versão atual do hino sofreu críticas, pois poderia apresentar um caráter separatista em relação à unidade nacional. Esse conceito separatista é desmitificado conforme os autores, na tese de Ieda Gutfreind (1996), que analisa a historiografia rio-grandense:

Gutfreind irá ao longo de sua tese demonstrar como a construção de uma identidade brasileira para os rio-grandenses, negando o separatismo dos farroupilhas e reafirmando o patriotismo dos rio-grandenses, e seu "destino manifesto de defender o Brasil", iria pôr a história a serviço da política, para legitimar a presença de um gaúcho (Vargas) no poder (SIEBURGER; KONTZ; JÚNIOR, 2015, [n. p.]).

A ficção da literatura busca na história suporte para suas obras. Alguns autores e historiadores, dada a exposição dos fatos, questionam essa construção identitária, criticando inclusive o culto às tradições e o movimento tradicionalista gaúcho, pois seriam méritos meramente fictícios em relação aos verdadeiros fatos históricos.

¹³⁴ DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020.

Inculca-se a vida do gaúcho, errando de estância em estância, em busca de trabalho, como mera vagabundagem, fruto de uma inadaptação social. Converte-se a “falta de trabalho” em “horror ao trabalho”. Pretende-se que o espírito de “independência” e “liberdade” o tornava infenso à família, quando, a verdade, é que não podia sustentar uma família; os estancieiros não queriam saber de peão com mulher e filhos, pois estes, no mínimo, comiam, o que impunha um maior salário. Sendo antes de tudo um solitário, não tinha o que fazer nas horas vagas; suas únicas distrações eram o jogo, a cordeona e o álcool. Para suas necessidades sexuais, recorria à china — prostituta da Campanha —, forjando-se, a partir daí, a lenda do seu donjuanismo. O gaúcho não era um folgazão, como se apregoa (FREITAS, 1980, p. 9, grifos do autor).

Alguns autores, como Tau Golin em “A ideologia do gauchismo” criticam o culto ao gauchismo, já que por vezes ocorre uma inversão na compreensão dos verdadeiros fatos em relação às motivações e determinações históricas, sociais ou políticas, sendo que a representação literária ou artística ocupa o lugar dos fatos. Conforme o autor:

No Rio Grande do Sul, a fração de classe dominante, representada pelos latifundiários, e a sua correspondente fração de classe dominada, constituída pelos camponeses e trabalhadores rurais, informa uma cultura marcada pela ontologia ideológica tradicionalista. O que impressiona é que agora nos centros urbanos mobilizou-se uma massa considerável de “intelectuais e artistas” que ampliam e a diversificam. Uma arte dominada pela ideologia de conteúdo latifundiário nasce com uma reprodução duplamente dominante: a dominação do camponês no “palco rural” apeia na cidade com uma explicação lógica e coerente, de um mundo hipoteticamente “maravilhoso”; e no centro urbano não possibilita o desenvolvimento de uma arte que seja “reflexo crítico do real” revertendo a massa para a campanha, donde a verdade histórica já veio falseada (GOLIN, 1983, p. 12, grifos do autor).

Porém, a veracidade dos fatos históricos não é pauta no presente trabalho, mas sim a compreensão de que se trata a identidade de gaúcho, e como a música, a poesia e a literatura exerceram influência nessa construção identitária. Conforme Golin (1983) e Freitas (1980), a identidade de gaúcho desenvolvida nas artes estaria a serviço de uma elite, supondo uma igualdade social que não existe. O autor expõe ainda que a “partir da oficialização dos rodeios, os CTGs, passaram a ter atribuição de colocar no presente a ideia de que o trabalho do peão assalariado se constituía e se constitui numa ‘Festa’” (GOLIN, 1983, p. 105, grifo do autor), o que facilitaria sua lealdade e exploração.

Ao abordar o assunto, Oliven (2006) expõe que a ideologia do gauchismo “[...] é bem sucedida na medida em que consegue dar a impressão de unificar os interesses de diferentes grupos sociais” (OLIVEN, 2006, p.27). Mas não somente isso, conforme o autor, ela “captura os sujeitos” que por adesão espontânea se identificam com o imaginário gerado por essa ideologia, aproximando-se das formas comunitárias, ou seja, das “relações sociais fundadas no sentimento subjetivo (tradicional ou emocional) de pertencer a uma mesma coletividade”

(DUBAR, 2009, p.41), ou seja, são possíveis pela necessidade que os homens têm de se sentir pertencentes, acolhidos a algum grupo. Nota-se, então, como é importante o papel do educador musical e dos músicos na formação cultural e na construção de identidades. Assim, igualmente importante é o papel dos poetas, escritores e letristas.

Instituições e grupos musicais ligados à música gaúcha podem ser considerados como a espinha dorsal na formação dos músicos em questão. Os CTGs, os Festivais de Música, estúdios de gravação e a mídia foram local de trabalho, de interpretações e de descobertas, conforme observaremos no decorrer das narrativas. As letras das músicas, como anteriormente apresentado, relacionam-se diretamente com os significados que a música assume em suas identidades musicais. Assim, a formação desses profissionais é traçada por meio de vivências e experiências com identidades gaúchas.

Dada a quantidade e diversidade dentro da literatura de letras de músicas e temas relacionadas ao gauchismo, as definições até então apresentadas podem ser insuficientes para caracterizar a identidade de gaúcho e compreender o desenvolvimento dessa identidade em uma coletividade, ou mesmo definir identidade individual do gaúcho, do mesmo modo que Dubar (2009) faz uma leitura das definições de identidade na contemporaneidade.

6 CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Mencionei na introdução que o objeto de estudo e também a tese desta pesquisa é: a Escola Gaúcha de acordeom. A partir daí surgiram três dilemas: O primeiro deles é entender quais pessoas poderiam representar esses expoentes artísticos. Na seção 5.1, exponho as alternativas tomadas para solucionar essa primeira questão. O segundo dilema consiste em definir quais conceitos são fundamentais de serem estudados para responder aos questionamentos propostos, o que é desenvolvido ao longo de todo o trabalho a partir dos temas identidade, formação e educação musical. Finalmente, o terceiro era definir como a pesquisa se desenvolveria, sobre o qual exponho no item 5.2 da presente seção.

6.1 CRITÉRIOS DE INCLUSÃO NA PESQUISA: A ESCOLHA E APRESENTAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

A escolha dos entrevistados passou por diversas reflexões que, para além desta seção, são explicadas ao longo do trabalho. Como a pesquisa volta-se aos acordeonistas que se dedicam ao sistema teclas, esta escolha, em parte, é explicada na história organológica do acordeom e dos tipos de acordeom. Outro parâmetro foi observar a influência dos músicos na mídia local, incluindo a produção discográfica, premiações, programas e séries audiovisuais exibidos na televisão, programas de rádio, e enquetes disponíveis na internet. Além disso, os concursos de performance em acordeom. Primeiramente, exponho como estudei a influência dos acordeonistas na mídia, passando então aos concursos de performance em acordeom, bem como informações disponíveis nos *sites* pessoais dos músicos ou grupos musicais em questão.

6.1.1 Programas audiovisuais e séries de televisão, programas de rádio, Internet

Inicialmente, reforço que o foco desta pesquisa não é analisar a produção de programas televisivos, pois isso implicaria o exame de todos os elementos que participam de sua comunicação, como seus idealizadores ou atores, títulos de emissão, anúncios publicitários, etc. O que busquei, com a análise midiática, tratada nesta seção do trabalho, foi compreender parte do destaque obtido por alguns acordeonistas na mídia e, assim, conseguir chegar aos músicos que, por isso, tornaram-se influentes na cultura regional.

Dentro da busca midiática, destaca-se a série filmográfica “O Milagre de Santa Luzia”. Compõe-se de 52 programas dirigidos pelo cineasta Sérgio Roizenbli, expondo um pouco da vida e obra dos maiores nomes no acordeom brasileiro. Na referida série, são destacados vários acordeonistas influentes na cultura de suas regiões de todo o Brasil. Sobre tal série, Xavier (2018), em sua dissertação, analisa os principais relatos de todos os participantes, identificando escolas regionais de acordeom, e salienta que “é uma simplificação de uma realidade mais complexa” (XAVIER, 2018, p. 212). Nesse sentido, o presente trabalho se diferencia, quando busco compreender tal complexidade e investigar a formação e legado musical dos participantes, existindo uma delimitação junto à identidade de gaúcho e ao acordeom sistema teclas.

Sendo o escopo deste trabalho direcionado ao Rio Grande do Sul, destaco na série em questão os gaúchos conforme a ordem de aparição: Edson Dutra (Os Serranos); Farofa; Luciano Maia, Albino Manique (Os Mirins); Chiquinho do Acordeon (Romeu Seiba); Alessandro Krammer (Bebê Krammer); Luiz Carlos Borges, Adelar Bertussi (Irmãos Bertussi); Gilberto Monteiro, Telmo de Lima Freitas, Bagre (Os Fagundes); Renato Borghetti. Outros programas de TV apresentaram entrevistas individuais com alguns dos acordeonistas anteriormente citados.

O Galpão Crioulo, um dos mais versados programas voltados ao tradicionalismo gaúcho, transmitido pela RBS-TV, co-repetidora da Rede Globo no Rio Grande do Sul, foi tema da tese de Doutorado de Filho (2009), intitulada *Mídia Regional: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo*, a qual “se propõe estudar as construções de sentidos de uma gauchidade midiática que concentra seus enunciados em aspectos da tradição cultural, mas que, ao mesmo tempo, é atravessada por enunciados das técnicas, dos formatos e dos discursos próprios dos meios de comunicação, bem como da contemporaneidade” (FILHO, 2009, p. 8).

A influência midiática em uma cultura regional tem sido objeto de estudos em diversas áreas. O autor faz a seguinte ponderação sobre sua pesquisa, voltada à cultura regional do gaúcho na televisão:

A televisão é um veículo de comunicação que está presente na casa da maioria dos brasileiros. Muitas vezes, ocupando lugar central, constituindo-se em ponto de encontro da família e fonte de informação e de entretenimento. Faltava, então, um segundo recorte, que possibilitasse estudar algo mais específico desse meio e a escolha recaiu sobre a gauchidade televisiva (FILHO, 2009, p. 16).

Filho (2009) mostra o Galpão Crioulo-RBS como principal programa voltado ao tradicionalismo nas décadas de 1980 e 1990. O programa teve sua primeira edição em 1982.

Nela, o grupo Os Serranos com o acordeonista Edson Dutra já fez sua primeira participação. Ao longo dos anos, o programa contribuiu para o destaque de alguns artistas, estando até hoje em exibição:

No início, nos anos 1980, o programa era gravado em estúdio; depois, em 1984, segundo Silveira (2003), adquiriu a característica de itinerante, viajando por todo o estado e neste período passou também a ser gravado ao vivo. Em 1997 cessaram as viagens. Em 1998, Rosane Orlandi assumiu a direção do programa e retomou as gravações itinerantes. O programa já foi exibido às 10 horas do domingo, às 14 horas de sábado, às 8 horas de sábado e por último, às 6h 30 minutos de domingo na RBS TV. O programa foi transmitido em cadeia nacional pelo Canal Rural até o mês de abril de 2007. Embora as transmissões no Canal Rural fossem as que dessem maior retorno em termos de audiência, segundo a equipe de produção, em função de uma reestruturação do canal, a exibição do Galpão Crioulo foi interrompida. No entanto, as edições iam ao ar após terem sido apresentadas na RBS TV Rio Grande do Sul e Santa Catarina, ou seja, na verdade os programas eram reapresentados no Canal Rural em horários distintos, podendo até ser exibidos mais de uma vez. Além disso, a TV COM também faz a reprise dos programas em diversos horários de sua programação. Assim como a Rádio Rural exibe as edições do programa em suas transmissões (FILHO, 2009, p. 157).

Além de estudar o Galpão Crioulo, o autor expõe algumas informações do programa antecessor (Quando os Povos Cantam-RBS, 1976) e seus contemporâneos (Coisas do Sul-SBT, 2005; Galpão Nativo-TVE-RS, 1983). Ao se referir ao antecessor do Galpão Crioulo, Filho (2009) expõe:

Levado ao ar todos os domingos, das onze às treze horas, tinha a participação de cantores do Rio Grande do Sul, da Argentina e do Uruguai. No decorrer do programa, que contava sempre com um bom público, pois era de auditório, servia-se churrasco aos participantes. O programa Quando os Povos Cantam era estruturado em quatro blocos intercalados por três intervalos comerciais, assim como o Galpão Crioulo. Outras semelhanças que podemos observar dizem respeito às gravações ao vivo, bem como a cobertura de eventos, uma vez que tanto Quando os Povos Cantam quanto o GC já fizeram a cobertura da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. Sem falar dos temas abordados nos programas, que tratam de música e poesia regionais. [...] o programa Quando os Povos Cantam pagava cachê para trazer alguns artistas e o GC, segundo o seu produtor Alencastro (2009, on-line), não remunera os artistas que se apresentam, pois “Escolhemos de acordo com o recebimento de CD’s, DVD’s e releases. Levamos em conta a qualidade musical, o histórico do artista e a adequação ao assunto e perfil do programa” (FILHO, 2009, p. 153, grifo do autor).

Além dessa reflexão sobre a propagação midiática da cultura gaúcha, e junto com ela os acordeonistas e o estilo regional gaúcho para acordeom, o que facilitou entender um pouco do espaço midiático dos acordeonistas desde a criação do Galpão Crioulo (1982) foi encontrar os LPs em vinil, lançados com o título “Galpão Crioulo”, nos quais os artistas da época faziam participações. Listarei a seguir os artistas que participaram dos seguintes LP’s por ordem de faixa. O material a que tive acesso compreende:

Galpão Crioulo Vol. 1 (1983): Albino Manique, Berenice Azambuja, Os Serranos, Grupo Caverá, Gildo de Freitas, Leonardo, Ademar Silva, Texeirinha, Os Bertussi, Gaúcho da Fronteira, Os Araganos, Os três Xirus, Os Mirins e Ivam Taborda.

Galpão Crioulo Vol. 2 (1984): Cezar Passarinho, Mario Barbará, Renato Borguetti, Luiz Carlos Borges, João de Almeida neto, Antonio Fagundes, Leopoldo Rassier, Elton Saldanha, Cenair Maicá, Telmo de Lima Freitas, João Chagas Leite, Victor Hugo, Neto Fagundes e Os Posteiros.

Galpão Crioulo Vol. 3 (1985): Gaúcho da Fronteira, Bruno Neher, Os Mirins, Elton Saldanha, Berenice Azambuja, Antonio Fagundes, Renato Borguetti, Impacto, Os Serranos, Velho Milongueiro, Garotos de Ouro, Leonardo, Os 3 Xirus e Canto Livre.

Galpão Crioulo Vol. 4 (1987): Grupo Caverá, Os Serranos, Renato Borguetti, Rui Biriva, João de Almeida neto, Leopoldo Rassier, Antonio Fagundes, Berenice Azambuja, Gaucho da Fronteira, Os Mirins, Porca Véia, Leonardo, Daniel Vohner e Os Guapos.

Galpão Crioulo Vol. 5 (1988): Os Farrapos, Os Mirins, Os Filhos do Sul, Grupo Minuano, Os Lendários, Os Guapos, Neto Fagundes, Os Serranos, Os Filhos do Rio Grande, Grupo Querencia, Oiga Tchê, Os Monarcas, Os Fronteiriços e Antonio Fagundes.

Galpão Crioulo Vol. 6 (1988): Gaúcho Da Fronteira, Os Farrapos, Grupo Rodeio, Berenice Azambuja, Os Mirins, Velho Milongueiro, Os Veteranos, Grupo Som Campeiro, Os Filhos Do Sul, Os Monarcas, Crioulo Dos Pampas, Os Garotos De Ouro, Os Milongueiros e Antonio Fagundes.

Galpão Crioulo Vol. 7 (1990): Gaúcho da Fronteira, Rui Biriva, Luiz Carlos Borges, Os Filhos do Sul, Os 3 Xirus, Grupo Minuano, Tchê BARbaridade, Pedro Ernesto, Osvaldir e Carlos Magrão, Mano Lima, Som Campeiro, João de Almeida neto, Neto Fagundes e Antonio Fagundes.

Galpão Crioulo Vol. 8 (1991): Mano Lima, Os Serranos, Os Monarcas, Neto Fagundes, Ernesto Fagundes, Pedro Neves, Renato Borghetti, Gaúcho da Fronteira, Os Farrapos, Daniel Torres, Conjunto Fogo de Chão, Tio Nanato, Os Gaúchos de Sobradinho e Antônio Augusto Fagundes.

Galpão Crioulo Vol. 9 (1992): Gaúcho da Fronteira, Eco do Minuano, Rui Biriva, Os Oliveiras, Grupo Quero Quero, João Chagas Leite, Renato Borguetti, Garotos de ouro, Leonardo, Oiga Tche, Os Nativos, Grupo Rodeio, Luiz Bastos e Antonio Fagundes.

Galpão Crioulo - Especial - Vol. 10 (1993): Os Araganos, João de Almeida Neto, Cenair Maicá, Neto Fagundes, Gaucho da Fronteira, Elton Saldanha, Renato Borguetti, Sivuca,

Leonardo, Os Serranos, Os Farrapos, Pedro Ortaça, Os Monarcas, João Chagas Leite e Antônio Fagundes.

O enfoque dos programas televisivos entre os anos 1980 e 1990 ajudou no entendimento de quais artistas foram mais enfáticos na propagação da música instrumental para acordeom. Em 1995, a internet já começou a se popularizar no Brasil e, a partir daí, toda a cultura passou a ser ainda mais globalizada.

Em uma busca na internet, encontrei alguns blogs diversos sobre cultura gaúcha, blogs pessoais ou sites de acordeonistas. Um desses blogs, de Francisco Ribeiro de Souza, fez uma enquete com leitores, em que eles apontaram quais os dez acordeonistas mais influentes na propagação e produção da cultura gaúcha.

a) Não apontamos aqui os dez MELHORES, os mais técnicos, os mais hábeis, mas os MAIORES, ou seja, que mais marcaram época, que mais representatividade tiveram dentro do cenário musical do Rio Grande, que mais continuidade deram ao seu trabalho[...] b) Escolhemos, apenas, os acordeonistas de gaita pianada, ou seja, com teclado. Os gaiteiros de “botoneiras” e cromáticas, entrarão em uma segunda relação que faremos em seguidita. c) O saudoso e pioneiro gaiteiro Pedro Raimundo, muito citado por nossos leitores, embora não sendo gaúcho de nascimento, só não entrou nesta primeira lista justamente por ser um músico característico de gaita cromática. 1. Adelar Bertussi 2. Albino Manique 3. Beto Caetano 4. Bruno Neher 5. Edson Dutra 6. Gildinho 7. Honeyde Bertussi 8. Luiz Carlos Borges 9. Mery Terezinha 10. Porca Véia¹³⁵.

Apesar de esta enquete ter sido realizada em 2012, foram encontradas outras mais ou menos atuais com resultados semelhantes; portanto, não caberia citá-las. Além dessa investigação midiática, uma análise de participantes e dos resultados em concursos de performance em acordeom pareceu relevante, pois ajudou na compreensão de quais músicas e quais instrumentistas estão em foco, atualmente, por estudantes de acordeom que se dedicam a essa área da performance.

6.1.2 Concursos de performance em Acordeom Gaúcho

Esta investigação foi realizada observando os participantes na modalidade adulta nos dois maiores festivais gaúchos nos quais ocorrem concursos de performance em acordeom ou

¹³⁵ SOUZA, F. R. Os dez “maiores” gaiteiros gaúchos de gaita piano, de todos os tempos. BLOG LEO RIBEIRO. **Relato da semana**. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://blogdoleoribeiro.blogspot.com/2012/03/os-dez-maiores-gaiteiros-gauchos_26.html>. Acesso em: 25 abr.2018.

“gaita a piano”: o Rodeio de Vacaria- RS (considerado popularmente como a “Copa do Mundo” da Tradição Gaúcha), que tem sua edição Bianual, e o ENART (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha), que ocorre anualmente. A modalidade adulta foi escolhida pois em geral são participantes com maior desenvolvimento técnico, mostrando assim obras mais complexas. De modo geral, a modalidade adulta representa o resultado de anos de estudo, englobando, assim, de certa forma, a mirim (5 a 10 anos) e a juvenil (11 a 16 anos). A pesquisa foi feita entre 2016 e 2020 para saber quais as obras de quais compositores estavam tendo maior destaque entre os instrumentistas premiados.

O 31º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria, ocorrido de 21 a 31/01/2016 (Quadro 2) definiu os primeiros colocados na modalidade adulta do acordeom piano conforme a relação abaixo, referente a músicas e compositores:

Quadro 2 – 31º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria

31º Rodeio Crioulo internacional de Vacaria de 21 a 31/01/2016		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	Fogo Simbólico	Luiz Carlos Borges
	Valsa da Primavera	Oscar dos Reis
2º Colocado	O Ventana	Edson Dutra
	O Gavião	Edson Dutra
3º Colocado	Campeã de Rodeio	Tiago Machado
	Aba Larga	Albino Manique
4º Colocado	Rainha do Mar	Paulo Siqueira
	Fogo Simbólico	Luiz Carlos Borges

Fonte: Elaborado pelo autor¹³⁶.

No 32º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria, ocorrido de 27/01 a 04/02/2018 (Quadro 3), os primeiros colocados aparecem na relação abaixo, relativa a músicas e compositores na modalidade do acordeom ou “gaita piano”:

¹³⁶ A partir do site do RODEIO DE VACARIA. **31º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria**. Vacaria, 2016. Disponível em: <<https://www.rodeiodevacaria.net/31rodeio/resultados>>. Acesso em: 25 abr.2018.

Quadro 3 – 32º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria

32º Rodeio Crioulo internacional de Vacaria 27/01 a 04/02/2018		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	Valsa Serena	Luciano Maia
2º Colocado	Quebra Dedo	Albino Manique
3º Colocado	Lágrimas	Luciano Maia

Fonte: Elaborado pelo autor.

No 33º Rodeio Crioulo Internacional de Vacaria, ocorrido de 01/02 a 09/02/2020 (Quadro 4), os primeiros colocados aparecem na relação abaixo, músicas e compositores na modalidade do acordeom ou “gaita piano”:

Quadro 4 – 33º Rodeio Crioulo internacional de Vacaria

33º Rodeio Crioulo internacional de Vacaria de 01/02 a 09/02/2020		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	Ingrata	Luiz Carlos Borges
2º Colocado	Valsa da Primavera	Oscar dos Reis
3º Colocado	Sentimento de Gaitero	Beto Caetano

Fonte: Elaborado pelo autor.

Vejamos, então, os participantes e colocados no ENART (Quadro 5), promovido pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho). Na modalidade gaita-piano adulto do ENART 2016¹³⁷, tivemos divulgados¹³⁸ os seguintes participantes e compositores:

Quadro 5 – Participantes ENART 2016

(continua)

Participantes ENART 2016		
Participante	Música	Compositor
1. Participante	Milonga Greca	Carlos de Lima
2. Participante	Fogo Simbólico	Luiz Carlos Borges

¹³⁷ CLICRBS. **ENART e a sua história de tradições**. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/enart/2013/10/14/enart-e-a-sua-historia-de-tradicoes/?topo=35,1,1,,,35&status=encerrado>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

¹³⁸ TV TRADIÇÃO. **Participantes do ENART 2016**. 2016 Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCI8ImmjNAP3m7WrQp0LvdXw>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

(conclusão)

Participantes ENART 2016		
Participante	Música	Compositor
3. Participante	Bombachudo	Albino Manique
4. Participante	Rainha do Mar	Paulo Siqueira
5. Participante	De São Chico a São Francisco	Oscar dos Reis
6. Participante	Campeã de Rodeio	Tiago Machado
7. Participante	DE são Chico a São Francisco	Oscar dos Reis
8. Participante	Missioneiro	Tio Bilia
9. Participante	Rio das Antas	Adelar Bertussi
10. Participante	Rainha do Mar	Paulo Siqueira
11. Participante	Maniqueando	Adelar Bertussi
12. Participante	Nina Ternura de Mãe	Albino Manique
13. Participante	Mate Amargo	Carlos Bravo
14. Participante	De Soledade a Porto Alegre	Carlos Steiner
15. Participante	Dedo Duro	Albino Manique
16. Participante	Sonho de Valsa	Alexandre Ramires
17. Participante	Vaneirão	Janete
18. Participante	Missioneiro	Tio Bilia
19. Participante	Dedos que falam	Albino Manique
20. Participante	De soledade a Porto Alegre	Carlinhos Steiner
21. Participante	Baile de Passo Fundo	Itajaiba Matana
22. Participante	Tira prosa	Luiz Maica
23. Participante	KM 11	Transito Cocomarola
24. Participante	Baile de Candeeiro	Albino Manique
25. Participante	O Gavião	Edson Dutra
26. Participante	Rainha do Mar	Paulo Siqueira
27. Participante	Acordes de Minhalma	Albino Manique

Fonte: Elaborado pelo autor.

O resultado final, conforme divulgado na página do ENART 2016¹³⁹ (Quadro 6), foi:

¹³⁹ ENART. **Campeões ENART 2016**. 2017. Disponível em: <<http://www.enart2017.com/resultados-do-enart-2016-campeoes/>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

Quadro 6 – Final do Enart 2016

Final do Enart 2016		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	Acordes de Minh'alma	Albino Manique
2º Colocado	Rainha do Mar	Paulo Siqueira
3º Colocado	Milonga Greca	Carlos de Lima

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os participantes divulgados do ENART 2017 (Quadro 7) foram:

Quadro 7 – Participantes ENART 2017

Participantes ENART 2017		
Participante	Música	Compositor
1. Participante	Missioneiro	Tio Bilia
2. Participante	Trote Campeiro	Carlinhos Steiner
3. Participante	Xote Laranjeira	Folclore
4. Participante	Dedo Duro	Albino Manique
5. Participante	Campeã de Rodeio	Tiago Machado
6. Participante	Lágrimas	Luciano Maia
7. Participante	O Revoltoso	Daltro Bertussi
8. Participante	Rainha do Mar	Paulo Siqueira
9. Participante	Madrugada	Albino Manique
10. Participante	Aurora Pampeana	Valdemar dos Santos
11. Participante	O Gavião	Edson Dutra
12. Participante	Bela e Atrevida	Albino Manique
13. Participante	O Gavião	Edson Dutra
14. Participante	Gaita Debochada	Albino Manique
15. Participante	Xote para meu Sogro	Ney Mattana
16. Participante	Vaneirão do Sivéio	Albino Manique
17. Participante	Novidade Velha	Daltro Bertussi
18. Participante	Rainha do Mar	Paulo Siqueira

Fonte: Elaborado pelo autor.

O resultado final, conforme divulgado na página do ENART 2017¹⁴⁰ (Quadro 8), foi:

¹⁴⁰ ESTÂNCIA VIRTUAL. **Resultados ENART Individuais**. Caxias do Sul, 2017. Disponível em: <<https://www.estanciavirtual.com.br/single-post/2017/11/1/RESULTADOS-ENART-2017-INDIVIDUAIS>>. Acesso em: 25 abr.2018.

Quadro 8 – Final do Enart 2017

Final do Enart 2017		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	Bela e Atrevida	Albino Manique
2º Colocado	Campeã de Rodeio	Tiago Machado
3º Colocado	Lágrimas	Luciano Maia

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os participantes divulgados do ENART 2018 encontram-se listados no Quadro 9:

Quadro 9 – Participantes do ENART 2018

(continua)

Concorrente	Música	Compositor
1 concorrente	Baile de candeiro	Albino Manique
2 concorrente	Doce Saudade	Albino Manique
3 concorrente	Missioneiro	Tio Bilia
4 concorrente	Missioneiro	Tio Bilia
5 concorrente	Lágrimas	Luciano Maia
6 concorrente	De Véio pra Véio	Luiz Carlos Borges
7 concorrente	Madrugada	Albino Manique
8 concorrente	Chamamé de Varanda	Capim
9 concorrente	Clareando o Dia	Albino Manique
10 concorrente	km11	Transito Cocomarola
11 concorrente	Promessa	Ronison Borba
12 concorrente	A Rainha Monarca	Tiago Machado
13 concorrente	Bom de Baile	Jeferson Oliveira
14 concorrente	Cristina minha doce menina	Albino Manique
15 concorrente	Simplicidade	Jéssica Thomé
16 concorrente	Sonho de Valsa	Alexandre Ramires
17 concorrente	Do Jeito que deu	Porca Véia
18 concorrente	Campo Aberto	Albino Manique
19 concorrente	Baile de candeiro	Albino Manique
20 concorrente	Milonga Del Che	Oscar dos Reis
21 concorrente	Casamento da Doralice	Irmãos Bertussi
22 concorrente	Sentimento de Gaitero	Beto Caetano
23 concorrente	O revoltoso	Daltro Bertussi
24 concorrente	Nina Ternura de Mãe	Albino Manique

(conclusão)

Concorrente	Música	Compositor
25 concorrente	Rio das Antas	Adelar Bertussi
26 concorrente	Princesa da Noite	Eleonardo Caffi
27 concorrente	Vanerão do Civéio	Albino Manique
28 concorrente	Chamamé de Varanda	Capim
29 concorrente	Baile de candeeiro	Albino Manique

Fonte: Elaborado pelo autor.

O resultado final, conforme divulgado na página do ENART 2018¹⁴¹, aparece no Quadro 10 a seguir.

Quadro 10 – Final do Enart 2018

Final do Enart 2018		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	A rainha monarca	Tiago Machado
2º Colocado	Promessa	Ronison Borba
3º Colocado	Rainha do Mar	Paulo Siqueira

Fonte: Elaborado pelo autor.

Do ENART 2019 tive acesso apenas à lista final sendo a classificação apresentada no Quadro 11 a seguir.

Quadro 11 – Final do Enart 2019

Final do Enart 2019		
Participante Gaita Piano – Adulto	Música	Compositor
1º Colocado	Analú um sorriso de Criança	Albino Manique
2º Colocado	Chamigo Maninho	Luiz Carlos Borges
3º Colocado	Pro mestre	Ronison Borba

Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁴¹ GAZ. **Resultados ENART individuais**. Santa Cruz do Sul, 2018. Disponível em: <http://www.gaz.com.br/conteudos/regional/2018/11/19/134584-veja_os_vencedores_de_cada_categoria_no_enart.html.php>. Acesso em: 21 jan. 2019.

Esta pesquisa, sobre os participantes destes festivais, foi facilitada por meio das redes sociais, tendo em vista que muitos deles já estavam entre os meus contatos e todos aceitaram responder sobre as músicas que executaram. Apesar de terem sido encontrados vídeo-gravações, em modo público, das apresentações performáticas aqui listadas, optou-se por manter em sigilo o nome dos participantes, tendo em vista que o foco da pesquisa são as músicas e os compositores, e não os concorrentes e colocados. Os nomes de acordeonistas que aparecem com frequência em concursos dessa natureza possuem notável produção discográfica, com músicas de autoria própria e, algumas delas, tornaram-se parte do folclore e do repertório que constitui a “escola de acordeom gaúcho”.

Os acordeonistas que aparecem com mais intensidade na mídia e nas pesquisas com estudantes de acordeom que se dedicam aos dois principais festivais de performance foram convidados por carta convite ou, ainda, por meio de outras formas de contato, como e-mails, telefone e internet, a fim de concederem uma entrevista sobre sua formação e seu legado musical.

6.1.3 O *corpus* de análise

Os acordeonistas que estão listados, além de possuírem a notoriedade apresentada anteriormente nos festivais, mídia e concursos de acordeom, tiveram suas composições gravadas em discos por outros acordeonistas de bandas gaúchas e deixam um relevante legado técnico para a performance em acordeom. Também se destacaram no período da presente pesquisa, ou seja, entre 2016 e 2020.

Cabe lembrar que os acordeonistas participantes são uma parte dos representantes de uma escola, não sendo exclusivamente os únicos colaboradores para a existência dela, visto que isso passa por todos acordeonistas, professores, estudantes e instituições ligadas à identidade de gaúcho. Portanto, não estão diretamente estudados todos acordeonistas das bandas gaúchas, mas os que se destacaram nos parâmetros de análise anteriormente expostos, podendo, assim, representar o *corpus* dos acordeonistas do estado voltados ao sistema teclas.

Por exemplo, acordeonistas ou bandas que desenvolveram linhas estilísticas bastante peculiares, como Gildo de Freitas, Teixeira, Os Mirins, Porca Véia e Grupo Cordona, Os Três Xirus, Os Serranos, Os Monarcas, José Mendes, Beto Caetano, Paulo Siqueira, além das representantes femininas como Mary Terezinha, Berenice Azambuja, Cassia Abreu, Marinês

Siqueira, Neusa Regina, Janete, Leninha, Chiquinha, Olívia Osório e outras não foram entrevistados, ou diretamente citados.

Dentre tantos outros acordeonistas que compõem para outros sistemas de acordeom, como sistemas diatônicos ou de botões, como Tio Bilia, Gilberto Monteiro, Renato Borguetti, Oscar dos Reis, Edilberto Bérghamo os quais, com propriedade, mereceriam estar aqui listados, tendo seu legado observado, pois suas composições aparecem com frequência na mídia e na discografia dos acordeonistas em geral, não estão presentes neste estudo, pois o foco da pesquisa compreende apenas aos acordeonistas que compõem para o sistema teclas e que apareceram com mais ênfase na mídia e nos concursos de acordeom no período analisado.

Vale retomar que os parâmetros foram: a mídia voltada à identidade de gaúcho, enquetes na internet, dados em sites de músicos e os concursos de performance voltados à identidade de gaúcho, representando uma parte significativa da composição instrumental do acordeom sistema teclas. Passando por todos estes critérios, com olhar para o legado na performance em acordeom, temos os acordeonistas das subseções a seguir.

6.1.3.1 Os Irmãos Bertussi (in memoriam)

Os Irmãos Bertussi é uma dupla de músicos composta por Honeyde Bertussi (1923-1996) e Adelar Bertussi (1933-2017), que surgiu em São Jorge da Mulada¹⁴². Talvez os músicos Bertussi sejam a família que mais tenha sido tema de estudos acadêmicos, sendo alguns deles tomados como referência no presente trabalho: uma autobiografia escrita pelo próprio Honeyde Bertussi, organizada por Guadalupe Teresinha Bertussi e Neura Cecília Todeschini (2014), Tonet e Tonet (2012), que trata sobre a vida e obra dos Irmãos Bertussi e Ávila (2015), que faz um breve panorama da formação da música regional de baile no Rio Grande do Sul a partir da contribuição dos Irmãos Bertussi, com a relação mútua com o Movimento Tradicionalista Gaúcho e os Centros de Tradições Gaúchas. Adelar Bertussi organizou métodos de acordeom para iniciantes (BERTUSSI; TEIXEIRA, 2005), em que as composições contam curiosidades do folclore gaúcho. Também foram tomados como base, os diversos discos, gravações e entrevistas encontradas e informações no site do grupo Os Bertussi.

¹⁴² São Jorge da Mulada, ou Mulada (nome abreviado da localidade) está dentro do distrito de Criúva, que pertence ao município de Caxias do Sul-RS.

[Adelar Bertussi] Entre títulos, homenagens, prêmios, troféus e diversas formas de reconhecimento que recebeu, destacam-se o Título de Cidadão Honorário do estado do Paraná e dos municípios de Pinhão (PR) e São Marcos (RS) e Emérito de Caxias do Sul (RS). Participação especial no 4º Encontro dos Tradicionalistas Gaúchos nos Estados Unidos e na Festa das Nações em Nova Iorque, a inauguração do Monumento aos Irmãos Bertussi em frente a Fazenda Bertussi, o lançamento do livro de Renato Mendonça: Os Quatro Pilares da Tradição Gaúcha e do livro Coração Gaúcho – Irmãos Bertussi, de Tânia e Charles Tonet. Também recebeu o Troféu Prêmio Açorianos, Melhores Gaiteiros do Mundo, e Prêmio da Música da Serra Gaúcha pela sua obra musical. Recentemente teve sua vida artística retratada em DVD no Documentário Musical chamado “Adelar Bertussi – O Tropeiro da Música Gaúcha”. Deixou o duo Os Bertussi no ano de 1998, e foi substituído por seu filho Gilney Bertussi. Adelar Bertussi é considerado um dos símbolos do tradicionalismo no Rio Grande do Sul¹⁴³ (VIGILATO, 2017, [n. p.]).

Portanto, existe um reconhecimento sobre a influência dos Bertussi sobre a música regional em diversos depoimentos de outros músicos, homenagens e pesquisas acadêmicas. Através de sua pesquisa, Ávila (2015) constata algumas inovações trazidas por eles na música regional:

Este estilo de cantar em duas vozes e, sobretudo, tocar com dois acordeons, serviu de inspiração para muitos grupos [...]. Os Serranos, Os Monarcas, Porca Véia e Os Mirins, por exemplo, e eu cresci ouvindo músicas que pertenciam àquela dupla, porém regravados por estes artistas. Talvez tenha partido daí o meu interesse por tocar este instrumento, devido à grande quantidade de músicas que eu escutava e nas quais o acordeom tinha um papel relevante (ÁVILA, 2015, p. 12-13).

Esta citação de Ávila (2015) condiz com relatos dos referidos músicos em outras entrevistas concedidas por eles na mídia, tendo sido a maior influência dos Bertussi, para “o mundo da música regional de baile” (ÁVILA, 2015, p. 14). Então, acaba-se incluindo ainda no estudo dos dados sobre os Irmãos Bertussi outros acordeonistas como: Daltro Bertussi (filho de Honeyde Bertussi), Gilney Bertussi (filho de Adelar Bertussi), entre outros acordeonistas e bandas que declaradamente são influenciados por eles, como: Tio Bilia, Paulo Siqueira, Porca Veia, Os Serranos, Os Monarcas, etc. Cabe destacar, ainda, informações presentes no Site Os Bertussi, sobre a discografia. São em torno de 44 discos¹⁴⁴:

Coração Gaúcho – Volume I (1955)
 Coração Gaúcho – Volume II (1956)
 Reedição dos discos Coração Gaúcho I e II (1956)
 Só Pra Você (1958)
 Nos Pagos do Sul (1958)

¹⁴³ Notícia de VIGILATO, C. Morre em campo Largo Adelar Bertussi pioneiro do tradicionalismo gaúcho. **Folha de Campo Largo**, Campo Largo, 2017. Disponível em: <<http://folhadecampolargo.com.br/vernoticia.php?id=39965>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

¹⁴⁴ OS BERTUSSI. **Discografia**. Caxias do Sul, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.osbertussi.com.br/2016/>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

Passeando nos Pagos (1960)
 Que Linda é a Vida (1961)
 Oh! De Casa (1962)
 Amor del Alma (1963)
 Disco O Gaúcho (1966)
 Os Cancioneiros das Coxilhas (1967)
 Os Cancioneiros das Coxilhas vol. 2 (1971)
 Velha Porteira (1973)
 O Tempo e a Vida (1975)
 Disco Desculpe (1978)
 Os Cobras do Teclado (1967)
 Os Cobras do Teclado nº2 (1967)
 Os Cobras do Teclado nº3 (1969)
 Os Cobras do Teclado (1971)
 Show à Parte (1973)
 Os Cobras do Teclado vol. 3 (1974)
 Os Cobras do Teclado vol. 4 (1975)
 Os Cobras do Teclado vol. 5 (1976)
 Adelar Bertussi e Os Reis do Fandango (1978)
 Adelar Bertussi e Os Reis do Fandango II
 Baile da Vacaria (1981)
 Adelar Bertussi e Grupo Coração Gaúcho (1984)
 Adelar Bertussi e sua música Clássica (1985)
 Especial Adelar e os Clássicos dos Bertussi (1994)
 Os Bertussi pai e filho (1987)
 Tradição e Nativismo (1989)
 Adelar Bertussi e Grupo do Pampa ao Paraná (1991)
 Os Bertussi – Chora Cordeona
 Os Bertussi – Vida Tropeira
 O melhor Os Bertussi
 Os Bertussi 45 anos de estrada
 Os Bertussi Música e Tradição
 Adelar Bertussi 50 anos de estrada (2002)
 Gilney Bertussi Os Bertussi
 Os Bertussi Bailanta no Povoado
 Memorial Irmãos Bertussi
 Gilney Bertussi & Os Bertussi Nova Geração
 DVD - Adelar Bertussi O tropeiro da Música Gaúcha
 Os Bertussi Sangue de Gaúcho (2014)

O presente trabalho teve seu projeto escrito em 2016, com intenção de entrevistar Adelar Bertussi. Infelizmente, o músico veio a falecer em 2017. Desse modo, foi entrevistado seu filho primogênito, Gilney Bertussi. Sobre o legado e o posicionamento identitário dos Irmãos Bertussi, foi, ainda, realizada uma pesquisa em fontes escritas, livros, jornais, partituras, encartes de discos, fontes virtuais e audiovisuais sobre sua trajetória.

6.1.3.2 Albino Manique (12 de março de 1944)

A obra de Albino Manique perfaz cerca de 270 composições, incluindo canções e músicas instrumentais, pois além de trabalhos solo, o compositor é músico de baile e um dos

fundadores do grupo Os Mirins. No período de realização da presente pesquisa, o grupo conta com participação dos acordeonistas Antônio Gomes Junior, Ivoni Kerber e Carlos Steiner. Conforme depoimentos de músicos, Albino Manique “como instrumentista formou escola e criou um novo padrão na música gaúcha” (BANGEL, 1989, p. 56). É uma das pessoas “mais importantes e influentes no panorama musical do Estado (Rio Grande do Sul), a partir da segunda metade do século XX” (PERSCH, 2005, p. 10). A partir dessas constatações, procuro analisar em quais pontos, de fato, Albino Manique gerou escola e como a identidade de gaúcho está refletida em sua música. O músico concedeu entrevista durante o Programa Galpão Crioulo em 1986, aos 47 anos, declarando:

Minha primeira gaita foi um presente do meu saudoso pai, uma de 80 baixos, pretinha bonita uma barbaridade. Então larguei o pandeiro e me apaixonei por este instrumento que espero tocar por mais 25, 50 ou 100 anos! [...]. E continuamos até hoje fazendo o que a gente gosta de fazer que é música gaúcha, e o instrumento que a gente gosta de tocar que é a gaita¹⁴⁵ (MANIQUE, 1986, informação verbal).

É pertinente observar que a carreira desse músico, de fato, está sendo longa. Apesar de ter havido momentos de afastamento do palco, no ano de 2019, ele continuava realizando algumas viagens e apresentações com o grupo Os Mirins, participando em parte dos shows, completando, assim, 55 anos de atividade artística. Suas obras possuem uma estética peculiar que tem se perpetuado através da aceitação entre os jovens acordeonistas. A seguir, listo a discografia¹⁴⁶ ampla com participação do músico:

Dupla Mirim - 1961 - BARBARIDADE
 Dupla Mirim - 1962 - OUTRA BARBARIDADE
 Dupla Mirim - 1964 - Festa Na Querência
 Dupla Mirim - 1965 - Rodeio de Emoções
 Dupla Mirim - 1969 - Máguas de Trovador
 Dupla Mirim - 1970 - Dupla Mirim
 Os Mirins - 1972 - E Suas Canções - Vol. 01
 Os Mirins - 1974 - E Suas Canções - Vol. 02
 Os Mirins - 1975 - E Suas Canções - Vol. 03
 Os Mirins - 1977 - Pra Mais De Metro
 Os Mirins - 1979 - Imagens Do Sul
 Os Mirins - 1981 - Recanto Da Natureza
 Os Mirins - 1982 - Roda De Chimarrão
 Os Mirins - 1983 - Postal Sul
 Os Mirins - 1985 - Bom de Dança
 Os Mirins - 1986 - 25 Anos
 Os Mirins - 1987 - Som Campeiro
 Os Mirins - 1988 - Fandango Dos Mirins (com Pedro Neves)

¹⁴⁵ Relato de Albino Manique no programa televisivo Galpão Crioulo de 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6UeMOqPNdfE>>. Acesso em: 16 maio 2018.

¹⁴⁶ OS MIRINS. **Discografia**. Francisco de Paula, [s. d.]. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/artist/3331561-Os-Mirins>. Acesso em: 18 mai. 2018.

Os Mirins - 1991 - Tchê De Bombacha
 Os Mirins - 1993 - Mate De Esperança
 Os Mirins - 1994 - O Canto Do Povo
 Os Mirins - 1996 - Festa Campeira
 Os Mirins - 1997 - 40 Anos - 15 Grandes Sucessos Regravados
 Os Mirins - 1997 - Meu Nome é Tchê
 Os Mirins - 2000 - O Rio Grande Me Conhece
 Os Mirins - 2002 - De Todos Os Tempos
 Os Mirins - 2003 - Procurando Horizonte
 Os Mirins - 2012 - Campo Aberto
 Os Mirins - 2016 - Clareando o Dia

Além das participações nos discos do Grupo Os Mirins, Albino é um músico com uma alta “carga horária de estúdio”, participando na discografia de outros artistas de sua época. Em pesquisas realizadas na internet, é possível encontrar diversas enquetes em blogs que o apresentam entre os melhores acordeonistas gaúchos, ou, por vezes, trazem resenhas biográficas, dentre outras informações:

Albino Batista Manique, mais conhecido como Albino Manique, é considerado um dos melhores acordeonistas do Rio Grande do Sul e do Brasil. Nasceu em 13 de março de 1939 em São Francisco de Paula-RS. Albino Manique é uma das figuras mais importantes e influentes na evolução musical do Estado a partir da segunda metade do século XX. Suas composições são inspiradas na sua infância com influências musicais de seu pai, que tocava gaita-ponto em festas populares da região. Os músicos que se tornaram figuras importantes em sua formação musical foram: Pedro Raimundo, Osvaldinho e Zé Bernardes, Conjunto Farroupilha, os Irmãos Bertussi, Mário Zan, Luiz Gonzaga, Raul Barboza e Ernesto Montiel. Por ser autodidata, valia-se das audições dos programas radiofônicos veiculados diariamente, que através da memorização e percepção, desenvolvia as composições. Albino, ao lado de seu grande amigo Francisco Romeu Castilhos, o Chico, desceu a serra para apresentar-se no programa radiofônico o Grande Rodeio Coringa, onde ficaram conhecidos como Os Mirins, grupo que hoje tem mais de 50 anos de existência pontilhada de grandes sucessos. Albino Manique é conhecido como um excepcional “mão esquerda” (baixos) e foi o criador das conhecidíssimas “vaneirinhas”¹⁴⁷ (MARINHO, 2012, [n. p.], grifos do autor).

Frequentemente Albino Manique é o principal nome citado como referência junto ao acordeom e que influenciou e influencia estudantes do instrumento de todo o Brasil, principalmente aqueles que apreciam culturas ligadas à identidade de gaúcho. Ou seja, sabe-se da peculiaridade da música de Albino Manique e que essa influenciou muitos instrumentistas e compositores. Ademais, esta influência é fortemente visível nos critérios de inclusão da presente pesquisa, principalmente nos concursos referentes à performance de acordeom, sendo o compositor mais citado no período de 2016-2020.

¹⁴⁷ MARINHO, J. K. Os dez maiores Gaiteiros gaúchos. In: MUNDO GAÚCHO. **Enquete**. [S. l], 2012. Disponível em: <<http://mundogaicho.blogspot.com/2012/03/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

6.1.3.3 Edson Dutra (19 de fevereiro de 1952)

Edson Dutra é um dos fundadores do conjunto Os Serranos, no qual, no período da presente pesquisa, estão os acordeonistas Edson Dutra, Wiliam Hengem e Daniel Rack. Conforme Mann (2002, p. 70), “em 1980 Nico¹⁴⁸ dividia o escritório com Edson Dutra” que além de acordeonista é Advogado. Certamente, esta proximidade contribuiu para a aparição do Grupo os Serranos em edições do programa Galpão Crioulo¹⁴⁹. Segundo informações encontradas sobre o músico:

Edson Becker Dutra nasceu em Bom Jesus, RS, em 19 de fevereiro de 1952. É fundador e líder do conjunto Os Serranos, um dos mais tradicionais do Estado, fundado em 1968. No início, Edson Becker Dutra fazia um dueto de gaitas com Frutuoso Luis de Araújo, também nascido em Bom Jesus. A dupla gravou seu primeiro disco – um compacto duplo – em 1969 – na gravadora Copacabana, tendo como padrinho e apoiador, Honeyde Bertussi. Edson Dutra, por sua técnica no instrumento, é reconhecido como um dos melhores gaiteiros do Rio Grande. Foi e é inspirador para dezenas de músicos regionalistas e teve como auge da carreira a gravação do LP Isto é... Os Serranos, que tinha como vocalista o grande José Claudio Machado. Foi um dos mentores do Festival Ronco do Bugio, de São Francisco de Paula e teve grandes participações na Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana.”¹⁵⁰ (MARINHO, 2012, [n. p.]).

Essas informações condizem com as disponíveis em entrevistas concedidas pelo músico e documentários, bem como no site oficial do Grupo Os Serranos. A seguir, apresento a Discografia¹⁵¹ Premiações do Grupo:

1969, “Os Serranos” Minha Querência (compacto duplo)
 1970, “Nostalgia Gaúcha”
 1974, “Som Crioulo”
 1975, “Rio Grande Nativo”
 1980, “Rio Grande Tchê”
 1982, “Capão de Mato”
 1983, “Baita Macho” e “Ao estilo dos Serranos”
 1985, “Outras andanças”
 1986, “Isto é... Os Serranos Nossas Andanças” (coletânea)
 1988, “Bandeira dos Fortes”
 1989, “20 anos de luta e glória”
 1991, “Estampa”
 1993, “Marcas de talento” e “Os grandes sucessos de Os Serranos” (coletânea - CD)
 1994, “25 anos de música para o Brasil”

¹⁴⁸ Antonio Augusto Fagundes (1934-2015). Jornalista. Folclorista. Professor de danças folclóricas. Advogado. Ator. Compositor. Poeta. Apresentador do Programa Galpão Crioulo desde a fundação em 1982 até 2015. Alguns de seus livros são referência do presente trabalho.

¹⁴⁹ Momentos do primeiro Galpão Crioulo de 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V8UCiIgbPk>>. Acesso em: 17 maio 2018.

¹⁵⁰ MARINHO, J.K. Os dez maiores Gaiteiros gaúchos. In: MUNDO GAÚCHO. Enquete. [S. l], 2012. Disponível em: <<http://mundogaicho.blogspot.com/2012/03/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

¹⁵¹ OS SERRANOS. **Discografia**. Porto Alegre, [s. d.]. Disponível em: <<https://www.osserranos.com.br/discografia>>. Acesso em: 16 maio 2018.

1995, “Tradicionalista”
 1996, “MERCOSUL de Canções”
 1998, Criado Em Galpão
 1999, Os Serranos Interpretam Sucessos Gaúchos
 2000, De Bem Com a Vida
 2001, Dose Dupla: Os Serranos
 2001, Dose Dupla: Os Serranos - Vol. 2
 2001, Sim, Senhor
 2002, Vanera, Vanera
 2003, Os Serranos Interpretam Sucessos Gaúchos 2
 2006, Warner 30 Anos: Os Serranos
 2007, Os Serranos, Ao Vivo Na Expointer
 2008, Nação Serrana
 2010, Campeiro Feliz
 2013, Os Serranos Interpretam Sucessos Gaúchos 3
 2015, Inverno Serrano
 2017, Conhecendo o Rio Grande do Sul (Instrumental)
 2017, Jeito de Galpão

O grupo Os Serranos, tendo como um de seus produtores musicais o acordeonista Edson Dutra, foi indicado ao Prêmio Açorianos na categoria Disco de Música Regional em 2002, 2004 com “Vanera, Vanera” e “Os Serranos, sim senhor”; em 2009, na categoria de DVD do ano com “Os Serranos – 40 anos de História, Música e Tradição”. Também indicado ao *Grammy Latino*, nos anos 2009 e 2013, na categoria “Melhor Álbum de Música Regional ou de Raízes Brasileiras” com os álbuns “Os Serranos – 40 anos de História, Música e Tradição” e “Os Serranos Interpretam Sucessos Gaúchos Vol. 3”, sendo listadas a seguir todas as premiações¹⁵² do grupo:

- Conjunto da década - 80/90 - RBS TV - RS.
- Troféu Guri - Rádio Gaúcha - POA-RS.
- Troféu Frades de Pedra - Câmara Municipal/POA-RS.
- Troféu Anita Garibaldi - Assembléia Legislativa/SC.
- Prêmio Açorianos - Prefeitura Municipal/POA-RS - melhor Conjunto Gaúcho/RS.
- Calhandra de Ouro - Califórnia da Canção Nativa/1980 - Música - Veterano.
- Calhandra de Ouro - Festival Nativista Califórnia da Canção Nativa/1982 - Música - Tertúlia.
- Prêmio Açorianos - Prefeitura Municipal/ POA/RS - Melhor CD - Criado em Galpão.
- Prêmio Clave do Sul - Edição 2004 - Melhor Conjunto Gaúcho de Baile - Concedido pela Secretaria Estadual da Cultura/RS e Instituto de Música do RS.
- Prêmio de Melhor Conjunto de Show em 2004 - Troféu Vitor Mateus Teixeira - Concedido pela Assembleia Legislativa do RS.
- Prêmio de Melhor Conjunto de Baile em 2005 - Troféu Vitor Mateus Teixeira - Concedido pela Assembleia Legislativa do RS.
- Prêmio de Melhor Conjunto de Baile em 2006 - Troféu Vitor Mateus Teixeira - Concedido pela Assembleia Legislativa do RS.
- Prêmio Tio Bília - 2007 - Concedido pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) do RS;
- Selo ISO TCHÊ - 2007 - Concedido pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) do RS;

¹⁵² OS SERRANOS. **Premiações.** Porto Alegre, [s. d.]. Disponível em: <<https://www.osserranos.com.br/premiacoes>>. Acesso em: 16 maio 2018.

- Prêmio Sharp de Música - Três indicações.
- Diploma de Honra ao Mérito - Ordem dos Músicos do Brasil - Março/2011
- Medalha do Mérito Farroupilha - Dezembro/2012
- 2 indicações ao Grammy Latino - 2009 e 2013
- Muitos outros estão guardados na sede do Conjunto.

6.1.3.4 Luiz Carlos Borges (25 de março de 1953)

Luiz Carlos Borges, além dos critérios de inclusão anteriormente destacados, possui graduação em artes, tendo sido cursada na Universidade Federal de Santa Maria, graduando-se em 1981. Sobre seu legado artístico, foi publicado um Song Book intitulado “A Alma Atada na Gaita”(BRUM, 2016)¹⁵³, incentivado pela LIC (Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul), que teve divulgação impressa e on-line, contando parte de sua trajetória musical e do seu legado artístico.

Músico desde os sete anos de idade, iniciou sua carreira no conjunto Irmãos Borges, na sua cidade natal. Mais tarde quando estudante universitário em Santa Maria - RS, iniciou sua carreira solo a partir do sucesso com a composição Tropa de Osso, premiada na 9ª edição da Califórnia da Canção Nativa do RS. Luiz Carlos Borges seguiu carreira alicerçando seus conhecimentos no Curso Superior de Música. [...] Em 1982, mudou-se para São Borja, onde assumiu a Assessoria de Cultura e Turismo daquele município e passou a trabalhar no Projeto "São Borja 300 anos de História", durante todo ano. Neste mesmo ano gravou o seu segundo LP individual: Noites, Penas e Guitarra. Em 1983, a convite da administração municipal, assumiu em Santa Rosa a assessoria de Cultura e Turismo, onde idealizou e desenvolveu o Projeto Musicante Sul-Americano de Nativismo e abre espaço para toda América do Sul mostrar o que se produz em termos musicais nativos em cada região dos países sul-americanos. [...] Foi presidente do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore e um dos artistas que mais viajou pelo continente sul-americano mostrando o que de melhor possui a musicalidade rio-grandense¹⁵⁴ (GOMES, [s. d], [n. p.]).

Discografia¹⁵⁵:

- 1971 – Argentina Y Brasil
- 1974 – Irmaos-Borges-Imenso-Tropeiro
- 1974 – Imenso Potreiro
- 1976 – Irmaosborges_Lp_Chimarraoemilonga
- 1976 – Chimarrão E Milonga
- 1981 – Lp-Tropa-de-Osso
- 1981 – Tropa de Osso
- 1982 – Lp_Noitespenaseguitarra

¹⁵³ BORGES. L. C. **A Alma Atada na Gaita**. Búfalo, 2016. Disponível em: <<http://www.aalmaatadanagaita.com.br/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

¹⁵⁴ CARIÚCHO. **10 maiores gaiteiros gaúchos**. Rio de Janeiro, [s. d]. Disponível em: <<http://www.ocariucho.com.br/os-10-maiores-gaiteiros-gauchos.html>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

¹⁵⁵ LUIZ CARLOS BORGES A ALMA ATADA NA GAITA. **Discografia**. Porto Alegre, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.aalmaatadanagaita.com.br/discografia/>> Acesso em: 16 maio 2018.

1982 – Noites, Penas e Guitarra
 1984 – Lp_Quarteada
 1984 – Quarteada
 1986 – Lp_Sololivre
 1986 – Solo Livre
 1991 – Lp_Fronteirasabertas
 1991 – Fronteiras Abertas
 1992 – Grupoalmaelcb_G4
 1992 – Gaúcho Rider
 1993_Lcbegeraldof
 1992 – Geraldo Flach e Luiz Carlos Borges
 1993 – Lp_Nachamadochamame
 1993 – Na Chama do Chamame
 1994 – Sucessosdeouro
 1994 – Sucessos de Ouro
 1995 – Haychamame
 1995 – Hay Chamame
 1995 – Dosenuno
 1995 – Dos En Uno
 1995 – Lcbeedsonc
 1995 – Gaúcho
 1996 – Temperando
 1996 – Temperando
 1996 – Acervo Gaucho
 1998 – Acervo Gaúcho
 1998 – Bemvindoaosul_Luizcarlosborgesconvida
 1998 – Bem Vindo ao Sul
 Cd-Fronteiras-Abertas
 1998 – Fronteiras Abertas
 1997 – Lcb_Gauchoriderii
 1998 – Gaúcho Rider Ii
 1999 – Campeirosvol1
 1999 – Campeiros
 1998 – Luizcarlosborges
 1999 – Luiz Carlos Borges
 2001 – Dopampaaopantanal
 2001 – Do Pampa Ao Pantanal
 2002 – 40anosdemusica
 2002 – 40 Anos de Música
 1997 – Lcb_E_Edisoncampagna
 2002 – Europa/95 Acústico
 2003 – 40degloria_Contra
 2003 – 40 Anos de Glória
 2004 – Quarteto
 2004 – Quarteto
 2008 – Buenaco
 2008 – Buenaço
 2008 – Campeiros_Vol2
 2008 – Campeiros Ii
 2008 – Itinerarioderosa
 2008 – Itinerário De Rosa
 2010 – Conamigosargentinos
 2010 – Con Amigos Argentinos
 2014 – Dvd 50 Anos de Música

Além do meio acadêmico e do gauchismo, o acordeonista é escolhido como representante dos nativistas, pois foi um dos pioneiros em assumir ritmos de propagação sul-americana como “produto de trabalho” no Rio Grande do Sul. Ritmos de propagação Latino

Americana eram menos conhecidos pelos gaúchos, tendo sido o músico um dos pioneiros em sua propagação, além de ser um dos fundadores do Festival Nativista Musicanto.

6.1.3.5 Luciano Maia (7 de novembro de 1980)

Luciano Maia é o mais jovem acordeonista que faz parte deste trabalho. Está aqui incluído em função do reconhecimento nos critérios adotados na presente pesquisa e, principalmente, da repercussão de suas músicas nos concursos de performance. Como explicado na seção introdutória desta pesquisa, foi a partir de uma entrevista e palavras de Luciano Maia que a linha teórica desta tese de doutoramento foi pensada. Pelas informações presentes em seu site¹⁵⁶, notícias e entrevistas, constata-se que:

O nome de Maia aparece em mais de 100 discos, entre CDs solo, parcerias, participações especiais, projetos culturais e gravações independentes. O artista também atua como produtor musical, compositor e arranjador, acumulando no currículo a produção de importantes trabalhos lançados na região sul do Brasil. Atuou também como diretor musical do espetáculo Galpão Crioulo 30 anos da RBS/TV, bem como do espetáculo Natal Campeiro, no Natal Luz de Gramado/RS. Nos anos de 2011, 2012 e 2013, atuou como solista do concerto Piazzolla Coreografado da Orquestra de Câmara da Fundarte. Luciano já representou a música Riograndense em importantes projetos musicais no Brasil e na Europa, tais como: Itaú Cultural; Mercado Cultural Mundial; O Brasil da Sanfona, Circular Brasil, Encontro Brasileiro do Acordeon, Documentário O Milagre de Santa Luzia-uma viagem musical pelo Brasil conduzida pelo sanfoneiro Dominginhos, entre outros. A convite da embaixada brasileira Maia esteve apresentando-se em Londres e ainda no Fórum Econômico Mundial de Davos, na Suíça em 2012¹⁵⁷ (RIBEIRO, [s. d.], [n. p.]).

Luciano Maia, também é um dos fundadores do Quartchêto, grupo que mistura os instrumentos acordeom, trombone, violão e percussão, ‘combinando jazz, erudito e regional, recebeu boa acolhida da crítica e segue em atividade atualmente, com dois CDs lançados, “Quartchêto” (2005) e “Bah” (2009).

A seguir, são apresentados os prêmios recebidos¹⁵⁸:

- Prêmio Açorianos 2001 – Revelação;
- Troféu Tesoura de Ouro Comparsa da Canção;

¹⁵⁶ LUCIANO MAIA. **Release**. [S. l], [s. d.]. Disponível em: <<https://www.lucianomaia.com/release>>. Acesso em: 16 maio 2018.

¹⁵⁷ RIBEIRO, M. Acordeonista Luciano Maia promove ‘Baile do Maia’ na BPE. **Guia 21**, Porto Alegre, 7 ago. 2017. Disponível em: <<https://guia21.sul21.com.br/musica/acordeonista-luciano-maia-promove-baile-do-maia-na-bpe/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

¹⁵⁸ LUCIANO MAIA. **Premiação**. [S. l], [s. d.]. Disponível em: <<https://www.lucianomaia.com/release>>. Acesso em: 16 maio 2018.

- Prêmio Vitor Mateus Teixeira 2005 – Instrumentista;
- Prêmio Açorianos 2005, 2007, 2009 e 2012 – Instrumentista Regional
- Prêmio Açorianos 2012- Compositor Regional.

Discografia¹⁵⁹:

Sonho Novo – 1998
 Minha Querência – 2002
 Cruzando a pampa – 2007
 Talareando – 2011
 Encomenda – 2009
 Cordeona-me – 2012
 A gaita do Rio Grande – 2014
 Janelas ao Sul – 2014
 Balaio de sons – 2017
 Cordeonita - 2019
 Passagem - 2019

No item a seguir, detalho os caminhos metodológicos para o tratamento dos dados (auto)biográficos dos acordeonistas, observando sua formação e seu legado musical. Por fim, reforço que o presente trabalho tem foco na performance voltada ao acordeom sistema teclas, bem como na produção voltada ao gauchismo, lembrando que não busco destacar uma maior valorização de alguns músicos em detrimento de outros, mas que eles podem ser representantes de uma maioria que tiveram composições destacadas em concursos de performance, bem como influências no legado musical da música gaúcha.

6.2 FORMAÇÃO: OS ESTUDOS BIOGRÁFICOS E AUTOBIOGRÁFICOS

Após a reflexão inicial sobre a temática da pesquisa, com a história de vida ligada à minha formação, também visando amparar os objetivos da pesquisa, pareceu pertinente utilizar como metodologia de produção dos dados os estudos biográficos e (auto)biográficos. Ferrarotti (2014) expõe que existem dois tipos de materiais biográficos passíveis de estudo, os primários e os secundários. Os primários são os depoimentos ou narrativas (auto)biográficas, ao passo que os secundários são materiais biográficos diversos (correspondências, diários, narrativas diversas, documentos oficiais, fotografias).

O primeiro passo tomado nesta pesquisa foi fazer um estudo dos materiais biográficos já disponíveis, como entrevistas e depoimentos disponíveis na mídia, LPs, CDs, DVDs,

¹⁵⁹ LUCIANO MAIA. **Release**. [S. l], [s. d.]. Disponível em: <<https://www.lucianomaia.com/release>>. Acesso em: 16 maio 2018.

músicas, fotos, trabalhos acadêmicos, livros, partituras, autobiografias e songbooks. O segundo passo foi buscar as narrativas. Essas foram produzidas por meio de entrevistas semiestruturadas com foco nas “Recordações Referência” (JOSSO, 2004) e a análise delas foi realizada a partir das modalidades de construção da “Experiência Formadora” (JOSSO, 2004), conceitos que serão detalhados mais adiante neste trabalho.

Conforme Lucena, Campos e Demartini (2008), a abordagem biográfica é tanto método, tendo em vista que se consolida com extensa fundamentação teórica, quanto técnica, uma vez que dispõe de diferentes maneiras para sua utilização. Autores como Bolívar (2002), Nóvoa (2007), Nóvoa e Finger (2010) e Ferrarotti (2014) têm mostrado como as narrativas se legitimaram, historicamente, no campo da educação como fontes seguras de compreensão sobre a formação profissional. Conforme Nóvoa e Finger (2010, p. 166-167),

[...] as histórias de vida e o método (auto)biográfico integram-se no movimento atual que procura repensar as questões da formação, acentuando a ideia que ‘ninguém forma ninguém’ e que ‘a formação é inevitavelmente um trabalho de reflexão sobre os percursos de vida’.

Portanto, a reflexão sobre formação é a base desta corrente metodológica. Nesse prisma, Josso (2004) chama a atenção para o fato de que as metodologias conhecidas como histórias de vidas e (auto)biografia são formas de narrativas biográficas, porém possuem suas particularidades: “As histórias de vida, no verdadeiro sentido do termo, abarcam a globalidade da vida em todos os seus aspectos, em todas dimensões passadas, presentes e futuras na sua dinâmica própria” (JOSSO, 2004, p. 31). Além disso, a autora expõe que quando a história de vida é colocada a “serviço de lógicas de projeto”, limitando-se à “abertura que visa fornecer material útil para um projeto específico”, parece mais adequado conceituá-la como “abordagem biográfica ou abordagem experiencial” (JOSSO, 2004, p. 30). Desse modo, a partir do exposto pela estudiosa, compreende-se que a (auto)biografia parte de temáticas específicas.

Em busca de mais consistência da teorização das falas dos entrevistados, procura-se apreender as dinâmicas coletivas de mudança social, que, conforme Nóvoa (1992, p. 19), são as fragilidades apontadas por críticos deste tipo de pesquisa. Tais dinâmicas podem ser percebidas no estudo das identidades (DUBAR, 2009), da identidade de gaúcho (OLIVEN, 2006) e da identidade musical (MACDONALD; HARGREAVES; MIELL, 2002) realizadas no presente trabalho. Após a revisão de Josso (2004), compreende-se que a proposta de estudo deste trabalho está relacionada com a (auto)biografia, especialmente, por pensar a formação.

Segundo Bolívar (2002), a investigação de (auto)biografias possibilita ao pesquisador a compreensão de como sujeitos dão sentido a seus trabalhos, como atuam em seus contextos e:

[...] permite explicitar as dimensões do passado que pesam sobre as situações atuais e sua projeção em formas desejáveis de ação. De fato, quando os professores falam sobre o que conhecem e fazem, misturam o que faziam com o que poderiam/deveriam fazer. Os professores, como pessoas, realizam o ensino com um conjunto particular de habilidades e conhecimentos pessoais, obtidos ao longo de sua história de vida particular (BOLÍVAR, 2002, p. 175).

É interessante observar que, da mesma forma, os participantes desta pesquisa, ao narrarem, sobre sua vida profissional, tratam sobre o que sabem, mas também aconselham, sugerindo o que outros músicos poderiam/deveriam fazer. Por vezes soando como conselhos de músico pra músico, como dito anteriormente, minha vida profissional ligada a esta área artística serve como “lentes de análise”. Esse fenômeno do “quem pesquisa, se pesquisa” (EGGERT, 2004) parece estar intrínseco à maioria das pesquisas (auto)biográficas.

6.2.1 A entrevista semiestruturada com foco na Recordações Referência

A entrevista semiestruturada, desenvolvida no referido estudo, funcionou como uma possibilidade de diálogo, em que perguntas abertas foram realizadas pelo pesquisador aos participantes, com um direcionamento às “recordações referência” (JOSSO, 2004).

A situação de construção da narrativa exige uma atividade psicossomática em vários níveis, pois pressupõe a narração de si mesmo, sob o ângulo da sua formação, por meio do recurso a recordações-referências, que balizam a duração de uma vida. No plano da interioridade, implica deixar-se levar pelas associações livres para evocar as suas recordações-referências e organizá-las numa coerência narrativa, em torno do tema formação (JOSSO, 2004, p. 39).

Tais recordações envolvem “ao mesmo tempo, uma dimensão concreta ou visível, que apela para as nossas percepções ou para as imagens sociais, e uma dimensão invisível, que apela para emoções, sentimentos, sentido ou valores” (JOSSO, 2004, p. 40). Assim, neste trabalho, as “recordações referência” representam memórias de experiências formativas importantes: os momentos marcantes do aprendizado e do desenvolvimento da identidade musical, o que influencia diretamente na formação e atuação dos sujeitos aqui relacionados.

Alberti (2005) discursa sobre um estranhamento inicial recíproco quando se inicia uma entrevista e comenta que “é por isso que essa relação tende a se aperfeiçoar quando se estende

por mais de uma sessão de entrevista” (ALBERTI, 2005, p. 101). Esse estranhamento inicial foi abrandado pelo fato de eu ter tido aulas com um dos entrevistados, também por que alguns dos entrevistados me conhecerem de encontros prévios de camarim, pré-apresentações e workshops nos quais tive oportunidade de conhecê-los e conversar informalmente com alguns deles. Porém, este estranhamento também depende da personalidade do indivíduo, além de fatores externos que o fazem reagir de maneira muito pessoal à ação de uma entrevista.

Passando à apresentação da dinâmica adotada neste trabalho, cabe relatar que, primeiramente, busquei um encontro presencial com os músicos, o que foi possível com 3 dos 5 acordeonistas entrevistados. Então, a entrevista a distância foi utilizada como alternativa metodológica. Além disso, foi utilizada para realização de perguntas de esclarecimento em casos nos quais a qualidade do áudio captado foi prejudicada por ruídos, ou mesmo por causa do tempo disponível.

Laville e Dione (1999, p. 188) definem que a entrevista semiestruturada é “uma série de perguntas abertas feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento”. O roteiro inicial geralmente sofre alterações, pois, conforme ocorrem as respostas de cada entrevistado, outras perguntas, julgadas pertinentes, são realizadas pelo pesquisador entrevistador. Como afirmam Lucena, Campos e Demartini (2008, p. 43), “o pesquisador dirige a entrevista, [...] a captação dos dados decorre de sua maior ou menor habilidade em orientar o informante para discorrer sobre o tema”.

Como já exposto anteriormente, as entrevistas semiestruturadas foram utilizadas para mediar as narrativas em torno do tema “formação musical”, em que prevaleceu a liberdade narrativa do entrevistado. Outrossim, ficaram a seu parâmetro abordar outras dimensões relevantes de sua formação, consoante a “possibilidade da entrevista como conversa humana” (KVALE, 1996, p. 295).

6.2.2 Perguntas de esclarecimento: A entrevista a distância mediada pela internet

O formato mais comum de entrevista nas pesquisas narrativas envolve a troca verbal, frente a frente e individual, sendo designado ou não um tempo limite para a realização da interação. Porém, com a crescente utilização das tecnologias de comunicação, muitos autores vêm defendendo a internet como mediadora na pesquisa qualitativa. Conforme Mann e Stewart (2004, p. 3), a aplicação de ferramentas on-line tem ampliado as possibilidades de coleta de dados aos pesquisadores de cunho qualitativo. Markham (2000, p. 794, tradução minha) expõe:

À medida que a tecnologia da informação e comunicação (TIC) pode mediar a identidade e as relações sociais, deve chamar-nos para a atenção epistemológica. Independentemente de pesquisarmos culturas físicas ou on-line, as novas tecnologias de comunicação destacam as características dialógicas da realidade social, concluindo os estudiosos a reexaminar as suposições tradicionais e rubricas previamente aceitas da pesquisa social¹⁶⁰.

Portanto, a escolha da metodologia de pesquisa depende do contexto social e, conforme a autora, independentemente do foco da pesquisa, esse contexto é influenciado pelas tecnologias e, no caso da presente pesquisa, pela internet. A partir da dificuldade de entrevistar presencialmente um dos voluntários para o estudo, foi cogitada a possibilidade da coleta de dados ser realizada no ambiente virtual, por meio de entrevista, sendo trocadas mensagens de voz, utilizando um aplicativo para *Smartphones*, o WhatsApp, o qual descreverei melhor no item a seguir.

Mann e Stewart (2004, p. 21) elencam a ampliação do acesso a participantes e a economia de custo e tempo de deslocamento como as principais vantagens em realizar entrevistas on-line. Além disso, a entrevista on-line pode exigir do entrevistado um esforço maior em detalhar sua narrativa devido à impossibilidade do uso de expressão não-verbal, como a linguagem corporal, de gestos ou expressões faciais, possibilitando, assim, a produção de dados mais detalhados. Os autores ponderam que, pela perspectiva do respondente, sua participação pode se tornar mais amigável, pois a Internet, dada a portabilidade de celulares, notebooks ou tablets, constitui um ambiente de escolha do entrevistado, além de possibilitar a realização da entrevista mesmo sem interromper suas atividades cotidianas por completo.

Conforme esses autores, quando utilizado o texto para resposta, as entrevistas on-line não demandam uma escrita tão formal; pelo contrário, incitam um estilo cotidiano, informal, fazendo uso de ícones (*emoticons*¹⁶¹), de maneira a reforçar ideias ou sentimentos, ou mesmo abreviações de palavras para diminuir o tempo de digitação. No entanto, como a presente pesquisa possui foco em narrativas, foi solicitado que as respostas dos entrevistados se dessem por meio de áudio, sendo, da mesma forma, privilegiada a linguagem cotidiana e espontânea.

¹⁶⁰ In technologically mediated environments, self, other and social structures are constituted through interaction, negotiated in concert with others. The extent to which information and communication technology (ICT) can mediate one's identity and social relations should call us to epistemological attention. Whether or not we do research of physical or online cultures, new communication technologies highlight the dialogic features of social reality, compelling scholars to reexamine traditional assumptions and previously taken-for-granted rubrics of social research.

¹⁶¹ *Emoticon* é uma forma de comunicação paralinguística. A palavra *Emoticon* é derivada da junção dos termos em inglês emotion (emoção) + icon (ícone). Ex: 👍 (polegar para cima, significa "OK", ou certo), 😊 (isto é, sorrindo, estou alegre); 😞 (estou triste), etc. Normalmente, são utilizados nas comunicações escritas mediadas pela internet.

Outra precaução a ser tomada foi salvar os áudios da entrevista em outros dispositivos de armazenamento, além do celular, como pen drive e computador, o que também é válido em uma entrevista presencial. Finalmente, Mann e Stewart (2004) expõem a Internet como um ambiente seguro, evitando um estranhamento inicial típico nas entrevistas presenciais.

6.2.2.1 A entrevista via WhatsApp

O WhatsApp¹⁶² é um software para *smartphones* utilizado para troca de mensagens de texto instantaneamente, além de vídeos, fotos e áudios, por meio de uma conexão com a internet. Para a presente pesquisa, foram utilizadas as funcionalidades de texto e áudio do aplicativo. Entre outras funcionalidades do WhatsApp, que não foram diretamente utilizadas na presente pesquisa, está a criação de grupos de contatos, possibilitando o envio de mensagens para um grupo, a conversa em grupo, envio de fotos, vídeos, *emoticons* e alteração das mensagens de status.

Existem outros aplicativos de mensagem similares como *Telegram, Viber, Hangouts do Google, Skype, KakaoTalk, ChatON, Line, Kik Messenger, WeChat, Groupme, Facebook Messenger, ICQ, etc.* Dada a velocidade da evolução tecnológica, é complexo mencionar em sua totalidade os aplicativos de conversa para telefone celular, porém o WhatsApp foi escolhido por ser o mais difundido e com uso quase unânime no período em que foi desenvolvida a presente pesquisa, sendo compatível com todas as principais marcas e sistemas operacionais de smartphones do mundo, como o iPhone (iOS), Android, Windows Phone, BlackBerry, Nokia, entre outros.

O diferencial do WhatsApp, segundo os seus criadores, foi a inovação do sistema de utilização dos contatos telefônicos no software. Quando um usuário faz o download do aplicativo para seu telefone celular, é necessário apenas cadastrar seu número de telefone, não sendo necessário criar uma conta ou “adicionar amigos” para utilizá-lo. O próprio aplicativo faz uma busca dos números de celulares salvos na agenda telefônica do aparelho e automaticamente identifica se o número já está cadastrado, adicionando-o para a lista de contatos do novo usuário. Esse aplicativo é visto como uma substituição às mensagens de texto de celular (SMS - *Short Message Service*¹⁶³), por ser mais prático e econômico, já que não há

¹⁶² <https://www.whatsapp.com>

¹⁶³ Tradução: Serviço de mensagens curtas.

um custo adicional para enviar as mensagens, além do plano de dados utilizado para se conectar à internet, por exemplo.

No presente trabalho, as funcionalidades de texto e áudio do WhatsApp foram utilizadas para a entrevista a distância, sendo que as perguntas e as respostas ocorreram de três modos: a) convite e introdução à entrevista; b) Pergunta e resposta síncrona, c) Pergunta e resposta assíncrona. A primeira forma envolve o convite e introdução à entrevista. A solicitação inicial para participar da pesquisa deu-se por meio de uma conversa prévia presencial, contato anterior por ligação telefônica ou e-mail, sendo explicada a função da pesquisa e os termos de consentimento referentes a ela. Porém, para iniciar a entrevista via WhatsApp, além do contato prévio por meio de ligação, e-mail ou conversa presencial, foi enviada mais uma curta mensagem introdutória, contendo o seguinte texto: “Olá, tudo bem, aqui é o Douglas de Santa Maria-RS, como já havíamos conversado sobre tua participação por meio de entrevista para a pesquisa sobre a Escola gaúcha de acordeom, peço que ao ler esta mensagem mande um “ok” para confirmar se o número de telefone está correto. Segue a primeira pergunta em áudio. Por favor, responder em áudio, conforme teu tempo e disponibilidade sem que isso atrapalhe tua rotina e afazeres do dia-dia. Conforme tuas respostas, a entrevista terá sua sequência”. Pareceu coerente essa introdução por meio de um curto texto, pois o entrevistado pode estar impedido de executar áudio no momento de visualização da mensagem. Sendo assim, essa introdução possibilita a identificação do entrevistador pelo entrevistado, e vice-versa, ao confirmar o número de telefone, além de proporcionar uma preparação para a reprodução do áudio da primeira pergunta, quando já for possível responder por meio de áudio.

Cabe destacar que os entrevistados foram instigados a responder as perguntas sempre por meio de sua narrativa em áudio, sendo que respostas por meio de texto se deram apenas para curtas intervenções como: “um momento”; “não posso ouvir agora” ou “retornarei mais tarde”. A sequência da entrevista se deu então com “b” e “c”, sendo: b) Pergunta e resposta síncrona: O entrevistador realiza a pergunta por meio de áudio gravado, sendo respondida instantaneamente pelo entrevistado. Na terceira configuração, c) Pergunta e resposta assíncrona, o entrevistador realiza um bloco de perguntas, sendo uma ou mais questionamentos, relacionados a um mesmo tema e, após as respostas, são feitas mais perguntas de esclarecimento. Por vezes existe um grande intervalo de tempo entre as perguntas e respostas, nesse caso, podendo variar entre horas ou mesmo dias. A vantagem é que permite ao entrevistador reexecutar o áudio da resposta do entrevistado e, por vezes até transcrever as respostas simultaneamente, conduzindo com mais tempo de reflexão a sequência de perguntas, conseguindo, assim, extrair detalhes minuciosos, fugindo ao imediatismo de uma entrevista

presencial. Da mesma forma, o entrevistado pode reexecutar o áudio da pergunta e fazer uma reflexão maior sobre sua resposta, e enviar sua resposta em momento oportuno, podendo ter mais tempo de intervalo para reflexão ou elaboração.

A seguir, descreverei outras percepções em ter realizado entrevistas por meio desse aplicativo de celular.

6.2.2.2 Minha primeira experiência com a pesquisa narrativa via WhatsApp

A alternativa Metodológica de realizar as entrevistas via Whatsapp surgiu na busca em entrevistar um dos músicos presencialmente. Em um reencontro com um amigo, ex-colega de graduação, e músico, em um dos Encontros regionais da ABEM, mais precisamente em 2018, ao saber da minha pesquisa, comentou que possuía contato com o colega de trabalho de um dos músicos envolvidos na pesquisa, pois havia feito participações como percussionista em alguns dos discos do grupo. Então, nesta ocasião, apenas consegui um contato de alguém mais próximo.

Via WhatsApp, conversei com esse contato sobre o presente trabalho. Ele demonstrou interesse, conhecimento e principalmente vontade de narrar sobre o tema. Nesse sentido, éramos dois curiosos e interessados sobre o assunto, debatendo sobre dados relevantes para compreender a construção da Escola Gaúcha de Acordeom. Tivemos uma longa conversa, surgindo, assim, dados relevantes de pesquisa. Ele sugeriu que eu enviasse um e-mail para o acordeonista em questão para convidá-lo a participar da pesquisa, fiquei com certo receio, pois temia ser ignorado. Porém, segui seu conselho, enviei o e-mail, mas fiz um pedido a esse contato de avisar pessoalmente o músico sobre do que se tratava e funcionou. Portanto, foi de suma importância a ajuda de amigos, colegas e outros músicos para eu conseguir entrevistar os acordeonistas em questão. Com algumas trocas de e-mails entre mim e o acordeonista, percebemos que seria complicado um encontro presencial dada a agenda do músico e, então, resolvemos realizar a entrevista por meio de áudios no WhatsApp.

Na sequência, via e-mail, o músico enviou seu número de telefone, pedindo que mantesse em sigilo e que aguardasse uma semana para entrar novamente em contato, devido a compromissos e afazeres da semana corrente. Completando então o tempo solicitado, numa terça-feira, 4 de dezembro de 2018, como combinado anteriormente, na parte da tarde iniciei a entrevista. Como já exposto, enviei uma curta mensagem de texto para lembrar do que se tratava

meu contato. Após o curto texto e um primeiro áudio de cumprimentos e agradecimento, enviei áudios com as primeiras perguntas, que foram as seguintes:

- Conte-me sobre tua história formativa com a música, em detalhes como tudo começou. Como surgiu aquele amor, aquela paixão por música, por gaita, ou por tocar gaita, no teu caso como foi?
- E dentro desta primeira pergunta procurar descrever: - Como era, e como é hoje a reação/interação da família em relação aos estudos musicais? - Hábitos de familiares ou conhecidos em relação à música.
- Como era o dia-dia da família em relação à música? - Hábitos de ensaio ou fazer musical em diferentes etapas da tua vida?

Essas perguntas foram distribuídas em 3 áudios, com cerca de 20 segundos cada um. Eu havia iniciado a entrevista às 15h52min. O entrevistado reproduziu os áudios com as perguntas às 16h. Senti certa insegurança em saber se o número de telefone estava correto, visto que minhas mensagens foram lidas e os áudios, executados, porém não obtive nenhuma manifestação imediata da parte do entrevistado. No meu primeiro texto de apresentação, esqueci de solicitar a confirmação do número pelo entrevistado. Neste sentido, resolvi esperar, pois o músico poderia estar ocupado, e possivelmente a resposta viria somente no dia seguinte. Segui meus afazeres cotidianos, mas fiquei pensando na pesquisa. A primeira resposta do entrevistado veio às 16h55min. Tendo aguardado a resposta por quase uma hora, eu estava bastante ansioso, pois não sabia se o número de telefone conseguido estava correto e também se o renomado artista poderia me conceder resposta, conforme combinado anteriormente via e-mail. A possibilidade de demora no tempo da resposta, ou mesmo, de ser ignorado, é alertada por Markham (2000), ao expor:

a frase comum “Eu penso, logo existo” é inadequada no ciberespaço. Até mesmo a frase “falo, logo sou”. Implícita nessa última frase está o fato de que, on-line, a percepção da atenção do outro é conhecida apenas pela resposta explícita. Portanto, podemos observar isso com proveito acrescentando a frase “Sou respondido, logo existo”¹⁶⁴ (MARKHAM, 2000, p. 795, grifo do autor, tradução minha).

Dada a agenda do músico, repleta de gravações em estúdio, eu procurei manter uma postura respeitosa, buscando não atrapalhar ou perturbar com uma ligação de celular para confirmar o número e, por isso, resolvi aguardar. Então, com a incerteza e ansiedade em saber

¹⁶⁴ the common phrase “I Think, therefore I am” is woefully inadequate in cyberspace. Even “I speak, therefore I am”. Implied in this last phrase is the fact that online, perception of another’s attention is only known by overt response. So we can usefully note this by adding the phrase “I am responded to, therefore I am”. (MARKHAM, 2000, p. 795).

se o número estava correto, “sou respondido, logo existo”, no caso da presente pesquisa, pôde ser considerada uma verdade no ambiente on-line.

Para minha surpresa e alívio, ao longo do mesmo dia o renomado músico respondeu minhas questões gentil e atenciosamente, às vezes com pouquíssimo tempo de intervalo entre elas, variando entre 3 minutos, 10 minutos e, às vezes, 30 minutos de intervalo. Meu tempo de perguntas também foi neste ritmo, sendo que a cada questionamento existiu um tempo maior para reflexão, retirando o imediatismo da resposta em tempo real. A entrevista levantou dados bastante relevantes, pois, devido ao intervalo de resposta, por vezes foi possível a transcrição da entrevista concomitante às respostas. Isso possibilitou um maior aprofundamento e reflexão para a condução da entrevista. Às 19h40min teci mais algumas perguntas em áudio e por meio de texto sugeri então uma pausa, sendo que enviaria a sequência da entrevista no dia seguinte. A partir daí, contando os intervalos entre gravação e reprodução, a última resposta foi recebida às 21h30min do mesmo dia, ou seja, o músico seguiu sua rotina cotidiana e, em pausas ou momentos oportunos, continuou respondendo minhas perguntas.

Feito o segundo bloco de perguntas no dia seguinte, 5 de dezembro de 2018, uma quarta-feira, novamente escolhi o horário a partir das 15 horas, pois supostamente pela manhã um músico, que na maioria das vezes tem trabalhos noturnos, estará descansando e ao meio-dia é comum estar almoçando. Procurei, assim, respeitar esses horários de descanso. Desta vez as respostas ao segundo bloco demoraram mais, foram quase dois dias. Sexta-feira, 7 de dezembro de 2018, às 2h50min da manhã recebi os áudios com a resposta ao segundo bloco de perguntas. Então visualizei as respostas pela manhã, ouvi e as transcrevi. Com base nas respostas, às 13h15min, enviei mais perguntas, as quais foram respondidas pelo entrevistado às 18h32min. A última resposta do músico chegou no dia 8 de dezembro, às 19h05min, então enviei mais um último áudio agradecendo e nos despedimos.

Devido à riqueza em detalhes e à possibilidade de aprofundamento de dados, proporcionando às vezes a transcrição quase concomitantemente às respostas, a entrevista mediada por este aplicativo de celular foi utilizada como recurso suporte de coleta de dados com todos os entrevistados. Utilizar o WhatsApp trouxe vantagens, visto que evitou alguns problemas. Em entrevistas gravadas, mesmo aquelas que ultrapassam uma hora, alguns detalhes por vezes são ininteligíveis estando presencialmente na entrevista e, por vezes, ficam inaudíveis no áudio captado, inviabilizando a transcrição de detalhes relevantes da entrevista. A seguir, apresento um detalhamento de como ocorreu a coleta de dados:

Quadro 12 – Produção das Narrativas

Nome do participante	Entrevista presencial/ Data/ Tempo de narrativa	Entrevista via WhatsApp/ Data/ Tempo de narrativa	Perguntas de esclarecimento após transcrição /Data/ Tempo de narrativa	Perguntas de esclarecimento via WhatsApp com colegas/ Data/ Tempo de narrativa
Irmãos Bertussi	Não	Gilney Bertussi/29 nov. e 08, 13,18 dez. 2019/ 40 min. e 20 seg.	Gilney Bertussi/27 dez. 2019/ 15 min. e 22 seg.	Não
Albino Manique	Não	Sim/18 e 21 dez. 2019/ 1 h. e 45 min.	Não	Carlinhos Steiner/17 jan. 2020/ 2 min. e 50 seg.
Edson Dutra	Não	Sim/04, 05, 06 e 07 dez. 2018/ 1 h. e 14 min.	Sim/ 17 mar. 2020/ 4 min. e 49 seg.	William Hengem/07, 08, 09 e 19 nov. 2018 8 min. e 12 seg.
Luiz Carlos Borges	Sim/ 16 dez. 2017/ 48 min e 56 seg.	Não	Sim/ 8 dez. 2019; 8 e 9 mar. 2020/ 43 min. e 13 seg.	Não
Luciano Maia	Sim/ 16 dez. 2017/ 2 h. e 1 min.	Não	Sim/ 3 mai. 2019/ 5 min. e 18 seg.	Não

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como exposto anteriormente, sobre todos os entrevistados foram coletadas informações em fontes midiáticas e bibliográficas. Um detalhe importante é que o tempo apresentado sobre as entrevistas e esclarecimentos via WhatsApp é referente apenas à resposta dos entrevistados, ou seja, de narrativas dos músicos, sem contar o tempo de áudio do entrevistador, enquanto nas entrevistas presenciais esse tempo foi incluído juntamente. Portanto, foram dois entrevistados que tiveram suas narrativas colhidas presencialmente, Luiz Carlos Borges e Luciano Maia. Assim, diferencio as narrativas deles quando foram realizadas via WhatsApp.

Considero, então, que, ao realizar uma entrevista por meios digitais, que possibilitam gravação e reprodução de mensagens em áudios, precisa-se considerar: o **tempo de gravação e reprodução** (da pergunta pelo entrevistador e da resposta pelo entrevistado); o **tempo de conferência**: é comum entrevistador e entrevistado ouvirem novamente sua pergunta ou sua

resposta, para conferência e possível reelaboração da pergunta ou da resposta¹⁶⁵; **o tempo Ocioso**: o tempo que entrevistador e entrevistado levam entre receber (pois às vezes podem estar off-line e, nesse caso, as mensagens não chegam instantaneamente), além do tempo de visualizar as mensagens e ter disponibilidade para dar prosseguimento na entrevista. Nesse sentido, uma entrevista gravada em áudio via programas de bate papo em geral demora mais tempo para se desenvolver, podendo levar mais dias para ser concluída, o que pode se tornar mais cansativo. Assim, não dispensamos como primeira alternativa a possibilidade de uma entrevista presencial, sendo que dessa forma foi procedido na presente pesquisa, mantendo o WhatsApp como possibilidade de suporte para perguntas de esclarecimento quando necessário.

6.2.3 As experiências formadoras: momentos marcantes do aprendizado

Conforme Josso (2004, p. 39), a abordagem biográfica permite a interrogação das representações do “saber-fazer e dos referenciais que servem para descrever e compreender a si mesmo”. Para entender como ocorreu essa formação, seria necessário observar as experiências e perceber em quais aptidões elas foram formadoras. “Se a aprendizagem experiencial é um meio poderoso de elaboração e de integração do saber-fazer e dos conhecimentos, o seu domínio pode tornar-se um suporte eficaz de transformações” (JOSSO, 2004, p. 41).

Entendo que “domínio da aprendizagem experiencial” tem, aqui, um sentido de “conhecimento/consciência de uma aprendizagem experiencial”. Para identificarmos uma aprendizagem experiencial, inicialmente, localizamos um “saber-fazer” para, então, entender/compreender como foi a experiência daquele aprendizado. Após a compreensão e análise daquela experiência, ela pode ser expandida, gerando ideias para novas experiências e novos conhecimentos, com o mesmo sujeito ou outros. Em outras palavras, uma experiência se torna uma aprendizagem a partir do momento em que se concretiza em um saber-fazer.

Consoante Josso (2004), o processo de formação dá-se a conhecer por meio dos desafios e apostas nascidos na dialética entre a condição individual e a coletiva. Sobre essas modificações formativas, a autora expõe:

¹⁶⁵ Vale lembrar que existem aplicativos que permitem apagar a mensagem de áudio mesmo após ter sido enviada. Nesse sentido, é importante compreender que o entrevistado pode dizer algo e, ao conferir sua resposta, arrepender-se e apagar depois de já ter sido enviada. O WhatsApp, na data da realização da presente pesquisa, possui essa função. Cabe aqui mencionar que as transcrições foram enviadas a todos os músicos e o uso das narrativas, bem como a citação do seu nome, foram autorizados.

Se os nossos comportamentos socioculturais são esquemas relacionais de base, que foram aprendidos por meio de experiências, e exercidos e integrados em rituais relacionais próprios de cada comunidade, eles também são remodelados pelos temperamentos, pelas sensibilidades, pela infinidade dos matizes que manifestam essa originalidade à qual somos sensíveis, sempre que encontramos personalidades que nos surpreendem na sua redefinição destes esquemas (JOSSO, 2004, p. 42).

Por meio desses “choques formativos”, modificamos nossos modos de pensar, de ser e agir e formamos quadros mentais sobre o personagem que constitui nós mesmos. Conforme Josso (2004), as fábulas, contos e histórias infantis¹⁶⁶ mostram que ser humano também significa criar histórias que simbolizam a compreensão de circunstâncias da vida. De modo geral, as histórias que nos marcam são aquelas em que dificuldades ou crises são superadas. É interessante observar que a identidade heroica do gaúcho é criada a partir de uma grande quantidade de mitos e lendas resgatadas ou modificadas no Rio Grande do Sul, algumas delas procurando transmitir ensinamentos através de experiências vividas por outrem.

As experiências formadoras são tanto as que alimentam a autoconfiança como as que alimentam as questões, as dúvidas e as incertezas. Neste sentido, considerar que a experiência pode ser sentida por si e pelos outros como “positiva” ou “negativa” é exprimir, em linguagem emocional, a idéia de que as aprendizagens comportam uma alternância e, por vezes, uma construção complexa de hábitos (JOSSO, 2004, p. 44, grifo meu).

As experiências formadoras que surgem dentro do nosso cotidiano cultural e familiar estão diretamente ligadas à construção da autonomia e da identidade e indicam nossas reações programadas a determinadas situações, sendo elas positivas ou negativas, de crise ou de êxito.

A experiência formadora é uma aprendizagem que articula, hierarquicamente: saber-fazer e conhecimentos, funcionalidade e significação, técnicas e valores num espaço-tempo que oferece a cada um a oportunidade de uma presença para si e para a situação, por meio da mobilização de uma pluralidade de registros (JOSSO, 2004, p. 39).

Essa pluralidade, proposta por Josso (2004), é explicitada através das recordações-referência, sendo elas o foco principal das entrevistas.

A qualidade essencial de um sujeito em formação está, então, na sua capacidade de integrar todas as dimensões do seu ser: o conhecimento dos seus atributos de ser psicossomático e de saber-fazer consigo mesmo, o conhecimento das suas competências instrumentais e relacionais e de saber-fazer com elas; o conhecimento

¹⁶⁶ Como as histórias dos Irmãos Grimm, que incluem *Rapunzel*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Os três Porquinhos*, *O pequeno Polegar* etc.

das suas competências de compreensão, de explicação e do saber-pensar (JOSSO, 2004, p. 46).

Josso (2004) expõe que grupos de pesquisa vinham se dedicando a compreender os processos de formação, de conhecimento e de aprendizagem de adultos a partir de experiências formadoras. As perguntas que orientaram as narrativas sobre as (auto)biografias educativas foram: “O que é minha formação?” e “Como me formei?”. Segundo a autora:

[...] Para que uma experiência seja considerada formadora, é necessário falarmos sob o ângulo da aprendizagem; em outras palavras, essa experiência simboliza atitudes, comportamentos, pensamentos, saber-fazer, sentimentos que caracterizam uma subjetividade e identidades (JOSSO, 2004, p. 47-48).

A experiência formadora é a reflexão, a aplicação, o estudo, a criação, a inovação e o pensar de um saber já adquirido. A recordação referencial é a lembrança que explica “como desenvolvi um determinado saber”. Esses dois conceitos estão relacionados, pois a experiência formadora seria a aplicação de um saber adquirido através de uma vivência. A lembrança da vivência que gerou um saber, bem como a lembrança da aplicação de um saber, a aplicação consciente, refletida anteriormente, e proposital que consiste na experiência são consideradas pela autora como recordações-referência. Desse modo, o processo de formação representa um inventário de vivências, “os recursos experienciais” que constituíram a formação:

algumas vivências têm uma intensidade particular que se impõe a nossa consciência e delas extrairemos as informações úteis as nossas transações conosco próprios e/ou com o nosso ambiente humano e natural.[...] Vivemos uma infinidade de transações, de vivências; estas vivências atingem o status de experiências a partir do momento que fazemos certo trabalho reflexivo sobre o que se passou e sobre o que foi observado, percebido e sentido” (JOSSO, 2004, p. 48).

Josso (2004) propõe chamar as experiências comuns de vivências particulares. Como exemplo, exposto pela autora, todo mundo dorme e sonha, mas nem todos efetuam um “trabalho sobre sua atividade onírica e o papel do sono na sua vida de ser humano” (*Ibid.*). Efetuar esse tipo de trabalho seria uma experiência. A vivência, em geral, é algo marcante, no exemplo citado pela autora, o sonho pode marcar o indivíduo ou causar um susto. Todavia, somente pela experiência surge um novo aprendizado, sendo que ambas ocorrem sem terem sido provocadas. Desse modo, “o conceito de experiência formadora implica uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação” (*ibidem*).

Neste trabalho, busco a compreensão de vivências específicas e como elas mostram etapas diferentes na construção do legado da escola do acordeom gaúcho, as quais são

representadas pelas experiências formadoras dos músicos em questão. O estudo dos processos de formação, de conhecimento e de aprendizagem permitem compreender melhor o que são as experiências formadoras. A experiência implica a pessoa na sua totalidade psicossomática e sociocultural (sensível, afetiva e consciencial).

6.2.4 Parâmetros de análise de dados: modalidades da construção das experiências formadoras

Ao instigar a reflexão sobre o conceito de experiência formadora, Josso (2004) sugere que a construção de uma experiência formadora pode ter diferentes modalidades de elaboração:

- a) “ter experiências” é viver situações e acontecimentos durante a vida, que se tornaram significativos, mas sem tê-los provocado;
- b) “fazer experiências” são as vivências de situações e acontecimentos que nós próprios provocamos, isto é, somos nós mesmos que criamos, de propósito, as situações para fazer experiências;
- c) “pensar sobre as experiências”, tanto àquelas que tivemos sem procurá-las, quanto àquelas que nós mesmos procuramos (JOSSO, 2004, p. 51, grifos do autor).

Conforme a autora, dentro de cada uma dessas modalidades, existe uma articulação entre atividades, sensibilidade, afetividade e ideação. Para que se viabilize a elaboração de uma experiência formadora existem três atitudes interiores indispensáveis: 1 – Abertura para si, para outrem e para o meio; 2 – Disponibilidade para o que pode acontecer num espírito explorador; 3 – A procura por uma sabedoria de vida. Portanto, uma pré-disposição precisa existir no sujeito aprendiz para que ocorra uma experiência formadora. Quando uma vivência atinge o status de Experiência Formadora, as implicações são “[...] o alargamento do campo da consciência, a mudança, a criatividade, a autonomização, a responsabilização” (JOSSO, 2004, p. 51).

O trabalho com narrativas contribui para pensar sobre as experiências, mas também se torna um fazer experiencial, quando essa é uma experiência feita (modalidade b) e, em seguida, pensada/analísada (modalidade c). Podemos ter experiências formadoras; entretanto, sem realizar um trabalho reflexivo sobre elas, então são consideradas como vivências. Nas vivências, somos surpreendidos. Isso pode representar um primeiro momento da experiência, uma suspensão de automatismos, um imprevisto, um espanto. Então, pensamos sobre o vivido e sobre o que foi extraído dessa vivência. Ao contá-la, atribuímos um significado a ela, o qual está relacionado com nossa identidade. Após a reflexão sobre "eu sei o que foi vivido”,

reconheço a experiência que tive. Daí surgem os questionamentos: ela vai me servir para quê? O que vou fazer com ela?

É neste movimento dialético que nos formamos como humanos, quer dizer: no pólo da auto-interpretação, como seres capazes de originalidade, de criatividade, de responsabilidade, de autonomização; mas, ao mesmo tempo, no pólo da co-interpretação, partilhando um destino comum devido ao nosso pertencer a uma comunidade. É nessa polaridade que vivemos plenamente a nossa humanidade, nas suas dimensões individuais e coletivas [...]. A formação experiencial designa a atividade consciente de um sujeito que efetua uma aprendizagem imprevista ou voluntária em termos de competências existenciais (somáticas, afetivas, conscienciais), instrumentais ou pragmáticas, explicativas ou compreensivas na ocasião de um acontecimento, de uma situação, de uma atividade que coloca o aprendente em interações consigo mesmo, com os outros, com o meio natural ou com as coisas, num ou em vários registros (JOSSE, 2004, p. 54-56).

A análise de dados será feita por meio das modalidades de elaboração da experiência formadora propostas por Josso (2004). Musicalmente falando, essas categorias poderiam ser reinterpretadas. A vivência, conforme a autora, ocorre sem ter sido provocada propositalmente, pode marcar a identidade e gerar uma mudança de ideias, podendo, desse modo, significar o encantamento por um instrumento por meio da apreciação musical, assim como músicas em um contexto cultural, vivências musicais em família ou em festas. Entretanto, quando a vivência vai além disso, quando gera desejo ao “fazer experiência”, podendo também gerar um novo aprendizado, ou um “saber fazer”, essa é classificada na modalidade a), “ter experiências”. A modalidade b), “fazer experiências”, é a busca por aulas de música, por aulas de instrumento musical, por determinados métodos, professores ou estilos musicais ou até mesmo a procura por reconhecimento midiático, por ampliar horizontes de escuta e práticas musicais ou, ainda, atuar profissionalmente em palco. A modalidade c), “pensar sobre as experiências”, é o resultado prático das experiências, como uma nova composição, inovações, criações, uma nova performance e interação em palco, uma nova maneira de execução, novos gostos estéticos, ou mesmo uma nova escola estilística de instrumento. Na construção de uma escola regional de instrumento, tais modalidades da experiência formadora estão em articulação com as atividades, a sensibilidade, a afetividade e ideação do músico, o que, no caso do presente estudo, está em contraponto com a identidade de gaúcho.

A seguinte ilustração foi elaborada com intuito de permitir a visualização das modalidades de experiência formadora, segundo Josso (2004):

Figura 25 – Modalidades de Experiência Formadora

1ª modalidade, a: TER	2ª modalidade, b: FAZER	3ª modalidade, c : PENSAR
<ul style="list-style-type: none"> • Ter experiência: a mesma foi significativa sem ter sido provocada; • É preciso estar receptivo para ter uma experiência. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fazer a experiência: é realizá-la propositalmente; • Para essa realização é preciso disponibilidade. 	<ul style="list-style-type: none"> • Por meio das etapas anteriores, pensar como repeti-las, modificá-las ou aprimorá-las; • Busca por novas experiências semelhantes, busca pelo aprimoramento.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em suma, as recordações referências, além de representarem memórias de vivências, também envolvem memórias de experiências importantes, sendo da primeira, segunda ou terceira modalidade. “Ter experiência”, conforme a autora, é um fato marcante, que modifica nossos modos de agir no cotidiano e, principalmente, desperta o desejo e nos conduz para a segunda modalidade, fazer a experiência. Quando uma vivência nos marca, porém não nos conduz para a segunda modalidade, ela continua sendo importante, pois causa uma mudança de comportamento, mas não atinge o *status* de experiência, ou seja, as vivências atingem o estatuto de experiência após a conscientização de um novo aprendizado. Portanto, “ter experiência” (primeira modalidade) sempre foi inicialmente uma vivência, porém, uma vivência pode ser marcante, sem conduzir ao “fazer a experiência”, nesse caso continua sendo “apenas” uma “vivência” (faz parte da formação, aconteceu sem ser provocada, mas não despertou o desejo de ser repetida ou aprimorada, ou para o aprendizado, mas provocou uma mudança de ideias).

A diferença em “ter experiência” está no despertar do desejo ao aprendizado ou aprofundamento em algo, a “vivência” apenas nos marca, enquanto “ter experiência” (primeira modalidade) desperta para a segunda modalidade. Desse modo, a vivência pode ocorrer também durante a segunda e terceira modalidade. Nesse caso, durante o “fazer a experiência” (segunda modalidade), quando uma nova vivência ocorre, ela pode significar uma experiência nova, ou atingir o status de “experiência formadora”. Portanto, compreende-se que todas as modalidades são interconectadas e dependentes. Para chegarmos a ter uma experiência formadora, é necessário inicialmente ter uma vivência; dependendo da circunstância, essa vivência pode significar “ter uma experiência”(primeira modalidade), ou “fazer a experiência”(segunda modalidade) e, quando existir reflexão, inovação e aprimoramento, essa vivência representar o “ pensar sobre a experiência”(terceira modalidade).

Realizei, então, uma primeira análise das narrativas, classificando-as em vivências e experiências formadoras, sendo elas da primeira, segunda ou terceira modalidade. Dentro dessas “recordações referência”, surgiram “pontos em comum” nas falas, permitindo uma transversalização dos dados, na qual fiz contrapontos com os estudos de Identidade Musical e Educação Musical.

7 FORMAÇÃO E IDENTIDADE(S) DA ESCOLA GAÚCHA DE ACORDEOM

Os músicos escolhidos para a pesquisa passaram pelos critérios de inclusão, dentre eles compor e tocar para o acordeom sistema teclas, além dos outros, como visibilidade em documentários de TV e em concursos de performance, enquetes populares na internet e os discos do Programa Galpão Crioulo. Além dos incluídos na presente pesquisa, há mais músicos que exercem uma importante influência, como outros acordeonistas e grupos e os profissionais que tocam e compõem para outros tipos de acordeom, como cromático e diatônico, por exemplo, porém foi necessário existir essa delimitação do corpus de análise.

Os dados analisados neste trabalho de doutoramento são ricos tanto em detalhes como em conteúdos musicais, que, por vezes, uma narrativa poderia ter sido encaixada e analisada em contraponto com quase todos os itens da análise transversal que realizei na presente pesquisa. Portanto, analisar a formação de músicos populares, com sucesso e influência na música regional e, principalmente, na performance em acordeom, traz uma relevante contribuição para a área da Educação Musical. Muitas vezes, em uma única fala, destacam-se o aprendizado pela escuta intencional “tirar de ouvido”; a presença da música da mídia como influência identitária e, além disso, a busca pelo desenvolvimento de novas técnicas, novos repertórios e inovações em termos de criação musical.

7.1 AS VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS SOBRE A IDENTIDADE MUSICAL

Por vezes, um posicionamento identitário, dentro das modalidades que constituem a experiência formadora, é reconhecido nas narrativas. Esse influencia diretamente a formação e construção musical dos sujeitos aqui relacionados e, por consequência, a construção da Escola Gaúcha de Acordeom.

A partir de vivências com diversos instrumentos musicais, um indivíduo pode acabar optando por um deles. Essa escolha pode estar relacionada com possibilidades de trabalho, bem como pode indicar sua identidade sonora, ou seja, o som de um instrumento com o qual se identifica mais. Também apresento algumas experiências que influenciam na identidade de músico, conduzindo ou não a uma profissionalização, como os horários de estudos musicais, as expectativas dos ouvintes e as oportunidades de estudo.

7.1.1 A opção pelo acordeom

A vivência em relação a uma identidade sonora é a primeira que interfere na escolha e no desejo de aprender um instrumento musical. Essa opção identitária constitui-se em uma “Forma Reflexiva” (DUBAR, 2009), pois existe um “eu” voltado a “si mesmo”, e um “nós” comunitário, ou seja, voltado ao coletivo. Essa identidade também se refere à apreciação de obras musicais, sendo relacionada ao gosto estético subjetivo. Portanto, com o intuito de compreender a identidade musical dos acordeonistas envolvidos na presente pesquisa, vou atentar para seus modos de aprendizagem musical. Como Green sugere:

Identities musicais são forjadas a partir de uma combinação de gostos, valores, habilidades e conhecimentos musicais; e das práticas musicais nas quais um indivíduo ou grupo se envolve, incluindo não apenas práticas de produção, como tocar um instrumento ou o canto recreativo, por exemplo, mas também práticas de recepção, como ouvir ou dançar música. [...] Em outras palavras, estou sugerindo que as identidades musicais estão intrinsecamente e inevitavelmente conectadas a maneiras particulares de aprendizado musical¹⁶⁷ (GREEN, 2011, p. 12, tradução minha).

Como os sons e sonoridades influenciam e são parte da Identidade musical, passamos, então, para a análise de vivências em que constam posicionamentos identitários:

eu desde guri, bem novo, sempre a música e a gaita especialmente me atraía muito, estava sempre junto com eles (ensaios da banda de seu pai), cantando, participando. Então a história do pandeiro é assim, eu pegava uma latinha, uma tábua, e ficava batendo ali junto com meu pai tocando gaita e os outros músicos tocando violão, cavaquinho, etc. e aí me deram um pandeiro de presente porque achavam que eu gostava de pandeiro aquela coisa, e eu gostei. Peguei o pandeiro, na verdade eu não tocava no pandeiro, eu batia no pandeiro (risos), mas a minha obsessão mesmo era gaita (Albino Manique, 2019, informação verbal).

o pai tocava aquele instrumento... eu sempre gostei de gaita, eu não gostava de outra coisa... vinha alguém tocar violão ou outra coisa lá em casa e eu sempre gostava mais da gaita (Luciano Maia, 2017, informação verbal).

Quem não ouvisse os pensamentos de Albino Manique na infância diria que ele tinha tudo para se tornar um percussionista. O músico relata que gostava de música e que, quando criança, sua “obsessão mesmo era gaita”, porém inicialmente dispunha de um pandeiro, mas que não tocava pandeiro, apenas “batia no pandeiro”, não tendo buscado se aprofundar no

¹⁶⁷ Musical identities are forged from a combination of musical tastes, values, skills and knowledge; and from the musical practices in which an individual or group engages, including not only production practices such as playing an instrument or singing playground chants, for example, but also reception practices such as listening or dancing to music. [...] In other words, am suggesting that musical identities are intrinsically and unavoidably connected to particular ways of learning in relation to music.

estudo desse instrumento. Luciano Maia relata que apreciar o pai tocar o instrumento foi marcante em sua vida, pois, nesses momentos, vislumbrou a possibilidade de também estudar. Albino complementa ainda:

Sempre tinha músicos na minha casa. Quase que diariamente músicos, violonistas, gente que tocava cavaquinho, até instrumentos de sopro. E eu me dava com aquilo, eu estava sempre junto com eles e eles ensaiavam. Meu pai tinha lá os amigos que tocavam com ele e eu estava sempre metido, assim... no meio, eu queria estar no meio. Então no início eu cantava só, para participar. E aí que veio a história do pandeiro. Me deram um pandeiro para mim participar ali junto com eles (Albino Manique, 2019, informação verbal).

De modo muito semelhante, Gilney Bertussi comenta:

Quando eu era menino, quando era criança, naturalmente a gaita sempre existiu na minha vida. Porque eu nasci escutando os sons do meu pai (Adelar Bertussi) tocando, ensaiando, praticando. E naturalmente que a gaita já fez parte do meu sangue, desde menino (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Então, essas falas se aproximam do que Josso (2004) considera como “vivência”, pois foi marcante sem ter sido provocada, todavia não houve uma situação de aprendizagem, existindo uma definição identitária. O momento em que pode também representar “ter-experiência” – pois a experiência foi significativa sem ter sido provocada e conduziu para a segunda modalidade “fazer experiência”) – é quando começa a exploração espontânea dos instrumentos musicais. Os entrevistados, ao ganharem o acordeom de presente, resolveram dedicar-se ao estudo do instrumento por opção, por desejo ou escolha própria, isso após a apreciação ou experimentação inicial, ou seja, vivências com esse e diferentes instrumentos musicais. O acordeonista Edson Dutra relata indiretamente que teve contato com outros instrumentos além do acordeom:

[...] mais tarde no conjunto *The Gooses* em Caxias-RS que andei tocando umas músicas de teclado com eles ali, concomitantemente com Os Serranos, finais de semana que eu tocava só sexta e sábado (acordeom e vocal com Os Serranos), domingo eu atacava ali de tecladista (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Edson Dutra conta que teve acesso ao teclado e ao violão, mas se aprofundou no acordeom. Acrescenta, ainda, que seu irmão estudou acordeom por um tempo, e decidiu dedicar-se mais ao violão. Os músicos demonstram, então, uma identidade sonora, pois entre outros instrumentos que a eles estavam disponíveis, optaram em dedicar-se a um deles.

7.1.1.1 A identidade sonora dos Irmãos Bertussi

Observando a história da Dupla Irmãos Bertussi, composta por Honeyde e Adelar Bertussi (*in memoriam*), na literatura disponível e em relatos de Gilney Bertussi, filho primogênito de Adelar e que segue até o momento da presente pesquisa em atividade musical no conjunto Os Bertussi, percebe-se que tiveram vivências desde a infância com diversos instrumentos musicais e com a leitura de partituras, visto que o pai era maestro e, conforme Honeyde Bertussi, “com isto, desde muito pequeno fui apurando o sentido auditivo para os sons musicais” (BERTUSSI, 2014, p. 29).

Porém, muito antes de terem formado a Dupla Irmãos Bertussi, o pai, Fioravante, ainda menino teve contato com diversos instrumentos musicais, principalmente acordeons, dos quais fazia demonstração na loja do avô dos irmãos Bertussi, João Bertussi.

Em 1905 o João Bertussi, que era pai de Fioravante, instalou-se na Criúva e logo em seguida mais ou menos três anos depois, ele já tinha uma ferraria, uma loja, poteiros para tropas e pouso para tropeiros, também tinha uma casa de secos. Secos sem molhados, era só uma casa para vender secos, pois eram comercializados tecidos, utensílios, ferramentas, linhas, botões etc. E ele, pela ascendência e pelo sucesso ali da casa dos Bertussi, passaram a trazer da fronteira a partir de 1913 instrumentos musicais, principalmente sanfonas italianas de 4, 8 e 12 baixos, e teclados de botões, escalas semitonadas e as mais famosas harmônicas de teclado apianada, com qualquer quantidade de baixos, da então renomada marca Dallapê e Figlio da cidade de Stradella. E aí também as Honner alemãs, já pensou? Naquela época! E o sucesso da casa do João Bertussi, ali na Criúva, casa de comércio foi grande. Graças também ao Fioravante, que era o filho mais velho, ele que tocava nessas gaitas para mostrar para os clientes. Então veja que, eu acho que a partir daí é que deu-se a entrada das gaitas na família Bertussi, começou pelo Fioravante, ainda menino, quando tocava para mostrar para os clientes lá na casa de comércio do João Bertussi na Criúva (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Fioravante Bertussi, apesar de ter conhecimento de acordeom, por meio do contato na loja de seu pai, tinha também algum conhecimento de outros instrumentos musicais, tendo ele optado em dedicar-se ao Clarinete, tornando-se clarinetista na Banda da Criúva, da qual 3 anos mais tarde ele tornou-se regente.

Em 1915 chegou na Criúva uma carreta cheia de instrumentos musicais mandada pelo então governador do Estado Borges de Medeiros e ali estava o Maestro Osvaldo Cornélio junto com aqueles instrumentos naquela carreta. Ele estava incumbido de chegar no povoado e formar uma banda. Achar músicos ou aprendizes para formar essa banda. A banda da Criúva, e assim o fez. A partir de 1915 essa banda, ele permaneceu até 1918 quando que ele teve que ir embora da Criúva. E aí foi o momento que o Fioravante assumiu a banda da Criúva (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Honeyde Bertussi, em sua autobiografia conta que seu pai, ao assumir a regência da banda da Criúva, passou a estudar todos os instrumentos da banda.

Com a fundação da banda de música da Criúva, Fioravante passou a estudar não apenas a música escrita, como também outros instrumentos da Banda: pistom, trombone os outros instrumentos de pisto e os de metais; porém, gostou mais da clarineta, em dó e Si Bemol. Quando o mestre de música que dirigia a banda adoeceu e não voltou mais para Criúva, Fioravante, como tocava todos os instrumentos da banda, assumiu a regência e continuou tocando especializando-se no acordeom cromático pela facilidade das tonalidades e nas execuções. Nasci pois ao som de música e no calor da revolução e já com quatro aninhos ganhei uma gaita de 4 baixos da marca Honner. Imagine o barulho dentro de casa! (BERTUSSI, 2014, p. 26).

Honeyde conta desse contato na infância com um pequeno acordeom. Acrescenta, ainda, que na adolescência existiu certa resistência do pai em lhe dar um acordeom, “[...] o tempo passava; e eu sempre função de tudo, já que papai não queria que eu comprasse uma gaita” (BERTUSSI, 2014, p. 39), visto que ele já tocava gaita de boca e violão. Porém, entusiasmado para ter seu acordeom, quando conseguiu juntar um dinheiro ao servir o exército com 18 anos, já foi até a fábrica da Todeschini e comprou seu primeiro acordeom a prazo. Munido do instrumento, pôde inicialmente começar um estudo como autodidata:

[...] com isso passei a estudar tudo sobre o acordeom e decorar de modo certo o que ia aprendendo. Encontrei métodos que me ajudaram a melhorar a colocação das mãos e dos dedos e ampliar os conhecimentos da música escrita no papel. Não relutei em aprender a solfejar [...]. Eu tinha os velhos gaiteiros, todos os exemplos de harmonias ritmos e compassos. Também sabia o nome dos gêneros que aprendi com facilidade nas livretas da banda de música da qual o papai foi o mestre. Assim conviver numa região privilegiada pela infinidade de gaiteiros de gaita de botão semitonadas e cromáticas (só não existia a de teclado apianado) deu-me uma estrutura musical inigualável no setor musical do folclore e do autêntico estilo regional gaúcho de toda a região serrana, pois essas músicas tocadas por eles, além de não terem nomes, apenas gêneros determinados pelo ritmo – vanera, xotes, contrapasso, valsa, mazurca, rancheira, taguinho e bugio, colocaram na minha audição musical o verdadeiro gosto do que a nossa gente tinha por esta divina arte: A música simples e fácil de ser absorvida auditivamente (BERTUSSI, 2014, p. 43-44).

Futuramente, Honeyde buscaria estudar com acordeonistas e professores de música, fato que será destacado mais adiante no presente trabalho. Aqui cabe refletir que a identidade musical dos Irmãos Bertussi é marcada por essa vivência campeira, pelo estudo teórico musical e pelos músicos populares da região. Honeyde, em sua autobiografia, relata ainda detalhes sobre os gaiteiros que conheceu. Uma vivência marcante foi apreciar a gaiteira Dona Trindade e sua mãe cantarolando canções:

Dona Trindade, viúva, com mais ou menos 70 anos, alta, magra, calçava sempre tamancos, com vestido corrido até meia canela e quase sempre de um xadrez desmerecido, era gaiteira. Tocava e cantava. [...]. Como eu conhecia de longe a Dona Trindade, corria ao seu encontro, pois como era considerada de casa, chegava e sentava. E com isto, naturalmente lá e aí eu com a gaitinha. Encostado na perna dela, eu me deliciava ouvindo-a tocar e cantar. É inacreditável, eu nunca mais a esqueci e tampouco o que ela mais gostava de tocar e cantar. Dona Trindade cantava uma melodia dolente, bonita, em ritmo de valsa, muito cantada nos bailes, pelos cantores nas estradas e que também era tema musical para cantar em muitos versos, como da seguinte letra: “O amor que há de ser meu/não demora vai chegar/e a saudade do meu peito/vai sair para não voltar/quem quiser que eu vá e volte/mande varrer as estradas/tirar as pedras miúdas/e o sereno da madrugada (BERTUSSI, 2014, p. 27-28, grifo do autor).

Esse verso musical que era cantado pela mãe dos irmãos Bertussi, e também pela gaiteira Trindade, foi utilizado na primeira gravação do Bugio “Casamento da Doralice”. O mesmo verso é originário da música “Boiadeiro Apaixonado”, gravada em ritmo de Cururu com forte presença da viola de 12 cordas, da dupla caipira Raul Torres e Florêncio. Os Irmãos Bertussi fazem uma “versão gaúcha” completamente diferente e utilizam apenas esse verso em um contexto musical diferente. Esse pode ser um exemplo de como a dupla tomava ideias do folclore ou de temas musicais e compunha novas músicas relacionadas à identidade de gaúcho. Honeyde relata mais detalhes como esse sobre outros gaiteiros, como os que ele conheceu em eventos ou festejos familiares:

No casamento no meu tio João Siqueira (Tutucho), na Mulada, conheci um gaiteiro de Vacaria de quem eu não fiquei sabendo o nome naquela ocasião; tocava muito e cantava o tal de *Gavião Calçado*; *Moreninha Do Sertão*; *Boi Barroso*; *Boizinho do mês de maio* e tantas outras não guardei. [...] Quando eu era menino, numa parte da localidade de Capão Grande, que fazia divisa com a invernada dos fundos do papai, morava num mato um negro velho, alto, calmo, muito amável e gaiteiro: Seu Avelino do Capão Grande. Como ele gostava muito de mim, eu ia no campo e amarrava o cavalo na cerca, pertinho da sua casa, pois ele já sabia que eu queria ouvi-lo tocar numa gaita velha de 24 baixos e teclado de botão. Tocava pouco, mas executava o tal de bugio, o contrapasso e uma tal de querumana com um jeito meio valseado. Este negro velho tinha sido escravo e me contava muitas histórias (BERTUSSI, 2014, p. 58-59, grifo do autor).

Estas pessoas e acontecimentos aproximam-se do que Josso (2004) considera como “vivências”, visto que marcam, fazem pensar e geram mudanças identitárias. O pai dos Irmãos Bertussi, o Fioravante, muda-se para Vacaria, para trabalhar no cinema mudo, junto com instrumentistas que faziam o fundo musical. Vem o cinema com áudio, então ele volta para Criúva. Por meio dos relatos e da literatura, os Irmãos Bertussi, antes de adentrarem profissionalmente na música, tinham uma vida bastante relacionada com o campo. Tanto que cresceram em uma fazenda e uma das atividades de seu avô era manter poteiros para as tropas

e pouso para tropeiros, atividade importante para a colonização da serra gaúcha. Apesar de o pai ser músico, um fato foi determinante para sua iniciação profissional na música:

Foi no ano de 1940 que aconteceu o fato determinante para trajetória musical da família Bertussi. Pois chegou lá na fazenda, lá na Mulada, uma carreta cheia com os instrumentos que eram da banda da Criúva, que não existia mais. E o padre estava com aqueles instrumentos lá na igreja e mandou que entregasse tudo lá na casa do Fioravante. Aí foi que a gurizada fez a farra não é? O Honeyde, o Valmor, o Wilson e o Adelar. Então a partir dali é que deu início então a banda da família. O Fioravante e os quatro filhos a partir daquele momento então que nasceu a banda “Os dois purungos acolherados” que era o Fioravante e os quatro filhos (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

A chegada daqueles instrumentos pode representar uma vivência, a criançada começou a “fazer bagunça”, mas Fioravante entendeu isso como entusiasmo pela música. Então organizou uma banda para tocar com os filhos, animando diversas festas na região. A instrumentação da banda era acordeom (Honeyde), clarinete (Fioravante), sax alto (Wilson), bateria (Valmor) e pandeiro (Adelar). Essa banda inicial pode representar o “ter experiência”, pois os conduziu mais tarde ao estudo da música, buscando profissionalizar-se.

Em outra entrevista, Adelar Bertussi conta que, além da apreciação de instrumentos de banda marcial, e ter participado tocando pandeiro na banda “Dois Purungos Acolherados”, do pai e dos irmãos, antes dos 5 anos pôde ter uma vivência com o Cavaquinho.

O Fioravante ele, fez um curso com tal de Osvaldo Cornélio de São Leopoldo-RS... de maestro, para mastrar a Banda da Criúva¹⁶⁸. E o Borges de Medeiros mandou para Criúva um instrumental de 24 instrumentos. [...] O meu pai comprou o cavaquinho, eu tinha quatro para cinco anos e me ensinou afinar o cavaquinho e não precisou ele me ensinar duas vezes. Aí eu ia para as carreiradas e cantava “o cavalo zaino”. “Eu tenho um cavalo zaino, que na raia é corredor, já correu 15 carreiras, todas 15 ele ganhou” e os carreiristas gostavam rapaz!¹⁶⁹ (BERTUSSI, 2016 informação verbal apud GEMA, 2016, informação verbal).

Adelar Bertussi relata como aconteciam as carreiradas hípicas¹⁷⁰, sendo que aproveitava para cantar uma música relacionada a esse contexto. Além do primeiro instrumento, o

¹⁶⁸ Distrito de Criúva, pertencente a Caxias do Sul – RS.

¹⁶⁹ ¹⁶⁹ GEMA, é uma série de documentários que apresenta a diversidade da música produzida no Rio Grande do Sul. No dia 07 de novembro de 2016, Adelar Bertussi foi o entrevistado. Disponível em: <<https://youtu.be/D5jjJIN5o80>>. Acesso em: 18 set. 2018.

¹⁷⁰ Os cavaleiros, em pleno campo, se desafiavam.[...] Todavia, no geral, “atavam” carreiras para datas específicas, geralmente aos domingos. Os carreiristas sempre preferiam a “canha reta”, de metragem não muito longa. O percurso podia ser de 260 a 400 metros. Com o hábito das carreiras e invariavelmente com o volume de dinheiro envolvido no jogo, a atividade também se transformou em negócio. Disponível em: <<http://www.jockeyrs.com.br/news/5101-2016-03-02-21-41-25.html>>. Acesso em: jul. 2019.

cavaquinho, em seguida estudou o acordeom diatônico e mais tarde passou para o cromático sistema a piano:

[...] com 6 anos eu já tocava cavaquinho e cantava nas “carreiradas” para ganhar um troquinho. Ganhava as gorjetas, com 6 anos de idade. Com 10 anos tocava a gaita-ponto. Aí quando eu tinha 10 anos, o Honeyde comprou a primeira... o meu irmão que era o mais velho.. comprou o primeiro acordeom (sistema a piano) Todeschini. Aí eu comecei ajudar o meu irmão a tocar nos bailes. Aí meu pai já foi para Caxias, porque ele dizia para o meu irmão, para o Honeyde: Esse guri eu preciso levar ele para o colégio em Caxias para aprender. Aí que então eu que comecei com os professores, por música certinho né (leitura musical e estudo técnico), para me transformar em acordeonista, e não aquele gaiteiro¹⁷¹ (BERTUSSI, 2012, informação verbal).

Na fala de Adelar, percebe-se que entendia o estudo técnico relacionado ao termo “acordeonista”, sendo que estando na informalidade do estudo permanecia, em sua concepção, sendo “gaiteiro”. Em outra entrevista, o músico relata: “então quando nós era piaçada, nós crescemos sempre ao som da música de Banda. E sempre com livretos de música. Tanto é que, nós éramos quatro irmãos e todo mundo conhecia música (leitura musical), naturalmente” (Adelar Bertussi, *O milagre de Santa Luzia*). A profissionalização do músico Adelar Bertussi acaba ocorrendo por necessidade de ajudar o irmão Honeyde, que já era conhecido e possuía seu programa de rádio:

as suas atividades musicais tiveram que ser interrompidas após ele se acometer de uma doença, uma pleurisia, que o afastou dos seus compromissos de baile.[...] Na medida em que a doença de Honeyde ia sendo tratada, o médico declarou que ele não poderia mais tocar e cantar ao mesmo tempo, pois estava muito debilitado. Fioravante Bertussi sugeriu para Honeyde que comprassem uma gaita para o Adelar, pois ele tocava na gaita do irmão, e no momento em que Honeyde cantasse, o irmão o amparava mantendo a base do acompanhamento no outro acordeom e, quando ele parasse de cantar, ele poderia voltar a fazer o solo instrumental das músicas enquanto o Adelar recuava no volume do acompanhamento. A ideia de Fioravante foi aceita por Honeyde e o próprio foi a Bento Gonçalves buscar uma gaita na fábrica de acordeons Todeschini (ÁVILA, 2015, p. 21).

Percebe-se que a partir da vivência com diversos instrumentos musicais, Adelar Bertussi iniciou a estudar o acordeom a piano para suprir uma necessidade profissional (ajudar o irmão a tocar nos bailes). Mas antes dele, Honeyde, como já mencionado anteriormente, tocava gaita de boca e violão, e mesmo com a resistência inicial do pai sobre a aquisição de um acordeom, assim que teve condições acabou comprando um por conta própria. Resumidamente, Gilney Bertussi conta sobre os instrumentos musicais com que o pai (Adelar Bertussi) teve contato:

¹⁷¹ Fala dita em *O milagre de Santa Luzia*, uma série de documentários que apresenta a diversidade musical produzida por acordeonistas brasileiros, entre eles Adelar Bertussi. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wiADzezOTmc>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Olha só com 10 anos o Adelar já tocava cavaquinho muito bem, quando menino. E com 10, 11 e 12 anos executava gaita. Quando ele completou 14 anos de idade, começou a ajudar Honeyde a tocar nos bailes em fevereiro de 1947 (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Para Adelar Bertussi, a doença do irmão Honeyde impulsionou-o ao “Ter experiência”, pois foi acidental, marcou-o, o fez pensar, gerou uma mudança de ideias e um novo aprendizado, conduzindo ao “Fazer experiência”, que pode representar o estudo cotidiano e “mais formalizado” do novo instrumento musical, o acordeom sistema piano. Além disso, representa a definição de sua identidade sonora, uma vez que a ele estavam disponíveis diversos instrumentos dentre os quais executava alguns, optando ao final pelo acordeom.

7.1.1.2 Ainda sobre identidade sonora

Luiz Carlos Borges também relata ter tido experiências com outros instrumentos, tendo iniciado sua vida musical com o acordeom diatônico, quase em concomitância com o violão, passando mais tarde para o acordeom a piano, relatando sobre um sentimento de responsabilidade em fazer persistir um legado junto ao instrumento:

Eu comecei a tocar gaita em casa com meu pai. Com uma gaitinha de botão de 8 baixos. Eu tinha 5 anos quando ele me ensinou uma vaneirinha. Me fez eu repetir um punhado de vezes, umas 4 ou 5 vezes e quando eu disse que já tocava, ele me disse: – vamos ver então. Sentei num banquinho ali e ele sentou em outro mateando e eu toquei umas 4 ou 5 vezes aquela vaneirinha. E ele foi e me disse assim: – Bom a partir de hoje tu é o gaiteiro, e eu não vou tocar nunca mais! E ele era um homem novo, porque, não devia ter nem 50 anos na época. E disse que nunca mais ia tocar, e depois, quando eu era um gaiteiro de quase 30 anos de idade, tentei muito eu e o João de Almeida Neto, pra que ele tocasse uma música pra nós e ele chegou a colocar a gaitinha no colo e disse: não! *Eu prometi que nunca mais tocaria, eu passei o bastão* (risos), não vou voltar atrás na minha promessa. Então minha vida musical começa assim. Começa com uma promessa em casa do meu pai para comigo. E aí em seguida, para não perder o “fio da meada”. Quando eu tinha 7 ou 8 anos, quando eu já sabia ler. Ele me colocou em um conservatório musical, Conservatório Missões, ali de São Luiz Gonzaga, sob orientação da professora Lucia Bremm (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifo meu).

No livro “A alma atada na gaita: Songbook Luiz Carlos Borges” (BRUM, 2016), no qual se conta alguns momentos marcantes da trajetória artística do músico, encontra-se um relato sobre seus vizinhos:

Atravessamos a rua e vamos a casa vizinha. A jovem Terezinha, acordeonista e professora de música e outro menino Luiz, tocador de cavaquinho e pandeiro. Alexandre passeava seu talento pelas seis ou sete cordas de seus violões seresteiros e chorões. [...] no convívio com a jovem Terezinha e com o amigo Luiz, o do cavaco e do pandeiro, descobre o samba e o chorinho. Com a professora Lúcia Bremm o rigor acadêmico: teoria e prática (BRUM, 2016, p. 21).

Nota-se, na fala de todos acordeonistas entrevistados, primeiramente a apreciação e experimentação musical de outros instrumentos, como teclado, cavaquinho, flauta-doce, pandeiro, violão, instrumentos de banda¹⁷². Luiz Carlos Borges, por exemplo, apresenta-se profissionalmente tanto ao violão quanto ao acordeom a piano. No entanto, conforme suas narrativas, nota-se uma dedicação maior ao acordeom, sendo que cursou todo programa para acordeom do conservatório Missões. Em uma pergunta de esclarecimento, realizada via WhatsApp com o Luiz Carlos Borges, ele responde:

[...] o violão, eu comecei mais ou menos aos 13 para 14 anos. Antes de brincadeira pegava em casa mas... violão do mano, do irmão maior, mas não me saía quase nada. Ele tinha muito ciúme do violão, e eu era muito piá também [...]. E aí, eu sei que eu, aos 13 pra 14 anos eu gostava muito de serenata, tinha uns amigos que davam serenata e nós saía junto fazer serenata. Uns “índio” mais velho que eu, tinham gaita, violão, tudo, e eu ficava tocando gaita e cantando nas portas das casas para comer galinhada nas madrugadas. E aí eu comecei a pensar “mas é tão ruim carregar a gaita aí, nessas noites de seresta”, peguei e fui numa loja em São Luiz Gonzaga-RS e vi os preços dos violões e comprei um Dominique da Giannini, “me dei de aniversário”, quando eu tava fazendo 14 anos. E aí claro, tinha o meu violão, comprei eu acho que em três vezes, ou quatro vezes, o velho me deu um crédito lá, eu era conhecido na turma toda né. E aí com aquele violãozinho eu comecei a praticar bastante em casa, aprender por conta assim, as posições, as coisas. Prestava muita atenção quando os outros tocavam, e aí eu fui me treinando nas serenatas. E usei aquele violão muitos anos, era um violão bom, que dava uma boa resposta, e para tocar acústico assim, ele tinha uma caixinha boa sabe, a caixa acústica digamos do próprio violão, era muito boa, Giannini modelo Dominique. Um modelo, meio limitada a tiragem, feita ali nos anos, acho que (19)60 “e poucos”, é (19)68; (19)67. E aí mais ou menos foi nessa época que eu comprei. Eu sou de (19)53... 14 anos (19)67.... (19)68 por aí, esse modelo era bem conhecido nacionalmente, porque era um violão com uma boa sonoridade. E aí então esse violãozinho me acompanhou por muito tempo. E eu fui aprendendo então a tocar. E um pouco na Argentina, porque eu ia muito para Argentina, e aí tinha um Castelhana amigo meu que chamava Chacho Franzoy [...]. E então eu fui pegando uma forma, digamos um jeito de tocar violão. Eu tenho um estilo muito próprio de tocar (Luiz Carlos Borges, 2019, informação verbal, grifo meu).

O músico relata que o violão em sua trajetória musical foi naturalmente inserido, visto que possuía em casa, e o irmão tocava. Porém, teve um acesso maior aos 14 anos de idade, quando pôde adquirir o seu próprio violão, o que ocorreu por necessidade e praticidade junto a

¹⁷² Sobre Honeyde e Adelar Bertussi terem apreciado na infância instrumentos de banda marcial supostamente composta por instrumentos de sopro (saxofone, clarinete, flauta transversal, tuba, trompete, trombone de vara, bombardino); e percussão (bombo, caixa, surdo e prato), em imagens nos livros, Tonet e Tonet (2012, p. 21) bem como Bertussi (2014, p. 53), a banda da Criúva aparece com os instrumentos citados, exceto a flauta transversal.

apresentações nas serenatas, visto que era um instrumento mais leve e fácil de transportar que o acordeom. E nesta época, em suas idas para a Argentina, conheceu o acordeonista Raulito Barboza e o violonista Chacho Franzoy.

Não tardou para que voltasse a encontrar com Raulito Barboza e dar início à solidez de uma amizade que permanece até hoje mesmo com a distância que separa o solo gaúcho da capital francesa onde há muitos anos reside o músico argentino. Conheceu também a outra figura marcante para sua descoberta do universo do chamamé: o violonista Chacho Franzoy. Esse seria na verdade o seu professor, aquele que o ajudaria a desvendar os primeiros mistérios do gênero, o que lhe apresentaria o mapa das referências naquela sonoridade que tanto lhe encantava. Isto tudo muito antes de vir a (re)conhecer a chamada música gaúcha, seus caminhos e seus personagens (BRUM, 2016, p. 31).

Sobre seu estilo “muito próprio de tocar” o violão, refere-se ao fato de ter apreciado músicos argentinos e ter tido aulas com um violonista argentino. Ademais, o músico relata ter estudado outros instrumentos durante a graduação em música:

[...] tinha que optar por fazer aula de violão, e aquela época era meio difícil, porque o Professor Álvaro Pierri, que é um uruguaio, que esteve um tempão aí, um mestre no violão, ele não gostava de que fizessem muita coisa popular, vamos dizer o meu estilo nativista e regional. Ele queria que fosse no clássico já direto, começar lendo, e eu sempre “lia muito mal”, então não era um bom aluno para ele. E aí eu optei pela flauta doce. Tocava a flauta doce lá, com as professoras de flauta. E praticamente tocava violão só nos corredores, só nas festinhas. Então esse é o meu formato, minha formação de violão é muito simples, muito honesta, muito humilde, porque é uma “coisa da rua”. Sou um gaiteiro, que o aprendeu para dar serenatas e fazer festa com os amigos em São Luiz Gonzaga. E na época de faculdade para divertir os colegas nos corredores tocando milongas, e na sala de estudantes de cada prédio que eu estivesse visitando, ou tendo aulas eu levava o violão e cantava nos diretórios, nas salas. E isso dava um bom resultado, porque que o pessoal queria muito a arte, queria muito a música. Em qualquer curso, se tu fosse para a agronomia, para a veterinária. Naquela época, o centro de artes e letras que era tudo junto, e aí se fosse nas salas das Letras, é incrível como o pessoal aceitava bem uma pessoa cantando música popular brasileira ou regional nativista muito mesmo, bons tempos (Luiz Carlos Borges, 2019, informação verbal).

Edson Dutra também conta sobre uma responsabilidade atribuída ao estudo do acordeom:

O começo da minha vida musical remonta 1959 em Bom Jesus, minha terra natal, eu tinha 7 anos. Iniciava o segundo ano primário, já estava alfabetizado. Comecei o estudo da música, por iniciativa ou quase imposição, da minha querida mãezinha, Dona Cely Becker Dutra [...]. Dentro dessa perspectiva minha mãe consultou meu pai, sobre a minha matrícula na escola de música. Escola essa liderada pela irmã Luísa, uma freira que lecionava no conservatório musical Carlos Gomes lá da minha terra. *Ao falar sobre esse assunto com meu pai ele não concordou* pois ao que disse a ela isso representaria uma despesa a mais, já éramos em quatro irmãos e ainda pelo fato de que músico não era uma profissão confiável para o futuro, pensava ele. Todavia,

considerando o fato de que meu pai tinha um restaurante e uma lancheria¹⁷³ conexas, e por isso saía de casa sempre bem cedo, e só voltava pelas 22 horas da noite nós ficávamos sem a presença dele todo esse tempo. Pois foi nessa vacância que a minha mãe tomou a decisão, matriculou-me na escola de música que falei, e comigo firmou um acordo, um segredo. Que eu estudaria em sigilo às escondidas do meu pai para um futuro próximo surpreendê-lo, com uma música tocada por mim. Topei na hora, pois sempre fui muito ligado com a minha mãe (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

Nas narrativas, aparece uma responsabilidade atribuída ao estudo da música. Luiz Carlos Borges sentiu-se responsável por “assumir o papel de gaitero” da família. O legado musical na família é um assunto também apresentado e discutido por Gomes (2009) na sua tese de doutorado, quando “busca analisar a dinâmica de produção/reprodução e os processos de transmissão/aprendizagem musical vividos por uma família ao longo de quatro gerações, compreendendo um período de aproximadamente um século” (GOMES, 2009, p. 6). Dentre outros resultados, o autor expõe que a música representou um sentido de *status* dentro daquela família, sendo que os que liam e tocavam menos consideravam-se “ovelhas negras”.

7.1.2 Os horários de estudos musicais e a identidade musical

Outros autores, como Borthwick e Davidson (2002), consideram que existem os “atores da família”, que desempenham “seus papéis” conforme as expectativas dela. Tais expectativas são definidas até certo ponto pelas experiências musicais passadas pelas gerações anteriores. As autoras realizam uma pesquisa na área da educação musical analisando 12 famílias com crianças com alto nível de desenvolvimento musical e expõem alguns “[...] fatores que influenciam na vida familiar, que parecem contribuir para uma identidade musical”¹⁷⁴ (*ibid.* p. 60, tradução minha). Conforme as estudiosas, “todos os membros imediatos da família desempenham um papel modelador, tanto crianças quanto adultos, *independentemente de aprenderem ou não instrumentos musicais*”¹⁷⁵ (BORTHWICK; DAVIDSON, 2002, p. 76, grifos das autoras, tradução minha). Elas constatam ainda que “crenças de um membro da família podem influenciar os valores, atitudes e comportamentos de outros”¹⁷⁶ (BORTHWICK; DAVIDSON, 2002, p. 60, tradução minha)., ou seja, o desenvolvimento musical pode se dar a

¹⁷³ Termo regional para Lanchonete: estabelecimento comercial onde se faz refeições rápidas.

¹⁷⁴ the research fails to explore the potential influence of reciprocal family interactions on the development of a ‘musician’s identity (BORTHWICK; DAVIDSON, 2002, p. 60).

¹⁷⁵ All immediate family members play a shaping role, both children and adults alike, *irrespective of whether or not they learn musical instrument themselves.*

¹⁷⁶ the beliefs held by one family member will influence the values, attitudes and behaviour of the others

partir de uma influência unilateral. E que “os membros da família são fundamentais para determinar o desenvolvimento musical de uma criança”¹⁷⁷ (*ibidem*, tradução minha). Dentre as principais constatações das autoras, percebe-se que alocações de papéis dentro da família, interações de seus membros, o histórico musical e expectativas dos pais com relação ao estudo da música desempenham um papel central na definição da identidade musical.

Para todas as 12 famílias, havia uma clara 'identidade de grupo musical', que serviu para unir todos os membros da família: a música era para todos discutirem, ouvirem e tocarem ou supervisionarem. Havia uma forte expectativa dos pais de que as crianças se envolvessem em atividades musicais. [...] Os pais com habilidades musicais eram muito mais exigentes com seus filhos no estabelecimento de metas para a realização musical de seus filhos. As famílias com um ou dois pais que se consideravam músicos esperavam que seus filhos alcançassem um nível mais alto de realização e envolvimento musical do que as famílias com pais que se viam como amadores ou não músicos. Um resultado recorrente mostra que pais que não são músicos pareciam querer dar aos filhos as oportunidades que haviam perdido na sua infância¹⁷⁸ (BORTHWICK; DAVIDSON, 2002, p. 64-65, tradução minha).

Além desses resultados, as autoras constataam que os pais incentivavam o aprendizado musical pois, a partir de suas próprias experiências anteriores com música, consideravam esse aprendizado “como um veículo potencial para ganhos pessoais em termos de expressão emocional, prazer e possivelmente uma futura carreira” e “para os seus filhos experimentarem realizações musicais maiores do que eles puderam alcançar”(ibid.). Assim, alguns pais controlavam os horários de ensaio dos filhos, considerando o estudo da música igual ou mais importante do que atividades da escola básica, além de outros pais depositarem expectativas excessivas sobre os filhos os deixando sem escolha, ou seja, continuar praticando. Ao lembrar de minha própria infância, lembro que meu pai dizia: “enquanto este ponteiro não chegar no 18, você não para de estudar, OK?”. No começo do meu estudo com o acordeom, existia uma religiosa disciplina de estudos. De modo semelhante, Luiz Carlos Borges comenta:

[...] o pai tinha um trato comigo, primeiro “tantas horas” de gaita, depois pode brincar. E eu fui me moldando àquilo. E chegou sei lá, no primeiro ano, o pai me policiava, no segundo ano em diante que eu estava tocando pra valer, ao contrário, o pai tinha que mandar eu parar. Sim! Porque ele me moldou! “Tá bom, tá bom já faz quase 4 horas que você está tocando”. Não! Vou tocar mais uma hora! (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifos meus).

¹⁷⁷ that family members are key in determining a child's musical development.

¹⁷⁸ For all 12 families, there was a clear and united 'musical group identity' which served to bind all the members of the household together: music was for all to discuss, listen to and either play or supervise. There was a strong parental expectation for the children to be involved in musical activities.[...] Those with musical skills were much more demanding of their children in the setting of goals for musical achievement in their children. The families with one or two parents seeing themselves as musicians expected their children to achieve a higher level of musical accomplishment and involvement than the families with parents who saw themselves as non-musicians.

Na narrativa anterior, percebe-se que, no início dos estudos, um “policiamento” das regras para horários de estudo do instrumento era necessário. Depois da “primeira etapa” vencida, do tateamento instrumental à execução de músicas, era necessário pedir que o filho parasse de tocar, pois tornou-se espontâneo. De modo semelhante, Luciano Maia comenta que seu estudo não era regrado, mas espontâneo: “Eu tocava o dia inteiro, quando eu comecei a tocar, eu me lembro que eu estudava de tarde [...] se não fosse a escola eu acordava de manhã e tocava o tempo todo” (Luciano Maia – Entrevista realizada em 16 dez. 2017).

Sobre a mesma questão, conversando com Albino Manique, indaguei se o fato de ele ter ganhado uma gaita de presente e o fato de seu pai ser músico e acordeonista fez com que seu pai o disciplinasse para o estudo. Ele responde:

[...] eu era apaixonado, então não precisava ninguém me dar um toque, eu tava sempre com instrumento na mão. Sempre perto de música, de gaita muito mais que agora, porque quando a gente é guri o entusiasmo é maior. Então, eu estava sempre, sempre ensaiando, sempre tocando (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Percebe-se que, para alguns pais, a música foi considerada um legado importante da família, que deveria ser transmitido para a próxima geração, ou seja, semelhante a pesquisa de Borthwick e Davidson (2002), nunca houve qualquer dúvida de que teria música na vida dos filhos. Além disso, o interesse pela música foi espontâneo por parte dos músicos envolvidos na presente pesquisa. O legado musical transgeracional na família é presente na fala de todos os entrevistados, porém escolho enfatizar neste momento a família Bertussi:

O fato de ser um Bertussi sempre me trouxe muita pressão por parte de algumas pessoas. É uma situação natural, afinal de contas eu sou filho do Adelar, sobrinho do Honeyde, primo do Daltro, neto do Fioravante (pensativo) o tio Wilsom, o tio Valmor, todos músicos! Então foi uma pressão muito grande para mim. Mas eu me sinto já tranquilo com relação a isso, pois os Irmãos Bertussi são insuperáveis, inigualáveis mesmo! Mas eu faço a minha parte, levo adiante esse legado e divulgo a nossa música gaúcha. E estamos aí desta maneira, chegando ao ano de 2020, nós vamos chegar a 100 anos de uma história musical. Então eu me sinto tranquilo porque eu estou conseguindo levar adiante essa história iniciada ainda pelo meu avô, pelo meu pai, e meus tios (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

A mesma cobrança, por vezes exercida por pessoas próximas, ou mesmo do público, ou dos fãs, sobre filhos de músicos famosos também aparece na fala de Gilney Bertussi. Segundo ele:

Na minha adolescência, teve uma época que eu meio que me afastei da música e da gaita. Era uma cobrança muito grande. Era uma responsabilidade muito grande e todas as pessoas faziam isso, não sei por que, é natural. Eu vejo que fazem isso hoje com

meu filho, que não quer nem saber de gaita, pratica guitarra e bateria. E eu acho que tá tudo certo, cada um tem que ser o que tem vontade. Então teve uns 2 ou 3 anos, que eu meio que me afastei da gaita, e meio que corria assim, de gaiteiro, onde tinha um gaiteiro tocando eu ia para o outro lado (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Na fala de cada entrevistado, percebem-se diferentes influências a partir das experiências dos pais com música. Quando existem status identitários herdados em família, podemos fazer uma aproximação com a posição essencialista apresentada por Dubar (2009), visto que nessas existe “um pertencimento a priori, herdado no nascimento (a possibilidade de dizer ‘o que ele é’)” (DUBAR, 2009, p. 13, grifo do autor). No geral, os dados mostram um sentido de legado musical que parece estar ligado à identidade de músico, e também a uma identidade de gaúcho, tal como expõe o estudo sobre a transmissão transgeracional de identidades musicais apresentado por Borthwick e Davidson (2002).

7.1.2.1 A identidade de músico e as expectativas dos ouvintes

Nota-se ainda na fala de alguns entrevistados que, quando é exercida uma pressão demasiada sobre a criança ou o adolescente, isso pode gerar um afastamento do instrumento musical em questão, ou mesmo da música. Nesse sentido, passei por um momento na infância que, por um detalhe, não me fez abandonar o instrumento. Na fase inicial dos estudos, eu era policiado e havia me esforçado muito para aprender as primeiras músicas. Ao apresentar duas delas para meu pai e meu tio, o comentário foi em tom de deboche: “esse aí não saiu da valsa da vovó ainda”, e os dois riram. Como as músicas eram bastante simples, senti-me desapontado e por pouco não desisti das aulas de acordeom. Esse choque negativo também pode representar uma “vivência”, pois me fez refletir. Talvez tenha sido o apego extremo pelo instrumento que me fez seguir em frente, mas naquele dia tive o desejo de parar de tocar. Meus estudos junto ao instrumento continuaram sendo regrados e “policiados” por meus pais e continuei evoluindo e gostando cada vez mais das músicas e do instrumento. Alguns meses depois, ocorreu a primeira audição da escola de música que eu frequentava. Eu tinha 11 anos de idade. O “cast artístico” era formado somente por alunos iniciantes, assim o repertório seguia dentro de padrões simples de quem está na fase inicial de estudos. A plateia, com cerca de 200 pessoas, era formada por pais, amigos e familiares dos alunos. Eu fui um dos últimos a tocar. Toquei e cantei a música “coice e relincho”, de Francisco Vargas e, assim que comecei, a plateia foi “à loucura”.

Ao final, fui ovacionado e, ao descer do palco, até o prefeito da cidade veio me

cumprimentar. Ao longo da vida, fui sempre incentivado e elogiado por diversas pessoas. Isso fez com que eu estudasse cada vez mais e assim escolhi a música como um caminho profissional. Dubar (2009, p. 248, grifos do autor) expõe que “a ‘relação com o outro’ está bem no centro do processo da *identidade pessoal*, como está no âmago da vida privada e das relações interculturais”. Nesse sentido, Green (2002) expõe como apresentações em público podem afetar o desenvolvimento musical:

[...] quando eles tocam na frente de uma plateia, em breve eles saberão se a decisão de tornar seu trabalho público foi um erro. No entanto, como o prazer faz parte do aprendizado da música popular, a avaliação informal que acompanha o aprendizado raramente é punitiva. Em resumo, a avaliação está em andamento durante todo o processo informal de aprendizado de música e é de total responsabilidade dos próprios alunos¹⁷⁹ (GREEN, 2002, p. 210, tradução minha).

Portanto, em fases iniciais do estudo de um instrumento musical, cabe aos pais, ou responsáveis não exercerem uma exigência demasiada de resultados, ou obrigar que crianças se apresentem para familiares ou amigos, pois as reações dessas pessoas podem ser inusitadas, gerando resultados negativos na criança ou no adolescente. Ao invés disso, levar a público apenas quando já existe um treinamento ou segurança maior por parte do estudante de música.

O’neill (2002) expõe sobre seu estudo realizado em 1997 com objetivo de aprofundar a compreensão de por que algumas crianças são bem-sucedidas nos estágios iniciais ao aprender a tocar um instrumento musical, enquanto outras, com níveis aparentemente iguais de capacidade e potencial, fazem pouco progresso. A autora constatou que ambos os grupos não diferiram nos testes iniciais de habilidade ou inteligência musical, mas a diferença estava em como as crianças encaravam o fracasso em determinadas tarefas, sejam elas musicais ou não.

No caso das habilidades de performance musical, um indivíduo pode endossar uma “teoria da individualidade” associada à noção de que as pessoas têm apenas uma certa quantidade de habilidade “musical” e que algumas pessoas têm mais habilidade musical do que outras. Por outro lado, aqueles que sustentam uma “teoria incremental” podem acreditar que qualquer um pode melhorar sua capacidade musical através do esforço e praticando habilidades musicais¹⁸⁰ (O’NEILL, 2002, p. 82, grifos do autor, tradução minha).

¹⁷⁹ [...] when they do play in front of an audience, the latter will very soon let them know if the decision to make their work public was a mistake. However, as enjoyment is so much a part of popular music learning, the informal assessment that goes with learning is rarely punitive. In short, assessment is ongoing throughout the informal music learning process and is the total responsibility of the learners themselves.

¹⁸⁰ In the case of musical performance skills, an individual might endorse an entity theory associated with the notion that people have only a certain amount of ‘musical’ ability and that some people have more musical ability than others. On the other hand, those who hold an incremental theory might believe that anyone can improve their musical ability through effort and practising musical skills.

A autora expõe que aos 6 anos de idade as pessoas começam a fazer esses autojulgamentos sobre diversas áreas do conhecimento, influenciando, assim, seu aprendizado em diferentes áreas:

A maioria das pesquisas sobre a autopercepção das crianças na música é focada em crenças de competência, como quão boa é uma atividade, crenças de expectativa sobre o desempenho futuro ou crenças de autoeficácia de que se pode produzir o resultado desejado. No entanto, essa abordagem não leva em consideração o papel dos valores subjetivos como interesse ou desfrute da atividade; importância percebida de ser bom ou envolvido na atividade; utilidade percebida da atividade para objetivos de curto e longo prazo; e o custo de participação na atividade¹⁸¹ (O'NEILL, 2002, p. 83, tradução minha).

Albino Manique relata sobre as respostas positivas em seu início musical, quando participava nos ensaios da banda de seu pai:

[...] eles ensaiavam, meu pai tinha lá os amigos que tocavam com ele e eu estava sempre metido, assim, no meio, eu queria estar no meio. Então no início eu cantava só, para participar. E aí que veio a história do Pandeiro. Me deram um pandeiro para mim. Participar ali junto com eles. Me incentivavam também, aquela coisa quando a gente é guri aquele sonho. Incentivavam, me elogiavam, então tudo isso, tudo isso aí, te bota uma coisa positiva, uma coisa para cima né. Tu te empolga. Tudo isso é muito bom, muito importante, quando a gente está começando. Principalmente quando a gente é guri e está começando. Um elogio, um incentivo é muito bom (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Esses elogios e incentivos, dos quais fala o entrevistado, compreendem “vivências”, e participar de forma lúdica no ensaio da banda dos adultos pode representar o “ter experiência”, pois a aprendizagem musical, nesse caso, não é intencionalmente provocada, mas é “acidental”, visto que não existiu um estudo direcionado, apenas uma participação espontânea.

De outros resultados positivos, como já exposto, é possível observar o exemplo de Edson Dutra, que se sentiu na responsabilidade de fazer uma surpresa, impressionando o pai, com uma música tocada por ele e, no caso dos Irmãos Bertussi, quando Adelar Bertussi candidatou-se a ajudar o irmão, que, por recomendação médica, deveria fazer menos esforço físico. Já seu filho, Gilney Bertussi, abertamente fala de uma “pressão” demasiada que recebeu, mas comenta que, após superada, proporcionou a felicidade em continuar o legado musical da família. No relato de Edson Dutra, ele conta que estudou dois anos em segredo, resultando,

¹⁸¹ The majority of research on children's self-perceptions in music is focused on competence beliefs such as how good one is at an activity, expectancy beliefs about one's future performance or self-efficacy beliefs that one can produce the desired outcome. However, this approach fails to take into account the role of subjective values such as interest in, or enjoyment of, the activity; perceived importance of being good at, or involved in, the activity; perceived usefulness of the activity for short- and long-term goals; and the cost of engaging in the activity.

assim, em um momento positivo, bastante marcante e de grande emoção quando culminou na surpresa para seu pai:

E aí com 2 anos de estudo depois de 1960 o conservatório fez um vespéral, de apresentação dos alunos de música, uma apresentação artística aos pais, padrinhos e convidados, minha mãe convidou meu pai dizendo que iria se apresentar nesse vespéral no final do ano um afilhado dele e que como padrinho ele tinha obrigação de ir. Na verdade, ele não queria ir, tinha compromissos lá na galeteria dele, no restaurante. Mas enfim, ele foi. E lá estavam os dois sentados ouvindo os 7 meninos tocarem suas gaitinhas e o oitavo fui eu, o último já em combinação da minha mãe com a freira. E que baita surpresa teve meu pai quando foi anunciado o meu nome, eu apareço com a minha gaitinha amarela de 60 baixos nos braços. Em seguida toquei o tango La Cumparsita, música que era a preferida dele e da minha mãe. Meu amigo, quando eu terminei o toque ele saiu da pequena plateia me abraçou com gaita e tudo e me jogava para cima emocionado, nesse mesmo dia ele me perguntou se eu gostaria de ganhar uma gaita nova, o que prontamente assenti, e não deu outra, escolhi uma Veronese Azul da Cor do nosso time de casa, o Grêmio, e era o melhor que a freira tinha para vender. Desse dia em diante meu pai não só matriculou os demais filhos na mesma escola de música como também passou a ser nosso maior incentivador (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

Para Edson Dutra, esse momento aproxima-se do “fazer experiência”, pois foi realizada propositalmente, representa o estudo musical e uma busca por visibilidade. Porém, a reação de seu pai era algo imprevisível. Para o pai do entrevistado, o seu Helois de Lima Dutra (*in memoriam*), o momento aproxima-se de uma “vivência”, pois fez mudar sua concepção¹⁸² em relação aos estudos musicais, não foi provocado propositalmente por ele, porém não despertou para o “fazer experiência”, ou seja, depois da vivência ocorrida, apesar de existir uma mudança, seu Helois não passou a estudar música. Caso a reação do pai de Edson tivesse sido negativa, qual teria sido o futuro de Edson Dutra na música? Felizmente a reação foi positiva e ele passou a ser mais um incentivador dos estudos musicais.

7.1.2.2 As oportunidades de estudo e a profissionalização

Refletindo sobre a oportunidade anteriormente exposta, de ter aulas de instrumento musical, a primeira recordação-referência, a partir das narrativas, que me vem à lembrança é a de um garoto que mora em uma fazenda, afastada de qualquer povoado, que precisava viajar em torno de 10 horas a cavalo munido de seu instrumento para ter aulas. Esse fato é relatado por Gilney Bertussi, ao falar de seu tio, Honeyde Bertussi:

¹⁸² Ver grifo na narrativa anterior de Edson Dutra no item 5.1.1.2 do presente trabalho.

O Honeyde era 10 anos mais velho que o Adelar, e desde muito jovem começou a estudar música em Caxias do Sul-RS. Saía lá do Rincão da Mulada às 5 horas da madrugada no clarear do dia a cavalo e ia anoitecer em Caxias do Sul para no outro dia então ter as lições de música com maestro Victor de Lázzer (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

O “fazer experiência” pode estar aqui representado juntamente com uma grande determinação de Honeyde Bertussi em estudar música, além de seu autodidatismo, já comentado anteriormente. Gilney Bertussi conta sobre a busca dos Irmãos Bertussi pelo conhecimento técnico junto ao acordeom:

O Honeyde foi o grande desbravador, grande guerreiro musical digamos assim. Pelo fato de ser 10 anos mais velho que o Adelar, muito cedo também fez com que o Adelar fosse estudar música em Caxias do Sul-RS, porque recém tinha chegado a Caxias o professor Eleonardo Caffi, vindo direto da Itália. E o Adelar foi o primeiro aluno do professor Caffi. E o Caffi sempre disse: “Meu primeiro aluno e o meu melhor aluno foi o Adelar Bertussi”. Bem, os dois (Adelar e Honeyde), exímios acordeonistas (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal, grifo meu).

Nessa narrativa aparece o nome do professor Eleonardo Caffi. A trajetória desse docente foi estudada pela acordeonista Jéssica Thomé (2015). Conforme a autora, o pai de Eleonardo, Ângelo Caffi era maestro de orquestra e professor de acordeom. Eleonardo Caffi, “nasceu em 23 de dezembro de 1928 em Numana, Província de Ancona, região de La Marque – Itália” (THOMÉ, 2015, p. 17). Em entrevista concedida a Thomé (2015), Eleonardo conta:

Nasci num sobrado e meu pai ensaiava a orquestra no andar de baixo. O som da orquestra foi a primeira coisa que eu ouvi. [...] Eu escolhi o acordeom porque me substituía o órgão, que eu tinha paixão por órgão de igreja. Quando eu tinha a idade de nove anos, dez anos, todos colegas meus brincavam de bolinha de gude, etc. Isso na Itália. E eu quando via passar o organista que ia ensaiar na Igreja, eu largava todos eles pra ir lá a pedalar o ar. Quando eu ia lá e pedalava eu era muito pequeno. Sou pequeno agora, mas naquele tempo eu pesava pouco. Então quando pedalava e chegava olhar para ele meio escondido [pela distância do pedal] e pra poder ver ele eu se esquecia de pedalar. Então ele: “bah, mas como?”. Eu era pequeno, tinha pouco peso, era ligeiro e pedalava ligeiro com os dois pés em cada pedal [...] quando percebia com o ouvido que diminuía o volume ia lá botar outra carga (CAFFI, 2015 [n. p.], apud THOMÉ, 2015, p. 17).

Essas vivências sonoras na infância marcaram a identidade musical de Eleonardo Caffi. Conforme Thomé (2015), ele queria mesmo ter estudado órgão ou piano, mas eram grandes, e o instrumento mais compacto e de sonoridade mais semelhante à do órgão era o acordeom. Além disso, seu pai já tocava. Por volta dos 12 anos, Eleonardo inicia o estudo do acordeom sistema a piano:

Essa foi a primeira valsinha que eu fiz. O meu pai não permitia que eu tocasse músicas, só exercícios, exercícios... ele não fazia questão de ouvir a música não. Um dia ele me achou lá tocando e rasgou a partitura. [...] Estava com o professor em casa (pai de Eleonardo) e ele me escutava no ensaio, quando eu ensaiava e às vezes ouvia o porquê que eu não agradava ele, que era músico muito bom o meu pai. [...] Ele começou com as partituras, ensinamento de solfejo, etc., tinha que ter leitura não era de ouvido não. Os métodos que ele achou me serviu pra fazer a técnica e tudo, ele encontrou em Milão na época não é, que eram os primeiros, eu fiz todo o Czerni, a escola de técnica não? E quando eu tocava, eu tocava numa rua, que onde é que eu tocava dava com a rua e as pessoas que saíam do cinema e que passavam aí em frente, me ouviam tocar e me batiam palma. Não eram músicas, eram estudos [...] Os irmãos dele são músicos também então, quando chegavam não me davam muito elogio, e eu mostrava os exercícios e eles “é tá bom, tá bom, mas melhora, melhora”. O Hanon também eu fiz. Bach, eu fiz vários métodos assim que me serviram para me entusiasmar no instrumento que eu comecei, o acordeom piano [...] com a cromática reduziu a distância só que tive que começar tudo de novo que eu não conhecia o teclado e a princípio, dó, ré mi e trabalhava com a outra, mas depois me ajeitei e achei que era melhor com a cromática e fiquei com a cromática sempre (CAFFI, 2015 [n. p.] apud THOMÉ, 2015, p. 19, grifo do autor).

Percebe-se na narrativa anterior vivências relativas à identidade musical estudadas por Borthwick e Davidson (2002), e já salientadas na presente pesquisa, como as avaliações positivas dos ouvintes e transmissão transgeracional de identidades musicais. Quanto às avaliações, nota-se respostas positivas, porém moderadas dos ouvintes, ou seja, “é tá bom, tá bom, mas melhora, melhora”, como um incentivo a continuar praticando mais. Percebe-se, ainda, sem especificidade de data, que, pouco tempo depois, Eleonardo Caffi passa a estudar o acordeom cromático de botões, e que os estudos técnicos prevaleciam sobre o repertório. E os resultados? Na juventude, ainda residindo na Itália, venceu um campeonato internacional de acordeom na categoria “profissional”:

Ainda na Itália, em 1947, aos 18 anos de idade, Caffi participou do Concurso Internacional de Acordeonistas, em Stradella. Na oportunidade, o músico se inscreveu na categoria amadora. Justifica que não se inscreveu na categoria profissional porque preferia apenas participar mesmo se ficasse em último lugar. Por indicação de um italiano e fabricante de acordeom o músico acaba trocando da categoria amadora para a profissional. A exigência para concorrer como profissional era executar o Moto Perpetuo de Niccolò Paganini. A outra peça era de livre escolha e Caffi escolheu uma marzuca que se chama La Migliavacca, de Augusto Migliavacca. O resultado inesperado concedeu o título de Campeão Internacional do Acordeon para Eleonardo Caffi (THOMÉ, 2015, p. 20).

Portanto, nota-se que, atuando como professor em Caxias do Sul-RS, Caffi, de fato, exerceu notável influência no nível técnico do acordeom gaúcho. Conforme relato de William Hengen, ele foi professor de vários acordeonistas conhecidos do Rio Grande do Sul:

[...] parte essencial da gaita gaúcha foi trazido pelo Ângelo Caffi, pai de Eleonardo Caffi, em Caxias do Sul-RS e o Adelar Bertussi foi um dos seus primeiros alunos (de Eleonardo Caffi). E ele passou técnicas que não existiam aqui. E quando o Honeyde

teve o aval do professor, do Eleonardo, “olha podem ir para o Brasil”, que na mão direita ninguém no Brasil supera o Adelar Bertussi. O Caffi também dava aulas de violão clássico, e foi onde o Toco (violinista do Grupo Os Serranos) estudou, e o Bira Mattana também, que é o irmão do Itajaíba Mattana. Posteriormente foi professor do Paulo Siqueira, Daltro Bertussi, Edson Dutra, Gilney Bertussi. Então o Caffi formou uma série de acordeonistas. Se não me engano o início do estudo ferrenho do Oscar dos Reis, também foi com o Caffi (William Hengen, 2018, informação verbal).

Como explicado anteriormente, minha conversa com William Hengen, então acordeonista do grupo Os Serranos, deu-se em virtude de contatar Edson Dutra. Sobre seu “fazer experiência” junto ao professor Eleonardo, o músico relata:

Ao chegar em Caxias do Sul-RS (estudar com Eleonardo) eu já tinha uma base muito boa musicalmente falando, *e já tocava já compunha*, já lia partitura com certa facilidade alguns trechos mais complicados esperava um pouco, mas entendia pelo menos. E aí foi com base nisso aí que o professor Eleonardo Caffi acreditou muito em mim, gostava de mim, só que era muito mais exigente que a freira ainda. Dava os temas *e aí eu já comecei a me envolver também com outro estudo do clássico que era muito cobrado. Muitas coisas cobradas ali em Caxias do Sul* e já comecei a atuar final de semana também com o músico profissional e já não sobrava tanto tempo assim para chegar lá estudar (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

O processo de compor, tocar suas músicas e apresentar-se profissionalmente pode representar “experiências formadoras”, pois existe uma reflexão sobre como repetir, aprimorar ou modificar experiências anteriores. O “fazer experiência” pode ser representado pelo estudo da música erudita, então chamada de “clássica”, bem como a relação com os procedimentos docentes do professor Eleonardo Caffi:

E assim ele cobrava, e eu me lembro que era um italiano muito simpático para falar de qualquer outra coisa, mas chegava na hora da música, era um assunto seríssimo para ele. E ele se fazia notar, se fazia sentir como um mestre realmente, e cobrava muito. E por mais que tu achasse que estava “limpo” o exercício, entendia que estava “limpo” sempre ele achava uma... e não tava, o ligado não estava certo... que as notas estão certas, a divisão certa, mas o ligado, tinha de fazer mais ligado... a mão (pensativo) enquanto um dedo estava saindo da tecla o outro tinha que estar na outra tecla. Isso aí, não levantar muito a mão, posição dos pés. Ele cuidava até nisso. “*Vai tocar, vai fazer uma apresentação tem que estar com os pés bem colocados, bem bem ajeitado para colocar para ficar bonito*”, até a parte estética ele comentava. Quer dizer um preciosismo que, a rigor eu já tinha discernimento para dispensar, porque não era a música de Fandango, e ele não sabia como as coisas aconteciam (risos). Mas enfim eu respeitava isso aí dele. Então só posso agradecer as orientações desse Grande Mestre (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

Nota-se, então, o preciosismo do ensino conservatorial na pedagogia do professor Eleonardo Caffi, que certamente ocorreu de maneira semelhante com seus outros alunos, sendo, entretanto, desconexo da realidade profissional desses aprendizes, ou seja, os bailes gaúchos. Outras vivências com esse professor foram contadas por Edson Dutra:

E eu me lembro não foi uma nem duas vezes que eu sabia que não tinha estudado a lição completamente que ele tinha passado, nem adiantava ir lá porque além de te dar um “xingão” ele ainda dava uma lição de moral, dizia que era uma barbaridade porque não justificava o dinheiro que estava pagando para ele, se não estudasse em casa, que ele não era milagreiro que tinha que estudar por si mesmo, ele mostrava o caminho e a pessoa tinha que buscar, a tinha que ter interesse nas coisas (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Essa passagem pode representar “vivências”, pois marcou, fez pensar e gerou uma mudança de ideias. Gilney Bertussi, por sua vez, relata que iniciou tocando em casa vendo o pai, Adelar Bertussi, que o colocou estudar por um período curto com uma professora de Caxias do Sul- RS, da qual ele não lembra o nome, pois foram poucas aulas. Posteriormente, passou a estudar com Eleonardo Caffi:

[...] um pouco mais de adolescência já, na década de 80, eu estudei uns 2 anos e meio com professor Caffi. Foi a escola da minha vida, o professor Caffi. Foi o professor assim que, além de ensinar todo princípio musical, toda a história da música, me ensinou valores para vida que me servem até hoje. Claro que também meu pai fez isso, mas o professor Caffi, além de ensinar música, ele ensinava a ser um homem, ensinava a ser uma pessoa de bem, ensinava os valores corretos. Então estudei com ele na década de 80 uns dois anos e meio mais ou menos, que até hoje me serve. Depois eu já estava envolvido com as jornadas de baile com meu pai. Depois nos anos de 1997 e 1998, eu estudei no conservatório musical Som Maior em Curitiba-PR, com professor Valdir Teixeira. Ali sim eu estava estudando, prestando exames, estava com repertório de músicas clássicas já bem bom, viu (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Como mencionado em seção anterior, Gilney Bertussi estudou no conservatório Som Maior, com Valdir Teixeira. Conforme o músico, seu intuito era receber o diploma de professor de música:

E eu estava estudando pesado mesmo. E a minha intenção era pegar o meu diploma, meu certificado de professor de música. E eu não consegui, ficou me faltando uns oito meses ou um ano mais ou menos de estudo, eu não consegui porque quando chegou em 1998, no final do ano, meu pai me disse: “olha meu filho, eu vou tocar o último baile agora dia 31 de dezembro de 1998, cansei. E tu segue se tu quiser com o conjunto, se não tudo bem”. *Então em função de assumir definitivamente, e totalmente no grupo musical Os Bertussi, no final de 1998, em função disso eu não pude mais dar sequência aos meus estudos de música lá em Curitiba-PR.* Mas foram dois anos que me agregaram muitíssimo, àquele conhecimento que eu já tinha anteriormente (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal, grifo meu).

Voltando ao início dos estudos musicais de Edson Dutra, ele menciona nomes das suas primeiras professoras “nossa querida irmã Luiza [...], a Claci, e ainda a senhora Oneide Cauduro”. Sobre os estudos deste período, o músico menciona:

o meu estudo no conservatório desde o começo foi em cima dos métodos do Alencar Terra, depois do Czerny, e Solfeo de Los Solfeos, e Margaret Steward, ao que me lembro na parte de teoria musical, e a irmã Luísa nos cobrava muito as lições, ela explicava as divisões na parte teórica e tu tinhas de ensaiar, aquilo que ela que passava na segunda-feira, adiantava um pouco de teoria musical, adiantava um pouco no livro avançava uma ou duas lições, e tu tinha que ler aquela parte da partitura, depois que obviamente entendesse a divisão. E começava em uma parte divide o estudo em escalas primeira coisa a fazer as escalas um determinado tempo “limpava” escala maior, “limpava” a escala maior com a sua relativa menor. “Limpava” essa aí na outra semana já passava para outra tonalidade, sempre a escala maior como modelo e a sua relativa menor e depois primeiramente só com uma mão direita depois só com a mão esquerda depois com as duas, depois em movimento invertido. Uma escala ascendente e outra escala descendente e depois em terças, baixos, fazendo digamos a escala... se for a escala modelo por exemplo, começando com o Dó e com o dedo certo começar na parte do teclado a terça, e depois fazer esse mesmo exercício de modo invertido fazia no teclado a parte começando pela tônica e a mão esquerda pela terça maior a mão esquerda, e depois fazia com a quinta, digamos Dó e o Sol iniciando ali da mesma forma, e depois arpejos maiores, menores diminutos. *Assim o estudo progressivo da música, da parte técnica unido com a parte teórica, e as irmãs, volta e meia “de sobremesa”, vinha a possibilidade de tirar um bolero uma coisa assim para aumentar o repertório mas elas se preocupavam muito na progressão dos estudos e as irmãs sempre cobravam. [...] Então ela não aceitava isso ela queria o progresso ali nas lições, em suma lá no conservatório foi isso (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).*

Outro músico que vivenciou fortemente os estudos em conservatório de música foi Luiz Carlos Borges:

Quando eu tinha 7 ou 8 anos quando eu já sabia ler, e abria um jornal assim e lia. Ele [seu pai] me colocou em um conservatório musical que se chamava conservatório musical Missões, da professora Lúcia Bremm...uma alemoa. Ali de São Luiz Gonzaga-RS. Aí eu posso te afirmar assim, e inclusive eu até já comentei com alguns ex-professores, mestres meus da Universidade Federal de Santa Maria. O que eu sei realmente de música eu devo a esta mulher, a esta professora de conservatório, essa alemã. Olha, era “endiabrada” a mulher. Ela sabia muito de teoria. Tocava bem acordeom e tocava muito piano e cantava bem. Sabe daqueles mestres antigos? [...] Aos meus 14 anos ela me falou: “olha, Borges [...]” falou “eu te passei tudo que eu queria te passar” [...]. E me largou assim, mas quando eu vim pra Santa Maria-RS e comecei a frequentar a faculdade (graduação em música), eu trazia este conhecimento que foi uma base muito forte na minha vida, que ela me passou. Então tinha uma enorme dificuldade em encarar os professores da universidade. Os professores da universidade muitas vezes não têm esta loucura de, (pausa pensativo) este talento musical que, casualmente esta professora Lúcia Bremm, desse conservatório lá em São Luiz Gonzaga-RS tinha. [...] Ela fazia audições semestralmente. Terminava o semestre com todos alunos tocando e ela era linha de frente, fosse no piano, cantando, tocando, discursando. Era genial esta mulher (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifos meus).

Questionei o músico se a prática dele com essa professora era no acordeom ou uma prática mais geral. Ele responde:

Eu estudava muito. Ela tocando piano e eu fazendo o solfejo cantado, na época do tempo que se cantava e o piano ia caminhando assim (Tocando ao acordeom, e voz) Dó, réé, mii, depois somente com semibreves. Depois intervalos. Eu canto quase todos

intervalos, difícil o intervalo que eu não consiga cantar. Porque ela fazia assim comigo: “vamos fazer um intervalo de quinta então” (Cantando, e bem afinado) DÓ – Sol, agora, ela só gritava “sétima”, e eu: Dó-SI, sempre com o Dó como base, no início, “agora, uma nona”: Dó-ré. E depois ela brincava, e ficava fazendo uma escala com a mão na barriga, Dó, Ré, Mi, Fé, Sol, Lá, Si, Dó. (o músico cantava e demonstrava as notas na região do abdômen). Então ela só movimentava a mão, Dó-Sol, Dó-Mi, Ré. Tem memória motora também nisso. Depois disso, no quadro negro ela colocava “Olha vamos pegar o Dó da primeira linha em baixo”. E ela apontava na pauta, a nota que eu deveria cantar, ia mostrando com a régua ali. [...] Eu sempre me soube como músico profissional. Desde que eu aprendi a primeira vaneirinha, eu tinha certeza. E quando eu comecei a estudar com a professora Lúcia, ela me dava uma lição hoje, (pensativo), se estudava muito o Mário Mascarenhas, lembra? Junto ao Czerni o Hanon. Aqueles livros antigos de exercícios. Ela passava um exercício, por exemplo... (o músico executa no acordeom um exercício), eu levava para casa e trazia “mastigado aquilo”, indo e voltando a mil! (risos) Eu toquei, em média, dos meus 8 aos 20 anos, vamos pegar esta faixa de 12 anos mais ou menos, eu não baixei de 6 horas de estudos de gaita por dia, todos os dias! Eu não toco mais por ruim, porque tempo eu tive para tocar! (risos) (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifos meus).

Além de outros aspectos, a narrativa de Borges salienta o corpo nos processos de ensino e aprendizagem de música. Sobre tais processos, Godinho (2006, p. 354) expõe que: “Não seria abusivo dizer que desde sempre a música esteve associada ao corpo humano. Inevitável nesta associação está o fato da produção musical depender da atividade física”. Refletindo sobre as últimas narrativas de Borges e de Edson, fica claro um detalhamento e uma ênfase dada aos estudos técnicos e que, “de sobremesa”, vinha uma música.

Tanto nos conservatórios de música, como na formação musical de Eleonardo Caffi, os estudos técnicos foram a espinha dorsal do curso, e as músicas eram tidas como uma “recompensa”. Portanto, devido a essa ênfase dada aos estudos técnicos, a maior parte do repertório desses músicos acabava ficando a cargo de sua própria escolha, sendo suas criações no âmbito da música popular, do mesmo modo que Green (2002) pondera:

Paralelamente ou em vez da educação musical formal, sempre existem, em todas as sociedades, outras formas de transmitir e adquirir habilidades e conhecimentos musicais. Elas envolvem o que chamarei de 'práticas informais de aprendizagem musical', que compartilham poucas ou nenhuma das características definidoras da educação musical formal sugeridas anteriormente. Em vez disso, dentro dessas tradições, os jovens músicos ensinam a si mesmos ou "adquirem" habilidades e conhecimentos, geralmente com a ajuda ou o encorajamento de suas famílias e colegas, assistindo e imitando músicos ao seu redor e fazendo referência a gravações ou apresentações e outros shows ao vivo, e eventos envolvendo suas músicas escolhidas. Entre a variedade de músicas vernaculares que são transmitidas de maneiras como essas, a música popular sempre formou uma categoria importante. A alguns músicos populares nunca foi oferecida educação musical formal, mas muitos daquele aos quais foram oferecidas acharam difícil ou impossível se relacionar com a música e as práticas musicais envolvidas¹⁸³ (GREEN, 2002, p. 5, tradução minha).

¹⁸³ Alongside or instead of formal music education there are always, in every society, other ways of passing on and acquiring musical skills and knowledge. These involve what I will refer to as 'informal music learning practices', which share few or none of the defining features of formal music education suggested earlier.

Os músicos não relatam uma dificuldade em relacionar-se com os estudos do conservatório, mas o que se percebe nessas últimas narrativas de Borges, de Edson e de Gilney é que a “música erudita”, então chamada de “música clássica”, era considerada como um campo de conteúdos voltado somente ao estudo e desenvolvimento musical, ao passo que os músicos em questão trabalham e fazem “música popular”. Cabe ressaltar, ainda, que esses gêneros musicais se influenciam mutuamente, sendo, portanto, um equívoco tentar segregar a “música popular” da “música erudita”¹⁸⁴ (ADOUR, 2014).

Albino Manique, ao longo de suas narrativas, reafirma seu autodidatismo e a imitação ou a troca de ideias com amigos músicos. Além disso, menciona sobre as oportunidades que teve em tocar acordeom:

Eu queria aprender a tocar gaita. E daí meu pai às vezes me dava a gaita dele para mim tocar, e eu dizia não! Eu quero uma gaita nova! Um instrumento novo, 0 km. Aí ele me deu uma gaita, e eu, eu sempre digo que a música é um Dom, a gente não sabe porque que aprende, porque que faz. E eu peguei a gaita, me empolguei com a gaita nova, aquela coisa de se sentir estimulado. Entusiasmado com aquilo, e eu fui pegando na gaita, meio por minha conta, meio não, totalmente por minha conta! Meu pai até não me dava muita orientação e fui descobrindo, fui tocando, e fui indo, fui aprendendo, fui desenvolvendo, lógico no início, aquelas músicas bem simplesinhas, as músicas que eu escutava no rádio. Então eu comecei a tocar gaita, eu aprendi por mim mesmo, porque eu tinha facilidade de memorizar as músicas, as músicas cantadas que tinham letras, memorizando as letras, então as coisas foram acontecendo assim ao natural (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Então, ter ganhado um instrumento novo, e também mais adequado ao tamanho dele, foi um fato relevante para o aprendizado musical de Albino Manique. Falando sobre seus estudos, comenta:

Eu, na verdade, estava sempre com o instrumento na mão, sempre tocando sempre tocando, quando surgia lá em São Francisco de Paula-RS algum gaiteiro novo, por exemplo: “fulano toca bem, vem lá de Porto Alegre”; eu tava sempre perto dele, observando ele tocar e perguntando alguma coisa, e eu aprendi assim na marra! (risos), por vontade e por dedicação ao instrumento (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Rather, within these traditions, young musicians largely teach themselves or 'pick up' skills and knowledge, usually with the help or encouragement of their family and peers, by watching and imitating musicians around them and by making reference to recordings or performances and other live events involving their chosen music. Amongst the variety of vernacular musics that are passed on in ways such as these, popular music has always formed a major category. Some popular musicians have never been offered any formal music education, but many of those who have been offered it have found it difficult or impossible to relate to the music and the musical practices involved.

¹⁸⁴ Não estabeleço uma ideia dicotômica entre esses gêneros musicais, tal como explicitado por Adour (2014, p. 136): “Muitas publicações ainda hoje omitem o repertório popular, e, quando não o fazem, sempre o citam para enfatizar sua simplicidade. [...] Com a recente institucionalização da música popular, é muito comum encontrarmos a configuração inversa: instituições e publicações que não investigam o repertório erudito. Aguardamos o talvez utópico futuro onde as adjetivações caiam em desuso”.

Já, com relação aos estudos na vida adulta, ele comenta sobre um amigo acordeonista de Porto Alegre-RS, a quem ele se refere como Manoel, ou “Manoelão”(in *memoriam*):

Eu tocava muito com ele. Me encontrava muito com ele. O Manoel tinha um estilo totalmente diferente de tocar acordeom. Era jazzístico, tocava muito Art Van Damme, Frank Marroco. Mas eu aprendi muito com ele assim, vendo ele tocar, harmonização, dissonâncias, essas coisas assim, enriquecem teu trabalho. Tu tem que ouvir os outros tocar para ti aprender não é? Não é, Douglas? tu tem que ouvir uma música e “bah isso aqui eu nunca tinha escutado”. Eu ouvi aqueles gaiteiros argentinos, aqueles gaiteiros europeus. Cada um tem uma maneira diferente de tocar, e tudo isso tu traz para ti e tu enriquece o teu trabalho. Pode até usar algumas coisas deles nas tuas músicas. [...] Mas não era aula. Teve até uma época que eu comecei a tocar assim, para pegar umas coisas do jeito que ele tocava. Mas eu achei que ia confundir muito o meu jeito campeiro de tocar com aquele jeito mais moderno de tocar. E daqui a pouco tu começa a misturar muito. E aí tu começa a (pensativo), não sabe para que rumo tu vai. Porque ele não tocava a música gauchesca, ele só tocava esses tipos de música aí. Mas foi um aprendizado para mim, na prática foi muito bom. Um excelente músico, que tocava muita gaita (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Em alguns momentos, ao responder a algum questionamento da entrevista, Albino Manique, ao contar sobre seus métodos de estudo, parecia estar me aconselhando sobre modos de aprendizagem musical. Neste momento, o músico destacou a “escuta intencional” como uma de suas principais fontes de aprendizagem. Luciano Maia, de forma semelhante, comenta:

Eu tinha uma facilidade muito grande de ouvido, e em 6 meses é um bom tempo assim, pra quem tem uma boa orelha, Então, no início foi... dessa maneira, o que aconteceu... ele [pai] me avisou “ô, não vou mais te levar na aula, coisa e tal”, eu na realidade não desanimei nada, eu na realidade até fiquei mais animado porque a professora não deixava eu ir adiante no livro. Então eu pude estudar sozinho, *comecei a estudar sozinho pelo livro*. Então os exercícios que eu não tinha passado eu perguntava pra ele [pai] e ele me passava as coisas que ele já tinha visto (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

A experiência formadora (terceira modalidade), o “pensar sobre experiências” (JOSSO, 2004), está relacionado à frase: “comecei a estudar sozinho pelo livro”. Esse fenômeno pode ser observado aqui, pois, por meio de uma reflexão, existiu uma busca em repetir e aprimorar uma experiência anteriormente vivida. O músico destaca que teve 6 meses de aulas com a professora Amélia Cruz, que, segundo ele, possuía Licenciatura em música, e tocava diversos instrumentos musicais. Ao parar de ter aulas de música, Luciano sentiu mais autonomia em relação a seus avanços nos estudos musicais, destacando a ajuda do pai e a facilidade auditiva.

Tratando de experiências musicais da vida adulta, Luciano destaca uma vivência que fez descortinar outro mundo musical e que, futuramente, viria a influenciar a sua música.

Aí um dia alguém me chamou pra fazer um festival, se eu não me engano em Jaguari-RS, [...] eu ouvi aquele som, era o Elias Rezende, já tinha uma Scandalli na época, coisa rara. Cara, o Elias tocando, hoje eu sei, Frank Marrocco e Art Van Damme, e eu cheguei pra perto para assistir ele tocar. E cara, quando eu olhei o instrumento que ele tocava e eu vi que era o mesmo que o meu, e eu não fazia ideia do tom que ele estava tocando, das coisas que ele estava tocando. Aquilo ali pra mim poderia ter sido ruim assim, uma coisa difícil. Mas foi desafiador: “pô, eu toco o mesmo instrumento do cara e eu sou bom pra caramba” – porque todo mundo considerava – e eu não sei aquilo ali, cara!“. Só que aí isso é uma coisa de cada um, ao invés de eu voltar pra casa e ficar com ciúmes do Elias, eu fui falar com ele. Digo “bicho, e esse monte de acorde? E esse monte de coisas aí? Como tu sabe?” [...] “procura esse livro, ouve esse cara, faz tal coisa”. Na época não dava pra baixar, fazer download. Então, compra, encomenda, copia. “A hora que tu quiser ir lá pra Santa Maria-RS eu copio pra ti”, e deu certo. E eu fui atrás desse material (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Essa apreciação pode representar uma vivência e o levou a estudar outro universo musical. Aqui aparece a oportunidade de estudo e descoberta dos termos “harmonia e improvisação”. As formas como Luciano resolve suas dúvidas, dentro do seu estudo autodidático, também chamam a atenção:

Pelotas não tinha professor de harmonia e improvisação nessa época, isso em 1997, não tinha professor de harmonia e improvisação e foram duas palavras que eu aprendi: harmonia e improvisação. Isso aí nem se falava no acordeom na época. Aí eu fui buscar isso, cara. Por sorte o negrinho Martins, que era irmão do Joca, tinha voltado na época de Portugal e tinha material sobre isso, tinha coisas, aí ele fez um workshop em Pelotas com o maior de Portugal, o Tônico Goularte, e esse cara foi o cara que “me deu as tintas”. Porque aí o Joca começou a me chamar pra fazer uns showzinho, de volta assim, me aceitando, e eu comecei a estudar... mas eu não trabalhava, fazia um show por mês, gravava uma coisinha ou outra, mas isso foi legal porque aí eu resolvi me dedicar a estudar, eu peguei esses livros e durante um ano mais ou menos eu estudava das 7 da manhã até as 8 da noite. [...] É, só que aí quando tu entra pra aquele mundo e tu vê que é um universo tão gigantesco tu não quer mais sair daquilo ali. Cara, eu estudava dez horas por dia como a gente, assim ó... era 7 horas da manhã e quando eu via já estava na hora de almoçar. Aí eu almoçava desesperado pra voltar a estudar, mas “sem querer” [sem ser forçado], mas aquela coisa da descoberta. E outra, muita coisa, eu não sabia: “ah, o que é uma quinta aumentada? Uma nona? Um D11+?, Um sub-quinto?”. O que era? E estava escrito nos livros. Aí eu pegava o telefone e ligava pros caras, ligava pro Elias, ligava pro Negrinho, ia lá no Negrinho, que estava em Pelotas-RS, ou se eu ia a Santa Maria-RS num festival ou outro e encontrava alguém (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Essa narrativa, e a maioria das anteriores, pode ser relacionada ao estudo de Lucy Green (2002), ao evidenciar “Como os músicos populares aprendem”, no qual a autora destaca as atitudes, práticas de ensino e aprendizagem de músicos populares. Green destaca três tipos de escuta, sendo elas: intencional, atenta e distraída.

Primeiro, a *escuta intencional* tem o objetivo particular, ou propósito de aprender algo, a fim de usá-lo de alguma maneira depois do término da experiência auditiva. É o tipo de audição que qualquer músico empregaria quando, por exemplo, aprendesse a tocar o *cover* de uma música, fazendo uma anotação mental ou escrita de harmonias,

da forma ou de outras propriedades da música para ser tocada, podendo usá-las em outro contexto, realizando um exercício analítico e assim por diante. Segundo, a *escuta atenta* pode envolver a escuta no mesmo nível de detalhe que a escuta intencional, mas sem nenhum objetivo específico de aprender algo para poder tocar, lembrar, comparar ou descrever posteriormente. Terceiro, podemos distinguir a *escuta distraída*, quando a música está sendo ouvida, sem outro objetivo que não seja diversão ou entretenimento. Dentro desse tipo, também é possível incluir a audição, o que ocorre quando estamos cientes de que há música tocando, mas mal prestamos atenção nela. Diferentes tipos de escuta não são discretos. Um ouvinte pode facilmente passar de um para outro ou até experimentar todos os tipos sugeridos aqui durante o curso de uma peça musical¹⁸⁵ (GREEN, 2002, p. 23-24, grifos da autora, tradução minha).

Os tipos de escuta também representam “oportunidades de estudo”, sendo que o aprendizado por meio da escuta intencional e atenta foi destacado com unanimidade entre os músicos envolvidos na presente pesquisa, mesmo por aqueles que passaram por conservatórios de música. No entanto, conforme a autora, tratando-se de músicos populares, todos os tipos de escuta “formam uma parte central em seu processo de aprendizagem¹⁸⁶”(GREEN, 2002, p. 23-24, tradução minha).

Luciano Maia comenta com empolgação sobre suas descobertas acerca do novo universo da harmonia e improvisação e que nunca mais parou de buscar e aplicar esses novos conhecimentos:

Mas o Negrinho levou esse cara aí pra Pelotas-RS mais ou menos nessa época, que eu falei ali. O Tônico Goulart fez uma oficina uma vez lá em Pelotas sobre isso, pra informar os músicos. E esse cara que veio de Portugal me deu aula, ele deu aula no Sociedade Música pela Música, que era uma sociedade de música lá em Pelotas-RS. Quase ninguém aproveitou essa aula, o cara falou de intervalos, falou de harmonia e ninguém sabia nada, eu, como já estava procurando, já tinha noção, aí eu marquei uma aula com esse cara no outro dia e ele me deu uma aula das 9 da manhã até as 6 da tarde. Ele simplesmente colocou todos os conceitos na minha cabeça em um dia. Conceito de campo harmônico, de improvisação, de como pensar, de como funciona os modos, re-harmonização, foi muito fácil. Eu aprendi de uma maneira muito fácil! Muito bom esse cara, Tônico Goularte. Cara, em um dia o cara resolveu 20 anos de música da minha vida! Vinte eu digo porque até hoje eu uso isso sem ter nenhuma

¹⁸⁵ First, purposive listening has the particular aim, or purpose, of learning something in order to put it to use in some way after the listening experience is over. It is the sort of listening that any musician would employ when, for example, learning to play an exact copy or cover of a song, making a mental or written note of the harmonies, the form or other properties of the song in order to be able to use them in another context, undertaking an analytic exercise and so on. Second, attentive listening may involve listening at the same level of detail as in purposive listening, but without any specific aim of learning something in order to be able to play, remember, compare or describe it afterwards. Third, we can distinguish distracted listening, when the music is being attended to on and off, without any aim other than enjoyment or entertainment. Within this type it is also feasible to include hearing, which occurs when we are aware that there is music playing, but are barely paying any attention to it at all. Different types of listening are not discrete. A listener can easily pass from one to another or even experience all the types suggested here during the course of one piece of music.

¹⁸⁶ However, for those who become popular musicians as well as other types of vernacular musicians, all types of listening - including attentive listening, distracted listening and even hearing - also form a central part of the learning process.

“trava do sistema”. Não foi um professor que me bloqueou, ou um cara que não quer passar informação, como têm por aí. Ele simplesmente me passou tudo aquilo como uma coisa comum “ó isso aqui é um cacho de uva, cara” (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Nota-se que, dada a empolgação dos músicos em relação as suas atividades, seus horários de estudos eram intensos e espontâneos. Green (2002) também expõe benefícios da aprendizagem informal, sendo um deles o “prazer” que os músicos populares obtêm de sua prática e aprendizado. Assim como a autora, considero que esse prazer é resultante de um envolvimento identitário com a música, sendo ela uma via de expressão e construção identitária.

Quando tantas variáveis, incluindo as experiências individuais de enculturação musical, seu prazer em experimentar (que pode levar mais tempo antes que pareça música para qualquer outra pessoa), sua identidade e gosto pessoais, o encorajamento de sua família e amigos, a disponibilidade de instrumentos e de colegas com a mesma opinião, a idolatria de astros, talvez um desejo de fama, ou apenas um desejo de fazer música apenas por ser divertida, podem afetar as maneiras pelas quais a musicalidade latente se manifesta¹⁸⁷ (GREEN, 2002, p. 210, tradução minha).

A autora expõe essas ideias ao criticar escolas da Grã-Bretanha que selecionavam crianças para terem aulas de música como atividade extracurricular, sendo dedicadas somente àquelas que possuíssem habilidade musical. Ela argumenta que todas as crianças deveriam ter a oportunidade de receber a educação musical. Em suas palavras:

A ideia de que apenas poucas pessoas são musicalmente capazes está sendo desafiada por um reconhecimento de que, embora algumas pessoas demonstrem maior propensão e capacidade musical do que outras, ao mesmo tempo, a grande maioria das pessoas é capaz de fazer música com padrões competentes o suficiente para atender à aprovação e gerar o encanto de suas comunidades¹⁸⁸ (*ibid.*, tradução minha).

Neste trabalho, fica claro que todos os acordeonistas tratam-se de pessoas que demonstram grande propensão à música, porém se nota que suas famílias e grupos de convívio proporcionaram ambientes favoráveis e oportunidades ao seu desenvolvimento. Na fala de Albino Manique, é possível perceber uma identidade de gaúcho sendo referida como um “modo

¹⁸⁷ When so many variables, including the individual's experiences of musical enculturation, their delight in experimentation (which may go off for a long time before it sounds like music to anyone else), their personal identity and taste, the encouragement of their family and friends, the availability of instruments and of like-minded peers, the idolization of stars, a lust for fame perhaps, or just a desire to make music only if or only because it is fun, can all affect the ways in which latent musicality becomes manifest.

¹⁸⁸ The idea that only a few people are musically able is being challenged by a recognition that whilst some people do display greater propensity and ability in music than others, at the same time the vast majority of people are capable of making music to standards that are competent enough to meet the approval and engender the enjoyment of their communities.

campeiro” de tocar, mas que, mesmo assim, o estudo de repertórios de outros gêneros contribuiu para seu aprendizado de harmonia.

Correa (2008) apresenta um estudo sobre as práticas de autoaprendizagem e revela motivações iniciais, rotinas de estudo e recursos utilizados por adolescentes em sua aprendizagem musical. O autor destaca ações e sentidos, como a observação, a audição, a procura, a experimentação e a dedução como recursos utilizados nas práticas de autoaprendizagem musical. Não generalizando, entre os casos analisados por Correa, são destacados alguns elementos na autoaprendizagem como: ver, ouvir e experimentar. Conforme o autor, “nos casos investigados, olhar e observar eram procedimentos importantes para aprender uma música. [...] O processo de estar experimentando, de estar sempre buscando, parecia ser uma constante” (CORREA, 2008, p. 16-17).

As experiências formadoras da terceira modalidade, “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), ocorrem por meio de reflexões ao realizar uma experiência. Luciano Maia conta uma vivência em família que acabou conduzindo a uma experiência formadora:

Eu tinha o costume de tocar no banheiro [...] gostava do reverbe que tinha [...]. Levava um banco pro banheiro e ficava na frente do espelho, e ficava tocando, e legal que eu já analisava minha digitação, coisa e tal, e eu tocava horas a fio, na verdade eu não tinha muito essa coisa da noção de tempo. Eu nunca fui muito bom pra esporte, então a única coisa que eu fazia era tocar... tocar nunca foi um sacrifício pra mim, era quase como brinquedo, como uma criança jogando vídeo game, como jogar bola ou andar de bicicleta. Embora eu fizesse essas coisas também, mas eu gostava de tocar gaita (Luciano Maia, 2017, informação verbal).

A identidade sonora do acordeom com *reverbe* aparece em sua recordação referência da infância. Quando apreciamos os discos de Luciano Maia com músicas solo para acordeom, percebemos a utilização do *reverbe* no acordeom, principalmente no seu primeiro disco, intitulado *Sonho Novo*, gravado em 1998. Além disso, semelhante ao que conta Luiz Carlos Borges, com base nas falas anteriores, percebo, ainda, uma maior identificação/valorização da música perante a brincadeiras, videogames e até mesmo aos esportes, o que contraria a imposição midiática da televisão no Brasil, com ênfase sobre o futebol. Assim, a entrada na profissão acaba ocorrendo naturalmente, para Luciano Maia. Utilizo três exemplos, um de Luiz Carlos Borges, outro de Luciano Maia e ainda um de Albino Manique:

Eu sempre quis tocar profissionalmente. Então quando eu comecei a tocar e ganhar dinheiro, a disciplina foi caindo pelo outro lado. Em vez de cuidar muito do estudo e dedicar-me a ser um mestre musicalmente falando, não. Eu fiquei no músico prático, talentoso, com um dom legal que Deus me encaminhou. E descuidei muito, então o obstáculo, a dificuldade que eu tive, isso já era no tempo da professora Lúcia (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal).

Então, cara, eu meio que entrei num pique profissional muito cedo assim, eu trabalhava de noite, tocava na invernada, fazia as apresentações final de semana quando não tinha [...] eu lembro até hoje, era no ano de 94, eu tinha 13 anos e ganhava um bom salário [...] desde muito cedo eu tive essa responsabilidade, por exemplo, de ganhar igual ao meu pai, por exemplo. Eu ganhava a mesma coisa que meu pai que era um profissional formado né, não é uma faculdade, mas era uma escola técnica da federal de Pelotas, tinha dois cursos, era um bom profissional, e isso meio que gerou na gente uma expectativa. Um cara com 13 anos, ganhando o mesmo que seu pai. E isso na verdade me tocou de uma forma positiva, o legal é que eu posso ajudar minha família e coisa, e eu não tinha muitos gastos, então ajudava minha família, meu pai aqui, minha mãe etc... comprava umas coisas, me sustentava, comprava meus cadernos, meus brinquedos, minhas “coisaradas” e, cara, com isso eu fui ao mesmo tempo, mas foi muito natural pra mim as coisas, não posso nunca falar isso de uma maneira pesada assim, foi muito natural, eu gostava de estudo, gostava de tocar o tempo todo, se eu não tocasse na invernada, tocava em casa, o tempo todo, o dia todo, sempre, só ia para o colégio estudar (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Eu comecei a tocar, profissionalmente para ver o que que dava. No início sempre é difícil, não é? Até uma época eu pensava assim, se eu não deslanchar, eu vou continuar tocando porque eu gosto. Mas vou estudar, vou tentar me formar em alguma coisa. Arrumar um emprego. Mas as coisas foram acontecendo, eu dei sorte. Deu para pagar as contas tocando (risos) (Albino Manique, 2019, informação verbal).

A entrada na carreira como músico profissional parece ter ocorrido a todos os entrevistados de modo bastante semelhante ao descrito nas falas anteriores de Borges, de Luciano Maia e, em resumo, ao que Albino Manique expõe sobre sua profissionalização junto à música na narrativa anterior. A fala anterior de Luiz Carlos Borges novamente coloca a música erudita como um campo de estudos, sendo que, quando começou a tocar profissionalmente, acabou descuidando desse estudo mais formal.

Outro ponto de vista que aparece na fala do professor Eleonardo Caffi e na de alguns participantes da presente pesquisa é dos concursos de performance em acordeom, que acabam construindo identidades em relação à profissão de músico.

Acho que eu tinha 8 ou 9 anos, já vinha com nosso CTG Presilha do Rio Grande, de Bom Jesus-RS, dava pra vir a cavalo (risos) mas a rigor sempre viemos com camionetes ao Rodeio de Vacaria, aliás sempre lotávamos kombis da prefeitura pra vir na época pra cá. E aqui eu aprendi muitas coisas nesse rodeio, aprendi a fraternidade, aprendi a convivência agradável com os amigos, que já brilhavam ainda nessa época: Os cobras do teclado (Adelar Bertussi e Itajaíba Matana), o Honeyde Bertussi e eles faziam os grandes bailes, ora no jockey club, ora no CTG, não tínhamos o lonão, era um rodeio mais simples, mas com a essência gaúcha de sempre. Então aqui aprendi muitas coisas até que chegou a era do nosso profissionalismo na música. Então passamos a atuar no rodeio, passar de apenas coadjuvantes, participar dos concursos daqui, cheguei a participar de dois, tirei os dois segundo lugar, perdi sempre pro mesmo acordeonista, ele sempre com a mesma música, eu variava de música e ele ia sempre com a mesma, mudava a comissão e ele me ganhou sempre [...] aí parei de tocar nos concursos de gaita e comecei a tocar, com muito orgulho digo isso, para os

chuleadores dançar, e o patrão me pedia para fazer o Mi maior de Gavetão para os trovadores, e nós íamos tocando (Edson Dutra, 2010, informação verbal).

Esses concursos de gaita eu participei. Na minha adolescência participei, depois já era adulto, também participei. [...] um concurso de gaita no Rodeio de Cazuzu Ferreira, é aqui no interior São Francisco de Paula [...] tive a felicidade de ganhar, tirar o primeiro lugar, tenho o troféu em casa. Participei de um concurso de gaiteiros no rodeio de São Marcos e também ganhei. [...] participei umas três ou quatro vezes no Rodeio de Vacaria. Ali no Rodeio de Vacaria eu fui assumindo posições. A primeira vez eu fiquei... (pensativo) décimo lugar, a segunda vez em sexto, a terceira, em terceiro, até que não me lembro se foi na terceira, ou na quarta vez, enfim, eu consegui sim o primeiro lugar, ali no Rodeio da Vacaria. Poxa vida não estou lembrado agora em que ano foi isso, mas eu tenho impressão que foi lá por 1992, 1993, eu tirei o primeiro lugar como acordeonista na categoria adulto, e no mesmo Rodeio eu e o Acioly Machado tiramos o segundo lugar de dupla de gaita. [...] E na época certa é bom, na época de cada um. Cada um tem a sua fase, que está mais bem preparado. O competir proporciona um aprendizado para a gente. E claro que para todo mundo a intenção é ganhar, ser o primeiro lugar. Mas participar é muito importante (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal, grifo meu).

O Grupo Quero-Quero me achou no Enart. No momento em que eu já não queria mais tocar para inverno, eu já senti que aquilo ali era uma coisa limitada “bom, cara, eu já ganhei o Rodeio de Vacaria, já ganhei o Enart duas vezes, então eu não posso ficar nessa senda aqui”. Eu tinha uns 16 anos. Eu ganhei o primeiro Enart com 14, e o outro com 15, eu acho. E eu ganhei o Rodeio de Vacaria com 16 ou com 17 (Luciano Maia, 2017, informação verbal).

As falas anteriores mostram a importância dos concursos de performance em acordeom dentro de rodeios e festivais como fomentadores da cultura gaúcha. Nesse sentido, a participação dos acordeonistas é bastante importante. Dependendo do resultado almejado, os estudos musicais, quando direcionados aos concursos de performance em acordeom, normalmente são intensos. Percebe-se que, ao obter boa classificação em concursos de performance, os significados profissionais na música podem ser modificados, servindo de triagem para conjuntos musicais encontrarem músicos, conduzindo-os, assim, a outro campo profissional.

A pesquisa de Borthwick e Davidson (2002) expõe casos diferentes. As autoras trazem pessoas com grande estudo e incentivo musical na infância, mas que não se tornam músicos profissionais. Ironicamente, apesar de regerem horários de estudo e incentivar as aulas de música, alguns pais não reconhecem a prática musical como uma profissão para o filho.

Apesar da importância central da música no cotidiano dessas famílias, por razões baseadas em segurança financeira, alguns dos pais não gostaram da ideia de seus filhos começarem a se apresentar profissionalmente, enquanto outros viam a profissão de músico como um objetivo claro. Isso parecia irônico, especialmente porque os pais haviam transmitido mensagens fortemente encorajadoras para colocar a música como prioridade na vida de seus filhos desde o início das aulas instrumentais. No momento da tomada de decisão na carreira, algumas crianças ficaram confusas com o fato de seus pais as terem encorajado inicialmente e depois negado apoio para perseguir o que

consideravam um passo inevitável na carreira, dado o ambiente intensamente musical de sua infância¹⁸⁹ (BORTHWICK; DAVIDSON, 2002, p. 66, tradução minha).

É compreensível que, ao seguir uma prática musical intensa, incentivada pelos pais, alguns filhos gostariam de optar pela música como profissão. Para os pais que já viviam da música, essa parecia ser uma decisão clara, ou seja, para alguns pais, os seus filhos também seguiriam como profissionais na vida adulta. No entanto, alguns pais não apoiavam essa tomada de decisão, como apresentam as autoras, e isso gerava “confusão” nos filhos. De modo geral, as autoras concluem que:

[...] a música clássica é considerada uma habilidade intelectual desafiadora, uma porta de entrada para bons encontros sociais e, acima de tudo, um ponto focal para o compartilhamento em família. Na idade adulta, no entanto, só foi considerado apropriado continuar a conceder a música um status de um papel social e prazeroso. Os pais temiam que a música profissional tivesse pouca compensação financeira e credibilidade profissional e, portanto, desencorajaram o foco na carreira¹⁹⁰ (BORTHWICK; DAVIDSON, 2002, p. 67, tradução minha).

A profissão de músico tem suas peculiaridades no momento de decisão profissional. Em geral, leva muitos anos para um profissional atingir um alto nível performático junto a um instrumento musical, sendo que, com unanimidade, os acordeonistas participantes da presente pesquisa são profissionais e tiveram sua iniciação musical na infância. No entanto, encarregar uma criança ou adolescente da responsabilidade para decidir sobre seu futuro profissional na vida adulta é algo bastante polêmico, mas parece ser comum quando o assunto é música, visto que, na fala dos músicos entrevistados por mim, foi um processo que aconteceu naturalmente. Iniciaram tocando, em internadas artísticas ou bailes em CTGs, festivais de música, e seguiram cada vez mais, gravando discos e, com isso, foram encontrando sua realização profissional.

Mediante os relatos, percebe-se que a maioria dos entrevistados tiveram momentos de apreciação, ou mesmo se dedicaram a, no mínimo, dois instrumentos musicais, porém não chegaram a ponto de dominá-los tecnicamente e expressivamente tanto quanto o acordeom, no sentido de realizar vários solos ou compor, ou de esse outro ser seu instrumento principal.

¹⁸⁹ Despite the central importance of music in these families' daily lives, for reasons based on financial security, some of the parents were not keen on the idea of their children taking up performing professionally whereas others saw professional music as a clear objective. This seemed an ironic script especially given that the parents had transmitted strongly encouraging messages to put music at the forefront of their children's lives from the beginning of instrumental tuition. At the point of career decision making, some of the children were confused about their parents having encouraged them initially and then denying support for pursuing what they felt was an inevitable career step given the intensely musical environment of their childhood.

¹⁹⁰ classical music being regarded as a challenging intellectual skill, a gateway to good social encounters and, above all, a focal point for family sharing. In adulthood, however, it was only regarded as appropriate to continue to afford this music a status a pleasurable, social role. Parents worried that professional music was low in financial reward and professional credibility, and, therefore, making it a career focus was discouraged.

Portanto, essas e, certamente, mais vivências definiram sua identidade sonora, uma preferência ao instrumento acordeom.

E no caso de músicos multi-instrumentistas? Teriam eles uma identidade sonora definida? Certamente. Dentre os vários instrumentos, a identidade sonora está relacionada não somente a timbres favoritos de instrumentos, mas também a gêneros musicais e suas relações com a identidade cultural. Entende-se, então, a importância da apreciação musical, envolvendo vários gêneros musicais e diferentes instrumentos como uma atividade promotora de vivências e de definição para a identidade sonora e, quando possível, a experimentação com diversos instrumentos. Percebe-se, ainda, identidades musicais relacionadas à coletividade, sendo à família, aos vizinhos, aos amigos, ou a outros músicos. Todos os entrevistados relatam sobre identidades coletivas quando expõem sobre amigos músicos, grupos musicais, companheiros de bailes, de serenatas. Além disso, quando mencionam práticas musicais mostrando identidades musicais coletivas na família. Conforme Gomes (2009) e Borthwick e Davidson (2002), essas coletividades são fontes essenciais da identidade musical.

Passemos, então, à análise mais específica de quais gêneros musicais estão entre as recordações referência dos entrevistados, tendo influenciado sua identidade musical e, por consequência, na escola gaúcha de acordeom.

7.2 GÊNEROS MUSICAIS E SONORIDADES

Nesta seção, atento para os gêneros musicais veiculados pelas mídias. A mídia possui relações com “Forma Reflexiva” de identidade, segundo a qual o indivíduo tem que se posicionar seguindo critérios e padrões simbólicos instituídos e “a seleção do que é mostrado obedece a lógica da novidade permanente (*o que há de novo?*), as vezes espetacular, sempre renovada” (DUBAR, 2009, p. 177, grifo do autor). Algumas músicas que ouvimos no passado, por serem marcantes, podem representar vivências. As “trilhas sonoras”, que podem fazer lembrar momentos de vida, são marcantes em nossa identidade e, por consequência, influenciam a nossa formação musical. Certamente, a apreciação musical dos acordeonistas em questão exerceu influências em suas composições, como mostra o estudo de Maria Cecília Araújo Torres (2009) sobre memórias musicais:

[...] acerca da formação da identidade musical como algo que se vai constituindo por muitas escutas e influências, que muda em determinados aspectos, que deixa alguns

sons pelo caminho e seleciona outros, escolhendo o que gosta ou o que não gosta para ouvir ou cantar (TORRES, 2009, p. 242).

Tarrant et al. (2002) expõem três estudos sobre a identidade musical de adolescentes, envolvendo 124 britânicos com idades entre 14 e 15 anos. O primeiro contou com 27 participantes, aos quais foi solicitado que identificassem estilos de músicas estereotipados como “bons” ou “ruins”. Ademais, deveriam nomear o maior número possível de estilos de música dos quais eles gostassem e não gostassem e depois classificar os fãs de músicas “boas” e “ruins” em 10 características de personalidade. Conforme os resultados, os ouvintes de músicas classificadas por eles como “boas” tinham características de personalidade mais sociável, ou seja, eram “populares”, “em contato com questões da juventude”, “fáceis de se relacionar”, “elegantes”, “divertidos”. Em contraste, os ouvintes de músicas classificadas por eles como “ruins” tinham características de personalidade menos sociável, ou seja, “não tinham muitos amigos”, eram “chatos” e “esnobes”. A partir de revisões de literatura, os autores constatam que a discriminação entre grupos é motivada pela necessidade de identidade social e autoestima e que a baixa autoestima leva a um aumento de discriminação. Tarrant et al. (2002) concluem então que:

Primeiro, a autoestima estava relacionada às classificações do grupo externo para músicas negativamente estereotipadas, de modo que em níveis mais baixos de autoestima, supunha-se que o grupo externo gostasse mais de “música ruim”. Em segundo lugar, para classificações de músicas com valor negativo, a autoestima estava relacionada a um favoritismo de grupo (calculado como a pontuação da diferença entre o grupo interno e do grupo externo). Isso sugeriu que, em níveis mais baixos de autoestima, um grupo se distanciava mais de outro grupo externo em termos de seu grau declarado de gostar de determinadas músicas (ou seja, eles disseram que o grupo externo gostava *mais* e seu grupo gostava *menos*)¹⁹¹ (TARRANT et al., 2002, p. 141, grifos dos autores, tradução minha).

Os entrevistados comentam sobre músicas, ou artistas que eles ouviam em mídias ou no rádio. Conforme Souza (2008), as mídias, também consideradas como meios de comunicação, estão cada vez mais presentes na vida das crianças e dos adolescentes, já sendo consagrado na literatura alemã o termo “mundo das mídias”. A autora expõe:

Com o desenvolvimento digital, as mídias tornaram-se mais flexíveis, multifuncionais e acessíveis, ou seja, elas perderam o caráter estático e de monopólio, como o controle

¹⁹¹ First, self-esteem was related to the out-group ratings for negatively stereotyped music such that at lower levels of self-esteem, the out-group was assumed to like the music more. Secondly, for ratings of negatively valued music, self-esteem was related to in-group favouritism (calculated as the difference score between the in-group and out-group ratings). This suggested that at lower levels of self-esteem, the in-group distanced itself more from the out-group in terms of its stated degree of liking for that music (i.e. they said that the out-group liked it more and the in-group liked it less).

dos pais, e passaram a permitir o uso individual e o controle ilimitado. Assim, adaptaram-se sem dificuldades às atividades de crianças e jovens, indo ao encontro de seu desejo de independência e liberdade. Os aparelhos migraram de mídias de eventos, que apenas emitiam informações, para mídias comunicativas, de interação, que não apenas sustentam as múltiplas necessidades de comunicação, mas também as estimulam e apoiam, como, por exemplo, o celular, que, além da portabilidade e mobilidade, possibilita armazenar e compartilhar músicas, ou o computador, que se torna um instrumento de qualificação de “competência midiática” – mesmo quando é utilizado para brincar, enviar e-mail, bate-papo, navegar ou baixar música (SOUZA, 2009, p. 9, grifo da autora)

Marcos Corrêa (2009), Helena Silva (2009) e Adriana Bozzetto (2009) refletem sobre a popularidade e a multifuncionalidade da música na vida dos jovens. Na atualidade, a música da mídia ajuda no reconhecimento de culturas juvenis que se destacam de outras através de determinadas preferências musicais; informa sobre novos estilos de vida, modas, formas de conduta, etc.; serve de estímulos para sonhos e anseios próprios; constrói identidades; possibilita a identificação com artistas; desafia para a ação, bem como oferece a possibilidade de isolamento do cotidiano, o que se torna possível, por exemplo, pelo uso de fones de ouvido. Tratando-se de artistas “tanto a promoção da mídia quanto estar em conformidade com os gostos populares de um determinado momento podem contribuir para que indivíduos específicos se tornem artistas notáveis ou conhecidos¹⁹²” (DAVIDSON, 2002, p. 97, tradução minha).

7.2.1 As músicas das mídias e a identidade musical

Porém, a infância e adolescência de boa parte dos acordeonistas participantes foi marcada por mídias não tão flexíveis ou portáteis e, de fato, eles foram desafiados à criação e inovação, como forma de expressão de suas identidades. Com exceção dos entrevistados mais jovens, William Henguem, nascido em 1991, Carlinhos Steiner, de 1957 e Gilney Bertussi, de 1963, que participaram como auxiliares nesta pesquisa, e Luciano Maia, que é de 1981, os demais acordeonistas envolvidos neste estudo nasceram nas décadas de 30, 40 e 50. Em muitas localidades, a luz elétrica ainda não havia chegado e, a partir dela, também foi possível a utilização do rádio.

Em entrevista, Gilney Bertussi comenta sobre seu avô: “Em 1937 ele montou uma usina hidrelétrica que gerou energia elétrica para toda região de Criúva, São Jorge, Agudo, etc.”. Em

¹⁹² Both media promotion and a compliance with the social tastes of a particular time can contribute toward specific individuals becoming notable or popular performers.

Tonet e Tonet (2012) e Bertussi (2014), esse fato é reafirmado. Na biografia sobre os Irmãos Bertussi, os autores comentam o episódio da chegada da luz elétrica e do rádio em sua casa, e a primeira vez que o ligaram:

Gastão ficou na janela: “Olha, Fioravante, tu tens que colocar 220 Volts no relógio”. Era o Adelar e a gurizada com os olhos arregalados imaginando que poderia acontecer dali: “Adelar esse caixão preto aqui vai falar!” Quando apontou 220 volts, Gastão gritou: “Deu!! Venha cá, vamos ligar o rádio.” Neste momento, Adelar pulou no colo do pai e agarrou-se no pescoço”. “Olha, Adelar, vai falar!” Todos ansiosos, o Fioravante naquela expectativa, a torcida. “Aqui que liga, Fioravante!” Ligou, e pummmmm! Fininho, gemendo. Gastão: “Agora esse barulho são as válvulas que estão esquentando. “Oh, tá diminuindo, tá esquentando, quando parar... oh: parou!! Aqui esse visor grande se acham as estações.” [...] era uma música coisa mais linda do mundo, uma melodia lindíssima que nunca se tinha visto igual... veio a vinheta e recebeu: “LREXLRuno Rádio El Mondo de Buenos Aires”. Isto já o final da tarde. Mas de repente Gastão ficou bravo: “Ah esses castelhanos! Vamos colocar para que capte pelo outro lado. Onde é Porto Alegre?” “É para o outro lado,” afirmou Fioravante. Viraram o rádio e foi, foi, até que conseguiram captar a Rádio Gaúcha. Girando para esquerda, pegavam as rádios argentinas, a Tupy do Rio de Janeiro e São Paulo, Record de São Paulo e Nacional do Rio. Na Record já se ouviam Raul Torres, conhecido como o chefe dos caipiras, Florêncio com viola e o gaitero Rielli; tocavam *Mula Preta* e outras músicas bonitas (TONET; TONET, 2012, p. 37-38, grifos dos autores).

Sabe-se que o fato ocorreu na casa dos Bertussi, mas os autores não expõem quem foi o interlocutor dessa fala. É compreensível que, dentre a música midiática, que marcou a infância e adolescência dos músicos em questão, foram citados artistas de vários estilos musicais, sendo que alguns foram proeminentes na era do Rádio (1930-1950). Essas obras e artistas podem representar vivências, visto que a apreciação delas não ensina novas habilidades musicais, mas elas podem ser marcantes.

Luiz Gonzaga, o Conjunto Farroupilha¹⁹³ e Pedro Raymundo destacam-se como importantes expoentes de música regionalista, exercendo influência na expressão do Nordeste e do Sul do Brasil, respectivamente, visto o cenário nacionalista em meio ao qual seus estilos musicais despontaram. Tratando-se do acordeom regionalista gaúcho

Na década de 1940 emerge, em esfera nacional, o considerado primeiro artista da música regional do RS a conquistar reconhecimento no centro do país. Pedro Raymundo, natural de Imaruí, Santa Catarina, fez sucesso com o chote *Adeus Mariana* apresentando-se vestido com trajes gauchescos (bombacha, botas, lenço, guaiaca,

¹⁹³ Conjunto vocal. O grupo era integrado por Danilo Vidal de Castro - Porto Alegre, RS - 1927; Tasso José Bangel - Taquara, RS - 1931; Iná Bangel - Porto Alegre, RS - 1933; Estrêla d'Alva Lopes de Castro - Livramento, RS - 1934 e por Sidney do Espírito Santo - Sorocaba, SP - 1925. O grupo foi criado em 1948 na Rádio Farroupilha em Porto Alegre. Inicialmente dedicou-se a interpretar um repertório de canções típicas do Rio Grande do Sul. Em 1952 gravaram o primeiro disco pela Copacabana, que foi o quarto LP a ser prensado no Brasil. Informação disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/conjunto-farroupilha/dados-artisticos>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

chapéu) e inspirou artistas não apenas do Sul, mas também o pernambucano Luiz Gonzaga que, após a aparição de Pedro Raymundo na Rádio Nacional tocando pilchado, passou a vestir-se com as vestes de cangaceiro (ÁVILA; BRAGA, 2017, p. 342, grifo dos autores).

Portanto, esses artistas regionais e outros passaram a destacar-se na mídia da época. Adelar Bertussi, em uma de suas entrevistas comenta:

Com quatro anos eu tinha rádio em casa! “homem de Deus”! Essa que foi a coisa mais importante na nossa vida musical, foi a chegada do rádio aqui na nossa casa. Aí sim, aí nós passamos a escutar os caipiras Paulistas e inclusive nós escutava Raul Torres o chefe dos caipiras de São Paulo (BERTUSSI, 2016, informação verbal, apud GEMA, 2016, informação verbal).

Essa fala de Adelar mostra como foi significativo ter tido acesso ao rádio em sua casa como fonte de acesso à música da mídia. Albino Manique comenta que, na infância, não possuía toca-discos, ou toca-fitas em casa, e sua referência principal era o rádio:

Eu escutava muita música pelo rádio, para aprender alguma música nova, os gaiteiros da época, Luiz Gonzaga, Pedro Raymundo, Mário Genari Filho, Mário Zan... As rádios de São Paulo a gente sintonizava. E aqui os primeiros gaiteiros, aqui do Rio Grande do Sul foram os Irmãos Bertussi, quando surgiram. Aí eu me empolguei, achei maravilhoso aquilo. Então, acho que todo gaiteiro daquela época no início se baseou muito neles (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Mais tarde, ao ter acesso ao toca discos, adquiria discos de diversos artistas, dos quais alguns ele possui até hoje em seu acervo. Lembrando a importância da escuta na aprendizagem musical de músicos populares, destacada por Green (2002), chamo a atenção para o quanto foi relevante para estes músicos terem acesso a “novas mídias”, quais sejam, o rádio ou o toca discos.

O estudo de Torres (2009) mostra que as “preferências musicais são marcas fortes das identidades”. Além desta percepção, neste sentido observo o outro prisma, na fala de alguns entrevistados. Não só a influência da mídia, no sentido de ser influenciado, ou imitar a música que chegava por meio desta, mas a ideia de compor e criar algo novo e relacionado à cultura gaúcha. Suas composições, embora tivessem sido influenciadas pela música midiática, eram diferentes daquilo que era veiculado com mais ênfase pelo rádio em sua época, visto que estavam entre os pioneiros do estilo gaúcho.

Os Irmãos Bertussi começaram a tocar os bailinhos aqui, e a dupla de gaita já nasceu naturalmente. Não foi que eles pensassem em criar uma dupla, nasceu. Eles trabalhavam em dupla um complementava o trabalho do outro, tocando ou cantando. Então eles já nasceram como uma dupla de gaita, dupla de acordeonistas. Então por

isso que as músicas deles já são do estilo gaúcho e do estilo de baile, de fandango, eles realmente foram os criadores desse estilo, foram os primeiros. Anteriormente a eles existiu o Pedro Raymundo, que era música de carreirada, de fanfarrada. E depois do Pedro Raymundo foram os Irmãos Bertussi (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

O estilo musical de Pedro Raymundo contemplava temas relacionados ao campo e ao gauchismo muitas vezes com um caráter jocoso, tocando diversos “gêneros musicais como xóti, polca, chorinho, toada, tango, choro” (ZANATTA, 2004). Honeyde Bertussi em sua autobiografia comenta:

Foi só quando conheci as músicas do Pedro Raymundo que encontrei maravilhas em valsas. Também com Osvaldinho e Zé Bernardes, apareceram algumas valsas. Mas eu estava inclinado a compor valsas do estilo argentino, pela variação do final. Naturalmente, isso aconteceu tanto pela minha facilidade não só em executar, como também em compor aquele tipo de composição. A minha primeira valsa, *Na Sombra do Destino*, é toda no estilo argentino; na valsa *Caminho do Céu*, que foi recolhida do folclore, fiz uma terceira parte e uma variação adaptada para efeitos das gravações; no caso da valsa *Capricho da Saudade*, que é toda no estilo crioulo, termina com uma variação. Os xotes que conheci na infância foram o *Laranjeira*, *Manhoso*, *Prenda Minha*, *Mané Romão* e *Tinindo a Espora*, que nós batizamos assim, para poder gravar, pois só conhecia a melodia. Nesse ritmo, mantive sempre o estilo autêntico nas minhas composições. Não pendi para o lado dos xotes nordestinos, que encerram em dois acordes como os tangos argentinos (BERTUSSI, 2014, p. 73, grifos do autor).

Nota-se que existia uma preocupação em manter e mostrar uma identidade musical que diferenciasse a música gaúcha (chamada pelo músico de “criola”), de outros gêneros e estilos musicais. Gilney Bertussi comenta que buscaram retratar em suas músicas a sua realidade cotidiana:

O Honeyde, que era 10 anos mais velho do que o Adelar, se criou também vendo aqueles gaiteiros lá muito antigos, que existiram aqui nos fundões da serra da Mulada, gaiteiros de gaita-ponto. Então ele já teve aquela vertente musical aqui da região. E eles, Bertussi é italiano, mas eles passaram a fazer as músicas da realidade que eles viviam aqui. Que era a realidade do homem do campo, do homem que trabalha com a criação de animais, faz cercas, lida com o gado, tira leite, laça, anda a cavalo, etc. Então a música deles já nasceu com essa origem (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

Tonet e Tonet (2012) também contam sobre vivências campeiras relacionadas aos Irmãos Bertussi:

Sabem que na serra, as pessoas não usavam muitas boleadeiras. Para mostrar o quanto Honeyde era campeiro, vou contar essa história. Ele tinha uma égua chamada Ventana, que o nome já diz tudo. Quando chegava perto da mangueira, virava para trás e se mandava campo afora. Pensou, vou tirar as “barda” desta égua. Foi na ferraria, pediu para o ferreiro fazer 3 bolas de ferro, as originais de antigamente eram de pedras retovadas de couro. Duas do mesmo tamanho e uma menorzinha, a manicla

que fica na mão. Revestiu de couro e passou a treinar. Quando estava bem treinado, foi voltar a égua. Quando a Ventana disparou rodeou aquelas boleadeiras e lançou em direção a bichona! Deu bem nas mãos, foi aquele pialo!! Mais duas ou três vezes a Ventana desistiu de incomodar (TONET; TONET, 2012, p. 35, grifo dos autores).

Assim, os Irmãos Bertussi, por terem tido uma vivência campeira e influenciados por Pedro Raymundo e outros artistas, adentraram os temas gauchescos e priorizaram a criação de estilos para o baile, com o diferencial de utilizarem dois acordeons na instrumentação.

Eles estudaram música e ficaram exímios acordeonistas. E faziam arranjos de músicas clássicas, e tangos e tudo em dois acordeões, em contraponto, duetos. Eles foram sensacionais. Mas a origem era aqui do Rincão da Mulada. Por isso que eles criaram essa música gaúcha, essa música para dançar (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal, grifo meu).

Tratando-se de música gaúcha, um ponto em comum entre o Conjunto Farroupilha, Pedro Raymundo e os Irmãos Bertussi era o conhecimento musical de harmonias e estilos elaborados, como Jazz e música erudita. O Conjunto Farroupilha, além de música gaúcha, em suas apresentações, incluía diversos estilos e gêneros musicais, passeando pela música brasileira e a internacional. Assim como Pedro Raymundo, os Irmãos Bertussi acabaram se destacando com estilos mais singelos e de fácil assimilação, conforme a decisão dos produtores da gravadora Copacabana:

O encontro foi realizado na casa de David Nasser, tendo os irmãos chegado na companhia de Milton D'Ávila, que havia recebido assim, como David Nasser, corotes de vinho tinto de boa qualidade, levados por Honeyde, aqui do Sul. Não passou muito tempo, chegaram Emílio Vitale, um dos proprietários da Copacabana, e Paulo Rocco, diretor artístico da mesma. Tocaram, cantaram, com a humildade que sempre os caracterizou. O David, na expectativa para que gravassem *Dança do Pecado* e o seu tango “Carlos Gardel”, arrefeceu quando o Emílio perguntou: “Vocês não tocam aquelas musiquinhas lá do campo? Aquelas Valsinhas?” “Ah tocamos sim!” Tocaram um trecho do Tropeiro, e ele, que dava muito valor para música popular, disse: “Isso vai ser um sucesso! David, a tua música fica para depois. Primeiro, vamos fazer o nome da dupla. Os gaúchos estão contratados!” Ficou tudo acertado seriam dois discos (TONET; TONET, 2012, p. 83-84, grifos dos autores).

Os Irmãos Bertussi foram sucesso nacional e, assim, influenciaram vários artistas e bandas que começaram a seguir seu estilo de música regional voltada aos bailes gaúchos, especialmente para o ambiente dos CTGs. Depois deles surgem Os Mirins, Os Serranos, Os Monarcas e artistas como o Porca Véia, que declaradamente seguiram o trabalho dos Irmãos Bertussi. Albino Manique, um dos fundadores de Os Mirins, conta:

Quando eu vi eles tocar a primeira vez, eu acostumado a ver os gaiteiros da minha terra lá. Um cara (Adelar) que tinha formação, uma técnica muito boa, uma técnica

apurada, *quando eu vi ele tocar a primeira vez eu fiquei impressionado*. E aquilo me incentivou porque eu pensava, será que eu consigo tocar que nem ele? Incentiva a gente. Será que eu vou conseguir fazer aquele jeito de tocar? Porque para mim foi uma novidade eu não imaginava que alguém tocasse gaita daquela forma. *Aquilo, me fez pensar. Bah! mas eu posso fazer muito mais coisas, do que eu estou fazendo*. [...] Então eu vi o Adelar tocar e me impressionou muito. Era e é um dos meus ídolos sempre. Eu falava isso para ele, era muito meu amigo agora quando nos últimos anos que ele estava vivo. E então até uma época me apelidaram. Eu tentava imitar ele, e aí me chamavam de Adelarzinho, eu ficava muito feliz com aquilo. Mas daqui a pouco comecei a pensar, mas eu não posso ser a vida toda um Adelarzinho, eu tenho que ser um Albino. Isso também me fez mudar, vou começar eu fazer as minhas músicas, vou fazer meu jeito de tocar. E aí tu ter a tua identidade. O teu caminho próprio não é? (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Essa narrativa de Albino Manique reforça a ideia de que as identidades musicais são bastante influenciadas por determinados artistas. Honeyde Bertussi, em sua autobiografia, comenta sobre o estilo argentino, sobre o nordestino, e que buscava inspiração nesses estilos, porém procurando trazer uma diferenciação que identificasse o estilo gaúcho. Com base em algumas narrativas, percebe-se que Os Irmãos Bertussi podem ser tomados como uma das primeiras expressões da identidade musical gaúcha em projeção midiática. Sendo assim, atentamos para os principais estilos gravados por eles. Além disso, no decorrer da análise, ressaltamos as inovações musicais que os artistas buscaram ao definir sua própria identidade musical.

7.2.2 O Folclore e os gêneros musicais dos Irmãos Bertussi

Nesta seção atento para os gêneros musicais propagados com mais ênfase nos discos dos Irmãos Bertussi, visto que estão entre os pioneiros da música gaúcha dada sua visibilidade midiática. Os gêneros são diversos: bugio, contrapasso, canção, samba campeiro, vaneirão serrano, limpa-banco e outros gêneros de propagação europeia e sul-americana.

Quanto ao bugio, foram os Irmãos Bertussi que realizaram, em seu segundo disco, intitulado *Coração Gaúcho Vol. II* (1956), o primeiro registro fonográfico desse ritmo:

*Com minhas condições para melhorar o que aprendi nas marcas dos gaiteiros, acertando compassos partes definidas em melódica e harmonia foi como nasceu o arranjo de cinco, bugios que tinha aprendido, escolhendo as partes mais bonitas e colocando o nome de *Casamento da Doralice*, inspirado no que contava o meu avô Emílio Siqueira e como uma homenagem ao negro velho de Vacaria, que já no início do século tocava Bugio. Em 1946, fiz várias pesquisas sobre esse gênero de música, apenas porque o jogo de fole, até então, só era conhecido no Brasil pelos gaiteiros de São Paulo até o Nordeste, principalmente por Luiz Gonzaga. Fazendo essas pesquisas, foi como soube do filho do Juá; conseguir em São Manoel, com Zequinha do Libório Korff e mais dois gaiteiros, o bugio *Cinco Pila*; na Mulada e no Juá, conheci o Bugio*

Maneco Fogueteiro. Todos estão gravados por nós (BERTUSSI, 2014, p. 74-75, grifo meu).

Percebe-se nesta narrativa que Os Irmãos Bertussi, tomavam como inspiração as “marcas dos gaiteiros”, ou seja, as músicas dos acordeonistas autodidatas que aprenderam por meio do Folclore, o que certamente ocorre com grande parte dos músicos. Honeyde Bertussi (2014) explica como surgiam estas composições populares:

É lógico que quem trouxe uma gaita da Itália ou da Alemanha já tocava algumas músicas; porém, no Rio Grande do Sul, já existiam melodias tocadas e cantadas por tocadores de rebeca e viola; por cantadores solitários em caminhos e estradas; para aqueles que faziam para folguedos, nos bailes ou fandangos de chão batido; por cantadores de atividades de caráter religiosos e até mesmo nos terços cantados no cemitério, que ouvi e conheci com os vacarianos. Com os imigrantes alemães italianos, chegaram também as bandas de música e muitas festas religiosas. Sim, mas isso influenciou nas músicas tocadas pelos gaiteiros? Muito! Aumentou o repertório com novos ritmos e novas músicas ou novas marcas, como eram chamadas, e com algo novo: tinham nome. Os gaiteiros, em geral não liam partitura, tinham formação musical de ouvido. Ora ouviam melodias que lhes agradavam o sentido auditivo, guardavam pedaços destas composições e, pegando a gaita, inventavam mais um pedaço do seu gosto e assim tinham mais uma marca para tocarem nos bailes e nas festas. E desse modo, foi proliferando entre os gaiteiros repertórios de marcas tocadas por eles, muitas das quais sem nome. Nesse sentido, Os Irmãos Bertussi e eu mesmo, como convivemos com muitos daqueles gaiteiros, recolhemos e gravamos mais de vinte marcas, contribuindo assim com seu registro para que o folclore musical gaúcho não se perdesse (BERTUSSI, 2014, p. 69-70).

Conforme Bertussi (2014), muitas “marcas” não tinham nome, então foram por eles recolhidas, melhoradas, nomeadas e gravadas para que o Folclore não se perdesse. A palavra folclore é derivada de “folk” e “lore”: “folk” significa povo, porém Renato Almeida (1974, p. 29, grifos do autor) expõe que pode ter “[...] o sentido de *vulgus* latino, isto é, das camadas social, econômica e intelectualmente mais baixas de uma sociedade”; a palavra “lore”, do inglês, significa “saber”. Rossini Tavares de Lima (1967, p. 14) explica “[...] que reconhecia-se folclore como sendo saber próprio das classes humildes”.

O folclore é conceituado em várias partes do mundo de diferentes formas. Essas definições se baseiam na ideia de William John Toms, que define folclore como “a ciência das antiguidades populares”. Rossini Tavares de Lima organiza os conceitos de folclore que surgem em várias partes do mundo em um dos capítulos do seu livro o “ABCÊ do Folclore”. A conclusão é que “Folclore é uma ciência do homem, que analisa o homem cultural, nas suas expressões de cultura espontânea, do sentir, pensar, agir e reagir, e também no contexto da sociedade que vive, portanto, como homem social” (LIMA 1967, p. 17).

Nesse sentido, considera-se que aquelas “marcas”, entendidas como músicas, fazem parte do folclore. Renato de Almeida, referindo-se ao Congresso Internacional de Folclore de 1954, explana:

[...] o fato folclórico se caracteriza pela sua espontaneidade e pelo poder de motivação sobre os componentes da respectiva coletividade. A espontaneidade indica que o fato folclórico é um modo de sentir, pensar e agir, que os membros da coletividade exprimem ou identificam como seu (ALMEIDA 1974, p. 22).

Conforme os autores, um fato, para ser folclórico, não necessita ser de um autor anônimo, porém precisa passar pela aceitação e modificação do povo. Como expõe Renato Almeida (1974, p. 29), “só depois de ele ter baixado ao povo, de ter sido recebido e adaptado, torna-se folclórico, pela feição, pelo estilo que adquire”. Honeyde Bertussi, em sua autobiografia, relata:

Com conhecimento do que ia registrando, referente à música, passei a ter consciência da necessidade de pesquisar tudo o que aprendi desde menino na convivência com gaiteros, cantadores, dançadores, contadores de causos (Casamento da Doralice), para ter condições de iniciar, de acordo com o que eu conheci, vendo e ouvindo, a compor com maior fidelidade possível e com meus modestos conhecimentos. [...] O meu trabalho foi feito sempre pelo meu querido POVO, e a este sim devo tudo, depois do Supremo Arquiteto do Universo (BERTUSSI, 2014, p.51).

Honeyde afirma que seu trabalho foi “feito pelo povo”, ou seja, além dos músicos e gaiteros, as vivências populares também eram sua fonte de inspiração, de modo que suas músicas representam o registro de parte importante do folclore musical gaúcho. Albino Manique relata algo parecido:

[...] eu aprendi por mim mesmo, porque eu tinha facilidade de memorizar as músicas, as músicas cantadas, que tinham letras, memorizando as letras, então as coisas foram acontecendo assim ao natural. Eu não tive professor, olhava os outros tocar, os gaiteros mais experientes, mais antigos. Eu olhava eles tocar e aí eu fui desenvolvendo um trabalho na gaita (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Ou seja, a apreciação tanto de músicas como dos contadores de “causos” e os encontros com músicos foram influenciando a formação musical desses acordeonistas. Um encontro que faria despertar novos artistas e novos gêneros musicais foi de Tio Bilia¹⁹⁴ com Os Irmãos Bertussi. Tio Bilia teria a chance de tornar-se conhecido e gravar seu primeiro disco e a dupla, a partir daí, teve novas inspirações e criaram novos gêneros musicais, como o samba campeiro:

¹⁹⁴ Antônio Soares de Oliveira adotou o nome artístico Tio Bilia (Santo Ângelo, 5 de agosto de 1906-19 de agosto de 1991). Foi um acordeonista de acordeom diatônico de 8 baixos.

O samba campeiro é uma coisa que existia, já existia pelos gaiteiros de gaita ponto. Eles não diziam campeiro, eles diziam samba, sambinha. Os pais chegavam e diziam: “Toca um sambinha pra nós”. Sambinha. Ai, nós Irmãos Bertussi que resolvemos dar uma incrementação aí e botamos samba campeiro (BERTUSSI, 2014, [n. p.], apud ÁVILA, 2015, p. 59, grifo do autor).

Como mencionado anteriormente, no item 3.1 do presente trabalho, na Era Vargas (1930 a 1945), ocorreu uma intensificação da identidade nacional, e o samba tornou-se um dos símbolos da cultura brasileira. Olhando para sua história, conforme Tinhorão (2008), o samba tem suas origens na fase colonial do Brasil, por volta de 1730. Nesse período, nas festas tanto no campo como nas cidades começam a ocorrer intercâmbios entre as culturas portuguesa, africana e espanhola e ali surgem danças “derivadas dos batuques, como o lundu e a fofa (logo levada do Brasil para Portugal)” (TINHORÃO, 2008, p. 49). Tratava-se de danças bastante parecidas, porém a fofa não se dançava com o acompanhamento de palmas do lundu. Segundo Tinhorão (2008, p. 59), ambas as danças eram de caráter sensual, nas quais são descritas a “umbigada, que chamam de semba”, e também o requebrado dos quadris. “E muito razoavelmente por isso as rodas de batuque identificadas por essa marca da *semba* africana passaram a ser chamadas de *sambas*” (TINHORÃO, 2008, p. 85, grifo do autor).

Surgido no período Colonial do Brasil e definido então como símbolo nacional na Era Vargas, o samba era frequentemente executado pelas rádios do país e certamente inspirou os acordeonistas a nomearem alguns gêneros sincopados como sambinhas. Os Irmãos Bertussi, talvez em busca de uma identidade regional, nomearam algumas composições como samba campeiro, sendo elas bastante semelhantes à vaneira¹⁹⁵. No prefácio da autobiografia de Honeyde Bertussi, Luiz Antônio Alves comenta:

Para os que desconhecem os detalhes, Honeyde diz que o *Samba Campeiro* nada mais é do que uma Vaneira mais cadenciada, lembrando do sapateador de chula Carlos Castilhos, lá de Livramento, que dizia que esse trote bailado já era tocado pelos gaiteiros de gaita ponto na década de 1930 (BERTUSSI, 2014, p. 14-15, grifo do autor).

Apesar da semelhança, os gêneros Vaneira e Samba Campeiro possuem características que os distinguem, sendo dois exemplos de samba campeiro as músicas “Cancioneiro das Coxilhas” e “Alegria do Rincão”. Durante a escuta de outra peça instrumental, Adelar Bertussi comenta:

¹⁹⁵ Ver item 3.3 Balaio de Sons, do presente trabalho.

Durante a escuta ele (Adelar Bertussi) chamou a atenção para uma faixa do CD que estava registrada na contracapa como sendo um vanerão, mas que em sua opinião caberia melhor dizer que se tratava de um samba campeiro. Perguntei-lhe porque ele considerava aquilo, e na sua resposta afirmou que era em razão do desenho melódico, das notas utilizadas, que eram características de um samba campeiro. A música contém muitos movimentos escalares entrecortados por arpejos e notas rebatidas, sendo em tom maior e com a harmonia transitando entre o primeiro, quarto e quinto graus, além do segundo grau menor, possuindo modulação para a dominante na terceira parte (ÁVILA, 2015, p. 69).

Tio Bilia, que executava acordeom diatônico a partir da vaneira, talvez tenha sido um dos primeiros a utilizar a nomenclatura de vaneirão, sendo mais tarde distinguido como vaneirão missioneiro.

Aí eu perguntei pro Tio Bilia: ‘Por que o senhor chama as suas vanera de vanerão?’ Ele disse: ‘Porque as nossas vaneras aqui todo mundo bota letra pra cantar, e os meu vanerão não tem como botar letra, então eu batizo diferente, não chamo de vanera, chamo de vanerão’. Então é uma coisa lógica dele. Tanto é que eu tenho nesse meu primeiro livro o Tio Bilia, o rei do vanerão, porque ele fez uma coisa espontânea dele. Dizia: ‘Minhas vaneras, eles não podem botar letra nas minhas músicas, pois então não é vanera, é vanerão’. Ele era muito humilde, viu. E o nosso vanerão serrano não, esse era com letra e tudo, letra véia bem assanhada no estilo Pedro Raimundo, com a influência do Pedro Raimundo, grito no meio (BERTUSSI, 2014, [n. p.] apud ÁVILA, 2015, p. 69).

Nessa narrativa, Adelar Bertussi apresenta o vaneirão missioneiro, em distinção do vaneirão serrano. Na contracapa do LP *Baile Gaúcho* (1964), primeiro disco de Tio Bilia e Virgílio Nunes Pinheiro, Os Irmãos Bertussi assinam o texto apresentando o vaneirão, e o já conhecido *limpa-banco*.

Este LP traz autenticidade musical do legítimo baile tradicional típico. Do nosso Estado. As músicas aqui apresentadas são melodias do passado, as quais foram conservadas pelos seus próprios executantes, homens da velha estirpe gaúcha, com mais de 60 anos de idade, e que tocam desde os 5 anos. Aprenderam a tocar acordeão de 8 baixos (gaita ponto, cordeona, sanfona) de seus antepassados e hoje nos dão nesse LP as músicas de um baile gaúcho. Antônio Soares de Oliveira (Tio Bilia), natural de Santo Ângelo, traz na 8 baixos o estilo guapo da região missioneira. Incentivado pelo grande tradicionalista Maximiano Bogo, voltou a tocar e hoje vem alegrando a todos os gaúchos, tocando a música típica da terra, o *vaneirão*. Virgílio Nunes Pinheiro Filho, dos pagos de cima da Serra não esqueceu no calor e perfeição de suas execuções o famoso *limpa-banco* típico também da Região Serrana¹⁹⁶ (OS BERTUSSI, 1964, [n. p.]).

Conforme Honeyde Bertussi (2014, p. 70-71): “O *limpa-banco* era assim chamado não por caracterizar um tipo de música nem um ritmo particular, mas uma expressão para pedir ao gaiteiro uma música que ele sabia que o povo gostava de dançar, deixando os bancos

¹⁹⁶ LP *Baile Gaúcho* (1964).

ao redor da sala limpos.” A expressão “limpa-banco” já havia sido utilizada em 1955 pela dupla Irmãos Bertussi, em uma música no primeiro disco, intitulado *Coração Gaúcho*, “foi recolhido do folclore, batizado com o nome de *Eta Baile Bom* e classificado como sambavanerão ou chorinho limpa-banco”(ibid.). O limpa-banco de modo geral é gravado em ritmo de vaneirão, mas como já mencionado, pode aparecer em outros ritmos, sendo que Honeyde Bertussi comenta em sua autobiografia terem gravado um limpa-banco no ritmo de contrapasso.

7.2.3 O Baile gaúcho : Os Irmãos Bertussi e Tio Bilia

Em entrevista, Adelar Bertussi conta em detalhes como conheceram o Tio Bilia¹⁹⁷, e então idealizaram a gravação do LP *Baile gaúcho* (1964) .

Naquele tempo não existia vaneirão serrano e nem nós conhecíamos o das missões. Nós fomos conhecer o vaneirão missioneiro em 1958. Em 55 nós gravamos, 56, 57, em 58 nós fomos tocar em Santo Ângelo e um patrão do CTG lá, o tal de Capitão Maximiano Bogo, diz: Olha, Honeyde, e ele falava com o Honeyde, que o Honeyde era mais velho que eu, eu era um piá, diz: “apareceu um homem velho com uma gaita ponto tocando umas músicas lindas. A comissão julgadora não teve trabalho nenhum, ganhou primeiro lugar estourado. O homem veio do interior, colono, trabalha lá na roça, tal de Tio Bilia e ele disse que o sonho dele era conhecer vocês”. [...] E aí os cara lá em São Paulo disseram: “Bom, se é o que vocês tão informando aqui...” Aí eles deram a sugestão, disseram eles: “Esse homem, de onde é?” É lá das Missões. “E longe das Missões não tem outro estilo?” Tem o nosso, os gaiteiros de gaita ponto da nossa terra, lá tem. “Arruma um bom de lá e botamos um de cada lado pra nós vender melhor”. Então achamos aqui o Virgílio Pinheiro, que era gaiteiro muito bom, rapaz, fazia cada chorinho que era uma beleza (BERTUSSI, 2014, [n. p.] apud ÁVILA, 2015, p. 58).

A partir do encontro dos Irmãos Bertussi com Tio Bilia, e interesse dos produtores da gravadora Copacabana, foi idealizado o referido LP, *Baile Gaúcho* (1964), unindo um gaiteiro serrano, Virgílio Nunes Pinheiro, e um das missões, o Tio Bilia. Esse último embora só tenha ficado conhecido por toda a região sul na maturidade, já animava bailes desde sua adolescência. Já Virgílio Nunes Pinheiro, conforme os autores, apesar de não ter a música como profissão, era exímio acordeonista na 8 baixos, “[...] tinha uma voz bonita e cantava muito bem, alegre e comunicativo, quando ele tocava eram sucesso” (BERTUSSI, 2014, p. 60). Porém, este LP só contém obras instrumentais.

¹⁹⁷ Documentário sobre Tio Bilia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uFQg0BpId74>>. Acesso em: 18/09/2019.

Virgílio Nunes Pinheiro era outro gaiteiro de gaita ponto da região da Mulada, de onde os Irmãos Bertussi provinham, e exerceu a profissão de barbeiro, tendo sua barbearia no começo da Avenida Júlio de Castilhos, no centro de Caxias do Sul, próximo onde hoje fica localizado o Monumento ao Imigrante. Ali tocava gaita ponto para os seus fregueses, executando entre outros gêneros, sambinhas, porém no único disco que gravou ele não registrou sambinhas, mas sim limpa-bancos (ÁVILA, 2015, p. 59).

Barbeiro de profissão, Virgílio Nunes Pinheiro não tocava bailes. Tio Bilia era agricultor e, como tocava composições próprias, ou “marcas” de outros gaiteiros, desenvolveu o hábito de repetir os temas musicais várias vezes, bem como alongá-los, mudando de uma música para outra sem parar. Assim, seu repertório de músicas conseguia animar o baile a noite toda. Porém, para a gravação no primeiro LP, foi necessário reorganizar e reestruturar seus temas musicais, contando, assim, com ajuda dos Irmãos Bertussi e mais tarde do primo da dupla, Paulo Siqueira, no segundo LP do Tio Bilia.

Então levamos o Virgílio Pinheiro já ensaiadinho, ensaiei tudo as músicas dele. Ficamos com o Tio Bilia, uma semana aqui, que as músicas do Tio Bilia, a mais curtinha levava 15 minutos tocando. Ele tocava baile a noite inteira, quanto mais tempo ele demorasse pra tocar uma música, melhor né. Não existia aquele monstro repertório, então de madrugada tinha que tá repetindo músicas, então quanto mais demorasse melhor né, e o pessoal queria era dançar mesmo. Então deu um trabalhão pra pegar as músicas dele e trazer pra até três minutos e meio, naquele tempo era exigência das emissoras de rádio de São Paulo e tinha que contar no disco os minutos. Constava, 3 minutos, 3 minutos e 10, 3 minutos e 15, constava direitinho (BERTUSSI, 2014, [n. p.] apud ÁVILA, 2015, p. 60).

Então, o LP Baile Gaúcho (1964) contém músicas de ambos acordeonistas. O lado A gravado por Tio Bilia: Faixa 1 - Missioneiro (vaneirão), faixa 2 - Surungo do Quintino (contrapasso), faixa 3 - Casório do Batista (vaneirão), faixa 4 - Serra de cima (rancheira), faixa 5 - 20 de Setembro (vaneirão), faixa 6 - Gauchada do meu pago (xote). E o lado B, gravado por Virgílio Pinheiro: faixa 7 - Tropeiro em apuros (limpa-banco), faixa 8 - Lembrança do Morro Negro (polca), faixa 9 - Baile no galpão (rancheira), faixa 10 - galpão Dourado (limpa banco), faixa 11 Capão alegre (xote), faixa 12 - Dois corações (valsa).

Tio Bilia destacou-se com “Missioneiro” (vaneirão) e “Casório do Batista” (vaneirão); Virgílio Nunes Pinheiro com “galpão Dourado” (limpa-banco) e “Tropeiro em apuros” (limpa-banco), ambas foram muito regravadas, por outros artistas, e aparecem com frequência em concursos de performance em acordeom. Virgílio Nunes Pinheiro gravou esse único disco e Tio Bilia, nos anos seguintes, não quis mais gravar. A Copacabana, no entanto, lançou dez anos depois o Baile Gaúcho Volume 2, em 1974, com gaiteiros paulistas. Então, no LP seguinte, em Baile Gaúcho volume 3, em 1976, Tio Bilia volta a gravar e segue gravando LP’s a cada 2 anos,

culminando com o LP - Baile Gaúcho volume 6, em 1982, chegando a gravar 111 músicas solo. Seu sucesso foi notório. Na cidade de Santo Ângelo-RS, no ano de 1999, foi construída uma estátua em sua homenagem, com cerca de 6 metros de altura, com sua silhueta empunhando o acordeom.

Percebe-se, nesses primeiros discos, que os principais gêneros musicais gravados eram: vaneira, xote, valsa e polca, ou seja, principalmente os gêneros de propagação europeia¹⁹⁸. No primeiro LP, de 1955, Os Irmãos Bertussi gravaram “Mistura Fina”, classificando-a como “chorinho campeiro” e “Eta Baile Bom”, classificada como “limpa-banco”. Conforme Bertussi (2014, p. 70-71), essa última poderia também ser chamada de “samba-venerão” ou “chorinho limpa-banco”. Em ambas percebe-se uma marcante presença do pandeiro e semelhança ao vaneirão. Quanto aos gêneros musicais de propagação sul-americana, temos a rancheira. Honeyde expõe:

Quanto ao *chamamé*, música argentina correntina, começou a entrar no Rio Grande do Sul, a partir de 1962. Nesse sentido, segundo o Tio Bilia, que é natural da região das Missões, de Entre Ijuís-RS, em 1923 quando começou a aprender a tocar gaita de botão com os velhos daquela época, o Seu Quintino, um negro gaiteiro e o cabo Batista, ninguém conhecia outro gênero de música, se não o que ele gravou em 1964, com Virgílio Nunes Pinheiro, que tampouco nunca ouviu nada a respeito do *chamamé* (BERTUSSI, 2014, p. 72, grifos do autor).

Nas seções anteriores (5.2.3 e 5.2.4), notamos principalmente experiências formadoras da primeira modalidade, conforme Josso (2004), o “ter experiências”, ou seja, situações e acontecimentos durante a vida, que se tornaram significativos, mas sem tê-los provocado. Essas memórias relatam acontecimentos casuais com relação a gêneros musicais, que geram novos conhecimentos e, principalmente, conduzem ao “fazer experiências” (segunda modalidade), quando os músicos entrevistados passam a buscar novos gêneros e novas vivências para ampliar seus conhecimentos.

7.2.4 O pampa não tem fronteiras

Como já mencionado, antes de meados de 1962, poucos músicos gaúchos executavam gêneros musicais latino-americanos. Porém, mesmo na região serrana do Rio Grande do Sul,

¹⁹⁸ Ver item 3.3.1 do presente trabalho.

sintonizavam-se rádios argentinas¹⁹⁹. Luiz Carlos Borges comenta que, em sua convivência com o Tio Bilia, apesar de não executar o chamamé, gostava de apreciá-lo tocando:

[...] a saída da gaita-ponto para a gaita pianada. Te confesso que isso para mim foi muito espontâneo, nesse início de carreira, de música, tentativa de ser músico. *Porque a gaita-ponto, era quase que um “brinquedo de emoção” em casa assim.* Eu nunca nessa fase de tenra idade, digamos até os 12 anos eu nunca levei a gaita ponto muito a sério, eu tocava porque foi a maneira que meu pai achou para me ensinar os primeiros passos digamos. Uma gaitinha de botão que ele tinha. Agora interessante que eu iniciei, já iniciando a pianada, porque a professora nem tinha de aula de gaita-ponto. Ela só tinha no conservatório, gaita pianada, piano e, ficava por aí. Ela trabalhava diretamente com isso, piano e gaita pianada. Então comecei direto na gaita piano a estudar com ela. [...] eu vi que tinha menos recursos a botoneira e tinha mais recursos na outra, isso eu fui me dando conta, meio que imediatamente. [...] Uma época *eu me lembro que me enfezava assim, a querer voltar a tocar, quando tive a oportunidade de conviver com o Tio Bilia.* Tocamos uns bailes, Os Irmãos Borges levavam junto como uma atração da noite o Tio Bilia e foi muito bom para mim isso. [...] Se você recorrer toda a obra do Tio Bilia, que não é pequena, vários discos, não tem um chamamé. Ele então adorava: *“Bah Luizinho toca um chamamé para mim, porque eu não consigo tocar isso”.* E eu então fiquei muito feliz de conhecer o Tio Bilia, e com isso eu voltava a achar que tocar gaita-ponto era interessante também. Então foi bom porque com isso eu não abandonei por completo (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

Portanto, mesmo que não executassem este tipo de música, certamente existia apreciação de gêneros musicais como: rancheiras, chamamés, tangos, milongas, rasguidos doble, etc., por parte da população, como conta Luiz Carlos Borges:

[...] *era dos dois, três anos de idade* quando eu aprendi a ligar o botão do rádio que o pai tinha, quando não era ele quem ligava na madrugada era eu, que me acordava e ligava e incomodava ele, e ele me ensinava a tomar mate e a mexer no rádio, daí eu fui, fui pegando o gosto pelo chamamé, porque terminava aquele cancionero mais caipira nosso, da “madrugadona” ali das 4 e pouco que era a hora que meu pai acordava, e tipo, 5:30 ou 6:00 começava a entrar um tipo de música diferente, nas rádios brasileiras e a gente só corria para a esquerda um pouquinho estava as músicas da Argentina, as rádios Argentinas, então eu ficava entre o madrugadão da música caipira brasileira, e a música Argentina que era pelo rádio [...] Aí o gosto por chamamé e pela música Argentina vem daí (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifo meu).

O mesmo cenário da vida do músico é contado por Brum (2016), porém com uma descrição de alguns artistas da época:

Dia recém clareando, mate e pronto e rádio ligado. Seu Vergilino acorda o piá para ouvir algumas modas caipiras nas ondas das emissoras do centro do país. Época brilhante das duplas: Tônico e Tinoco, Raul Torres e Florêncio, Zico e Zeca, Liu e Léo, Silveira e Barrinha, Nenete e Dorinho e o trio Luizinho, Limeira e Zezinha. Feita a recorrida no universo sertanejo brasileiro, o dial girava e regirava até encontrar

¹⁹⁹ Conforme Mann (2002), eram transmitidas emissoras de todo o país e também dos vizinhos Argentina e Uruguai.

alguma rádio da outra margem do rio Uruguai. Outro som. Outro mundo. O chamamé! [...] É neste cenário doméstico que o menino Luiz inicia sua formação musical, algo que naquele momento sequer suspeitava. Tratava aquilo meramente como um ritual que fazia parte dos preparativos para ir-se à escola. Sonora infância no coração das Missões (BRUM, 2016, p. 21).

Luiz Carlos Borges conta sobre sua “fuga em busca do chamamé” quando menino, frequentando festivais de chamamé na Argentina, mesmo antes de conhecer a música gaúcha:

Aos nove anos, mais precisamente em 10 de outubro de 1962, o menino Luiz estreia profissionalmente participando de um baile animado pelo conjunto Irmãos Borges. Dali em diante figuraria em quase todos os eventos públicos da cidade, principalmente nos festejos pelos Centro de Tradição Gaúcha. Foi num evento desses que, pelos dedos rudes do caminhoneiro João Maraschi, conheceu ao vivo o gênero que haveria de formatar sua alma musical. Ao ver e ouvir o gaitero amador tocando “el burro” de autoria do argentino Mário Milan Medina, o piaquito Borges entregou para sempre seu coração aos duendes do chamamé [...] Prestes a completar 11 anos, junto com seus irmãos Ernando e Albino, se foi rumo a Santo Tomé, na Argentina, para conhecer o Festival de Chamamé. A impressão que lhe havia ficado desde a audição de “el burro” numa tarde de festa em São Luiz Gonzaga se confirmava e se excedia. Era um novo mundo a ser desbravado (BRUM, 2016, p. 27, grifo do autor).

O “ter experiência, 1ªmodalidade” (JOSSO, 2004) refere-se a esse tipo de apreciação musical, que modifica identidades, conduzindo ao estudo de música. Em entrevista o músico relata:

[...] eu sei que quando eu comecei a trazer o chamamé neste sentido mais aberto, mais pra valer mesmo, publicando ele, gravando ele, é obvio que outros já tocavam, mas tocavam aleatoriamente, nunca pegaram como cavalo de batalha [...] não há maneira de eu negar os acordeonistas velhos se eu fui praticamente, aluno [...]quando a gente fala que empurrou o chamamé é assim, de levar a nível de Rede Globo, de RBS, enfim, de dar propagação, de gravar, de comentar, de fazer projeto, “Na Chama do Chamamé”, quer dizer eu dei notoriedade ao chamamé. O Luiz Gonzaga não se considera o inventor do Baião porque não era, Luiz Gonzaga foi descobridor e Rei do Baião. Ele descobriu, o Baião, já existia. E eu nem descobri, porque muitos já haviam tocado, agora, o que eu fiz foi dar dignidade, propagação ao chamamé (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifo meu)

É notável que a principal fonte de informação musical para os músicos era seu cotidiano, o rádio e as “marcas” dos gaiteros, ou seja, músicas inventadas ou improvisadas por músicos sem formação específica, advindas de uma experiência do “folclore”. Em seguida, a “2ª modalidade, fazer experiência”, o estudo técnico e de teoria musical, como é o caso de alguns entrevistados. Honeyde Bertussi menciona o rádio como fonte de informação e influência dos gêneros musicais argentinos:

[...] em relação às composições musicais no ritmo de valsas, no meu caso eu tenho alguma influência argentina em algumas composições. Nas tradicionais valsas

brasileiras não são conhecidas as variações como terceira parte ou em cima de uma das partes da música, principalmente ao finalizar, tendo uma variação em cima da linha melódica da primeira parte, que sempre é de difícil execução (BERTUSSI, 2014, p. 73).

No primeiro disco de Albino Manique, em 1969, além de composições suas e em parceria, ele realiza a gravação da música “Taquito Militar”, em ritmo de Rasguido-Doble. Em entrevista, o músico comenta como conheceu essa música:

[...] o Darcy Fagundes me deu o apreço de tocar para ele, o Antônio o nome do cara. Mas ele tocava numa velocidade que é lindo de ver! Claro que não se consegue tocar que nem ele... é diferente de tocar, mas o cara toca muito quando eu escutei aquilo ali... “tu vai tocar domingo”, naquela pressão... mas aí é bom porque tu se atira em cima e aí tu toca, não vai tocar igual ele mas.. e aí os caras ouviram... e Bah! Taquito Militar! (se impressionaram) (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Então, percebe-se novamente que o rádio também difundia músicas e gêneros dos países vizinhos, exercendo certa influência para os músicos gaúchos. Portanto, dada a força e importância do rádio, conforme as regiões do país, o nacional e o regional foram se moldando nos estilos musicais e na identidade dos músicos:

Eu tenho dois gostos muito fortes em termos de arte, é o *chamamé*, por causa desta conexão pelo rádio e também pela conexão no rádio com a música caipira. Eu com nove, dez, onze, doze anos eu já me sentia músico, fui sentindo isso. Eu cantava tudo do Roni Von, do Roberto Carlos, Silveira e Barrinha, Tonico e Tinoco, Zilo e Zalo, Raul Torres e Florêncio, do Erasmo Carlos, tudo que tinha na época. Que chegava pelo disco. [...] muito Pixinguinha, tocava o Gonzagão (Luiz Gonzaga) direto. E esse material chegava pelo LP, ou os 33 de rotação até os de 78 os *compact disc*. E o pai era um grande ouvinte de música, primeiro pelo rádio. O pai tocava gaita botoneira, de oito baixos e toda a família deles, irmãos, eram uma mulher e 14 ou 15 irmãos. Ele era um dos do meio, tinha uns 4 ou 5 mais jovens que ele. E a maioria dos mais velhos que eu conheci, Tio Assunção, Tio Nenê, Tio Pedro, tudo eram gaiteiro, domador, sabiam lidar com o campo muito, e gaiteiros, trovador todos, diz que até a tia trovava, não conheci a tia que era bem mais velha, daí quando eu me dei por gente ela já não existia mais, que os que eu conheci, inclusive os filhos deles, meus primos, muitos eram gaiteiros, ou pandeirista, ou violeiros, cantador todos, então tem na família Borges uma profunda raiz ligada a arte (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifo meu).

Essa narrativa de Luiz Carlos Borges resume muitos aspectos da identidade musical, quais sejam: a identidade de músico (“Eu com nove, dez, onze, doze anos eu já me sentia músico, fui sentindo isso”); a identidade nacional e regional (“o *chamamé*, por causa desta conexão pelo rádio e também pela conexão no rádio com a música caipira”), a identidade musical do grupo familiar e ainda a identidade de gaúcho (toda a família dele, irmãos, eram uma mulher e 14 ou 15 irmãos. [...] todos eram gaiteiros, domador, sabiam lidar com o campo muito, e trovador todos).

Os entrevistados, ao passarem a representar o posicionamento de uma identidade sonora, quando, por meio da apreciação, decidem estudar o instrumento, ou optam pelo acordeom entre outros que estavam disponíveis, nesse momento de reflexão, materializam o processo segundo o qual as vivências passam a atingir o *status de experiências* (JOSSO, 2004, p. 51) – “eu descobri através destas vivências que eu prefiro acordeom” –, fazendo parte do “ter experiências” (primeira modalidade), uma vez que, por meio da vivência, existiu uma constatação e um posicionamento sonoro-identitário, o que levou o sujeito a iniciar seus estudos. A escolha ou decisão em dedicar-se a um instrumento como profissão está relacionada a essa identidade sonora, além de outros fatores, dos quais discorro ao longo do trabalho.

Quando, de fato, passam a fazer aulas do instrumento, ou buscar aprender com familiares, essas ações podem representar a segunda modalidade, “fazer a experiência” (JOSSO, 2004), pois, a partir da reflexão, a vivência se tornou uma experiência, a qual os músicos buscam repetir, por meio de aulas de instrumento, revivendo a experiência conscientemente, pois passou a existir uma pré-disposição ao aprendizado. Quando novas reflexões são feitas e se alteram métodos de estudo, se inserem conteúdos novos, e existe a criação de novos gêneros musicais, novas composições e novos modos de aprendizagem, essas fazem parte da terceira modalidade, o “pensar” sobre experiências (JOSSO, 2004).

7.3 AS VIVÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS NA PROFISSÃO: HABILIDADES E CONHECIMENTOS PARA MANTER A CARREIRA PROFISSIONAL

Nesta seção salienta-se como a profissão de músico refere-se a um campo de trabalho desafiador. Como é possível perceber nos capítulos anteriores, o domínio técnico junto ao instrumento é apenas um dos parâmetros que se destacam nas narrativas como importantes para a carreira de um músico profissional. Atentamos, então, para concepções acerca da criação musical; da busca de oportunidades de comunicação, produção e propagação de mídias; das interpretações musicais com o coletivo na formação de grupos e, por fim, algumas considerações a respeito de influências da escola e da família na organização da profissão e na identidade de músico.

7.3.1 A autonomia e autenticidade dos músicos populares

Nesta seção, trago considerações dos músicos sobre suas composições e inovações. Algumas composições são inovadoras, outras representam marcos na carreira dos músicos estudados. Chamo a atenção inicialmente para maneiras, ideias sobre composição e inspirações para nomear as músicas e, posteriormente, no item que segue, atento para as inovações. Além disso, procuro compreender como escolhem nomes para suas músicas, representando como expressam em linguagem os sons escolhidos para suas composições, visto que “identificar-se ou ser identificado não é somente ‘projetar-se sobre’ ou ‘identificar-se com’: é, antes de tudo, colocar-se em palavras. Identificar é colocar nomes em classes de objetos, categorias de fenômenos, tipos de processo etc.” (DUBAR, 2009, p. 237, grifos do autor). Portanto, as composições, como um tipo de processo, representam a identidade musical desses músicos.

7.3.1.1 Composições

Dado o foco da presente pesquisa, nesta seção, ressalto algumas considerações sobre composição musical que os músicos escolheram ressaltar nas entrevistas. Anteriormente, já ressaltei sobre a influência de gêneros musicais e algumas composições e inovações dos Irmãos Bertussi, tendo eles o folclore e sua vivência campeira como principal inspiração. Quando questionei os músicos para citarem suas obras que eram de maior representatividade, eles reagiram de modo semelhante. Responderam que é difícil escolher suas músicas mais representativas, pois todas elas possuem igual importância, como resume Edson Dutra: “a música para mim é como se fosse um filho, algo que brotou da minha inspiração, gravei, ficou registrado”. De um modo geral sobre suas composições, Edson expõe:

O viés da composição no meu caso ele descende de uma vivência campeira. Assuntos e momentos que eu convivi na fazenda dos meus dois avós, e mais bebendo na fonte magnífica que é a fonte dos Irmãos Bertussi. Ali foi o berço do Os Serranos, a inspiração, a maneira de tocar de lá, cheguei a ter do Adelar a declaração de que eu havia absorvido uma forma muito similar das atuações dele, tanto quanto o filho dele. E olha que o filho dele teve convivência estreita com ele por todas as razões, inclusive profissionais, atuava com ele a muito tempo (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

A fala do entrevistado reafirma sobre a influência da identidade de gaúcho e também musical dos Irmãos Bertussi na música regional do Rio Grande do Sul. Essas se aproximam de

vivências (JOSSO, 2004), pois foram “acidentais”, marcaram e fizeram pensar. Cito novamente o registro de Honeyde Bertussi em sua autobiografia sobre um dos caminhos que as composições da dupla eram criadas: “Com minhas condições para melhorar o que aprendi nas marcas dos gaiteros” e, “escolhendo as partes mais bonitas e colocando o nome” (BERTUSSI, 2014, p. 74). Uma das composições bastante conhecidas, e que representa bem essa ideia, é o “Casamento da Doralice”, gravada em ritmo de bugio. Conforme Tonet e Tonet (2012), o “Casamento da Doralice”, de fato, aconteceu, e a música foi inspirada em uma história de vida real:

[...] pelos idos de 1900, no distrito da Criúva, houve um casamento que ficou marcado, pelos grandes acontecimentos festivos, característicos da época. O moço se chamava Vergílio dos Passos e tinha quase dois metros de altura, uns 88 quilos e “não cozinhava mais na primeira fervura”. Sem muitos recursos, mas gente muito boa, gostava de carreiras e ele mesmo possuía animais de corrida. Pois bem, o Vergílio resolveu se casar. A moça também da Criúva, da região dos Ilhéus, vinha de uma família de gente valente, daqueles dispostos que não achavam nada ruim. Doralice de Araújo Forte era seu nome. Quando correu a notícia do casamento, foi um tal de baterem a língua nos dentes, que não acabava mais: “Onde se viu a Doralice, aquele tico de gente, casar com um rapagão do tamanho do Vergílio?” “Decerto é para andar no colo!” O velho Emílio foi convidado e compareceu ao tal casamento. Ele contava que, na chegada dos noivos, na casa do Vergílio, foi aquele foguetório, tiros de revólver e pistola, aos brados de: “Viva os noivos!” Mas não é que o cavalo do noivo se assustou e rodou! Ele, embora até meio calmo demais, era homem campeiro e se saiu lindo! Ela, cavaleira experiente, aproveitou a ocasião e deu provas que entendia até de correr carreiras. Inúmeras vezes, Honeyde ouviu o avô contando esse caso e a mãe cantando a estrofe, enquanto lavava roupas [...] Pelo fato de, naquela época, ainda estarem vivos os personagens da história, foram invertidas as estaturas físicas e omitido o nome do noivo. Os que os conheciam, entretanto, logo entenderam a brincadeira feita e de quem se tratava (TONET; TONET, 2012, p. 52-53, grifos dos autores).

O “Casamento da Doralice” foi o primeiro registro fonográfico do gênero musical bugio e teve ampla divulgação na mídia da época. A história adaptada, nos versos da música, pode representar “fazer experiência” (JOSSO, 2004), pois a partir de uma vivência, em busca de visibilidade, propositalmente alteraram o caso contado pelos avós, tendo ficado da seguinte maneira:

Mas, então tchê, te lembra quando que casou a Doralice? Não, mas de certo já faz uma barbaridade de tempo/ Doralice era aquela moça gorda/Que morava no Rincão da Mulada, Oitenta e oito quilos! Bom peso! E no dia do casamento foi fazer uma gauchada e fez o maior fiasco do mundo/Casou com o Zé-taquara, um corredôzinho de carreira, 44 quilos! Neto do véio Aparício - Isso!/ E quis fazer uma arrojada pra tapar o fiasco da Doralice. Levou uma rodada mais feia desse mundo! Quando o vivente levantou tinha passado as duas esporas pra um pé só! À la pucha, sô! Agora o fandango deu o maior do mundo! O gaitero de vez em quando de um bugio passava pra um contrapasso. E não faltava um cantador pra lhe ajudar²⁰⁰.

²⁰⁰ Versos de *Casamento da Doralice*, de Honeyde e Adelar Bertussi.

Os versos são introdutórios à música, contados sem melodia a fins de narrar a história, como um caso. A música é predominantemente instrumental, contendo uma única estrofe²⁰¹. Essa música é mais um exemplo de como diversas histórias, temas sociais, campeiros e o imaginário campeiro influenciavam os temas musicais, inclusive tratando-se de música instrumental. Os acordeonistas contam mais histórias semelhantes:

“Capão de Mato”, por exemplo, composição ligada à ecologia. Sempre tive uma preocupação ecológica. E por aí vai, meu amigo, temas voltados para a tradição gaúcha, temas voltados para o campo. Compus “Produtor Rural”, especificamente em homenagem ao homem do campo. E diversos outros temas abordados. Desde personagens da nossa terra, como personagens imaginários, a tia Mariquinha (Baile da Mariquinha). O personagem seu Ambrósio (“Os 18 do Ambrósio”), que havia. O “Tio Mederico” que havia. Nome de um distrito de Bom Jesus-RS que eu dei o nome de músicas, como “Caraúno”, e outros. Então, minha infância, minha vivência pessoal inspirou-me nas composições. E na parte instrumental muito em cima das obras dos Bertussi criando meu próprio estilo. Preferindo o Xote, o Tango mesmo nas minhas apresentações. Eu sempre gostei demais de xote, me adaptei muito ao estilo [...] não sei por que, nas variações, nos elementos (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

O “Milongão de Campo” representa o gaúcho que está a cavalo andando, olhando o horizonte, infinito, uma coisa da minha região lá. Ou do Uruguai, daquela planície, tudo muito plano, quase que infinito, tem um pouco disso. E algo que sempre te leva adiante, te leva a construir. Cada parte tem uma representatividade, sou muito da energia positiva, não sou muito negativo neste sentido, acho que a composição cumpre seu papel mas de acordo com cada momento, quando estás triste faz uma composição triste. Mas não sou bom em compor quando estou triste. Eu geralmente prefiro compor quando tenho sentimentos mais positivos, outras coisas eu deixo passar (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

A música instrumental é complicada colocar o nome, porque quando tem letra tu te baseia em uma frase da letra. E na instrumental, eu penso assim, não sei te explicar muito bem isso aí (risos). Eu faço assim, vou lembrando algumas frases assim, ou (pensativo). “Lenço Colorado” ou “lenço branco” “bombacha larga”, “Garrão de potro” eu tenho umas músicas com esses nomes. É claro que às vezes tu faz uma música e tu lembra assim uma “Madrugada” ou uma “Primavera”, “Chuva de Verão”, parece assim que tem a ver, e aí eu ponho o nome, não tem muita pesquisa nisso não (Albino Manique, 2019, informação verbal grifos meus).

Nas narrativas anteriores, percebem-se vivências que atingem o “status de experiência”, pois, a partir de vivências cotidianas, os músicos fazem reflexões e propositalmente utilizam-se dessas como inspiração, podendo representar, assim, o “fazer experiência” (JOSSO, 2004). Os músicos comentam que os nomes de suas músicas são muito relacionados ao sentimento que

²⁰¹ Mencionada anteriormente no presente trabalho.

elas remetem. Mencionam, ainda, sobre um apreço especial a determinadas músicas suas, devido ao sucesso que elas alcançaram:

“Barbaridade” foi a primeira música que eu gravei cantando com o Chico. É uma música que eu tenho (pensativo), foi a primeira música que nós gravamos em disco. *E a música rodou bem. Fez sucesso, então, eu tenho um carinho especial por essa música. E a “Madrugada”, tem quase 50 gravações tché!* Em São Paulo os gaiteiros de São Paulo, de Goiás gravaram. Me pediram autorização. Então, eu fico pensando, não que seja a música que eu mais goste, mas eu fiz uma música que todos os gaiteiros gostaram, não é? Então, eu tenho um carinho especial por músicas assim (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

As reações positivas do público podem representar “ter experiências”, pois geram novos aprendizados e conduzem para a segunda modalidade, o “fazer experiência” (JOSSO, 2004). Albino Manique comenta ainda:

Quando eu não estava tocando baile, fazendo show, estava no estúdio, ou estava em casa fazendo músicas. Eu amanhecia aqui fazendo músicas de madrugada, em uma pecinha separada para não perturbar os outros. Eu estava sempre fazendo. Agora que eu não estou mais. Estou bem aposentado (risos) (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Mais experiências da segunda modalidade podem ser representadas quando os músicos parecem supor que a maior parte de seu estudo é direcionado à composição musical. Edson Dutra, Albino Manique e Luiz Carlos Borges mencionam que por vezes a improvisação, tratada como estudo musical, ou espontaneamente durante os bailes, fazia surgir novas músicas:

O processo de composições solo brotou da inspiração de algumas coisas feitas em baile que eu memorizei de improviso, uma vez desenvolvida uma parte do improviso me sentava em casa e a partir daquele improviso registrava em fita K7. E acabava compondo outras músicas, fazendo segunda parte, terceira parte. E foi assim, não foi nada programado: “vou sentar e vou compor”, não, as coisas foram acontecendo naturalmente diante de uma inspiração (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Eu tenho conversado com alguns amigos aqui são formados e eles às vezes, até eu sinto isso humildemente, mas como um elogio, tu faz coisas na música que não é normal que se faça. Porque eu não tenho “muito conhecimento” (de teoria), então eu me obrigava a descobrir por mim mesmo. Então aí *quem sabe venha uma criatividade assim, uma coisa mais espontânea, uma coisa assim, mais da gente mesmo, se tu ler, aquela coisinha certinha, tu vai muito por aquilo, pelo livro não é? Tu não improvisa, tu não cria porque tá muito bitolado naquilo ali* (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

[...] época boa! época que eu lembro muito, acho que o meu primeiro contato com a improvisação foram os bailes. Isso é muito importante eu contar para você, que a gente “tirava” as canções e buscava ser o mais honesto possível quando se pegava um disco. Vamos supor dos Irmãos Bertussi, que era o forte na época, ou de algum outro

acordeonista, como o Pedro Raymundo. *E aí eu lembro que a gente buscava “tirar” e tocava igual. E aos poucos eu fui fazendo alguma composição minha, um xotezinho; uma vaneira, uma rancheira, uma marchinha, e nelas; nas minhas; eu buscava, às vezes na noite meio cansando já, com o baile correndo frouxo; buscava variar um pouco a minha forma de tocar na mesma composição sem mexer na estrutura da melodia ou da harmonia, eu não deixava o violeiro na mão, e nem o resto da turma, nem o baixista, porque eu ficava em volta da mesma harmonia, só que eu ia mudando as melodias, e lembro que o Antonio me olhava “o que está fazendo” (risos), porque pra ele continuava dando certo tudo. E hoje mais consciente assim, o meu primeiro contato com a improvisação, meu “Jazz gaúcho” eu comecei nos bailes, os bailes que me deram essa possibilidade de improvisar um pouco em cima de determinada harmonia (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifo meu).*

Nas narrativas de Edson Dutra e Albino Manique, a improvisação aparece quase como um sinônimo de criação musical. O mesmo surge na narrativa de Luiz Carlos Borges, na qual aparece, além da improvisação e composição, a “escuta intencional” (GREEN, 2002), para “tirar músicas” de ouvido. Luciano Maia comenta que no passado conseguia compor com mais facilidade:

Até uns 5 ou 6 anos atrás, eu conseguia compor com muita facilidade, por exemplo, eu olhava para um extintor; ali o extintor vermelho, e isso me relembra, de repente uma situação boa, onde uma pessoa se salvou. Eu conseguia imaginar uma melodia pra aquilo; compunha, eu geralmente quando componho melodicamente, penso em uma melodia, assovio, canto ela. Pra depois executar. *Geralmente quando vem a melodia, que é no instrumento, primeiro eu componho a harmonia, depois a melodia.* Mas o meu costume geralmente é de imaginar uma sonoridade, de imaginar os sons e ir tocando. E isso acontecia até uns 6 anos atrás. Eu imaginava que aquela energia, era positiva, uma pessoa se salvou, que legal que aquilo aconteceu na vida da pessoa, que melodia boa deve ser, e aquilo naturalmente me propunha algo. Era muito fácil, uma melodia mais longa, em tom maior, que usasse graus mais, ha I e IV, mais longos, estou chutando. E hoje em dia, vou te confessar que não tenho mais esta facilidade assim, talvez pela quantidade de atributos[...], então minha composição continua sendo ainda da maneira que eu te falo, dependendo de um sentimento de uma ideia de um “mote”, de um motivo. *Mas hoje eu coloco muito mais coisas fora do que aproveito, e antigamente eu aproveitava tudo, hoje em dia eu boto fora muita coisa. E talvez seja muita coisa boa, mas eu não gosto* (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Nessa narrativa, percebe-se a vivência, de algo marcante, mas também o “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), visto que, a partir de experiências anteriores, o músico busca repetir e aprimorá-las. Ele parece supor que seu processo de composição solo tem se tornado mais demorado e complexo, isso devido a uma exigência maior dele consigo mesmo, além das expectativas dos ouvintes, mas principalmente devido ao que ele mesmo almeja alcançar com sua música. Em sua autobiografia, Honeyde Bertussi registra:

Eu tinha, nos velhos gaiteiros, todos os exemplos de harmonias ritmos e compassos. [...] também tinha o nome dos gêneros que aprendi com facilidade nas livretas da Banda de Música da qual o papai foi mestre. Assim, conviver numa região

privilegiada pela infinidade de gaiteiros, de gaita de botão, semitonadas e cromáticas (só não existia de teclado apianado) deu-me uma estrutura musical inigualável no setor musical do folclore e do autêntico estilo regional gaúcho de toda a região serrana, pois as músicas tocadas por eles, além de não terem nomes, apenas gêneros determinados pelo ritmo – vanera, xotes, contrapasso, valsa, mazurca, rancheira, tanguinho e bugio, colocaram na minha audição musical o verdadeiro gosto do que a nossa gente tinha por esta Divina Arte: *a música simples e fácil de ser absorvida auditivamente* (BERTUSSI, 2014, p. 43, grifo meu).

Honeyde relembra o folclore e como aprendeu gêneros e ritmos musicais. Ao final, destaca que a simplicidade inteligível da música era a preferida do público. Ao falar da performance em palco, Albino comenta:

[...] não é só tocar. Eu falo isso também. A música, na verdade tu tem... (pensativo) como vou dizer, me sinto assim muito feliz, porque (por ex.) *se tu faz as tuas músicas, umas músicas simples às vezes, mas o pessoal, principalmente os gaiteiros, eles gostam tchê!* Eles gostam das minhas músicas. Então, isso aí. *É difícil atingir a alma das pessoas, os sentimentos das pessoas não é? É difícil, não precisa ser uma coisa assim, como vou te dizer, uma obra-prima, um clássico, não precisa ser isso. Sei lá, eu acho que é, isso aí que surgiu é uma coisa de Deus não é, tchê? É um dom que* (pensativo) *nesse aspecto eu me sinto um privilegiado* (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

A narrativa de Honeyde Bertussi e a de Albino Manique poderiam representar o “pensar a experiência”. Os músicos comentam com certo espanto sobre o sucesso que músicas simples, mas melodicamente e harmonicamente bem construídas podem alcançar, e relacionam esse sucesso, ao “atingir a alma, os sentimentos das pessoas”, por vezes relacionando esse sucesso ao divino. O êxito desses músicos pode estar relacionado à identidade musical do público consumidor e às vivências representando o imaginário e sentimentos relativos à identidade de gaúcho. Essas aparecem nas narrativas dos músicos como inspiração para compor e como influência em suas músicas, principalmente ao nomeá-las:

Por um sorriso Bibiana. A Bibiana, minha sobrinha, logo que ela nasceu era muito sorridente, e eu tinha feito essa chamarrita, a homenageei, como homenageei os meus dois filhos com alegria de Daniel a e alegria do Roberto. Quando eu estava ensaiando e eles chegavam e botavam o dedinho nas teclas, e aí como eu parava de tocar e puxava forte a gaita eles começavam a rir porque dava um som forte. Então, Alegria do Daniel e Alegria do Roberto [...] eu compus outra música que é uma das minhas preferidas, porque eu homenageio os meus três filhos, fala o nome dos três. Chama-se “Três Amigos”, música que eu te aconselho ouvir, que é uma música que eu gosto demais. Acho que foi um recado muito doce da minha parte aos meus filhos que são a razão da minha vida. Como todo pai de bom senso pensa dessa forma. É uma música muito bonita, se tu tiveres filhos, dedicar aos teus filhos apenas invertendo o nome deles aí obviamente o nome dos teus filhos, que eu faço para mim aí e pode prestar homenagem para os filhos, aí tenho certeza que eles vão gostar (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Aquela valsa que eu gravei em homenagem a minha filha “Cristina minha doce menina”, eu acho uma música meio complicada para tocar ela bem certinho, não sei se tu conhece ela? (Douglas: sim, é linda essa música!) Ela é meio complicada de tocar (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Se chama “Sincera” uma valsa que fiz dedicada a, a minha primeira professora de música, [composição] *que pra mim representa um momento em que a música regional, vive hoje, e que eu acredito que ela soará.* E também ao Richard Galliano, olha eu adoro aquelas valsas Jazz dele. [...] e essa composição, ela vem de tudo isso, é uma confusão de coisas, e é uma Valsa Jazz, porque traz um pouco de *Valking Bass*, mas é uma valsa regional, ela traz um pouco do que eu acredito, um monte de influências (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

A narrativa de Luciano Maia expressa algo de suas expectativas em relação à evolução da música regional. De modo geral, os relatos anteriores mostram vivências com membros queridos da família, parentes, amigos, músicos, e até mesmo cidades, localidades e instituições e os sentimentos por eles despertados como fonte de inspiração para compor músicas. Por vezes, essas dedicatórias são colocadas em notas de rodapés nos discos, nas letras de música, ou nas partituras musicais, como o caso do vaneirão “De véio pra véio”, de Luiz Carlos Borges, em que, na partitura instrumental, abaixo do título, consta: “Homenagem a Albino Manique”²⁰²:

Vem agora o “De véio pra véio”. Eu estava com o Alegre, na Áustria, na sala da casa dele que ele morava na Áustria, acho que era no quarto ou quinto andar de um prediozinho lá, num bairro bem central, lá de Viena. E aí, o Alegre tinha um serviço dele que era das 9 horas da manhã até às 5 horas da tarde mas depois vinha para casa e nós ficava das 5 horas da tarde às 4 horas da manhã tomando vinho e fazendo música. Então eu fazia um mate, ali pelas 9 horas e pouco quando ele saía e ficava solo, no apartamento lá. [...] E aí olhando a janela caindo neve tal daí nasceu no mesmo dia “Sol e Neve” e inicia aí também “Forró Vienense”, que está nesse mesmo disco, o “Gaúcho Rider”. *E aí comecei a pensar: “mas eu tenho que fazer uma homenagem, está faltando uma música para o disco”. Uma música botada, com cara de Rio Grande do Sul, uma coisa gaúcha.* Porque eu sabia que o disco por mais gaúcho que nós quisesse fazer, ia ter muito a mão e o universo da musicalidade do Alegre, que queira ou não queira, acaba se desviando um pouco do regional, e da raiz. Aí eu solito por lá, era umas 3 horas da tarde, daqui a pouco ele está chegando. Comecei a mexer com o vaneirão e foi indo. Eu lembro, quando ele chegou eu já mostrei o vaneirão inteiro para ele, o “Sol e Neve” ele me ajudou a terminar, colocar umas frases ali, foi uma parceria com ele mas, de “Véio pra Véio”, levei duas horas e meia a três horas para fazer o de “Véio pra Véio”. Quando ele chegou eu mostrei: “olha aqui Alegre, esse vaneirão”, quando eu mostrei ele falou: “bah Borginho”, me chamava assim, “Borginho, que loucura isso aí! Tu achou a pegada para o disco! É esse negócio aí! Isso aí vai, vai ser uma loucura! Vai abrir o disco!”. Então porque nós estávamos encaminhando o disco que, não sabia nem nome para o disco nem nada. E quando eu mostrei o de “Véio pra Véio”, ele disse está aí! Essa música, mas depois foi “Fotografia”, que abre. Que eu gostei muito do arranjo da “Fotografia” (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

²⁰² Partitura da música de Véio pra Véio. Disponível em: <<https://www.aalmaatadanagaita.com.br/wp-content/uploads/2017/03/De-veio-para-veio.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

No trecho destacado na narrativa anterior, nota-se como existe um complexo sonoro relacionado à identidade de gaúcho. O “pensar a experiência” (JOSSO, 2004) pode ser representado quando o músico, ao pensar nesta sonoridade, procura aprimorar experiências anteriores e, além disso, homenagear seu colega. A terceira modalidade pode ser representada quando Luciano Maia comenta que seu processo de composição mudou quando ele passou a conhecer e explorar melhor o Campo Harmônico:

[...] eu quero te dizer isso; a evolução veio no seguinte. Quando eu conheci o campo harmônico, de Dó maior por exemplo: Dó, o primeiro maior, a sétima é maior; Ré menor a sétima é menor; Mi menor a sétima é menor, Fá maior a sétima é maior, Sol 7 [...] Lá menor com sétima, Si meio diminuto que era uma incógnita, e Dó. Só que eu entendi que em todos esses acordes eu podia usar escalas de Dó [...] Tudo em tétrades, eu aprendi da tríade pra téttrade. Mas assim, por exemplo, ré menor - sol 7 - Dó, que escalas eu vou usar? Só dó! “Vou usar” a escala de Dó para compor, então quase não tem limites, tudo bem, temos as notas evitadas pela sonoridade (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Luciano Maia menciona sobre o início de sua evolução nas composições, estando diretamente ligado à sua evolução harmônica. De maneira humorada, Albino Manique conta sobre algumas das suas composições e sobre sua apreciação musical:

“Doce Saudade”, eu fui feliz, eu acho uma música bonita modéstia à parte, tu a conhece? [-Conheço, toco e ensino pra gurizada aqui!] Eu acho uma música bonita assim. Então tem algumas músicas. E agora que eu estou ficando mais velho, já estou velho, não é? *Eu às vezes escuto músicas. Eu não escuto muito, mas aí uma ou outra assim eu penso, “nossa que bacana essa música”. Eu penso assim, que não é eu que estou tocando. Essa música não é minha? Será que está boa? Mas é bonita. E vou olhar e bah! Mas até que eu fiz alguma coisa que preste!* (risos) (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

São inúmeros os exemplos e histórias contadas pelos músicos. Luciano Maia comenta sobre características da casa onde morava, servindo-lhe de inspiração:

“Janelas ao Sul”, essa música compus mais ou menos em 2000, 2001. Era um período em que eu me dividia entre São Paulo-SP e Porto Alegre-RS. Estava morando em São Paulo, mas tinha residência em Porto Alegre. E aqui eu morava numa casa, um apartamento ali na Duque de Caxias, aqui em Porto Alegre, bem no centro da cidade. E tinha uma janela grande, eu não tinha porta do meu quarto que dava para a rua, mas tinha uma janela que dava para dentro de outro pátio. Que eu acho que é bem típico aqui do centro de Porto Alegre. E aí eu tinha ideia dessa música na cabeça *e acabei concluindo ela dentro daquele apartamento olhando para aquele janelão. [...] Então acabei colocando o nome de Janelas ao Sul por causa dessa janela que tinha no meu quarto. Mas também porque eu buscava uma janela para que eu pudesse abrir mais espaço para minha música* (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Os músicos explicam seus modos de “fazer experiência” (JOSSO, 2004), quando explanam sobre o imaginário, ao buscar ideias para nomear suas músicas, e também ao falar de seus processos de composição. Conforme Luciano Maia, em geral, suas músicas são pensadas primeiro harmonicamente e depois melodicamente:

Depois de aprender harmonicamente as coisas, fica mais fácil de aprender o que usar ali [...] Por ex.: “Ah, vou caminhar numa calçada, vou de chinelos de dedo”, “ah, vou caminhar no asfalto eu uso um tênis de corrida”. Então assim, pra mim a harmonia é a pavimentação do caminho em algo musical. E eu compreendo sempre primeiro harmonicamente, depois eu vou imaginar que tipo de escala eu vou usar. Claro que isso hoje, já está tudo mais organizado, já é quase que natural, não preciso fazer força pra pensar, mas na época eu pensava (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Sobre seus processos de composição, Albino Manique e Luiz Carlos Borges comentam:

[...] eu vou tocando, daqui a pouco surge uma ideia. Daqui a pouco surge uma parte de uma melodia bonita. Aí eu penso assim, aqui dá para fazer uma música. Aí tu faz uma parte que é mais interessante. E aí as outras duas tu vai; vai tentando, vai fazendo. As vezes tu acha que a segunda parte está muito fraca em relação à primeira, muda, e assim; alguma coisa. Fiz uma música em homenagem à minha mãe. Fiz uma música em homenagem ao meu irmão. Mas nada assim que tenha assim um tipo de um enredo, não. Vou fazendo (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Para mim é a composição da música instrumental, ela é executada no acordeom, na gaita. Mas eu sempre componho no violão, a maioria. Pegava o violão, e começava a inventar melodias com a voz, ou com assubiu, e aí quando me dava conta que estava indo para um caminho mais complicado de escalas, e coisas assim, eu já direcionava a ideia da composição para o acordeom. Porque se era uma melodia, permanentemente calma, e apropriada para o canto, eu terminava e emprestava digamos, provocava um “Mauro Ferreira”, um “Silva Rillo”, Vinícius Brum ou alguém que colocava a letra. [...] Então a canção instrumental, eu diria que 70%, senão mais das minhas composições instrumentais; e as outras cantadas então nem falar, quase todas com o violão. E a minha vida é voltada; minha vida de músico; muito pro violão. Quando conversar com a música sabe? Em casa, ternamente. E execução, para pegar a expressão para hora da pegada, digamos do ataque, da “guerra” mesmo, eu sempre fiz com o acordeom. Sempre evitei tocar o violão no palco. São em raras as oportunidades que eu preparei material, três canções, duas canções de violão, para “acalmar” um show, uma coisa assim, mas nunca me dediquei ao “tocar o violão”, sempre foi uma coisa muito íntima, muito minha. Então essas composições instrumentais foram nascendo assim (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

A narrativa anterior, de Luiz Carlos Borges, expõe uma técnica interessante de composição, o “conversar” com a música, em uma “intimidade sua”, algumas vezes utilizando o violão e a voz para compor, mesmo as músicas instrumentais para o acordeom. De modo geral, tratando-se de arranjos voltados a músicas letradas, sendo de autoria própria ou letras

musicais de outros artistas, os músicos relatam que compõem com facilidade, pois, em parte, a letra já carrega consigo um significado, ou o autor da letra já tem suas expectativas.

E componho menos que do que eu compunha, mas eu não tenho nenhum ritual, que seja como uma receita de bolo. Mas antigamente eu compunha com muito facilidade e hoje em dia eu não consigo não. *Hoje em dia, eu consigo compor arranjos de uma forma mais fácil, eu leio a letra, entendo aquela mensagem do compositor.* Arranjos eu componho com facilidade, mas eu acho que até pelo grau de exigência, *hoje em dia eu demoro mais para compor. Quando eu mostro algo é porque eu já malhei muito ele.* E a composição, é como o processo de uma criança, a criança não tem noção daquilo que ela faz. É algo natural, é algo que, ela só faz porque ela faz. [...] Mas a gente não tem mais aquela coisa sem compromisso. E isso muda na vida do compositor, na vida do executante (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

[...] além dos temas que eu vivenciei no campo, também a preocupação com alguns temas sociais como o caso das drogas. Fiz a música “Tentação”, cujo estribilho é: “a vida é maravilhosa, maravilhosa é a vida, não quero vida com droga para não ter droga de vida”. Uma milonga que eu gravei no disco solo que fiz. É uma música com temática social, com apelo social sensível que sempre tive, a questão da família. Tenho 3 filhos, e me preocupei muito com isso (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

As narrativas anteriores correspondem ao “fazer experiência” (JOSSO, 2004), representando as práticas e reflexões dos músicos entrevistados sobre o cotidiano, buscando visibilidade ao transformar sua música em um meio de ensinar algo ao público consumidor. É possível supor que, por vezes, os músicos, no começo de suas carreiras, mesmo sendo desconhecidos, têm um propósito definido, que é a produção musical. Essa pode ser até mais vasta antes do que depois de um reconhecimento dos apreciadores de seu trabalho, pois o músico ainda desconhece as expectativas desse público e em que vai encontrar sua realização profissional. A partir do momento em que passa a fazer sucesso e ter mais seguidores, ou fãs, o compromisso em suprir as expectativas dessas pessoas aumenta no sentido de continuar inovando. A família novamente aparece como inspiração para os músicos desenvolverem suas composições, pensando, nesse caso, em temas sociais mais amplos.

Luiz Carlos Borges, de modo semelhante, conta com amigos letristas e vivências pessoais como inspiração para compor suas músicas:

[...] ao lado dessa parte de ser um técnico em educação artística, me foi dado a tarefa de ensinar hinos pátrios na rede escolar do município, 46 escolas naquela época, isso me deu uma energia tão boa, ao mesmo tempo que um conhecimento novo, de um ambiente novo, de um convívio novo. E tudo isso vai se agregando na trajetória, na caminhada da gente. Tanto que numa dessas oportunidades dentro do trabalho que eu estava fazendo na rede Municipal aconteceu de eu conhecer Humberto Gabbi Zanatta mais precisamente no aniversário do município, se fez uma festa de comemoração, lembro ainda foi no dia 17 de maio, que é o dia do município de Santa Maria - RS.

Nessa noite me apresentaram o Humberto Gabbi Zanatta, como na função da festa a gente não pode conversar muito, prometi do no dia seguinte tomar um cafezinho com ele na biblioteca pública onde ele era o diretor. [...] e saí de lá com uma letra que ele me apresentou, com o título de “Tropa de Osso”. Quando vi a letra já de cara me agradou muito, e pensei em trabalhar musicalmente nela, mas sem nenhuma pretensão de ser um parceiro naquela canção com o Zanatta, nada mais que isso. E ao mesmo tempo a felicidade de ver aquela letra com um ambiente que me transportava lá para o meu passado. Para a criança do interior que aliás toda a criança; não é uma particularidade minha ou do Zanatta. Todo guri, todo o piá do interior passou por esse tipo de convívio com os brinquedos de campanha. E por isso a “Tropa de Osso” vinha muito ao coração da gente. E eu fiquei tão emocionado e com tanta vontade que eu tive que me socorrer no melhor de mim para poder ter um trabalho legal à altura da letra. E assim fiz, consegui colocar em ritmo de Milonga essa melodia da “Tropa de Osso”, que o Zanatta ao ouvi-la disse: “ah vamos inscrever na Califórnia da Canção Nativa”. E com esse festival eu já tinha algum relacionamento, digamos de ouvir[os discos] [...] e aí então eu, como era nessa vez a 9ª Edição, eu não imaginava assim que eu já estaria tendo a oportunidade de pelo menos me inscrever. E sem a pretensão de passar, novamente falo isso, não imaginava aquilo possível. Enviamos e passou na triagem. E no mês de dezembro tivemos que ir para Uruguaiana-RS fazer a defesa. Mas para ir a Uruguaiana-RS e fazer uma defesa de uma canção, não se pode ir “solito”, violão e voz, ou algo parecido. Naquela época se montavam grupos, quartetos, quintetos e se levava dentro do possível o melhor arranjo. Enfim uma coisa muito bem organizada. E a gente quis fazer isso com a “Tropa de Osso” (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

Chama a atenção nessa narrativa o fato de que o enredo pode ser longo quando um músico explica sobre o “fazer experiência” (JOSSO, 2004), nesse caso relacionado ao processo para composição instrumental ou um arranjo musical. Portanto, é complexo explicar de uma maneira resumida um processo que muitas vezes é extenso, no sentido de envolver vários estudos, vivências, pessoas e circunstâncias. Nesse caso, nota-se ainda uma vivência “de um ambiente novo, de um convívio novo”, ao conhecer um letrista. Já o que pode representar a 1ª modalidade, “ter experiência” (JOSSO, 2004), é quando o músico resolve compor uma melodia para a letra, mas sem grandes pretensões: “Quando vi a letra já de cara me agradou muito, e pensei em trabalhar musicalmente nela, mas sem nenhuma pretensão de ser um parceiro naquela canção”. A narrativa que pode representar o “fazer experiência”, 2ª modalidade, é percebida na frase: “ah vamos inscrever na Califórnia da Canção Nativa”, pois nesse caso a experiência foi realizada propositalmente. No relato, fica evidente, ainda, o nacionalismo da época, quando a ele, enquanto técnico em Educação Artística, foi incumbido de ensinar os hinos pátrios nas escolas municipais. Além disso, a cena dos festivais nativistas, como importante campo para a criação e inovação musical.

Ainda se referindo à narrativa anterior, a identidade de gaúcho está presente ao falar dos “brinquedos de campanha”. Aqui o músico menciona os brinquedos improvisados por crianças nas fazendas, ou no campo. No caso da música, faz alusão principalmente aos ossos de animais

encontrados pelas crianças nas fazendas, que eram utilizados como brinquedos representando-os em seu imaginário.

De vez em quando no horizonte do passado/Surge uma nuvem de lembranças
andarilhas/Vai repontando para dentro do meu peito/A minha infância com seus ossos
em tropilha/Tinha mangueira, companheiro, bem cuidado/Tinha piquetes e um campo
onde invernava/A minha tropa era de puro pedigree/Toda de ossos descarnados que
campeava./Gado de osso que foi parte do meu mundo/Carro de lombo e trator de
corticeira/O meu bodoque e um banho no açude/Foram na infância minha vida
verdadeira/Tropa de osso quem não teve quando piá/Ou não foi piá ou não viveu como
nós outros/Como era lindo a gurizada se entretendo/Com os ossitos que eram bois,
ovelhas, potros²⁰³.

A música foi premiada no 9º Festival da Califórnia da Canção Nativa, na modalidade chamada “Manifestação Rio-Grandense”. Na descrição de Brum (2016):

Naquela noite de dezembro, no palco do Cine Pampa, Luiz Carlos Borges apresentou mais uma vez, agora concorrendo à Calhandra de Ouro — o mais cobiçado troféu dos festivais nativistas do Rio Grande do Sul — a milonga *Tropa de Osso*. Entre os finalistas estavam alguns dos nomes mais significativos daquela primeira década do festival: Telmo de Lima Freitas, Marco Aurélio Vasconcelos, Luiz Coronel, Kenelmo Alves, José Fogaça, Kleiton e Kleidir, Airton Pimentel, Leopoldo Rassier, Victor Hugo, Antônio Augusto Fagundes, Luiz Telles, Ivaldo Roque, Talo Pereyra, Raul Ellwanger. A premiação teve, na Linha Campeira, a mazurca de Teimo de Lima Freitas “Esquilador” na interpretação de Edson Otto e os Cantores dos Sete Povos; na Linha de Projeção Folclórica, a canção de Airton Pimentel e Luiz Coronel, inspirada nos ternos de reis, “Facho da estrela guia”, interpretada por Leopoldo Rassier, Victor Hugo e o Terno da Freguesia do Mundo Novo; na Linha de Manifestação Rio-grandense, a milonga “Tropa de Osso” de Luiz Carlos Borges e Humberto Gabbi Zanatta, com a interpretação de Borges e o Grupo Horizonte. A Calhandra de Ouro — troféu máximo do festival — ficou com “Esquilador”. Até hoje Borges reconhece aquela premiação como uma das mais significativas de sua trajetória no movimento dos festivais gaúchos. [...] *Mesmo com os seus vinte anos de animação de bailes com os Irmãos Borges, parecia que a carreira do músico estivesse recém começando* (BRUM, 2016, p. 41, grifos meus).

Antes da “experiência formadora” (JOSSO, 2004), que foi a “Tropa de Osso”, gravada em disco da 9ª Califórnia, em 1979, e em disco solo, em 1981, o músico já havia participado em três discos sob título de Irmãos Borges, contendo cerca de 30 composições, a maioria com letra, com autoria ou co-autoria. Na 10ª Califórnia da Canção Nativa, a música “Romance na Tafona”, em parceria com Antônio Carlos Machado, obteve colocação na linha de “Manifestação Sul-Rio-Grandense”.

Desse modo, muitas outras composições passaram por esses processos complexos de composição. Em ordem cronológica, entre as principais composições que estruturaram o CD de 40 anos de música de 2002, e foram regravadas e reinterpretadas no CD e DVD 50 anos de

²⁰³ Versos de *Tropa de Osso*, de Humberto Gabbi Zanatta.

música, de 2012, podem representar marcos na carreira de Luiz Carlos Borges. Em ambos os trabalhos estão: “Tropa de Osso” (9ª Califórnia, 1979), “Romance na Tafona” (10ª Califórnia, 1980, 1982), “O Bugio” (2ª Tertúlia, 1981, 1995); “Noites, penas e guitarra” (1982), “Tio Euclides” (1982), “Redomona” (12ª Califórnia, 1982), “Vidro dos Olhos”(1984), “Baile de Fronteira” (1986), “De véio pra véio” (1992), “Suíte para Ana Terra” (1993), “Na Chama do Chamamé” (1993), “Coração de gaitero” (1999), “Florêncio Guerra” (1999). Muitas dessas foram também rearranjadas, rearmonizadas e regravadas por ele ao longo de sua trajetória, que se estende até a atualidade. Vale lembrar, ainda, da extensão da obra do músico, que chega a cerca de 400 composições. Essa relação de músicas foi conferida junto ao músico, da qual ele destaca detalhes, como por exemplo:

“Vidro dos olhos” tem que ver se refere-se à gravação, ou do nascimento da canção, pois fiz em 1982 quando eu morava em São Borja-RS [...]. A “Redomona”, que estava muito tarde. Ela é antes da “Chama do Chamamé”, bem antes, Redomona é de 1980 e poucos te lembra? Está em uma Califórnia, aquela quem defende comigo é o Elton Saldanha, o Ribamar Machado[...]. E aí lembrei de colocar na lista “O Bugio”, que é da 2ª Tertúlia, te lembra dessa música? Foi uma música muito emblemática na época. E eu toquei muito, fiquei com essa música uns 20 anos no repertório. Até regravei aqui em Porto Alegre-RS, naquele disco (pensativo), que eu fiz uma regravação com aquelas meninas, com a Ângela Jobim e a Cíntia Meyer, fazendo vocais comigo, foi muito lindo [...]. Com a “Missioneira”, por exemplo, comecei a brincar com a missioneira, e rolou uma canção instrumental. Mas com aquela melodia (o músico imita a melodia da música com a voz) boa para cantar. E aí eu mostrei para o Mauro. O Mauro adorou e já colocou a letra, e depois a Mercedes Sosa, gravou e tudo. Então foi uma canção também muito emblemática. Se nós quiser colocar aí nesse rol de nomes aí (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus)

Decidimos colocar, então, o ano das gravações, para facilitar sua localização, porém pode existir diferenças entre o ano da composição e da gravação fonográfica. Vivências podem ser representadas quando suas composições instrumentais também são bastante escolhidas por competidores que foram campeões na modalidade acordeom em concursos de performance no Rio Grande do Sul, como o Enart e o Rodeio de Vacaria-RS. Nesse sentido, destaco a composição gravada em 1986, em ritmo de xote, intitulada “Fogo Simbólico”. Outra instrumental bastante executada em concursos de performance é o vaneirão intitulado “De véio pra véio”.

Tu sabe que a uns dois anos atrás, uma menina tirou o primeiro lugar na modalidade feminina para gaita, tocando numa botoneira, o “De véio pra véio”, eu não ouvi direito, ouvindo uma apresentação dela em que o som [áudio] estava muito ruim. Mas assim, a velocidade dela e a segurança muito boa. Não lembro o nome dessa guria. Tem umas coisas muito excepcionais que transformam as canções, sei lá, em ícones, referências [...] O “Fogo Simbólico” praticamente eu nunca toquei, só eu gravei, e toquei quando eu fiz ela. Eu fiz para uma audição musical tempo do conservatório, eu tinha 14 anos quando eu fiz o “Fogo Simbólico”. Aí a diretora lá, a dona Lúcia, queria

que eu tocasse uns temas lá, que ela tinha uns Bach, uns negócios lá. E daí eu disse para ela: “É chegada do fogo simbólico, eu acho que tem que tocar uma coisa nacional, uma coisa nossa”. E larguei o “Fogo Simbólico”, compus o “Fogo Simbólico” para tocar. E toquei muito bem no dia da apresentação, ela adorou! A professora Lúcia adorou, e daí para frente eu conquistei assim, um espaço muito forte dentro do conservatório. Que era discutir com ela algumas coisas, sabe? E isso me ajudou a evoluir bastante, porque ela também via isso e abria mais o coração. É um mundo “louco” não é? É coisa linda! [...] como eu te disse, foi para receber, na semana da pátria em São Luiz Gonzaga-RS. Eu acho que era (19)66 ou (19)67, eu tinha uns 13 anos, 14 anos eu acho, eu tinha, então era 1967. A professora Lúcia desafiou para trocar umas obras lá de um italiano, outro de um alemão, outro não sei de quê, de um espanhol, tinha Ernesto Lecuona com a sua versão “Malagueña”, sabe? E aí eu disse para ela: “professora, vou tentar fazer uma música”; e ela: “não, mas o caso é sério!”; e eu: “vou tentar”. E trouxe e apresentei para ela, ficou encantada com o “Fogo Simbólico”, toquei no dia da audição, e foi um levante assim da plateia, sabe? E eu tava com a “mecânica” [técnica] que era uma “metralhadora”, não parava nada na frente (risos) (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

Quando o músico se refere a sua composição para o acordeom sistema a piano, sendo executada em uma “botoneira”, como já explicado anteriormente, trata-se da gaita-ponto ou acordeom diatônico. Isso mostra como as composições de um sistema de acordeom por vezes podem ser executadas no outro, porém, devido a algumas limitações de ambos, isso não é sempre possível. O “Fazer Experiência” (JOSSO, 2004) pode estar representado quando o músico compõe pensando em contemplar uma ocasião especial. Quanto aos graus de dificuldade de execução de suas composições, os músicos relatam:

Aquele arranjo da “Prenda Minha”. Então tem umas músicas assim que são complicadas, em questão de dificuldade. [...] tem aquele dia que fica melhor, no outro dia parece que já não toca tão bem. Não tem muitas explicações isso. [...] Porque não tá na mão como eu digo. Então perguntam para mim tocar uma música minha, e eu pergunto para os caras, “se eu posso errar eu vou tocar”, porque é certo que vou errar então (risos) [...]“Primavera”, essa aí também não é muito fácil de tocar. É uma música meio difícil de tocar, tem umas harmonias ali que eu também não lembro, há muito tempo que eu não toco. Eu acho que uma das poucas coisas boas que eu fiz foi essa música aí. (risos). [...] E eu até hoje eu toco assim, eu não tenho formação nada, eu faço, *eu brinco com os caras, eu faço minhas coisas musicais aqui, e daqui a pouco felizmente dá certo! Os gaiteiros gostam, já almoçamos, ou me ligam, e como é que tu faz isso, e como é que tu faz aquilo. Não por ser difícil, mas por ser umas coisas diferentes, não é?* Então é isso aí que deixa a gente gratificado, porque de alguma forma tu contribuiu, e que a gaita é um instrumento que o gaúcho é apaixonado não é? (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

Lá no começo da carreira eu gravei umas quantas músicas de fácil execução e fácil assimilação. Não lembro do nome de todas, mas “Terol do tio Domingos”, “Tio Marino no Terol” tem um pequeno trinado só. E alguns vaneirões de duas gaitas que nós fizemos, músicas simples “Nostalgia Gaúcha”, alguns bugios bem simples, “No costado do Bugio”, por exemplo, é um bugio autêntico, bem simples. E algumas mais rebuscadas tem os xotes, “O Gavião”, tem “O sem vergonha” tem “Cruzado” o “Carucaca” e outras músicas aí que eu compus, o “Talho da Tramontina”, acho que são músicas bem interessantes. E a “Milonga Oriental”, *eu acho que foi um momento muito importante de minha parte instrumental* (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

No meu tranco, por exemplo e Lágrimas, são músicas simples, harmonicamente não tem muitas coisas; só são músicas rápidas.[...] *Mas eu não fazia música pra ser fácil, eu fazia a música pra ser bonita.* E isso talvez é um erro porque hoje eu não consigo fazer que, de repente uma criança de 8 anos toque uma música minha. [...] Isso é um problema porque a gente precisa de público, e a gente precisa construir o público. E é muito ruim quando “Bah, eu adoro tua música mas eu não consigo tocar” [...] isso eu te falo de carteira. Quando alguém fala “Ah cara, bah, a lágrimas, eu não consigo tocar”, digo “pô o que eu fui fazer” (risos) porque pra mim seria muito mais legal se dissessem, “cara tua música é muito fácil de tocar, eu toco ela”, eu diria “pô, que legal, cara;”. [...] Eu não sinto orgulho nenhum em alguém me dizer que não consegue tocar minha música. Porque que graça tem se tu vai brincar sozinho não é, piá? (risos), eu preferiria muito mais que minha música fosse um clássico tipo Tio Bília deixou tantos, sei lá, a “milonga pras missões” do Gilberto Monteiro (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Essas três narrativas parecem descrever, de modo geral, o “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), representando um conjunto de experiências e suas reflexões sobre o aprimoramento delas. Os músicos envolvidos na presente pesquisa, ao refletir sobre os graus de complexidade de execução de suas obras, mostram que, na maioria das vezes, a dificuldade de execução não era pensada, sendo priorizadas a criação e a beleza estética.

Após o período de coleta de dados da presente pesquisa, Luciano Maia gravou o disco “Cordeonita”, contendo obras direcionadas ao acordeom de tamanho reduzido. Todo o disco foi gravado com um acordeom pequeno, de 27 teclas e 40 baixos, com intuito de mostrar suas possibilidades. O disco conta com a participação de sua filha (ainda criança), cantando em uma das faixas, e possui algumas obras de fácil execução, que poderiam ser executadas por crianças.

7.3.1.2 Inovações

Hoje em dia, existe uma confusão uma valsa sem balanço da legítima valsa, rancheiras sem nem um estilo de rancheira, dobrados que não tem nada de dobrados, bugios que não são nada mais que um vanerão no ritmo de rancheiras. O estilo do chamamé correntino da Polca Paraguaia está tomando conta das composições dos menos conhecedores da nossa música crioula, foi assim que outros povos perderam as suas identidades culturais (BERTUSSI, 2014, p. 12).

As inovações podem representar a terceira modalidade, “pensar a experiência” (JOSSO, 2004). Nesse aspecto, nota-se como Honeyde Bertussi se preocupava em manter uma identidade e autenticidade musical, buscando não se influenciar com ideias que não fossem regionais. Portanto, as inovações na música gaúcha, de modo geral, sempre foram melhor aceitas quando estando relacionadas à identidade de gaúcho, com sonoridades que foram explicadas no item “Balaio de Sons” do presente trabalho. Assim, as inovações sempre precisaram ser

cuidadosamente feitas, caso contrário causam estranhamento ao público consumidor, ou mesmo aos colegas músicos.

Em narrativa anterior, Edson menciona a música “Nostalgia Gaúcha”, em ritmo de valsa, gravada em 1970, no segundo disco de Os Serranos. Trata-se de um solo instrumental com duetos de acordeom, trazendo em seu início uma cadência com acordes diminutos, que chamam bastante a atenção. Outra inovação, bem aceita²⁰⁴ pode ser representada pela música “O Gavião”, gravada por Edson em ritmo de xote em 1980, no disco *Rio Grande Tchê* sob o título de Os Serranos. Em seu segundo tema, essa música possui progressões de acordes menores, que não eram comuns em xotes gaúchos. Por exemplo, primeiro um Am – G – Fm^{9b} (Lá menor, Sol Maior e Fá menor com nona menor), e logo em seguida um G#^{o7} – E7 – Bm7 (Sol suspenso diminuto com sétima menor, Mi maior com sétima menor e Si menor com sétima menor); o segundo tema segue com algumas progressões de tétrades em modo menor. Ao final, ela possui uma cadência descendente com progressões de acordes que trocam cromaticamente, misturando acordes menores com sétima menor, diminutos e acordes de quarta suspensa.

Honeyde Bertussi, preocupado com a sonoridade diferente dentro do xote gaúcho, causada por essas progressões harmônicas, após a audição dessa composição, chamou a atenção de seu seguidor, Edson Dutra:

[...] quando eu terminei “O Gavião”, que compus, *recebi uma carta do Honeyde Bertussi*, que era meu conselheiro, era meu maior ídolo dentro da música gaúcha, meu norte, ele e o Adelar. E ele estranhou muito um xote com menores e também as passagens da melodia e da harmonia que foram colocadas ali especialmente nos acordes finais. *E ele escreveu uma carta preocupado com os rumos que eu estava dando à música gaúcha, que estava fugindo da autenticidade das coisas mais costumeiras e adequadas ao xote gaúcho*, que eu tivesse cuidado e eu recebi isso como um conselho de uma pessoa mais experiente, mas não alterei nada, mesmo porque já estava gravado. *E hoje vemos que na música gaúcha, essa foi uma manifestação diferente do que já tinha sido feita por mim, e eu acho que foi uma contribuição humilde que eu fiz, mas foi feita para mostrar que nós podemos fazer com um certo cuidado algumas alterações na nossa música, visando a evolução, mas sem alterar o conteúdo todo, sem mudar o estilo*. Mas algumas adaptações à guisa de evolução acho que nós temos que fazer sempre. Porque o Movimento Tradicionalista Gaúcho como o próprio nome indica não é estático, ele é um movimento. E como tal deve evoluir, como evolui o fato social, como evolui a lei, e como evoluem as pessoas de modo geral. Então, tudo tem de evoluir, aquele que fica parado já está voltando (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

Essa inovação pode representar uma experiência formadora da terceira etapa, “pensar a experiência”, pois, por meio de experiências anteriores, o músico buscou um aprimoramento. Quando chamou a atenção de Honeyde Bertussi, aproxima-se de uma vivência para Edson

²⁰⁴ Esta aceitação pode ser notada principalmente em concursos de performance em acordeom relacionados no presente trabalho, nos quais frequentemente estudantes de acordeom escolhem esta música para executar.

Dutra. Em fala anterior, Albino Manique, comenta algo que fez com que tivesse uma “experiência formadora” (JOSSO, 2004). Ao ver pessoalmente a técnica dos Irmãos Bertussi, pôde perceber que o instrumento oferecia mais possibilidades; assim, aproxima-se da primeira modalidade, “ter experiência” (JOSSO, 2004). Albino comenta que suas criações e inovações vieram de um desejo de ter algo próprio:

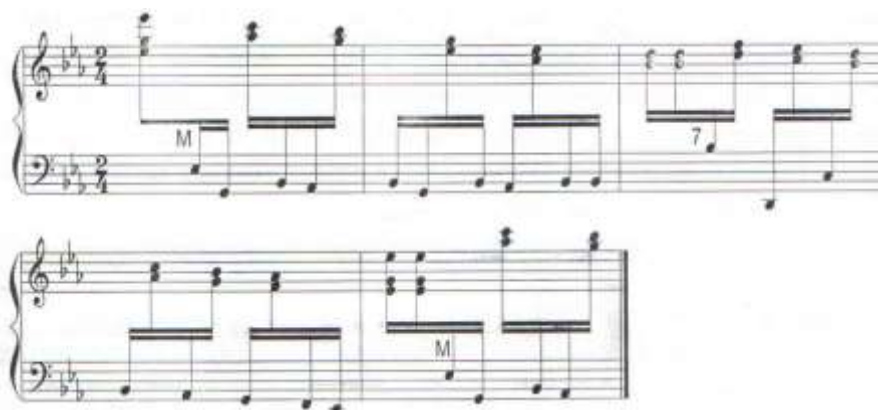
Agora com o negócio que não fazem mais tantos discos físicos, CDs, a gente tem uma certa dificuldade às vezes. Apesar que na internet tu vê aí, cada gaiteiro, os caras “moendo a pau”, tocando muito. Então me baseava nesses caras assim. *Só que depois que me tornei profissional assim, eu pensava que eu tinha que criar um estilo para mim tocar. É, eu disse, se não vou sempre ficar imitando os outros, tocando a música dos outros? Eu quero fazer alguma coisa minha!* (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

Tratando-se de criação musical, nessa narrativa, Albino comenta que imitava outros músicos, e também Adelar Bertussi, mas depois buscou sua própria maneira de tocar. Esse modo próprio pode representar experiências da terceira modalidade, “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), pois representa reflexões, experimentações e inovações, podendo referir-se aos famosos contrapontos nos baixos, técnica a qual supõe-se que ele tenha sido um dos primeiros a utilizar no acordeom solo, tornando-se a pessoa que mais propagou esse estilo:

[...] aí eu fui descobrindo, fui mexendo. A gaita é um instrumento muito rico, ela te oferece muito. Desde que tu pesquise, se atire em cima, tu descobre muita coisa. E, esses negócios na baixaria (baixos do instrumento); *os contras da baixaria, como é que eu faço aquilo? Eu fui descobrindo que fazendo aqueles contrapontos ali, contratempos, dá para fazer em todos os ritmos. Vaneira, Bugio, Rancheira, Valsa, eu fui descobrindo isso aos poucos. E fui fazendo música em cima desse jeito de tocar* (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Portanto, o “pensar a experiência” (JOSSO, 2004) pode representar uma de suas inovações referente à utilização dos baixos, em contraponto, procurando aplicar a técnica em diferentes gêneros musicais. Foi no segundo disco de Albino Manique, intitulado Baile de Candeeiro, gravado em 1978, que o compositor começou a explorar os contracantos nos baixos do instrumento, conforme exemplo também utilizado por Persch (2004) para exemplificação do estilo:

Figura 26 – Contratempos da Música Clareando o Dia



Fonte: (PERSCH, 2004, p. 14).

Nesse disco, o compositor grava 12 músicas, sendo que 10 são de sua autoria, nos ritmos: Vaneira, Chamarrita, Vaneirão, Chamamé, Valsa, Bugio, Milonga e Xote, incluindo as famosas “Baile de Candeeiro” (Rancheira – faixa 2) e “Madrugada” (Vaneira – faixa 10). Na faixa 6, é gravado um pout-porri de “Saudades de Laguna” e “Última lembrança”, duas valsas, sendo a primeira de Pedro Raymundo e a segunda, de Luiz Menezes. Na faixa 11, há uma Valsa intitulada “Dedos Que Falam” em parceria com Oscar Alves Soares.

Eu não consigo tocar uma música que eu não faça “um contra” de baixaria assim, uma maneira de eu tocar. Então gravei um disco tocando assim, e aí o pessoal gostou. Foi novidade na época. [...] E algumas pessoas pensam que é técnica, e é velocidade da mão esquerda, não é. É divisão. Eu digo sempre, é divisão. É tu conseguir concatenar essas coisas. Hoje, muita gente toca assim, que bom, eu fico feliz com isso. Muita gente sabe tocar (o estilo difundido), pegaram. Eu digo é uma “manha” que tem de tocar, nem é uma técnica, de acordeom, é uma maneira diferente de tocar (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Albino comenta que a utilização de contrapontos no acordeom dentro da música gaúcha chamou atenção dos acordeonistas, que “hoje muitos tocam assim”. Luciano Maia destaca a importância de criar algo próprio:

[...] teve o Chango Spasiuk quando gravou, chegou pra mim o disco chamado “La Ponzonha”, fiquei louco pra comprar aquele disco, em 96 ou 97, e uns 10 ou 15 anos depois eu vi outro músico “copiando aquele disco”, e chegou como uma novidade, e pra mim não se perpetua isto. Então uma cópia de alguém e daqui a pouco outro se dá conta disso. Então sempre investi muito em ter minha digital, e de repente busquei isso, me expor mais. (Luciano toca um trecho da composição de sua autoria “Novos Rumos” – em ritmo de chacarera). E quando o Albino gravou isto (Luciano toca a Música: Madrugada) fez uma escola que nos diferenciou [os gaiteiros gaúchos no geral], e aí iniciava um novo ciclo pra gente, ou seja, “puxa, e agora, para que lado eu vou?” E comecei também a descobrir canções (Luciano toca um trecho da música: Oceano - Djavan) que pareciam uma viagem tocar no acordeom. Então estou tentando

construir outros caminhos, e isto me encanta (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Luciano Maia destaca, em sua narrativa, parte da tese que defendo ao longo do presente trabalho, segundo a qual alguns músicos, com suas inovações, são importantes pilares do acordeom gaúcho. São criadores de conteúdos musicais, porém suas músicas só ganharão destaque se existir uma identificação sonora do público com elas, o que está ligado à identidade de gaúcho. O músico expõe que muitas inovações que trouxe para sua música decorreram de uma busca de aplicar todo o conhecimento musical novo que aprendia:

[...] eu apliquei o estudo que eu tive, tu entende?! *Eu fui a fundo pra aplicar “toda a informação nova que eu tiver eu vou aplicar” e eu fiz essa aplicação [...]* e ela tá ali, ela tá exposta, sabe o b13, 11+, 9+, meio diminuto com nona... o raciocínio que eu tinha na época eu apliquei no meu primeiro disco. E aí claro, tem composições que eu acho simples “No meu tranco”, “Lágrimas”, eu acho simples, só que eu acho difíceis de executar, mas o raciocínio é muito simples. “Milongão de campo” é uma música boa, tem Dó menor com sexta, um fá sus, [...]o “milongão em lá menor”, essa é mais simples. Essa é uma música mais simples, ela não era pra ser simples, mas simples ficou (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Luiz Carlos Borges, por sua vez, explica que monta e utiliza os acordes intuitivamente, por causa da sonoridade:

[...] dessas coisas que tu fala que “porque tem sétima, tem 9ª, 11ª”; *eu nunca fiz consciente isso. Eu fiz por intuição e porque já tinha passado por esse caminho em um aprendizado assim*, tipo: é possível. Porque tudo que eu estudei, eu não passei mais um passo assim do que, o entendimento, e o descobrir que as coisas eram possíveis. *Aí a partir disso eu inventava, criava, tem uns acordes que eu nunca vi outro gaitero fazer e que não é nada difícil, exclusivo, são formas minhas de tocar.* Como o João Bosco no violão, por exemplo, o João Bosco faz uns acordes que quase nem um violonista faz, o Guinga é outro. E assim a gente vai descobrindo, *eu tenho um tipo de acordes que eu uso muito que, eu não trato eles com nome. Não tenho nome para eles*, e depois eu me firmei muito nessa onda aí porque eu, conversando com Dominginhos. O Dominginhos não sabia o nome da maioria dos acordes que ele tocava, sabe? Sabia as tonalidades coisa e tal, mas depois o caminho dele era muito espontâneo tudo. Um cara que metia a mão e não parava mais de fazer acordes. Um diferente do outro. Mas era tudo intuitivo. E o meu lado é com certeza intuição (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

O tocar intuitivamente e a utilização de “acordes sem nome” podem representar “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), visto que é uma experiência inteligível que está sendo aprimorada e repetida. Albino Manique, por sua vez, afirma que o sucesso de suas composições talvez esteja relacionado ao fato de ter se dedicado a uma prática empírica voltada à apreciação e criação:

[...] então a gente vai na marra, vai vencendo os obstáculos, e vai indo. Eu até acho que as músicas que eu componho, agora que eu entro em contato com professores de música, gente formada em música, como eu tinha essa necessidade de descobrir por mim mesmo, *então eu consegui fazer um estilo de tocar gaita que foge um pouco dos padrões, “normais” da música escrita. E por isso então, quem sabe eu faça alguma, que; aí chama atenção porque sai daquela rotina musical, aquela coisa do professor, da aula, não é?* (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

O músico parece referir-se principalmente ao “fazer experiência” (JOSSO, 2004), pois realiza seu estudo voltado à audição e à criação musical. Ele menciona que seu modo de aprender foi diferente de um estudo mais formalizado, focado unicamente em um método, quando expõe: “sai daquela rotina musical, aquela coisa do professor, da aula”.

Questionei Luciano Maia sobre suas primeiras inovações na música gaúcha. O músico comenta:

[...] *usar um acorde meio diminuto*, por exemplo, quer dizer, *substituições de acorde*. Um acorde de Fá menor por um Ré meio-diminuto já era uma coisa nova. Ou substituir o 4º grau pelo 2º. Se fosse pensar no tom de Dó, já troca o 4º grau para o 2º (IV-ii). Ao invés de tocar Dó menor - Fá menor – Sol7- Dó menor, eu toquei 4,5,1 (iv-V-i), comecei a aplicar o 2,5,1 (ii, V, i). A sonoridade era “mais redonda”. Tocava ré meio diminuto, sol sete e Dó menor. *O acorde meio diminuto na época já era uma coisa surpreendente*. Porque o 2,5,1 (ii-V-i) te dá a capacidade de trocar de tom sem sentir. Ou seja, tu pode tocar Ré meio diminuto, Sol sete e Dó menor (Dº, G7, Cm), como posso tocar Si meio diminuto, Mi sete e Lá menor (Bº, E7, Am), daqui a pouco fazer um Ré menor sete, Sol sete e Dó maior (Dm7, G7, C). São sequências de 2,5,1. [...] Um acorde sempre prepara pro outro, que prepara pro outro. O Segundo prepara pro quinto e o quinto prepara pro primeiro. Ou preparar de quinto pra quinto (V – V/V), então, ele colocou pra mim essa sensação de que harmonicamente era tudo possível [...] *invés de tríades, passei a usar tétrades. Eu não descobri as escalas primeiro, eu descobri a harmonia, e depois as escalas que poderiam ser usadas* (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Sobre essas inovações harmônicas, o músico destaca a exploração da combinação de acordes no baixo sistema Stradella, algo considerado bastante novo para o acordeom gaúcho nos anos de 1998:

[...] eu parti para uma outra cena onde a gente foca mais na organização da mão esquerda, que é um negócio que eu estou pesquisando mais agora por último, que é um pouco mais complexo. Que é uma mistura de acordes, já é esta coisa da harmonia transformada para cá [os baixos]. Que é da sexta, da sétima maior, da sétima com nona maior, do meio diminuto, que a gente não tem pronto aqui na mão esquerda [no baixo sistema stradella] tem que fazer esta formação (Luciano Maia, 2017, informação verbal).

Albino Manique havia difundido uma inovação nos baixos em termos de contracantos, e Luciano Maia começa a aplicar inovações harmônicas nos baixos do acordeom²⁰⁵ em músicas gaúchas. Essas novidades podem representar a terceira modalidade de experiências formadoras, “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), do mesmo modo a “experiência da vaneirinha”. Albino Manique, em conjunto com o grupo Os Mirins, criou outro ritmo, a vaneirinha ou vanerinha:

[...] vanerinha é uma vanera mais lenta, mais calma, mais para namoro, entendeu? Por isso que tem a “Vaneirinha da Saudade”, “ Vanerinha do Amor”, “Vaneirinha do Retorno”, “Vaneirinha do Bem Querer”, entende? Ela não é uma vanera “fincada” (rápida), diferente do vanerão. Tem o vanerão que é “fincadão”, que é o limpa-banco. Limpa-banco é o vanerão, depois vem a vanera, metade da velocidade, tá? Então as vanerinhas são lentas. Ela não é uma chamarrita, mas é no compasso de vanera, porém a metade da velocidade. Por ex. se você tem 3 marchas no carro, primeira, segunda e terceira, o vanerão é a terceira, a segunda marcha é a vanera e a primeira marcha, mais lenta, é a vanerinha. E quem criou as vanerinhas foram Os Mirins. Então por isso que é “vanerinha” e não “vaneirinha” (com “i”), como os caras falam. [...] Tanto é que o conjunto Os Mirins criaram um estilo próprio de tocar, é o estilo Mirim. Tem o estilo Bertussi, foi o maior estilo, porque desde que o Honeyde criou a música gaúcha, ele e o Adelar, depois ficou. É o estilo que o Porca Véia toca, Os Tiranos tocam, Os Monarcas tocam, Os Serranos tocam, etc. (Carlinhos Steiner, 2020, informação verbal, grifos meus).

A fala de Carlinhos Steiner, acordeonista do grupo Os Mirins, reafirma sobre a vaneirinha ser um ritmo diferente da vaneira, sendo que a principal diferenciação dela para a vanera e o vanerão é a velocidade na execução e os temas das letras musicais, que, em geral, são amorosos, sendo mais lenta que a vaneira e o vanerão, que ficou conhecido como vaneirinha (com semínima em cerca de 95 bpm). Esse estilo, normalmente, faz uso de uma melodia “chorosa” e canta temas de amor, desilusões amorosas ou saudades. Porém, melodicamente, o estilo das vaneirinhas também se diferencia, sendo que possui cadências melódicas com notas longas com duração de um ou mais compassos.

²⁰⁵ tais aplicações harmônicas nos baixos têm antecedentes em composições de outros músicos, em outros gêneros, como Frank Marocco e Art Van Damme, porém, a aplicação deste estilo harmônico em composições gaúchas, representam inovações.

Figura 27 – Exemplo melódico em vaneirinhas. Melodia da “Vaneirinha do Adeus”



Fonte: Elaborada pelo autor²⁰⁶.

Uma vaneirinha pode representar a simplicidade da música gaúcha, podendo ser vista como passo inicial na progressão musical, em termos de graus de dificuldade (vaneirinha – vaneira – vaneirão). Carlinhos explica, ainda, que o correto seria chamar esses gêneros de “vanerinha”, “vanera”, “vanerão” todas sem o “i”, talvez como modo de fazer menção a seu ritmo de origem, a “habanera”. Oliveira e Verona (2006, p. 59, grifos dos autores) expõem que o ritmo “é identificado pela corruptela *vaneira* ou *vanera*”, portanto ambas as terminologias estariam corretas. A primeira vanerinha foi gravada em 1977, no LP “Pra mais de metro”, intitulada como “Vanerinha da Saudade”, de autoria de Albino Manique e Francisco Romeu de Castilhos.

Sobre suas composições, Luiz Carlos Borges conta muitas e detalhadas histórias, inclusive da benzedeira Dorotéia, que, conforme o músico, devolveu-lhe a visão. Em homenagem a ela, foi feita a composição musical “O milagre de Dorotéia” (1992). Essa história é assim descrita e contada:

Num entardecer turvado como haviam sido todos desde aquela manhã em que tudo se via naquele rincãozinho missioneiro, ou quase tudo, pois o caçula dos Borges despertara com os olhos nublados e andava tateando o tempo e as coisas, no dia marcado para completar-se o rito da cura, a morte de Dorotéia poderia haver apagado aquele pontinho de luz que se avistava ao longe no meio de uma noite que durava. E agora... como voltaria a luz aos olhos do piá, se o ritual não podia mais se consumir? Seria a reza feita até então capaz de realizar a proeza da cura? As interrogações se sobrepunham tão velozes que impediam qualquer esboço de resposta. Contudo, a última informação de Felício devolveva aos viajantes, e em seguida à família Borges, o tênue fio de esperança que nos prende à vida. [...] o menino Luiz brincava no pátio e desde aquele dia sempre haveria de enxergar longe, mas isto já é palavra para outra

²⁰⁶ Editado pelo autor no software *Finalle 2006* para computador.

página. O piá estava curado e Dorotéia sorria em silêncio em meio a sua viagem para a nova morada. Muito tempo depois, em 1992, Luiz Carlos Borges e Geraldo Flach, mergulhados em um projeto que uniria para sempre a gaita de um e o piano do outro, eternizariam este episódio na música “O milagre de Dorotéia”, peça composta por ambos em três movimentos: a Infância, o Encontro e a Luz (BRUM, 2016, p. 19, grifo do autor).

“O Milagre de Dorotéia” é uma composição instrumental feita em parceria com Geraldo Flach. A perda da visão e retorno após ter sido benzido aconteceu na infância. Já na vida adulta, Luiz Carlos Borges conta que faltava apenas uma composição para concluírem o disco e, após ter sonhado com Dorotéia, relatou ao colega toda a história e isso lhes deu novas inspirações para comporem essa obra. Além disso, 1992 foi o ano em que o músico lançou o disco intitulado gaúcho *Rider*, trazendo algumas inovações, sobre as quais o músico comenta:

[...] essa coisa de passar pelas escalas *blues* e enfim, por alguma coisa de *Jazz* mas universal, mais tipo *world music* mesmo, é *espontaneidade*. Eu não tenho nenhuma informação que me deram sabe? Que alguém chegou e, (pausa). Só bem depois, com 30 e tantos anos, já quase 40 de idade que eu comecei a conviver com o Alegre Corrêa [...] e foi muito interessante que eu busquei tocar com Alegre, *que além de que eu precisava de alguém que tocasse as cordas bem tocadas, eu vi no Alegre uma possibilidade de aprender mais*, ou seja, de abrir mais a minha cabeça, aumentar meu universo. E ele aceitou, *depois descobri que ele aceitou a tocar comigo, porque ele queria sair um pouco deste universo mais complexo, da harmonia do Jazz, da bossa-nova e da música popular brasileira “mais pesada”, que ele sempre soube tocar*. E ele dizia depois para mim: “Bah estava sedento de regionalidade, de ver essas coisas, esses *swings* de chamamé, de zamba, chacarrera”. *E o Alegre soube absorver muito bem isso de mim, e eu aprendi muito*. Não sei se absorvi bem, não sei se eu fui “vampirão” certo, mas vampirinho pelo menos eu fui (risos). E o Alegre soube também, porque hoje ele é um cara que compõe em alto nível chamamés, alguma ideia de chacarrera, raguido-doble, sempre com a sua presença, de quem conhece muito os trânsitos da harmonia, então pode até para alguém parecer: “não isso não é chamamé”, mas se nós pegarmos e desdobrarmos o ritmo internamente, do que ele está apresentando, como melodia e harmonia, é muito interessante o que o Alegre faz, viu (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

Luiz Carlos Borges demonstra que a aplicação de inovações na música gaúcha foi por espontaneidade e que pôde também absorver e transmitir conhecimentos a partir da convivência com outros músicos. Do mesmo modo, essas inovações, advindas da espontaneidade, representam reflexões sobre experiências anteriores e, assim, podem representar experiências formadoras da terceira modalidade, “Pensar a experiência” (JOSSO, 2004).

Devido ao fato de Gustavo Almeida²⁰⁷, acordeonista do sul do Brasil, ter sido campeão mundial de acordeom na 69ª Coupe Mondiale de Accordion, em 2016, na Itália, executando,

²⁰⁷ No cenário internacional, tem no currículo os títulos mais importantes do acordeom mundial, como: •Campeão mundial de acordeon categoria Junior Virtuoso na 69º Coupe Mondiale de Accordion. | Rússia, ano de 2016. • Campeão da 41º PIF Castelfidato (Prêmio Internazionale Della Fisarmonica) na categoria Junior Virtuoso. | Itália, ano de 2016. • Campeão 2017 China Shenzhen Bao'an International Accordion

entre outras obras, a música “Sincera”, de autoria de Luciano Maia, pedi, então, que o músico contasse como foi o processo de criação dessa música:

[...] por acaso ela começou, e eu estava estudando e era justamente aqueles assuntos e harmonias na mão esquerda. E aí eu pensei, vamos internalizar isto, de fazer com que soasse uma valsa mais jazzista, mais aberta, mas daqui a pouco sei lá, eu fiz alguma coisa aqui [teclado] e eu componho empiricamente, mais pelo som, pela sonoridade do que pelo papel [pausa pensativo] e é um arpejo maior com nona. O modo que pra mim é muito presente nesta música, um pouco mais adiante, é o Super Lócrio, mas então é uma escala comum, de improvisação, porque ela tem tudo. Porque se quiserem tocar uma coisa que “vá impressionar algum cliente” (risos), toquem ela porque ela vai impressionar, ela tem 9+ tem 9b, tem o 13b, tem tudo nesta escala e tem o 11+ também (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Solicitei ao músico para detalhar um pouco mais sobre quais influências teve para criar essa composição:

Primeiro a influência harmônica, as extensões alteradas, tem b13 [intervalo de décima terceira menor], tem 9+[intervalo de nona maior], tem 11+ [intervalo de décima primeira maior], a gente vai pensar com um outro raciocínio mais Jazzístico, da composição. Ela é uma composição curta, ela tem um A e um B tem uma “intro”, analisando uma forma. Um “B” curtinho, quase que repetitivo assim, então de uma Intro, vai pra um B e uma ponte de improviso, que na verdade só existe pra ser um improviso mesmo, vou pegar aquela música que eu já executei e vou improvisar em cima dela (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Ao referir-se as acordes com acréscimo de intervalos alterados (Sus4, Sus2, b13, 11+, 9+, etc..), os modos gregos, e inserir uma “Ponte de improviso” nas composições, Luciano comenta:

Isso pra mim era completamente novo, na época que eu comecei a escutar a música regional, e as coisas que eu escutava, ou escutei durante muito tempo, era muito novo. Porque quase não se tinha isso, normalmente a gente tinha composições como: Bombacha Larga [demonstra tocando um trecho], ou Doce Saudade [demonstra tocando um trecho]²⁰⁸. Então essas inovações busquei trazer para minha música, já fazem aí, conscientemente 10 anos, e não mais. Porque isso demora também para a gente ter uma consciência do lugar que a gente vive, o lugar que a gente ocupa, e aonde a gente pode chegar (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Ao dizer “aonde a gente pode chegar”, o músico parece referir-se a “Quanto eu posso inovar” e ainda assim fazer com que a música soe regional.

Festival na categoria Sênior Virtuoso. | China, ano de 2017 • Campeão da 42° PIF Castelfidardo na categoria Sênior Virtuoso. | Italia, ano de 2017 • Campeão do 56° Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal na categoria Sênior Virtuoso. | Alemanha, ano de 2019.

²⁰⁸ Ao exemplificar, o músico não menciona os nomes das músicas, mas toca trechos aleatórios, casualmente utilizou duas obras bastante conhecidas de Albino Manique, para facilitar o entendimento.

Que eu possa tocar uma vaneira tranquilamente com o Richard Galliano, que eu possa tocar uma valsa, mas que isto não deixe de maneira alguma, pelo menos na minha maneira de pensar, que soe regional, não sei se isso é uma forma fácil, ou que não soa regional? Ou não soa moderno? Gostaria de ouvir [opiniões] e pra quem vem de fora, isso soaria como regional? Ou como universal? A minha preocupação é [...] pra mim também é novo, e um passo mais adiante do que a gente recebe na escola às vezes aqui do acordeom regional, que a gente já tem, que a gente está falando daquela; “daquele cheiro de terra”, sei lá “esta coisa” que não sai da gente, mas buscar o estudo da harmonia do improvisado, de ouvir outras coisas (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Podendo representar ainda a terceira modalidade, o “pensar a experiência” (JOSSO, 2004), percebe-se que existem complexos sonoros dentro dos quais os músicos e o público consumidor da música gaúcha estão acostumados. Portanto, torna-se um dilema quando algum músico procura inovar ou modificar esses complexos sonoros, pois, ao final, quem dará o veredito é o público. Luciano complementa ainda:

Eu raciocinei as minhas músicas. Elas não são notas soltas, tem acordes que estão colocados ali por que eles faziam parte de uma novidade. [...] e hoje eu talvez faça o caminho inverso, como eu já experimentei tudo isso, hoje eu gostaria que minha música fosse o mais simples possível, por isso que eu te digo que ela não está pronta agora pra eu gravar. Porque eu quero que tu escute minha música como a gente escuta o “Trenzinho Caipira”, por exemplo, (imita com a boca), harmonicamente simples, melodicamente simples, mas muito bem construída. Claro que eu tô sonhando grande pra caramba, mas é uma busca (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Na fala apresentada, o músico comenta novamente que fazer algo simples e bem elaborado, bem construído pode ser uma tarefa complexa.

Todas as inovações musicais apresentadas podem configurar “experiências formadoras” da terceira modalidade, o “pensar a experiência”, pois representam reflexões sobre como repetir, aprimorar ou modificar experiências anteriores, já tidas na segunda modalidade, “fazer experiência”. Certamente, outros músicos trouxeram inovações dentro da música gaúcha, talvez antes, ou concomitantemente às mencionadas no presente trecho. A análise aqui realizada não os torna mais ou menos notáveis, mas, em se tratando de acordeonistas gaúchos do acordeom sistema teclas, eles são representantes de um importante *corpus* de análise, pois exercem ou exerceram notável influência e por isso podem representá-lo, já que seria inviável coletar informações de todos os acordeonistas que contribuíram para a música gaúcha. Além disso, os músicos aqui relacionados podem ter tido dificuldades de lembrar com exatidão nas entrevistas as datas e nomes de suas obras, devido a suas rotinas de estudos, gravações em estúdios, apresentações em palco e criação musical. No entanto, os dados analisados são riquíssimos e

trazem relevantes contribuições a respeito da criação e inovação musical, servindo de inspiração para músicos e educadores musicais.

7.3.2 Formação de grupos musicais

A formação de grupos musicais apareceu nas narrativas como um dos primeiros indicativos da profissionalização musical, podendo representar a segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004). Como mencionado anteriormente na seção sobre “A identidade sonora de Os Irmãos Bertussi”, por iniciativa de seu pai, participaram na banda “Os dois Purungos Acoierados”, Honeyde com cerca de 20 anos e Adelar aproximadamente 10 anos de idade. Quando essa banda familiar terminou, seguiram Adelar e Honeyde Bertussi como dupla, gravando o primeiro LP em 1955 e, após 10 anos, separaram-se, Honeyde seguiu tocando com a banda Os Bertussi, e Adelar formou dupla com Itajaíba Mattana, em 1967, Os Cobras do Teclado. Gilney Bertussi, de 1963, comenta sobre sua introdução em alguns trabalhos com o grupo Os Bertussi, ainda na adolescência: “O primeiro Galpão Crioulo que eu participei foi 1982”.

Sobre participar em grupos musicais na infância ou juventude, Luiz Carlos Borges comenta:

[...] nós já estávamos começando a “tocar para valer”, nas reuniões e ensaios em casa dos manos maiores que já estavam aos pouquinhos formando o conjunto Irmãos Borges. Eu já começava a participar. Sempre indo nas aulas de música da Escola Missões da professora Lucia Bremm, Conservatório de Música. E bastante “puxão de orelha” e tal dela, e do meu pai e aos pouquinhos “me acomodando” assim nos ensaios da moçada. Aí eu estava com 8 anos. Quando eu fiz 9 anos, os manos acreditaram que eu já podia dar uma canja de umas 5 ou 6 músicas no meio de um baile. E foi em São Lourenço das Missões, no CTG Rodeio das Missões, num baile dos Irmãos Borges que eu participei a primeira vez. *Foi num 10 de outubro de 1962, é a minha marca digamos de comemoração. Toda vez que eu fiz um evento com 30 anos, 40 anos de música, 50 anos de música, eu busco cair no dia 10 de outubro, porque é o dia correto dessa comemoração.* [...] Bom, aí tocando em casa, tocando este primeiro baile seguindo a participar dos ensaios e melhorando *meu “repertório de inclusão no grupo”*, eu comecei a participar meio que direto (Luiz Carlos Borges, 2020, informação, grifos meus).

Quando Luiz Carlos Borges menciona o marco de sua participação no primeiro baile como a data a qual comemora seu aniversário de profissão musical, pode representar uma “experiência formadora” da segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004), visto que deixa em evidência o quanto esse evento surtiu uma significativa influência em sua

identidade de músico, pois naquela ocasião ele estava consumando sua vida profissional. Outro ponto que chama a atenção é o “repertório de inclusão no grupo”, que se trata do repertório selecionado pelos seus irmãos mais velhos, direcionados ao contexto do baile, que era o pré-requisito para o músico entrar em definitivo para o grupo.

Albino Manique “participava” nos ensaios da banda de seu pai e ainda na infância formou uma dupla com Francisco Castilhos, seu amigo, conhecido como Chico. A dupla, ao realizar uma apresentação, ainda não possuía nome, e o apresentador na ocasião criou uma denominação:

Lá em São Francisco de Paula-RS, nossa terra, quando nós começamos, o apresentador perguntou como é o nome da dupla? Eu disse “não tem nome”. Então vou chamar vocês de Dupla Mirim, pode ser? “Pode! Pode ser”. E aí toda vez que nós se apresentava: “Dupla Mirim, Dupla Mirim”; e aí ficou esse nome. E ficou até hoje. Depois o conjunto; aí passou a ser Os Mirins, quando entrou mais gente no conjunto, quando passou a 3, 4 integrantes. E aí nós passamos usar a denominação de Os Mirins e continuou até hoje. [...] O Chico tocava cavaquinho na época. E viemos para Porto Alegre-RS com o sonho de participar de programas de rádio, o sonho de gravar um disco, apostando que, quem sabe lá; a gente “ia vingar”; o trabalho da gente; *e as coisas foram evoluindo, foram acontecendo e então até hoje; a única atividade que eu me empolgo mesmo, que eu me dedico integralmente é a música, é a gaita especialmente* (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

Foram batizados casualmente, o que pode representar a primeira modalidade da experiência formadora, “ter experiências” (JOSSO, 2004), e conduziu-os à segunda modalidade, “fazer experiência” (JOSSO, 2004). A partir de então, surge a Dupla Mirim, formada por Albino Manique, com 12 anos de idade, e Francisco Castilhos, com 14 anos. A ideia da empolgação quanto à profissão é reforçada na narrativa do músico, estando relacionada às primeiras apresentações. O nome do Grupo Os Mirins, portanto, surgiu nessa experiência e acabou se perpetuando.

Na verdade, o primeiro baile como profissional, eu acho que eu tinha uns 15 anos por aí, 16 ou 17 por aí. Lá em São Francisco de Paula eu participava em algum baile lá. Mas eu não assumia a responsabilidade sozinho porque eu era muito guri e não tinha repertório ainda suficiente para segurar um baile sozinho. Mas aí com 15, 16 anos de idade com o Antoninho Duarte, nós já se metia nos bailes; aí, já tocava algum baile (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Como já citado anteriormente, Luciano Maia inicia tocando para grupos de danças de folclore gaúcho, as chamadas invernadas artísticas. Em geral, esses grupos possuem um conjunto instrumental que o acompanha, e foi neste cenário que Luciano iniciou profissionalmente.

[...] *quando eu ganhei a segunda vez o Enart, o grupo Quero-Quero estava procurando gaitero*, porque o Daniel Rack ia ir para Os Serranos. E eu tinha feito o teste com Os Serranos e tinha passado, e aí o Edson Dutra não quis me levar porque eu era muito jovem. Então acabou dando certo ao contrário, porque aí o Daniel foi para Os Serranos e o *Grupo Quero-Quero me chamou do Enart*. No momento em que eu já não queria mais tocar para internadas de CTG, eu já senti que aquilo ali era uma coisa limitada “bom cara, eu já ganhei o Rodeio de Vacaria, já ganhei o Enart duas vezes, então eu não posso ficar nessa senda aqui”. [...] eu já tocava meio que amadoramente com os caras da época lá em Pelotas-RS; com o Luiz Marengo, com o Joca Martins, com o Cristiano Quevedo; junto com a internada já tinha surgido essas pessoas na minha vida lá (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

A participação nesse concurso de performance pode representar “fazer experiências” (JOSSO, 2004). Então, a partir dela surge uma vivência, que é ser convidado a tocar profissionalmente em um grupo musical. Nessa narrativa aparecem os concursos de performance como “vitrine” de músicos, nos quais as bandas podem encontrar instrumentistas para suprir suas demandas.

Edson Dutra conta sobre o começo de Os Serranos, como uma dupla de acordeonistas e, após a gravação do primeiro disco, o conjunto musical veio a crescer:

Comecei com 15 anos quando o Frutoso Araújo e eu, espelhados nos Irmãos Bertussi, os quais nós éramos muito fãs, e somos até hoje, porque a obra ficou aí. Começamos a ensaiar algumas músicas deles, e nosso primeiro baile foi lá na escola técnica de Viamão. Ainda sem nome, tínhamos 33 músicas no repertório. Terminava a última, nós começávamos a primeira, e dessas 33 músicas tinha umas 20 dos Irmãos Bertussi. E aí que nós compusemos 4 músicas e fomos na casa do Honeyde Bertussi para pedir um apoio por escrito. Ou seja, uma carta, para que nos recomendasse à gravadora deles. Era um grande sonho, o Honeyde nos recebeu muito bem na casa dele e disse que primeiramente queria nos ouvir tocar. Ele nos perguntou se estávamos estudando no colégio, como se fosse um pré-requisito estar estudando no colégio, eu disse: “estamos estudando, eu quero ser advogado e o Frutoso, eu quero ser veterinário, mas queremos também concomitante com nossos estudos sermos profissionais da música, espelhados no senhor”, eu dizia ao Honeyde. Ele então nos escutou, não se esquivou e fez uma carta nos recomendando à gravadora Copacabana. Aí fomos pra São Paulo sem a gravadora saber. Eles nos escutaram e nos gravaram, essa é a história do nosso primeiro compacto duplo, que na época era compacto duplo, em (19)69 (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

O que chama bastante a atenção na narrativa anterior de Luciano Maia e nessa última de Edson Dutra é o processo de chegada ao estúdio. Luciano menciona que o grupo de baile o qual acompanhou descortinou para ele a oportunidade de gravar em estúdio, segundo ele, ambiente fundamental para sua carreira profissional. Essas experiências podem representar a segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004). A gravação profissional de composições de autoria própria em estúdio, resultando em discos, com unanimidade foi citada como marco fundamental da profissionalização na carreira dos músicos. Na sequência, Edson menciona:

Após a gravação do primeiro disco, as coisas começaram a acontecer mais profissionalmente ainda, porque era um destaque. Quem é que tinha gravação na época? Os Irmãos Bertussi, o Teixeira com o “Coração de Luto”, com sucesso extraordinário. E o José Mendes com “Para Pedro”. Os três grandes nomes que tinham, claro existiam conjuntos como os Araganos, que era um conjunto famoso na época, Os Três Xirus, com 5 anos mais do que nós. A dupla Mirim com 5 ou 10 anos mais do que nós. E poucos artistas, mesmo de nome assim eram esses aí, os mais salientes. [...] mais ou menos concomitantemente com o nosso tempo, Nelson e Jeanete, que pelo fato de ser uma mulher que tocava gaita, a mídia aqui de Porto Alegre dava muita ênfase, era uma mulher vistosa e tocava muito bem gaita, para a época assim uns vaneirões bons, uns solos de baixaria, então muito interessante, e cantava bem em dupla com o Nelson. Haviam outros conjuntos aí, Irmãos Dias; Os Tauras; Os Araganos; Os Pampeanos; [...] e aí nesse todo, entra aquela dupla de acordeonistas, honestamente falando, com a cabeça no lugar, com um projeto bem feito, de profissionalismo e já por ingressar na universidade, já com uma noção mais aberta do mundo, o Frutuoso Araújo já passado no vestibular de veterinária e eu já me encaminhando no Direito (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Novamente, Edson destaca o trabalho fonográfico e o primeiro baile como marcos profissionais. Na data comemorativa em 2019, convidaram os primeiros colegas para participar na apresentação que conta a história do grupo:

[...] nós tocamos o primeiro baile com o nome Os Serranos em Bom Jesus 20 de setembro de 68 e por isso completamos 50 anos no baile similar àquele [...] com a presença do mesmo pandeirista, mesmo baterista que atuaram conosco a 50 anos e o Frutuoso Araújo, que era o outro acordeonista que fundou os Serranos comigo. Então uma dupla. E três anos depois o meu irmão ingressou largando a música do grupo “Red Out Call” e do grupo “The Gooses” e depois mais tarde ele atuava nos “Os Deltas” de Caxias do Sul-RS, que era uma banda já com 7 ou 8 figuras, com sopra com teclado, com tudo. E aí veio tocar violão elétrico conosco em virtude de morarmos juntos e nós precisávamos de alguém para fazer um violão elétrico. Os Bertussi tinham um violão elétrico, eu achava muito interessante aquilo, não ficar somente nas gaitas. Nós estávamos trabalhando já há 3 anos só com as duas gaitas e pandeiro e bateria, em algum momento chegamos a colocar um “contrabaixo violoncelo”, mas aquilo não tinha efeito para o público era mais para nós ali, junto ao palco, então aí entendi de botar um violão elétrico e foi a oportunidade de primeiro meu irmão entrou conosco em (19)71.[...] Então *as portas foram se abrindo, e isso um reflexo das composições, na maneira de ensaiar no projeto de conjunto como estrutura. Que o meu irmão, o Toco, teve uma opinião fundamental*, uma visão comercial muito aguda de investimento. E Os Serranos foram pioneiros em uma série de coisas novas dentro da música gaúcha (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

Edson menciona a visão comercial, no sentido de investimentos em termos de marketing, inovações em equipamentos, venda do conjunto, local de ensaio e meio de locomoção. São experiências formadoras da terceira modalidade, “pensar sobre as experiências” (JOSSO, 2004), ou seja, reflexões de que um conjunto musical funciona como qualquer empresa que presta um serviço, que possui funcionários, entre músicos, montadores e

técnicos de som, que faz promoções, que trabalha com regras profissionais e com sua autopromoção:

Então a parte comercial, a parte de infraestrutura de equipamento de ônibus, de toda essa mão de obra mesmo, serviços do conjunto. De pensar comercialmente o conjunto é tudo com o Toco. E eu cuidei somente da parte artística, alguma coisa de vendas mais a parte artística, o compromisso com gravadoras e entrevistas em rádios essas coisas todas, a divulgação é comigo e a parte artística comigo. [...] e aceite ou não ou vou pela minha linha, e eu respeito a linha dele, se dedicou fundamentalmente ao conjunto (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

Sobre os primeiros investimentos e inovações no conjunto musical, Edson menciona uma série de fatos:

Desde carros. Um dos primeiros ônibus da música gaúcha, em 1976. Poucos sonhavam em ter um ônibus profissional. Nós compramos um 0 km, um 608, um ônibus 0 km, com televisão, com frigobar. Quase ninguém tinha isso. Nem os mais famosos que eu referi, os mais famosos tinham o Veraneio. Que nós tivemos também um Veraneio, Kombi tivemos. Investimento “pesado” em equipamento de iluminação. Nos bailes quase ninguém tinha, nos trouxemos o globo espelhado, a luz negra, a luz estroboscópica para dentro dos CTGs, gelo seco. [...] Então são marcos que aconteceram na nossa, no nosso cinquentenário aí, na nossa 5 décadas de trabalho e luta pela música gaúcha. Um dos primeiros telões da música gaúcha, dos primeiros multi-cabos, da música gaúcha, dos primeiros conjuntos a fazer shows em baile. Parar tudo, pedir para as pessoas sentarem nas pistas de dança para assistir ao show, e aí muita gente já nos contatava mais em virtude do show, do que do baile, Os Serranos, conjunto de Show (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Ter participado em grupos musicais na infância ou adolescência pode representar experiências formadoras da segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004) e parecer ter tido significativa influência na identidade de músico dos acordeonistas envolvidos na presente pesquisa. Aos 19 anos e 10 anos de idade, respectivamente, Honeyde e Adelar Bertussi já tocavam na banda de família. Albino Manique “participava” nos ensaios da banda de seu pai e ainda na adolescência formou a Dupla Mirim. Luiz Carlos Borges, incentivado pelo pai e pelos seus irmãos, começa a participar nos ensaios e “aprender o “repertório de inclusão” dos irmãos. Após o sucesso da “Tropa de Osso” e a distância da terra natal, começa a pensar em carreira solo. Ao longo da vida adulta, formou parcerias com diversos músicos, entre duplas, trios, quartetos, quintetos, atuando como solista vocal ou instrumentista. Edson Dutra com Frutuoso Araújo formam a dupla Os Serranos, gravam um disco e, no decorrer dos anos, a dupla se torna um conjunto, por onde passaram diversos nomes da música gaúcha, trazendo inovações, alguns pensando mais artisticamente e outros mais comercialmente. Luciano Maia assume o lugar do pai como instrumentista em internadas artísticas. Concomitantemente a isso, passa a acompanhar informalmente figuras que hoje fazem sucesso na música gaúcha; depois

passa pelos bailes e retorna para o cenário nativista e dos festivais, algumas vezes como produtor musical, outras, como instrumentista, chegando a gravar um disco também como solista vocal. Todas essas são experiências formadoras que moldaram e modificaram suas identidades musicais e, por consequência, a identidade de muitos de seus seguidores.

7.3.2.1 *Experiências musicais dos palcos e da estrada.*

As experiências do palco e da estrada muitas vezes são marcantes na identidade e na profissão dos músicos. Honeyde Bertussi, por exemplo, conta de uma vivência que lhe deu uma oportunidade, visto que impediu uma banda de tocar o baile:

[...] uma enchente no rio da Mulada, no dia 8 de maio de 1942, impediu que a Orquestra de São Marcos, que iria tocar um baile em São Jorge, pudesse passar. À noite os organizadores do baile, Júlio Machado e Victório Daros, vieram tirar-me da cama para ir tocar alguma coisa, para aquele povo que lá estava reunido no salão do baile. E lá fui eu com a minha gaita de boca, o violão e o meu irmão Valmor que levava um chocalho e meu acordeom. *Como eu cantava muito, tinha conhecimentos e musicalidade à flor da pele, sabia os ritmos certos para tocar na gaita de boca e no violão. Me saí maravilhosamente bem, e naquela noite já acertei um baile. O primeiro na minha vida na nova profissão*, o contratante seu Saturnino Gomes, que teve muita coragem. Naquela data, naquela noite, e naquele baile, nasceu uma nova era na musicalidade do Rio Grande do Sul, e nos pagos de cima da serra, a música de Honeyde Bertussi. Nunca mais o povo deixou-me só, e eu passei a pertencer a esse povo maravilhoso. [...] *Com isso passei a estudar tudo sobre o acordeom e decorar de modo certo o que ia aprendendo*. Encontrei métodos que me ajudaram a melhorar a colocação das mãos, e dos dedos e ampliar os conhecimentos da música escrita no papel. Não relutei em aprender a solfejar (BERTUSSI, 2014. p. 38-39, grifos do autor)

A enchente no rio e ser acordado em meio à madrugada pode representar uma vivência. A partir dessa, o músico foi “ter experiência”, pois foi algo acidental e, por ter sido positiva, conduziu ao “fazer experiência” (JOSSO, 2004), ou seja, fez com que Honeyde Bertussi passasse a estudar música e entender-se como músico profissional. Como já mencionado, algo semelhante ocorreu com Luiz Carlos Borges e Albino Manique, após os primeiros bailes:

[...] não viajava muito com os irmãos, quando era muito longe. Mas nos bailes mais perto assim, que o pai podia ir junto. Ele tinha muito medo de me “largar” assim, muito piá com 9 ou 10 anos. Ele me fazia eu dar essa canja, que pra mim era uma realização. Tocar com os manos, ver o povo dançando, as pessoas se divertindo alegres. “Mas esse menino como está tocando legal!”, então isso me dava muita emoção (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

[...] os primeiros bailes que eu toquei, eu toquei com o Antoninho Duarte, que tocava violão. Primeiro baile que nós tocamos assim contratados assim com cachê, aquela

coisa, vamos tocar. Então dali as coisas foram acontecendo. Tu grava as músicas se destacam um pouco, as pessoas te procuram para tocar. Então aí tu começa a melhorar e começa a surgir. Uma coisa puxa a outra e tu vai se empolgando (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Os músicos relatam sobre essas experiências em palco, que se enquadram na segunda modalidade, “fazer experiência”, causando boas emoções relacionadas ao palco. Em geral, os entrevistados contaram diversas vivências de bailes e das viagens com banda. As relações com colegas de banda também são relatadas:

E quando entrei no palco, era um palco grande, era um programa de TV da TVE daqui. O ônibus de Pelotas atrasou, pegou a ponte fechada aqui, eu só tirei as músicas lá, duas ou três para fazer o programa e vim. Aí quando eu passei, cheguei na hora de tocar, já estavam todos plugados e o programa andando, só entrei no palco e me pluguei, nenhum artista eu conhecia direito, conhecia mas não tinha relacionamento, aí a banda todo mundo, cada um olhando para um lado, Jazzista né, ninguém me olhava, o apresentador começou a falar da música, e eu não sabia qual era, nunca tive facilidade com nomes de músicas, não sei nomes de músicas, é um horror, nem das minhas não sei, aí toquei no baixista e disse, ho cara, qual o tom dessa música? O cara se virou com o baixo assim pra mim e falou: Tom é o Parceiro do Jerry, “meu veio”. E não me disse o tom da música, e quando terminou o anúncio ele saiu tocando a música. [...] O pior é que este baixista era muito bom, mas “ruim” com os colegas (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Os músicos por vezes convivem muitas horas tanto no ônibus como no palco, o que naturalmente aumenta a proximidade entre eles, porém pode existir um distanciamento quando estão fazendo um trabalho *freelancer*. A vivência contada por Luciano mostra certa exigência entre os músicos, como descobrir na hora o tom da música. Em geral, os grupos musicais se tornam uma família, com laços reforçados, como na fala de Luciano Maia, sobre outro grupo do qual fez parte: “O Rogério é meu compadre” (da dupla regionalista César Oliveira e Rogério Mello). Assim como a narrativa anterior de Luciano Maia, Albino Manique e Edson Dutra comentam sobre algumas dificuldades de mobilidade na estrada:

[...] muitos anos atrás nas estradas sem asfalto. Quando chovia tinha que estar empurrando o carro, tocar um baile em uma noite e passar o dia todo sem dormir, dirigindo, empurrando. Depois tinha que tocar outro baile. Isso aconteceu muito. De não pagarem o contrato (risos). Isso acontecia e isso acontece até hoje não é? Naquele tempo nós íamos muito para o Paraná, e no Paraná tinha umas regiões lá que dava uma briga no baile, e os caras davam tiro, e isso acontecia de vez em quando (risos). Mas de qualquer maneira, teve muito mais coisas boas do que essas coisas ruins que eu estou falando. Muito mais, muito mais coisas boas (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

[...] nós tínhamos o nosso primeiro ônibus, o 608. E estávamos indo em dezembro, depois de tocarmos o baile da Califórnia em Uruguaiana-RS. Um “calorão” danado. O primeiro ônibus não tinha ar-condicionado, então estávamos com as janelas abertas. E tinha um “camão”, não tinha cama para todo mundo. Era um carrinho pequeno, um

608, então nós dormíamos, um com a cabeça para um lado e os pés para o outro, e de modo invertido, ali para dormir em 5 [...] Estamos deitados, e o nosso guitarrista da época, o Ênio Rodrigues guiando. E ele estava passando sobre a ponte do rio Ibicuí, que hoje é uma ponte muito grande, entre Uruguaiana-RS e Itaqui-RS, e nós íamos tocar em Itaqui-RS. *Estamos passando pela ponte e eu só ouvi assim os estalos das tábuas da ponte, quando passávamos pela ponte, e todo mundo deitado, de repente deu um estouro embaixo do ônibus, e tinha uns meio dormindo, e parou imediatamente [...]* O Ênio diz: “Trancou o ônibus”, e eu me levantei em seguida, porque deu aquele estouro, *e eu vou na janela do ônibus que estava aberta, e só enxergo o rio lá para baixo. Ou seja, a estrutura da ponte era menor que a largura do ônibus. De dentro do ônibus só enxergava água, a uns 11 metros para baixo. E aquele ônibus curvado para frente.* E nós não sabíamos o que que o que que tinha acontecido. E o Ênio disse, “não anda o ônibus”. E eu disse: “Desliga, desliga o ônibus”. E diz ele: “eu acho que nós estamos espetados aqui”. E realmente nós estávamos com a traseira do ônibus levantada para a dianteira. Estávamos suspensos, e a partir daí à mercê de qualquer coisa. Eu disse para a turma: “não se mexam, fiquem o mais parados possível, não podemos descer do ônibus”. E aí já ouvimos os gritos de alguém lá atrás do ônibus: “O ônibus está levantado a traseira aqui!” [...]. Os caminhoneiros dali uns 40 minutos começaram com macaco hidráulico, levantando o ônibus nas duas rodas, até destravar aquela, aquela prancha, para então baixar o ônibus na ponte, para nós seguirmos viagem. *Foi um momento assim de grande tensão e de grande perigo, que se caíssemos daquela distância poderíamos ter morrido todos.* Essa foi uma das piores situações que nós enfrentamos (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

Nessas duas narrativas, notam-se vivências, pois foram acidentais, marcaram e causaram espanto, mudanças de ideias, mas sem conduzir ao “fazer experiência” (JOSSO, 2004). É possível perceber, ainda, como existe certa insalubridade no trabalho de alguns músicos, ao deslocar-se. Em geral, passam ainda por exposições quase cotidianas a aglomerações de pessoas, oscilações climáticas²⁰⁹, além de suportar por muitas horas frequências contínuas em decibéis (MAIA, et. al., 2007; PINTO; NASCIMENTO, 2017), e ainda com um instrumento pesado, que é o acordeom. Mesmo assim, os acordeonistas entrevistados, em geral, relatam com positividade sobre seu trabalho. Luiz Carlos Borges conta sobre as horas de baile:

Ali pelos 16 ou 17 anos de idade eu comecei a pensar assim: “mas eu posso criar melodias sem destruir a banda, sem derrubar o baixista e o violeiro na harmonia, em cima da harmonia que nós estamos trabalhando”. E aí eu comecei a mudar um trecho de um vaneirão, um trecho de uma rancheira, *para poder me distrair na noite assim. Sabe? Tocando. Porque é um cansaço, não sei se tu já tocou bailes? Mas ficar olhando público dançar no início é divertido, alguém te sorri, uma menina te atira um sorriso, mas aí daqui a pouco o ombro começa a cobrar, e as “paletas” começam a cobrar.* E o cara não sabe o que fazer, (risos) ali naquelas alturas. Aí então distrair-se musicalmente é muito bom (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

²⁰⁹Oscilações Climáticas tanto ao deslocar-se de uma região para outra, ou no ato de entrar e sair de eventos.

O músico aborda a improvisação no sentido de “distrair-se musicalmente”, isso com o intuito de disfarçar o cansaço após algumas horas de baile. Essa improvisação espontânea pode representar uma experiência formadora da terceira modalidade, “pensar sobre as experiências” (JOSSO, 2004). Em narrativa anteriormente exposta, Luciano Maia menciona que a escolha em deixar as invernadas artísticas e as apresentações com seus amigos músicos da época foi uma decisão complicada, pois possuía um salário razoavelmente bom e morava com os pais em Pelotas-RS. Ao assumir com a banda de baile, teve que ir morar sozinho em Porto Alegre-RS e encarar a rotina profissional de um conjunto de bailes.

Era uma banda que na época trabalhava bem, mas fui morar em Porto Alegre-RS, e eu tinha uma grana fixa em casa, eu não gastava. Morar sozinho, sair de casa, ficar longe do pai e da mãe foi bem complicado na época. Vim morar numa zona que não era tão legal aqui na época, era a zona norte, não que a zona seja ruim, mas alguns lugares não são tão legais, aí era uma zona perigosa, fui assaltado; bah sofri pra caramba nesse período. Não sabia lavar uma roupa, não sabia fazer um bife, aliás, bife eu sabia (risos). Mas cara, era muito difícil fazer tudo sozinho o tempo todo, tocava de quarta a domingo, chegava em casa segunda de tarde. Mas cara, foi uma das melhores escolas que eu tive de lidar com as pessoas, de entender como aquilo funciona, e saber que não era aquilo que eu queria. Mas aquilo também me aproximou de uma coisa que veio a construir minha carreira depois que foi o estúdio (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Essa narrativa de Luciano Maia pode representar “fazer experiências” (JOSSO, 2004), pois ele mesmo se colocou nas “situações para fazer experiências”; e sobre essas relata as dificuldades que teve, não necessariamente relacionadas ao cenário do baile, mas ao fato de morar sozinho na capital gaúcha. Porém, o que gerou certa desmotivação nesse cenário foi no sentido de que poucas pessoas pareciam prestar atenção aos detalhes da música:

[...] o que me chateava no baile na época que eu toquei é que as pessoas não prestavam muita atenção na música, as pessoas tinham as “orelhas nos pés”. Então, eu não gostava daquilo, antes eu tocava para um público que parava pra me ouvir. Então eu não gostava daquilo. Podíamos fazer uma música ótima, mas que ninguém prestava muita atenção. [...] Eu também não posso ser injusto. Na época a gaita era bem vista, bem valorizada coisa e tal, mas eu não gostava da sensação que aquilo me passava, sabe? Às vezes eu fazia uma frase linda, tocava uma música bonita e ninguém ouvia a música que eu estava tocando, ou aquela música que era linda, ninguém dançava. [...] além das dificuldades financeiras que houve com o grupo na época, uma das coisas que eu já não estava mais gostando era isso, digo “ah, eu não gosto de tocar pras pessoas não me ouvirem, eu me esforço pra caramba e ninguém presta atenção?” [...] eu vou te dizer sinceramente, eu não sou um cara que tinha condições financeiras de família pra dizer isso na época “ não vou mais tocar no Quero-Quero, não vou mais tocar baile”. Depois os Garotos de Ouro me chamaram, e eu não fui. Porque eu não queria mais tocar baile. Mas isso de forma alguma é menor, eu gosto de música de baile, escuto até hoje, gosto muito, componho hoje (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Nessa narrativa, percebemos o quanto as modalidades da experiência formadora podem estar interconectadas. O músico teve experiências da segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004) e, dentro dessas, outras vivências, que foram desagradáveis em maior ou menor grau, o afastaram desse cenário profissional. Além de algumas dificuldades relatadas, os músicos envolvidos na pesquisa retratam mais detalhes sobre o cenário profissional dos palcos: “Então eu tive também a felicidade de tocar bailes e festas durante 15 anos junto com meu pai (Adelar Bertussi), e aí quando ele se aposenta dos bailes, eu segui a jornada e continuo até os dias de hoje” (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal) e

[...] teve muito mais coisas boas do que essas coisas ruins que eu estou falando. Muito mais, muito mais coisas boas [...] O carinho do público assim. Os caras pedir para você tocar uma música, e pararem de dançar para te assistir e te aplaudir, aquela coisa toda. Dá uma satisfação grande para a gente. Naquele tempo até parece que era melhor isso aí. O pessoal parece que valorizava mais. Não sei se hoje em dia está assim. Mas isso aconteceu também, e foi muito bom (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

[...] os colegas evidentemente foram se associando a nosso espírito e somando a parte musical crescendo arranjos e ideias musicais e colaborando de todas as formas possíveis nas diversas formações (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

De modo geral, os cenários dos palcos podem representar a segunda modalidade de experiências formadoras, “fazer experiências” (JOSSO, 2004). Os grupos musicais também aparecem como um legado transgeracional na família, bem como local onde se cria um ambiente familiar profissional e juntam-se novos membros à família pessoal. O carinho do público, as emoções sentidas pelos músicos em palco e os grupos musicais aparecem como local de vivências, trocas e conexões de saberes musicais, onde acontecem “experiências formadoras” de todas as modalidades.

7.3.2.2 Busca de visibilidade nas mídias

Alguns dos acordeonistas envolvidos na pesquisa buscaram visibilidade midiática. Essa busca pode representar experiências formadoras da segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004) e, no caso de alguns entrevistados, ela deu-se inicialmente participando de programas de rádio:

Naquele tempo, o Victor apresentou o Honeyde Bertussi para o Jimmy Rodrigues, que comandavam programa, no recém-formado meio de comunicação, a Rádio Caxias, a

tarde inteira. A partir daí ele passou a se apresentar, em todas as quintas-feiras, na dita programação, que começava pelas 13h30min, logo depois do noticioso. *O Jimmy lia o jornal e colocava o Honeyde para tocar umas três músicas por tarde*. Eram aqueles tangos maravilhosos, as valsas antigas, o samba carioca. Logo em seguida, Honeyde foi contratado pela mesma rádio, para ter o seu próprio programa, que contava com o patrocínio de Cavalcanti & De Blanco Estúdios Fotográficos, intitulado “Cancioneiro das Coxilhas”. O calendário apontava o dia dois de fevereiro de 1948. Com isso, ele se transformou no grande artista da Serra gaúcha, passando a tocar bailes sozinho, sem microfone, sem nada de recursos, mas contando com um inato talento (TONET; TONET, 2012, p. 58, grifos meus)

[...] os programas de rádio eram uma maravilha naquela época! Com auditório com muita animação e muita participação de gente local. Eu lembro de um programa do seu Olívio de Matos, ele tinha um programa de rádio, mas ao mesmo tempo tinha uma oficina de concertos de gaita. E era um grande gaiteiro [...] E voltado ao seu Olivio, a gente era fã do programa dele e participava. Ele nos dava oportunidade de participar no programa dele. [...] *e dentro de pouco tempo meu mano achou que poderia ter um programa comandado pelo Olívio*, e animado pelos Irmãos Borges [...] E aí eu fiquei um tempão com o Antônio, ajudando ele, aos poucos fui me tornando quase que um apresentador de rádio. E ajudava bastante ele lendo os textos dos nossos patrocinadores, chamando as canções quando eram de disco, e apresentando ao vivo aqueles que vinham visitar o programa. Então isso foi moldando a minha carreira, isso faz parte do início e de como eu comecei [...] Depois disso vem as andanças dos bailes. Começam aumentar. O profissionalismo do conjunto Irmãos Borges começa a render frutos. Digamos que a gente viajou para o Paraná, para Santa Catarina, para o Mato Grosso, [...] nós viajamos bastante naquela época, e no estado; tocamos por toda parte, acho que não houve um CTG que os Borges não tenham animado um fandango pelo menos (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifos meus)

Ele só tocava [pai de Albino Manique]. Era profissional. Mas só lá em São Francisco, não saíam daquela região ali. Nunca gravou. Nunca fez programa de rádio, ou televisão, e naquele tempo nem tinha televisão. Ele vivia de música. Ele sustentou a família com gaita. (risos) (Albino Manique, 2019, informação verbal).

[...] em Caxias do Sul- RS, nós tínhamos uma participação, um horário em especial lá na Rádio São Francisco, uma Rádio dos Padres, era uma rádio muito boa, 50 kw tem hoje, não sei se tinha naquela época mas era uma rádio muito potente na época. E então eles acharam interessante aqueles meninos que estavam estudando, estudavam música, a recomendação dos Bertussi, tocavam direitinho os duetos bem acertadinhos tudo, e já tinha um programa de rádio para divulgar as músicas na importância do rádio na época, a rigor tem até hoje, mas na época muito mais (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Conforme as narrativas anteriores, a participação em programas de rádio parece ter sido de suma importância, visto que contribuiu com que aumentasse a popularidade dos músicos, bem como a solicitação de sua presença para animar bailes. Na fala de Albino Manique, ao pensar na carreira profissional de seu pai, participar em programas midiáticos parece ter sido uma importante experiência formadora na carreira de músico.

Albino Manique conta sobre uma experiência da primeira modalidade, “ter experiência” (JOSSO, 2004). Ele salienta que teve uma de suas músicas escolhidas para a abertura do programa Galpão Crioulo na década de 80: “‘Baile de Candeeiro’, eles pegaram, a produção do

programa pegou vários Discos. De vários artistas e escolheram essa música para colocar de cortina do programa. E aí eu tive sorte, porque a RBS tocando todo Domingo. Foi uma mídia muito boa, não é? A música veio com tudo” (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Essa experiência pode representar uma situação que “se tornou significativa, mas sem tê-la provocado”. Porém, ao mesmo tempo gerou um novo aprendizado e conduziu ao “fazer experiência”(JOSSO, 2004). Na fala de Edson Dutra, estar participando regularmente de um programa de rádio também ajudou os produtores da Copacabana a gravarem a dupla. A respeito da participação em mídias, o músico relata ainda:

[...] sempre prestigiei a imprensa, porque as rádios por menores que sejam, ou por menos ouvintes que tenham, sempre tem gente ligada. E tu tem que prestigiar quem que te prestigia, gente da imprensa que divulga o teu trabalho então, uma rádio pequena, uma rádio comunitária que seja, lá vai ter um profissional comunicador, que se for prestigiado pelo artista certamente o prestigiará rodando as músicas dele, e assim divulgando o trabalho. Então prestígio aos profissionais da Imprensa e a própria imprensa, e esses detalhes que eu falei aí, que tudo soma. Mas sem talento, sem trabalho, sem esforço, sem foco, sem determinação, não se chega a lugar nenhum (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

Nessa narrativa nota-se a terceira modalidade da experiência formadora, “pensar sobre as experiências”(JOSSO, 2004). Representa “reflexões sobre como repetir, aprimorar ou modificar experiências anteriores”, chamando atenção aos programas na mídia, sendo que procuram participar mesmo de programas com menor audiência. Além disso, há um destaque a importância de estar previamente preparado para apresentar-se. Tonet e Tonet (2012) contam sobre como Os Irmãos Bertussi chegaram pela primeira vez às rádios do Rio de Janeiro, a partir da busca de contato com Mário Mascarenhas. Em suma, conforme os autores, na praça central de Caxias do Sul-RS, Honeyde Bertussi estava contando a outros músicos que iriam gravar no Rio de Janeiro, quando um deles comenta que estava ali perto um rapaz do Rio de Janeiro, chamado Abel Lemos, que veio para aprender afinação na fábrica de acordeons da Universal. Ele era sobrinho do Mário Mascarenhas. Esse rapaz estava sem dinheiro e não sabia como voltaria até o Rio de Janeiro. Honeyde então ofereceu pouso, dinheiro emprestado e carona nos caminhões do Fioravante que iriam para São Paulo e Rio para entregar farinha. Então, com esta ajuda, ele manda também o recado:

“Diz pro teu tio que, aí pelo mês de abril, nós vamos para o Rio de Janeiro e se ele não tiver ninguém eu assumo a afinação dos acordeons da academia”. Com aquilo, o Honeyde foi para a Todeschini ajustar o seu conhecimento em afinação, já que, dono de ouvido absoluto essa era a sua habilidade inata, e se preparar para a viagem. [...] dirigiram-se para Academia na Rua Senador Dantas. Com 1.200 alunos e 27 professores, situava-se em dois andares de um grande edifício, e na entrada, de um

balcão grande cheio de partituras, instrumentos e livretos para vender. A mulher que atendia perguntou de forma muito educada: “O que o senhor deseja?” O Honeyde respondeu: “Nós estamos procurando um rapazote que foi lá para o Rio Grande do Sul, chamado Abel: “É meu filho!”. “Ah! A senhora é mãe dele, é? Pois ele parou lá na minha casa em São Marcos”. Ela respondeu: “Eu sei! Eu sei até o seu nome. Não é o tal de Seu Honevde?” Ela ergue as mãos para o céu: o senhor é uma pessoa abençoada aqui na nossa família!” Abriu a porta e lá estava o Mário Mascarenhas, que era conhecido da dupla, devido ao método de aprendizagem do instrumento (TONET; TONET, 2012, p. 76-77, grifos dos autores).

Nessa narrativa nota-se a segunda modalidade da experiência formadora, “fazer experiências”(JOSSO, 2004), pois eles próprios provocam “situações e acontecimentos para fazer experiências”. Os autores mencionam que Mascarenhas ficou logo reflexivo e questionando:

“Afim, o que vocês vieram fazer no Rio de Janeiro? Afinar acordeons?” O Honeyde respondeu: “Olha, professor, nós queremos ver se achamos um lugar ao sol. Nós queremos ser artistas”. “Vocês já são artistas, agora é só uma questão de dar um empurrãozinho. Se vocês me autorizarem, esta semana eu coloco vocês nas emissoras pequenas”. Naquele tempo, toda a emissora tinha um auditório. “Vou colocar vocês na Mauá, na Ministério da Educação e na Mairynk Veiga. Quero ver como vocês vão se sair”. E encheu os guris de programação. Na semana seguinte, depois de telefonar para um mundaréu de gente, disse para os dois: “Nota dez para vocês, todo mundo gravou a apresentação e a educação com que tratam as pessoas. Agora, esse fim de semana, vocês vão para Rádio Nacional e mais outras”. Chegaram lá e “abafaram a banca!” (TONET; TONET, 2012, p. 78, grifos dos autores).

Em maior ou menor grau, os músicos envolvidos na pesquisa sempre buscaram visibilidade na mídia. Como mencionado anteriormente, essa busca pode representar “fazer experiências”(JOSSO, 2004). Atualmente isso é bastante presente, pois regularmente fazem transmissões ao vivo em canais no You Tube, Instagram e programas de TV.

7.3.2.3 Compromissos com a profissão: Relações com as tecnologias musicais, festivais, estúdios e venda de mídias

A história de chegada dos Irmãos Bertussi ao estúdio possui relações com seu trabalho de afinações na academia Mascarenhas, que ficava no Rio de Janeiro. Conforme Tonet e Tonet (2012), ao terem afinado o acordeom de um editor que trabalhava na Revista O Cruzeiro:

Ao chegar, ficaram sabendo que o tal gaúcho se chamava Milton D'Ávila, era natural de Passo Fundo, alto funcionário da revista O Cruzeiro e amigo particular de David Nasser, seu maior jornalista e compositor [...] Depois de uma gentil recepção, o Honeyde foi testar o instrumento para mostrar que o trabalho havia sido bem feito.

Com isso, aproveitou para mostrar o que era capaz de fazer com uma gaita nas mãos. Cantou músicas dos pagos e aquilo caiu fundo naquele coração pleno de saudades, que entusiasmado, comentou: “Mas não é possível tocar tanto! Vou falar com o David, pois ele tem que ouvir isso!” [...] Não passou muito tempo, chegaram Emílio Vitale, um dos proprietários da Copacabana, e Paulo Rocco diretor artístico da mesma (TONET; TONET, 2012, p. 80-82, grifo dos autores)

Novamente, a modalidade “fazer experiências” (JOSSO, 2004) pode estar representada. A afinação de um instrumento e demonstração de músicas abriu caminhos para que conhecessem os donos e o produtor musical da gravadora Copacabana. Os anos de estudo e preparo musical, bem como as experiências prévias com bailes e apresentação em programas de rádio fizeram com que a jovem dupla possuísse maturidade musical suficiente para conquistar os produtores da referida gravadora. Assim, Os Irmãos Bertussi conseguiram gravar seu primeiro disco.

Albino Manique também relata sobre algumas experiências musicais do estúdio, lembrando como era o processo de gravações:

Eu gravava tocando gaita e cantando em pé. E se um músico errasse todo mundo tinha que fazer de novo. Tinha que fazer tudo de novo. Todos os músicos participavam, todos juntos. Tocávamos todos juntos. Não é como hoje que faz instrumento por instrumento, vozes separadas. Era tudo junto. Era direto, como a gente comentava. [...] Então era cansativo. Porque tinha que ensaiar mais, se preparar mais. Estar mais preparado, e não podia estar errando muito pois aí “amarrava” muito a gravação, não é? E cansava muito também, repetindo, repetindo, vai cansando. Naquele tempo quando, eu gravei os primeiros discos era dupla. Mas tinha outros instrumentistas que participavam, violonistas, cavaquinho, alguma percussão. Então, a gente ensaiava lá e gravava direto, ali. Todo mundo tocando junto. Se tinha algum erro de algum instrumentista, tinha que fazer tudo de novo, todo mundo (Albino Manique, 2019, informação verbal).

O entrevistado também menciona os músicos de apoio e, por terem se juntado a eles na ocasião do estúdio, isso pode representar “fazer experiências” (JOSSO, 2004). Ele conta o quanto tinham que ensaiar mais, para então realizar a gravação:

[...] às vezes as mais difíceis se ensaia mais para gravar. E às vezes a música mais fácil, às vezes demorava mais do que música mais difícil. Então eu sei lá. As músicas que eu assim, uma ou outra que demorou mais ou que demorou menos, ou eu não lembro assim bem. Naquele tempo a gente ia muito ensaiado para o estúdio. Hoje é mais fácil de gravar, tu corrige, é mais fácil de corrigir, computador e tudo. Mas naquele tempo não. Naquele tempo era “na paulera” na “munheca” (risos) (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

Albino Manique comenta, ainda, que trabalhou como músico de apoio, em estúdios. Assim, gravou acordeom para diversos artistas:

[...] trabalhei muito em estúdio. Puxa vida, eu gravei para muita gente aqui no Rio Grande, tchê! Barbaridade! Gravei quatro discos para o Gildo de Freitas e gravei um para o Texeirinha também. [...] eu lembro que um desses discos tem aquela música a “Cobra Sucuri” que foi um sucesso, eu gravei essa música com ele. Agora não lembro, qual é o disco que está essa música. Depois nós (Os Mirins) regravamos ela. [...] Coloquei gaita em dois discos do Os Monarcas, dos primeiros que eles gravaram, que é um conjunto conhecido. Os Filhos do Rio Grande também, que na época faziam bastante sucesso, eu fazia gaita com eles também, que eles eram dois gaiteiros, eu fazia a gaita de um deles, com o outro junto. E tem outros cantores aí (pensativo), Rui Biriva, Elton Saldanha, o Elton Saldanha não era o disco todo, mas umas participações, o João de Almeida Neto, o César Passarinho, com o “passarinho” eu fiz uns três ou quatro discos inteiros com ele. E tem outros também (pensativo), o João Chagas Leite. [...] O Moraizinho, Os Três Xirus, alguns discos eu fiz também gaita para eles. Então, são vários artistas que eu fazia gaita. [...] Sertanejo eu não fiz, até teve uma época, muitos anos atrás que eu morei em São Paulo. Mas lá como eles tem outro jeito de tocar tem o pessoal deles lá. [...] Eu gravei sertanejo, mas aqui no Rio Grande. Gravei algumas músicas sertanejas, mas não é bem a minha praia (Albino Manique, 2019, informação verbal).

Ainda na atualidade é comum os estúdios contarem com produtores, músicos ou bandas de apoio. Adelar Bertussi relata:

Naquele tempo era moderno no Rio de Janeiro o Regional do Canhoto, e tinha um tal de Dino do Regional do Canhoto que ele tinha mais uma nota grave que ele afinava de acordo com a música. Como ele sabia o repertório do conjunto deles, que tocava shows e coisa, ele afinava..., que aquela ali fica sendo a dominante né, a dominante do tom, utilizava pra primeira e pra segunda, só não dava pra terceira. Pegamos o Dino, rapaz! Não foi nós, a fábrica escolheu o Dino pra tocar conosco e aí o maestro, porque naquele tempo tinha maestro no estúdio, o maestro pegou, porque acharam a nossa música tão simples, diferente, não condizia um baterista, aí foi pegado um pandeiro famoso lá, que tinha um pandeiro grande assim, foi travada, então ele só fazia assim: pun pun pun. Então se tu pegar aquele disquinho primeiro nosso tu vai sentir ali o cara, que é um baterista diferente, e o outro violão do Dino. Nós pegamos cara especializado, músico! Comiam partitura! Porque se não for competente não sai do chão (Adelar Bertussi, 2015, [n. p.] apud ÁVILA, 2015, p. 30).

Adelar Bertussi menciona o Regional do Canhoto²¹⁰, que foi um grupo de choro, como grupo instrumental de apoio. Esse fato pode representar “ter experiência” (JOSSO, 2004), pois

²¹⁰ Para se ter uma ideia da importância do Conjunto Regional, basta citar que com a instalação da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 1936 — emissora colocada, na década seguinte entre as cinco maiores do mundo — ali reuniram-se seis orquestras, sendo uma sinfônica, e onze Conjuntos Regionais. A importância da Rádio Nacional ecoava, ainda, em 1977, quando o G.R.E.S. Unidos de São Carlos escolheu-a como tema de seu Enredo para o desfile carnavalesco. Em 1946, Pixinguinha trocou a flauta pelo sax tenor, formando famosa dupla com Benedito Lacerda. Como consequência, Benedito Lacerda, aos poucos, foi desinteressando-se pelo Conjunto Regional que, não obstante, permaneceu até 1950, na Rádio Tupi do Rio. Motivos salariais, contudo, vieram decretar o fim daquele que, além de pioneiro, por vinte anos, fora um dos mais importantes Conjuntos Regionais do país. Nessa época, a Rádio Mairynk Veiga precisava de um novo conjunto, pois o antigo, formado por Tute (violão de sete cordas), Laurindo de Almeida (violão), João da Baiana (pandeiro), Luperce Miranda (bandolim) e Pixinguinha (flauta), já não existia. Foi quando Gilberto Martins, diretor da Emissora, convidou Dino, Meira, Canhoto e Gilson para se reunirem numa nova formação. Em março de 1951, estreava na Rádio Mairynk Veiga do Rio de Janeiro o "Regional do Canhoto", com Dino e Meira aos violões, Canhoto ao cavaquinho, Gilson de Freitas ao pandeiro, e duas novidades: o acordeão de Luiz Gonzaga e a flauta de Altamiro Carrilho. Logo depois, Orlando Silveira substituiria o acordeonista Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, impedido de permanecer no grupo em razão de outros compromissos. Em 1956,

foi “significativa sem ter sido provocada”, e chama bastante atenção, pois no estúdio casualmente a dupla teve à sua disposição músicos que conheciam e executavam outros gêneros musicais brasileiros, certamente exercendo uma positiva influência já nos primeiros trabalhos dos Irmãos Bertussi. Fato semelhante é relatado por Luiz Carlos Borges, quando conta o caminho para o seu primeiro disco, que foi gravado na Argentina:

E entramos no camarim do Ernesto Montiel, e o Raulito diz: “permiso, Don Ernesto, adelante Barboza”, aí entraram e “te quiero presentar un gaucho brasileño, mi amigo, que toca muy bién, es chamamecero también, e vá a tocar un tema tuyo”. E me pediu o Raul: “toca La Ratonera para él” e toquei um trecho, não cheguei a tocar inteira, e o Montiel, com a cabeça baixa assim, quando eu terminei, ele levantou e disse para o Raul: “Barboza, vamos tener que autorizar este brasileño a tocar el chamame”, isso eu arrepio até hoje, uma alegria, uma emoção enorme, acima de tudo um compromisso muito sério, um compromisso enorme assim, que eu carrego até hoje. Bueno, *mas o disco de número um acontece porque o Raulito Barboza me diz nesta mesma oportunidade*, “Luiz, eu vou chegar em Buenos Aires, e vou ver em uma gravadora, que se chama País Discos, que está gravando muita gente conhecida já, para ver se eles conseguem colocar o nome de vocês”, e aí ele conseguiu colocar, Os Irmãos Borges, com o título “Argentina y Brasil com los Hermanos Borges” (1971). Foi a primeira vez que entrei num estúdio, a primeira vez que gravamos um disco. Eu e o Antônio Borges, meu mano mais velho, o saudoso mano. Seis músicas de cada lado, e o acompanhamento, olhem só, nada mais nada menos que Norberto Pereira, no violão de seis cordas, Roberto Galarça, guitarrón e baixo acústico, e Domingo Cura, na percussão. Foi uma coisa maravilhosa, uma emoção muito grande, para mim para o Antônio, e aí aquela coisa, traz este disco, mostra nas rádios, mostra para o pessoal, e já começa a vontade de preparar material, porque a gente começa, como diz o gaúcho, “pega o freio²¹¹” e não quer largar mais! E aí, a ideia de gravar o segundo disco (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

Pela narrativa, é possível observar que os músicos de apoio dos primeiros discos dos Irmãos Borges foram argentinos, que certamente também exerceram influências na sonoridade desses discos. O fato que pode representar “fazer experiência”, 2ª modalidade (JOSSO, 2004) foi tocar uma música no camarim de Ernesto Montiel, pois a reação positiva de um renomado músico argentino surtiu um efeito notório na identidade de músico de Luiz Carlos Borges. Com isso, Raul Barboza, seu amigo, também foi instigado a indicar Os Irmãos Borges para a gravação de seu primeiro disco. Aliás, antes desse fato, o músico contou com a ajuda do acordeonista e amigo Itajaíba Mattana, que já fazia dupla com Adelar Bertussi (Os Cobras do Teclado), para tentar uma gravadora brasileira:

Os dois, Adelar Bertussi, e Itajaíba Mattana, grandes cobras do teclado mesmo! E eu, pela amizade com Itajaíba, através disso, recebi um convite dele: *De irmos a São*

Altamiro Carrilho também deixaria o Regional para cuidar de sua famosa Bandinha. Arthur Ataide, o novo flautista, um ano depois, também cederia o posto para Carlos Poyares, permanente até o final do grupo, no início dos anos oitenta, com o falecimento de Meira, em 1982 e de Canhoto, em 1987 (RIZZI, 2016, p. 37).

²¹¹ “Pegar o Freio”: refere-se ao utensílio utilizado na boca de equinos para sua condução, chamado de “freio”. No caso “pegar o freio”, seria como tomar as rédeas, e seguir em frente.

Paulo, para tentar achar um espaço numa gravadora, gravar um disco. Então fui eu e o Itajaíba, ficamos uma semana lá em São Paulo visitando “esta e aquela”, 3 ou 4 gravadoras, e nenhuma deu certo. Chegou ao ponto de, em uma delas, de o diretor falar: “olha, esse menino toca bem mesmo, mas a gente tem aqui Os Irmãos Bertussi, Os Cobras do Teclado, Mário Zan, Zé Calixto, Pedro Sertanejo, a gente não quer mais nada com acordeom, estamos precisando de alguns intérpretes, alguns cantores”. Bueno, aceitamos elegantemente o que nos foi dito e voltamos, o Itajaíba ficou meio cabisbaixo, mas eu voltei tranquilo, “não, vamos achar outra saída”, e neste meio tempo como eu já andava indo muito para a Argentina (Luiz Carlos Borges, 2020, informação verbal, grifos meus).

Luciano Maia comenta em narrativa anterior que o conjunto de bailes o conduziu para uma experiência junto ao estúdio, viabilizando a gravação profissional do acordeom para o CD do grupo e apresentando a ele o universo de um estúdio profissional. Com a chegada nos estúdios, por vezes surgem contratos com as gravadoras e produtoras fonográficas, como menciona Edson Dutra:

As coisas aconteceram naturalmente diante de uma inspiração e também de uma necessidade de compor. A necessidade de gravar os discos face os contratos que assinamos com gravadoras. De dois discos em três anos sempre, mais ou menos essa base assim. Depois que satisfazíamos as gravadoras, nós já éramos procurados por outras, ou pelas mesmas. Chegamos até o diretor da gravadora quando o contrato estava terminando, vinha a Porto Alegre-RS, alguns só faltavam se ajoelhar para nós continuarmos com eles quando vendiam muitos discos (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Semelhante à fala de Edson Dutra, o acordeonista Luciano Maia trabalha como produtor musical, gravando o acordeom em discos de diversos conjuntos musicais e intérpretes. Quando solicitei que o músico citasse alguns artistas para os quais ele gravou acordeom nos discos, ele comentou que eram muitos e pediu que eu olhasse em seu site profissional. Realmente, a lista é surpreendente. Organizada por ano, desde 1996 a 2010, na lista constam bandas de baile como: Terceira Dimensão (2005), Danúbio Azul (2005), San Marino (2003), Musical JM (2003); cantores solistas como: Piriska Grecco (2005), Walter Moraes (2005), Délcio Tavares (2003), Jarí Terres (2003), Rogério Melo (2001) Gujo Teixeira (2001), Luiz Marengo (1999), Joca Martins (1998), Cristiano Quevedo (1998), Gaúcho da Fronteira (2009), Bruno Neher (2009). E, ainda, há duplas ou grupos regionalistas gaúchos como: Grupo Reponte (2003), Grupo Quero-Quero (1997), César Oliveira e Rogério Melo (2003), Oswaldir e Carlos Magrão (2003), entre outros²¹².

A lista que está no site de Luciano Maia apresenta a participação como acordeonista em 94 discos até 2010. O músico estima que seu número de participações até a atualidade pode

²¹² Vale lembrar que o ano que consta ao lado do disco trata-se de um exemplo da participação, ou seja, o músico gravou acordeom para esses artistas também em outros anos.

estar perto de 150 discos de outros artistas. A partir dessa lista, é notório que a maioria dos trabalhos realizados por Luciano Maia trata-se de música regional gaúcha.

Edson Dutra menciona que sua produção musical acabou sendo bastante voltada a fomentar o mercado do baile gaúcho:

[...] os bailes foram determinantemente ficando voltados mais para as músicas cantadas. E aí, com esse manancial que eu já tinha, as minhas mais as músicas de colegas fomos suprindo a necessidade das músicas soladas em bailes. E foi dando um certo desestímulo de compor, porque o profissional volta-se para gravação dos discos e para o consumo. De uma música fazer sucesso. Tem que ter essa visão do sucesso. De que a tua música seja comentada, seja cantada, seja solicitada pelas pessoas. E eu tive a felicidade de ter músicas soladas muito pedidas, mas muito mais as músicas cantadas. Tive sorte que, sendo um profissional que se preocupa com a sua profissão com consumo positivo de suas músicas, tem que se preocupar mais com a parte da composição cantada do que a solada. Mas fiquei muito contente com trabalho que foi realizado em músicas soladas e defendo que os meus colegas Daniel e William componham, como já tem músicas soladas compostas e que gravem nos próximos discos solos deles, que tem coisas muito boas que se poderão registrar para Os Serranos e para a própria música gaúcha (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

Semelhante a essa fala de Edson, os músicos em geral relatam que as músicas instrumentais ficam voltadas mais para discos solo e, nos discos de grupos musicais, com algumas exceções, existe uma predominância das músicas com letra, a fim de facilitar seu “consumo” pelo público. Essas reflexões sobre o consumo de sua música podem representar experiências formadoras da terceira modalidade, “pensar sobre as experiências” (JOSSO, 2004). Como anteriormente exposto, Albino Manique lembra que a maioria da sua informação musical era advinda do rádio e dos discos que ele comprava:

Por que é um estilo muito próprio nosso aqui. E então eu corri atrás disso aí. Aí comprava discos e escutava. Eu tenho aqui uma discoteca de discos de vinil aqui, maravilhosa. Que hoje em dia tu não acha não é muito fácil achar [...] Eu tenho muita música nova, mas agora quase não tem mais discos. Isso é uma pena para nós, não só para mim. Mas para os gaiteiros, para os conjuntos, para os cantores. *Não tem mais discos, não se grava mais. Não se vende mais. Isso para nós foi muito ruim, é um problema isso. Então, eu perdi um pouco do entusiasmo de gravar. Vou gravar, põe na internet digital. E não tem mais aquela empolgação*, (por ex.) agora vou ouvir o disco novo do Albino, disco novo do fulano, do beltrano, parece que não tem mais aquela expectativa. Aquele clima de fazer uma música diferente, de fazer uma música nova, (por ex.) isso aqui eu acho que eles vão gostar. *Eu tenho muitas músicas novas que estão guardadas, mas eu não gravo porque... até me dá vontade de uma dessas gravarem disco. E até mandar para os gaiteiros, para o pessoal que dá aula que nem tu. Para mostrar o trabalho para ficar registrado.* [...] porque amanhã ou depois tu não vai mais poder tocar, já não estou tão jovem mais. Tinha que deixar gravado isso aí, se não vai ficar comigo e vai. Vai se esquecer, vai sumir, não é? (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

De certa maneira, os músicos lamentam a flexibilização das mídias, pois antes, como a venda de LPs dava um retorno maior, também era um incentivo para a produção musical. Além disso, existia uma expectativa maior por parte do público em comprar o novo disco de seu artista favorito.

Quanto à venda de discos, no passado, chegamos a ter uma boa receita. Hoje as gravadoras praticamente desapareceram, pelo menos as que eu conheço. É cada um por si e Deus por todos, então nós temos algumas vendas digitais de músicas provenientes dos nossos discos gravados. Tem uma empresa do Rio de Janeiro que vende as nossas músicas e a cada trimestre nos presta conta. Não são somas expressivas, mas de alguma forma se vende. E também o artista comercializa diretamente seus produtos, tanto DVD quando CD. *Então aí depende muito do prestígio do artista dos seus inúmeros shows. Quanto mais shows, mais possibilidades de vendas. E nós sempre temos um público muito fiel, que compra os nossos discos, mas de modo direto.* E ainda vendemos através do nosso site, que as pessoas o visitam tem ali uma loja virtual, então se faz essa venda. É assim que nós procedemos (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Edson Dutra chama a atenção de como os compromissos profissionais, nesse caso com as gravadoras, foram direcionadores do seu estudo musical.

Esse tempo de dedicação foi cada vez mais sendo substituído, então o tempo de estudo para o tempo de busca profissional de músicas adequadas ao nosso exercício, eminentemente profissional. Como músicos que faziam daquele mistério o seu *sustento isso que foi decisivo para nós. Voltar-se eminentemente para o lado profissional, encarar como um dever, como um dever de progresso, que eu tenho que progredir aqui, pois tínhamos contratos com as gravadoras*, tinha que cumprir os contratos (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Desse modo, essas experiências podem representar a terceira modalidade, “pensar sobre as experiências” (JOSSO, 2004), ou seja, “reflexões sobre como repetir, aprimorar ou modificar experiências anteriores”. Luciano Maia anteriormente cita como os festivais nativistas direcionaram seus estudos e sua carreira musical. Outra dimensão importante foram os projetos culturais:

[...] o disco chamado “Sonho Novo”, que é o meu primeiro disco [...] pra não desistir eu gravei esse disco. Mas aí o que aconteceu? Foi super bem gravado, foi produzido por mim e pelo Negrinho Martins; quando eu gravei esse disco de alguma forma surgiu uma pessoa na minha vida. Um dia num festival que eu fui em Santa Vitória-RS, e eu coloquei num fusca que eu tinha a “prova da mix”²¹³ pra ouvir. Aí um cara passou e “e esse disco aí? Que bom esse disco” e eu disse “é um disco meu que eu estou ouvindo uma passagem” e ele: “me dá uma cópia desse disco aí?”, “pô, te dou, cara, não saiu ainda, vai sair”, já estava negociado na época sair pela Acit. [...] e vim aqui em POA com 17 anos negociar com os caras e ver as coisas, veio a família junto. E aí eles lançaram. Então estava tudo certo, eu tinha uma cópia que eu ficava ouvindo

²¹³ Luciano se refere ao disco em fase de pré-lançamento, onde ainda serão feitos ajustes.

no carro, no toca-fitas. Dei pra ele. Esse se chama Alex De La Mea [...] *esse cara me inscreveu*, disse “vou inscrever teu disco num negócio lá”, aí ele inscreveu meu disco num negócio chamado “ITAÚ cultural projetos musicais”, que era um projeto de mapeamento que o ITAÚ estava fazendo no Brasil. E eu no primeiro disco que eu fiz, cara, o disco saiu e *eu fui selecionado para um projeto nacional. Pra estrear no Teatro do ITAÚ na Avenida Paulista em São Paulo*. [...] Esse projeto do ITAÚ segue até hoje, mas esse; eu fui um dos primeiros, que foi quando eles resolveram abrir para o Brasil pra fazer o mapeamento. [Douglas: “1998, cara?!”] 1998, e aí os caras me escolheram. Aí dessa forma eu fui pra São Paulo. Aí conheci Dominginhos, conheci... [Douglas: isso aí tu tinha 18 anos?] 18 anos! Foi assustador isso aí pra mim, já se falava lá em São Paulo naquela época em “música independente”, em “mp3” e etc. E eu não sabia nada do que era isso, [...] Só que aí é o seguinte, *quando eu passei nesse negócio do disco, tipo, deu certo sabe, aí eu fui selecionado pra um monte de edital*, pra um monte de Sesc e eu simplesmente comecei a construir minha carreira (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

Nota-se, na fala de Luciano, as três modalidades da experiência formadora. “ter experiência” é a causalidade que gerou um novo aprendizado (“esse cara me inscreveu”), que conduziu ao “fazer experiência” (“e eu fui selecionado para um projeto nacional. Pra estrear no Teatro do ITAÚ”) e, a partir dessas, o “pensar sobre as experiências” (JOSSO, 2004), que representa a busca pelo aprimoramento e por experiências semelhantes (“quando eu passei nesse negócio do disco, tipo, deu certo sabe, aí eu fui selecionado pra um monte de edital”). Luciano enfatiza como esses projetos culturais fizeram alavancar sua carreira.

Além das participações em festivais e projetos culturais, como anteriormente exposto, os músicos mencionam, ainda, sobre suas iniciativas na fundação de festivais e encontros de músicos, sendo eles em defesa de estilos musicais ou da profissão de músico. Luciano Maia tem promovido workshops e encontros de gaiteiros, Luiz Carlos Borges fundou o festival “Musicanto Sul-Americano de Nativismo” e Edson Dutra fundou o festival “Ronco do Bugio”, e outros eventos:

Promovi o Acorde em Bom Jesus acampamentos de conjuntos regionalistas do Estado. Fui eu que criei ele, fizemos 12 edições, onde fazíamos da nossa terra Bom Jesus-RS um foro da música gaúcha, para discutir o tradicionalismo, a seriedade da nossa tradição e até a organização jurídica e também contábil dos conjuntos, porque são na verdade sociedades de fato que precisam se adaptar à legislação[...] uma mesa redonda para a discussão dos problemas da própria situação da música e dos músicos tradicionalistas e nativistas. Chegamos a ter lá 54 conjuntos catalogados, que alguns iam com seus diretores e o com dois ou três representando o grupo e muitos e um com todos os integrantes. [...] as comidas nós conseguíamos com doações de ovelhas, rezes e muita maçã, Bom Jesus é produtor de maçã. [...] momentos de lazer da festa, tinha futebol de bombacha, e tinha também concurso de laço [...] e inúmeros palestrantes dentre os quais Antônio Augusto da Silva Fagundes, meu contemporâneo de escritório de advocacia [...] Levamos lá especialistas em direitos autorais, levamos o pessoal do ECAD, das associações levamos o Paixão Côrtes para nos falar sobre pilchas gaúchas. Sobre a origem do tradicionalismo, levamos contadores para mostrar e instruir aos colegas como é que se organizavam e davam início às empresas, para que os conjuntos se organizassem juridicamente, contabilmente. E uma série de outras coisas foram tratadas lá, inclusive a questão dos empresários artísticos, aqueles bons e os maus

empresários [...] tinha o momento “pinga-fogo”, que chamávamos o momento de contar sua história triste alertando os colegas sobre quais empresários eram ruins e que estavam devendo para os colegas e não pagavam. Então, tudo isso nós fizemos em 12 anos consecutivamente, depois não podemos mais fazer em virtude que mudou a prefeitura. E aí entrou a questão política partidária do município lá infelizmente, eu não tive mais tempo também em virtude das atividades múltiplas dos Serranos de estar lá. [...] estou tratando de outros eventos, Encontro de gaiteiros até vamos fazer um agora em 2019 e tu estás convidado. Em Nova Bréscia-RS, que já fizemos alguns e vamos coordenar aí se Deus quiser no dia 9 e 10 e 11 de Abril (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

Em narrativas anteriores, foi destacado que esses encontros e festivais são ambientes promotores de vivências e experiências formadoras. Além dessa movimentação de músicos, Albino Manique e Edson Dutra relatam sobre os contratos com as gravadoras, e a influência dessas em sua produção musical:

[...] eu fiz um contrato com a Continental. Com aquele disco que vendeu bem, aquele disco que tem a “Madrugada” o “Baile de Candeeiro”, o “Subindo a Serra” ele vendeu bem, e a gravadora (ISAEC) parou. *E a Continental entrou em contato, queria fazer um disco comigo, fazer um contrato. Para mim fazer um disco por ano, um ano e meio.* E aí eu fiz um contrato com eles e gravei. Eu gravei 7 discos com a Continental (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

E falar em vender discos, nós ganhamos dinheiro mesmo vendendo discos em contrato com gravadora, quando fizemos o primeiro contrato de parceria com a gravadora Acit. Primeiro contrato que ela fez nesses moldes foi com Os Serranos, na época era um segredo porque tinha outros artistas contratados sobre outras condições. Mas Os Serranos fizeram esse contrato e ganharam dinheiro realmente com a venda de discos, os nossos próprios discos. *Não vou dizer que foram somas expressivas, mas como em São Paulo não se ganhava praticamente nada, tinha umas vendas de discos, ganhamos disco de ouro por lá, e os direitos autorais ínfimos.* Direitos artísticos sem expressão pecuniária, então onde nós ganhamos dinheiro foi em uma gravadora aqui do Rio Grande do Sul na parceria de 50%, foi uma coisa muito diferente para época (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifo meu).

Esses compromissos com gravadoras podem representar a segunda modalidade, “fazer experiência”, visto que são situações criadas por eles próprios e que ajudaram com que mantivessem suas atividades de compor regularmente:

Tu gravava um disco e dali uns 8 ou 9 meses já tinha que começar a preparar o repertório para o próximo. Te obriga. Tu tem aquele compromisso de fazer as músicas e eu sempre gostei. A maioria das músicas que eu gravo são minhas mesmo. Eu pouco gravei. Então é bom. E tu vai fazendo...vai fazendo, e vai pegando até uma certa facilidade, uma certa prática de fazer (compor) (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

Nessa narrativa, Albino relata experiências da terceira modalidade, “pensar sobre as experiências” (JOSSO, 2004), ao mencionar como “repetir, aprimorar ou modificar

experiências anteriores”. Além disso, destaca um tratamento específico para cada artista que gravava o acordeom, por exemplo:

[...] com Gildo de Freitas, a gente tinha que ter um jeito todo especial para gravar com ele. Porque era um estilo totalmente o dele. Foi um dos maiores letristas, na minha opinião, a autenticidade. Então fechou, porque tinha que ter um jeito especial para gravar com ele. *Não é tocar bem ou mal, tinha que ter uma maneira de tocar com ele, eu já sabia as “manhas” dele.* Já sabia como é que eu tinha que fazer para fechar com ele, por isso ele fazia questão de gravar comigo. Era saber (por ex.), o Gildo de Freitas é por aqui, não pode ser por ali. *Tem todas essas... o estúdio tem muito disso, não é?* [...] Eu acho que foram os últimos discos que ele gravou. Ele já estava com a saúde abalada, já com a idade bem avançada. Eu não tenho certeza, mas eu acho que foram os quatro últimos que ele gravou (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

Em suma, as experiências da segunda modalidade, “fazer experiências” (JOSSO, 2004) aparecem com mais ênfase quando os músicos relatam os desafios de chegar até o estúdio e enfrentar o ambiente das gravações. Quando se referem à conquista do público consumidor, junto com o sucesso de suas gravações e os compromissos musicais da profissão, envolvendo grupos, encontros, festivais e gravadoras, são salientadas experiências da terceira modalidade, “pensar sobre as experiências”(JOSSO, 2004), visto que representam “reflexões sobre como repetir, aprimorar ou modificar experiências anteriores”. Existe, assim, um direcionamento de suas composições, sendo para fomentar os contratos com as gravadoras, pensando no consumo do público ou mesmo direcionando-as aos Festivais Nativistas.

7.3.3 O músico na família e na escola

Por meio da análise das falas dos acordeonistas entrevistados, nota-se que um dos aspectos fundamentais para manter a profissão é o apoio da família. Nesse caso existem dois paradigmas, o primeiro é a família que apoia o músico, o segundo é o músico que apoia a família. Outro aspecto é conciliar a profissão de músico que, na maioria dos casos, inicia na adolescência, em meio aos estudos do Ensino Fundamental e Médio. Nesse sentido encontram-se pesquisas de autores como Macdonald, Hargreaves, e Miell (2002), que expõem os aspectos de identidades musicais que são socialmente definidos dentro de determinados papéis culturais e categorias musicais. Ou seja, formas pelas quais os indivíduos se definem ou não como músicos, e o papel de influências específicas, tais como a escola e a família são pontos de referência central para autoconceitos dos indivíduos no que diz respeito à música. Da mesma forma, as características culturalmente definidas de músico, compositor, solista, improvisador

ou professor são fundamentais para as identidades de músicos profissionais. A exemplo, apresento as narrativas a seguir, nas quais fica evidente que as expectativas da família em relação à identidade de músico são atendidas:

Depois que eu me dei a conhecer como músico toda vez que chegava o final de semana meu pai queria ouvir uma música, queria ouvir La cumparsita “dele” e outras músicas, meus progressos musicais. [...] Mas meu pai sempre, o homem que trabalhou fora e viajava muito também e depois teve outras atividades. Então, *minha família mais tarde o Toco (irmão de Edson) já começou a estudar gaita também, então era um largava; o outro pegava.* Depois o Toco largou do acordeom, foi tocar violão. Teve um padre como seu instrutor e chegava as festinhas muitas pessoas iam lá em casa pedir para eu ir tocar aniversário de “a” de “b” de “c”, de parentes... e eu lá ia, porque era um motivo para eu sair de casa e já dar uma de artista nas casas da cidade. Tudo antes do profissionalismo que se sucedeu depois. [...] Mas *sempre tive muito apoio da minha mãe e depois dessa revelação musical, do meu pai, sempre o apoio dele de todas as formas possíveis e imagináveis.* Foram muito basilares no meu estudo de música os meus queridos pais e os fraternos amigos lá da minha terra também, tenho que sublinhar isso aí (Edson Dutra, 2018, informação verbal, grifos meus).

O Adelar Bertussi como músico é um exemplo, como acordeonista ele é um ídolo de várias gerações de gaiteiros, como gaúcho é um símbolo da tradição, como pessoa é humano e correto, sempre foi. Como pai ele foi um pai que sempre amei e sempre vou amar, sempre vou amar. *Tenho muito orgulho de ser parte dessa história musical. Levo adiante o que aprendi com a minha família.* A família Bertussi, música e alegria com respeito e humildade, sempre! Desde menino eu convivo com a música nos bailes e festas, naturalmente me tornei um músico. Assim como meu pai, meu avô, meus tios, meus primos, *a música para mim é uma missão, ela tá no meu sangue, na minha vida* (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal, grifos meus).

[...] quando entrei no primeiro ano do segundo grau foi problemático, porque eu *não conseguia cumprir a tabela da escola, mas minha necessidade maior na época era de trabalhar, e enfim minha energia estava dedicada a isto,* minha família não aceitou muito bem isto, meu pai não aceitou muito bem, minha mãe não aceitou também, eu tinha 15 anos, mas minha mãe e meu pai me disseram uma coisa que também ajuda a gente a talvez pensar diferente a vida [...] *Eu ensaiava com a invernada até duas e meia ou 3 da manhã. No outro dia tinha que estar na escola às 7:15, com provas, e etc.* [...] e eu não era tão deslumbrado, mas saber que tu ganha uma grana que um cara que está numa faculdade às vezes não ganha, ou saber que eu ganhava mais do que meu pai, isso “mexia comigo” na época. *Sentia que eu estava fazendo a coisa certa para minha família, sou legal pra caramba, mas a escola era uma pressão, não aceitavam muito bem as minhas faltas, e começou a ficar difícil, e eu reprovei na 8ª série por faltas.* [...] Comecei o primeiro ano do segundo grau, e não quis mais [...] mas sempre com a mente naquele raciocínio que na época já tinha isso, que a qualquer momento eu poderia fazer um supletivo, um EJA e retomar isto. E foi o que eu vim a fazer três anos atrás [...]. Terminei o ensino médio e queria fazer faculdade de Composição, [...] passei, resolvi completar, beleza, fiz vestibular [...] *Algumas graduações públicas em música que tem aulas sexta de tarde, sábado de manhã, e segunda de manhã não são feitas para músicos, é difícil, um músico em segunda de manhã está chegando* [de um show]. *E sexta está saindo, sábado tu não está em casa, então não tem como cumprir um cronograma* [...] no meu estudo formal saber que a faculdade não me auxiliaria, naquela época que eu queria fazer, eu não queria ser um músico, só popular, eu queria ser um artista. *E a escola ou a faculdade em si me reprimia mais do que me ajudava.* [...] de forma alguma eu reprimindo o conhecimento que a academia [de música] te dá, só acho que ele não aceita quem não faz parte daquele sistema [erudito], eu sou músico popular, se o sistema não entender que músico que faz a graduação em música popular pode estudar, nas quartas e quintas, e não nos sábados de manhã. Mas é difícil,

também temos que entender, que o sistema tem que se moldar para a maioria, e não para poucos, certo, é uma equação bem difícil de resolver (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

A segunda modalidade da experiência formadora, “fazer experiências” (JOSSO, 2004) é bastante salientada nessas três narrativas anteriores, pois os próprios músicos provocam situações e acontecimentos para “fazer experiências”. Nota-se que, conforme Trevarthen²¹⁴ (2002, p. 32, tradução minha), “[a] indução de um indivíduo em uma família, comunidade, escola ou sociedade cria expectativas de lealdade e de entendimento que também pode provocar desorganização da identidade e autoexpressão se o amparo for perdido²¹⁵”. Ao encontro dessas ideias, Dubar (2009) expõe sobre a importância do amparo no vínculo social na formação identitária:

Cada família, cada indivíduo deve gerar, por conta própria, essa mutação das relações com os valores, com as normas e com as regras da vida em comum. Nessa gestão dos riscos, a questão do simbólico é inevitável: enquanto as crianças não puderem dar um sentido à sua existência, enquanto não puderem apropriar-se da história familiar, não poderão construir uma identidade pessoal com marcos e referências que terão dado a si mesmas. Esse trabalho de subjetivação é inseparável de um processo de integração escolar e profissional. Para realizá-lo bem, elas têm necessidade de encontrar Outros que as ajudem, mediadores que as façam progredir, militantes da cidadania (DUBAR, 2009, p. 171).

Nas narrativas anteriores, nota-se como as expectativas da família e das instituições de ensino moldam a identidade musical, dependendo se esse retorno é positivo ou negativo. Também aparece a “música como missão”, mostrando, assim, o sentido de legado musical dentro da família, tal como expõem os estudos de Borthwick e Davidson (2002) e de Gomes (2009), já detalhadas anteriormente. Além disso, as narrativas mostram que, devido às influências que a profissão de músico causa no âmbito escolar e familiar, isso requer certa maestria para tratar com familiares e instituições escolares, quando o indivíduo procura aprimoramento profissional:

[...] se o músico tem um bom relacionamento com a esposa, que é o meu caso, tu sabe que as crianças vão compreender. Minha filha é muito compreensiva, eu converso muito com ela, a gente tá aqui e tu viu ela “ah, pai, fica comigo”, porque eu estou viajando direto, “não, filha, o pai vai ali e já volta”. Agora, mais cedo eu acho que é mais difícil [...] *Mas pra mim foi muito valioso tudo até hoje o que eu vivi com minha*

²¹⁴ Trevarthen (2002) faz um estudo com bebês mostrando evidências na infância que influenciam na identidade musical. Mesmo assim este raciocínio serve como reflexão sobre a identidade musical em indivíduos de diferentes idades.

²¹⁵ The induction of an individual into a family, community, school or society creates loyalties and expectations of understanding that can also provoke disorganization of identity and self-expression if the support is lost (TREVARTHEN, 2002, p. 32).

filha, então, eu dou muito valor a poder ter escolhas, eu acho que quando a gente não tem escolhas é complicado. Acho que aí tu vira escravo de um sistema. E o sistema não perdoa ninguém, o sistema de vida. O trabalho, as metas, ele não te deixa pensar, ele te faz produzir de acordo com o que tu tem que produzir, porque alguém está te mandando. Porque se tu não vai ser teu chefe, tu vai trabalhar para alguém. Então se tu não constrói o teu sonho, tu está construindo o sonho de alguém. Então eu prefiro construir meu sonho (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifos meus).

[...] eu sempre doseiei o suficiente para não perder a veia musical, para não perder o caminho que eu havia inventado profissionalmente pra mim e o Dom que Deus me deu. Isso eu alimentei sempre na medida, mas *ao lado eu alimentava o caseiro, o homem chefe de família, o que gosta de ficar com os filhos então... eu consegui dosar, mas uma coisa prejudicou a outra, eu não tenho a menor dúvida e eu hoje entendo porque que um músico que se torna um; há vou te dizer assim, um gênio da música [...] estes caras que optaram só pela arte, acabaram destruindo famílias e famílias, e corações e corações, e se doando a amigos, a conhecidos, a público e a arte. E vice-versa, aquele que se doou mais ao ouvir a mulher ao ouvir o filho que chorou ele acabou matando a arte.* Então eu considero que eu consegui equilibrar as duas coisas sem ser especialista em nenhuma (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifos meus).

A minha família sempre deu apoio [...] é difícil ser mulher de músico, tchê! O cara tá sempre na estrada [...] Sempre trabalhando, sempre viajando. Então a mulher que tem que segurar a barra, sabe como é que é. Elas não gostam muito que tu saia de casa, que tu não passe em casa. Mas faz parte não é, Douglas? É assim que funciona, não adianta, não tem outro jeito (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifo meu).

As narrativas mostram diversas experiências formadoras. Destaco o fato de que, quando o músico possui certa autonomia, isso lhe permite ter escolhas entre ficar junto com a família, ou contemplar trabalhos e atividades relacionadas à profissão. Mostram, ainda, o papel da(o) esposa(o) como basilar na compreensão dos filhos do músico ou da musicista sobre a necessidade de estar realizando viagens e apresentações. Além disso, nota-se que as instituições de ensino, mesmo as direcionadas para músicos, em geral não conseguem abranger o artista profissional, profissão que muitas vezes inicia prematuramente, podendo existir uma dificuldade em conciliar os trabalhos e estudos musicais com a rotina escolar.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escola gaúcha de acordeom pode ser representada por meio da identidade musical e das experiências formadoras dos músicos. Os objetivos do presente trabalho se referem a: (a) Aprender e compreender experiências formadoras dos acordeonistas, por meio de suas narrativas (auto)biográficas; (b) Observar como as experiências formadoras dos acordeonistas são reveladas em suas narrativas (auto)biográficas sobre seu legado musical; e (c) Observar como as experiências formadoras dos acordeonistas são reveladas em suas narrativas (auto)biográficas sobre seu legado musical.

Vale destacar, novamente, que os músicos escolhidos como representantes foram selecionados a partir dos critérios de inclusão como sujeitos da pesquisa. Podem ser representantes de um *corpus* maior, daqueles que contribuíram significativamente para a performance do acordeom sistema teclas no Rio Grande do Sul. Pedro Raymundo e Os Irmãos Bertussi são vistos por muitos como precursores, razão pela qual a dupla foi estudada. Luiz Carlos Borges pode ser considerado como representante do *corpus* dos músicos nativistas, com forte influência da música sul-americana. Albino Manique poderia representar o *corpus* da performance em música gaúcha, dita “crioula”, ou “galponeira”, igualmente influenciada pela cultura latina, porém com mais ênfase nos gêneros de propagação europeia. Edson Dutra, declaradamente seguidor dos Irmãos Bertussi, pode representar o *corpus* dos acordeonistas das bandas de baile, trazendo relevantes dados sobre a vida desses músicos. Luciano Maia poderia representar o *corpus* dos receptores de toda essa escola, por ter vivências profissionais em diversos contextos, além de também contribuir com ela, notadamente com suas inovações e seus seguidores.

O foco do estudo foram acordeonistas do sistema teclas, pois é o campo do qual tenho maior conhecimento de causa. Identitariamente falando, esses participantes podem também representar outros músicos populares. Ademais, já que os pensamentos e ideias entre os músicos podem ser divergentes, não busquei abranger opiniões de toda uma população de músicos, mas compreender significados construídos pelos entrevistados sobre sua (auto)formação, com foco em suas experiências formadoras e sua identidade.

Em todos os dados anteriormente expostos, os músicos nos ensinam. No entanto, como palavra final, solicitei a eles que dessem um conselho, sobre o que consideravam importante para aprender a tocar acordeom e para ser músico profissional.

Os Irmãos Bertussi são precursores da música para se dançar nos bailes e festas gaúchas com aquelas gaitas muito bem tocadas, gargantas afinadas, talento e vontade, se tornaram ícones. Uma marca da cultura do nosso Estado. [...] eu acho que, para esses jovens que estão iniciando, é fundamental inicialmente que tenha o dom da música. Tem que ter muita vontade, muita fé, gostar muito, e tem que tratar a música com muito carinho e com muito respeito. Porque a música é um dom divino, a música de verdade, a música boa, saudável, é um dom divino. Então tem que ser tratada com muito respeito, com muito carinho, e com muita simpatia, muita alegria. A música para quem é músico, ela está no sangue, isso não tem como fugir. Então eu diria para esses jovens iniciantes que têm vontade, e que têm o dom da música, que têm que seguir em frente e nunca desistir (Gilney Bertussi, 2019, informação verbal).

O começo da formação musical dos acordeonistas participantes da pesquisa, com unanimidade, aconteceu por meio de incentivo familiar. Em alguns casos, a música inicia como entretenimento, e acaba se tornando uma profissão.

Mas além de tudo eu gostava do que fazia. Acho que esse é um segredo que todo mundo sabe, mas é bom enfatizar. Gostar do que se faz. Se faz por idealismo, por tenacidade, por gosto pessoal, por interesse, por respeito ao público, por devoção profissional eu colocaria assim. Esses são sentidos profissionais que deve ter na mente um profissional de qualquer área. Responsabilidade, atenção, vocação e trabalho. Muito trabalho sem dúvida. Renúncia de muitos momentos de lazer, de outras atividades para focar naquilo que é a profissão e o gosto por ela. [...] vejo com satisfação outros gaiteiros pequenos, ganhando inúmeros rodeios [...] se apresentando com as minhas músicas, fico muito honrado com isso, muito agradecido a esses jovens que estão perpetuando as minhas músicas em outras gravações. E até WhatsApp que tenho recebido de colegas aí de 12, 13 anos que estão tocando as minhas músicas muito bem, com uma fidelidade incrível, isso aí revela quanto o acordeonista no Rio Grande do Sul progrediu, e a certeza que nossa música continuará. [...] e esses que estão fazendo sucesso aí com as minhas músicas, com as músicas dos Bertussi, do Manique, etc. Certamente trabalharam muito, e vão continuar trabalhando. Até que se chega em determinado patamar, que começarão por certo a compor suas próprias músicas, que isso é um ciclo, uns mais ou outros menos, com maior inspiração, outros com menor inspiração. Mas todos evidentemente, ao seu turno irão contribuir para a grandeza e expressividade da nossa música instrumental, projetando-se assim, a meu juízo, como artistas que defendem a nossa cultura e que seguirão na tradição gaúcha, seja com conjunto, seja de modo individual, a prestigiar também esse nosso instrumento (Edson Dutra, 2018, informação verbal).

O sentido da escola gaúcha de acordeom como um legado artístico e cultural é destacado na narrativa anterior. Em outros casos, espelhando-se na profissão ou atividade musical do pai, a identidade de músico é vislumbrada como possibilidade futura de emprego, enquanto alguns familiares são contra essa profissão:

Algumas pessoas me aconselhavam: “Larga da música”; “Vai estudar se formar em outra coisa isso aí não adianta”. *O músico antigamente não tinha um uma boa reputação*: “O músico é vagabundo”; “o músico é bebum”; e “se atira e tal, não capricha”; mas não é não! Dá para ser responsável e profissional dá sim! Se não a coisa não anda. E quando a gente, quando eu comecei era uma época perigosa, viu, tchê? Por ex. quando tu vai tocar, e beberagem, e daqui a pouco tu te perde. Não leva a sério a coisa, e é uma profissão séria sim! Tu tem que te atirar em cima, como qualquer outra profissão. Procurar estar sempre melhorando, e fazendo um bom

trabalho. Ou pelo menos tentar não é? (Albino Manique, 2019, informação verbal, grifos meus).

Nesse sentido, é possível perceber o quanto as reações e expectativas dos ouvintes e da família são influentes na formação da identidade de músico. Muitas narrativas defendem e reforçam a ideia de que a música é uma profissão, e que por vezes o preconceito de pessoas próximas dificulta a escolha profissional na área da música:

[...] se eu não acreditar no que eu faço, ninguém vai acreditar. Então assim, até hoje eu poderia estar tocando talvez com alguma dupla, ou cantor sertanejo nacionalmente famosos, que me chamaram, e eu não fui. Mas eu não me acho melhor por ter dito que não. Eu só sou fiel a uma ideologia que eu tenho no sentido de fazer música. Talvez hoje ou num próximo momento, eu vá. Mas eu continuo fazendo o que eu acredito. O que eu acredito é por exemplo o que a gente fez hoje à tarde, onde eu faço uma oficina, em que eu acho uma função para a minha música. Porque não é fácil, e continua não sendo fácil hoje, por exemplo, eu com uma filha de 8 anos e a minha mulher que trabalha comigo, é mais fácil pra mim tocar a demanda do que está perto de mim do que abrir campo, com outros caras. Mas eu gosto disso, pra mim é meio natural essa busca assim. [...] Se não, eu não ia ver minha filha crescer, não ia conviver, não ia estar aqui falando, ia estar “na rua”[viajando]. Mas se o cara se sente bem com isso, não é ruim (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Aos participantes desta pesquisa, foi solicitado que contassem sobre sua vida profissional e sobre sua formação musical. No entanto, alguns assuntos pessoais e íntimos vieram à tona, pois esses tinham sido influentes em sua carreira profissional.

eu convivi um ano e pouco só na faculdade com o método Suzuki, eu não consegui aprendê-lo o suficiente para passar a diante, mas vi que existe uma possibilidade de um início legal, entre tantos outros, e aí *eu acho que o cara precisa ter um bom orientador, que seja uma pessoa humilde, e o cara, o aprendiz, tem que ter humildade, tem que discernir as coisas, tem que ter compreensão das coisas, na medida em que elas vão acontecendo, não querer dar um passo maior que a perna, não querer ser a “bola da vez” nunca, essas coisas acontecem ao natural, com o resultado do teu trabalho* (Luiz Carlos Borges, 2017, informação verbal, grifos meus).

A influência midiática também aparece como forte formadora de identidades. Por meio de uma identidade sonora, os entrevistados escolhem seu instrumento e dadas as influências externas, desenvolvem sua identidade de músico. A formação da identidade sonora regional, mas também dos vizinhos platinos, mostrou-se bastante presente na formação dos músicos, por vezes mais até do que uma identidade relacionada ao “Brasil Tropical”.

Percebemos que algumas instituições proporcionam identidades relacionadas à coletividade e à(s) identidade(s) de gaúcho. Apesar do aspecto individual bastante presente nas narrativas dos músicos, também são fortes as memórias ligadas ao coletivo, invernadas de CTGs, grupos musicais em Festivais Nativistas, bandas de baile e reuniões informais com

outros músicos, fontes fundamentais de trocas de informações musicais, aproximando-se, assim, de um “Nós Comunitário” (DUBAR, 2009).

Nesse viés, as instituições de ensino, como os cursos de graduação em música, também se destacam por modificarem a identidade musical. Como aponta Queiros (2017), adaptações e transformações curriculares são necessárias para contemplar tanto a rotina do músico profissional, quanto a diversidade musical presente em nosso país, fomentando não só a formação do músico popular, mas também o patrimônio cultural brasileiro, dada a importância da música como formadora de identidades.

Dentro da profissão, os músicos se tornam compositores, direcionando suas obras ao cenário dos bailes, ou aos concursos de performance em acordeom, não pensando nas dificuldades técnicas, mas na beleza estética de suas obras. Alguns acordeonistas influentes nas obras dos entrevistados, e por eles citados, também possuíam visibilidade midiática em programas televisivos, festivais nativistas e nos concursos de performance em acordeom²¹⁶.

Dessa forma, os músicos que estavam mais presentes nas mídias, nos CTGs e nos festivais da época exerceram maior influência na formação musical de outros acordeonistas profissionais. Os gêneros musicais, citados pelos músicos, mostram a identidade de gaúcho, bem como uma mescla de estilos musicais, muitos oriundos da Argentina e do Uruguai, países que fazem fronteira com o estado do Rio Grande do Sul.

Os entrevistados relatam ter recebido influências de músicas nacionais e também das universais, em suma, o que expõe Luciano Maia:

[...] e veio Dominginhos, veio Chiquinho do Acordeom, veio Osvaldinho do Acordeom, e quem mais, rapaz... muita gente. E outro cara, o Sivuca, o Orlandinho, Orlando Silveira, grande músico também. [...] Ferraguti, que é meu amigo, há muito tempo, adoro ele e a gente se dá super bem, Art Van Damme, o Richard Galliano; Raulito Barboza, são pessoas que fecham talvez uma gama das pessoas que eu mais absorvi e aí do Art Van Damme, do Frank Marocco, *e com tudo isso aí, para chegar com minhas composições* (Luciano Maia, 2017, informação verbal, grifo meu).

Os músicos também citam exemplos de suas composições, em que conscientemente buscam mesclar a música universal, em busca de inovações, porém fazendo com que soe de maneira regional. Apesar de os participantes receberem as influências da música universal, existe, declaradamente, uma preocupação em manter uma identidade regional, por meio do campo sonoro relacionado à identidade de gaúcho, preservando, assim, sua regionalidade.

²¹⁶ Vale lembrar que as falas de alguns dos entrevistados estão localizadas, no Brasil, entre os anos de 1930 e 2000. A partir de 1995, a internet começava a se popularizar no país, ou seja, o acesso às informações antes não estava “na palma da mão”, como ocorre na década em que vivemos.

Além disso, a escola gaúcha de acordeom, assim como a identidade de gaúcho, transcende a região geográfica do Rio Grande do Sul. Os músicos mostram a intenção de atingir uma identificação universal com os padrões sonoros relacionados à identidade de gaúcho. Luciano Maia teve uma de suas composições executadas pelo acordeonista catarinense Gustavo Almeida, em um criterioso concurso de performance, em âmbito mundial²¹⁷, outorgando ao jovem acordeonista o título de Campeão na Categoria Junior Virtuoso. Esse fato caracteriza a aceitação de uma composição no estilo gaúcho em âmbito universal. Além dos elementos musicais referidos pelos músicos, a receptividade do público é algo bastante presente, e as composições musicais foram referidas com bastante direcionamento profissional.

O *Tchê Music* e os festivais nativistas surgem para abalar algumas supressões feitas pelo Tradicionalismo, por vezes mostrando que é possível inovar e mesclar gêneros musicais e ainda assim continuar sendo um “produto gaúcho”. Alguns músicos procuram buscar formas novas de fazer música gaúcha, porém, dentro desse escopo, pode-se imaginar que inovar é bastante complexo, pois, se fosse possível compilar e contemplar todas as músicas gaúchas que existem, teríamos a impressão de que tudo já foi feito.

Tratando-se de inovações, as influências harmônicas parecem ser o principal elemento trabalhado pelos músicos, além da criação e inovações em ritmos musicais, focalizando principalmente os baixos do acordeom. A harmonia, seguramente, influencia na melodia executada, modificando, assim, alguns intervalos melódicos no teclado do instrumento. Para possibilitar essas inovações, alguns músicos recorreram à improvisação em casa ou no cenário dos bailes, por vezes em uma busca intencional de formar um estilo próprio de tocar. Outras buscas, como conhecimento de harmonias ou mesmo da teoria musical, ocorreram com colegas músicos ou professores de música.

Dadas as possibilidades de uma arte tão livre quanto é a música, mesmo quando aparentemente restrita a um campo sonoro inteligível do público e sua identidade, sempre é possível inovar. Por vezes os músicos parecem refletir sobre esse fato, ou seja, buscam algo que ninguém tenha feito ainda, porém respeitando o complexo da identidade sonora do público consumidor, voltando, dessa forma, suas composições para suprir determinado mercado.

A inteligibilidade do público em geral é o que dita as normas para os músicos profissionais e, assim, em grande parte as músicas permanecem de certa forma sendo repetidas. É nesse sentido que entra o papel do Educador Musical, a fim de aprimorar a percepção musical e identitária do público consumidor, criando uma via de acesso para que a música possa evoluir.

²¹⁷ 69ª Coupe Mondiale de Accordion, ocorrida na Rússia em 2016.

Portanto, dentro desse escopo sonoro identitário, é possível inovar, e os músicos têm feito isso, deixando novos legados em materiais sonoros. Porém, o veredito final é sempre dado pelo público consumidor e pelos estudantes de música, que passam a seguir determinados artistas por maior ou menor identificação com sua música.

Pode-se observar, desse modo, o âmbito em que as experiências formadoras desses músicos os levaram a “Fazer Escola”. Como visto anteriormente, suas composições trazem inovações harmônicas, melódicas e rítmicas para a performance em acordeom dentro do estilo regional gaúcho. Além disso, suas músicas notadamente têm aceitação popular e são influenciadoras em várias esferas de estudo, principalmente aos acordeonistas que se dedicam a serem músicos profissionais ou se direcionam aos concursos de performance em acordeom.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **Manual de História oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- ALMEIDA, R. **A inteligência do folclore**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campanha Editora Americana/INL/MEC, 1974.
- ALVARES, F. B. **A produção de identidades profissionais no cenário musical de Santa Maria**. 2012. 101 p. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.
- ANZAGHI, L. O. **Método completo progressivo para acordeón**. Milán: Ricordi, 1989.
- ARALDI, J. Aprendendo a ser DJ. In: SOUZA, Jusamara (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- ARFUCH, L. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- ARRUDA, C. L. R. **Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na universidade pública**. 2012. 222 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.
- ÁVILA, F. H. M. **Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile no Rio Grande no Sul**. 2015. 82 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2015.
- ÁVILA, F. H. M; BRAGA, R. G. Música Regional do Rio Grande Do Sul: cosmopolitismo e o tradicionalismo regulamentador. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 8., 2017, Rio de Janeiro/RJ. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO. 2017. Disponível em: <<https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2018/11/ANAIS-VIII-ENABET-RJ-2017.pdf>> . Acesso em: 12 set. 2020.
- BANGEL, T. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1989.
- BARBOSA, F. D. **História do Rio Grande do Sul**. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo, 2013.
- BENNETT, R. **Uma breve história da música**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa; revisão técnica Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.
- BERTUSSI, A.; TEIXEIRA, W. **Método para Acordeon - Som Bertussi Som Maior**. Editora: A. Bertussi, 2005. 2 v.
- BERTUSSI, G. T; TODESCHINI, N. C. (Org.). **Honeyde Bertussi - Músicas festas e bailes**. Porto Alegre: Edigal, EDUCS, Renascença, 2014.
- BOLÍVAR, A.; FORCE GRUPO DE PESQUISA (Org.). **Profissão professor: o itinerário profissional e a construção da escola**. Bauru: EDUSC, 2002.

BORBA, M. B. de. Ciberultura no ensino superior de música: narrativas de docentes universitários-professores de instrumento. In: LOURO, A. L., SOUZA, J. [Orgs.]. **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

BORBA, R. E. **Ensino de acordeom no Rio Grande do Sul**: breve análise de quatro métodos. 2013. 66 f. Monografia (Licenciatura Plena em Música)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2013.

BORTHWICK, S. J.; DAVIDSON, J. W. Developing a child's identity as a musician: a family 'script' Perspective. In: MACDONALD, R.A.R.; HARGREAVES, D.J.; MIELL, D. **Musical identities**. Oxford: Oxford University Press. 2002

BOSI, A.; ZARUR, G.; BINGEMER, M. C. L. **Histórias, etnias e cultura**. São Paulo: Loyola, 2000

BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Unesp, 2004.

BOZZETTO, A. **Ensino Particular de Música**: práticas e trajetórias de professores de piano. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

_____. Música na palma da mão: ligações entre celular, música e juventude. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

BRAGA, R. G. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo e Os Bertussi: gravações etnográficas e comerciais e a música regional do RS. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 6., 2013, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB. 2013. Disponível em: <https://www.abet.mus.br/download/AnaisVI_ENABET2013.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

BRASIL, O. W. de A. **Trabajo de investigación del acordeon**. 2013. 38 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Curso Superior de Acordeom)– Conservatório Superior de Música de Aragón, Zaragoza, 2013

BRASIL. Projeto de Lei nº 6.993-A, de 2013. Confere ao Município de Almirante Tamandaré do Sul, no Estado do Rio Grande do Sul, o título de "Terra do Gaitaço"; tendo parecer da Comissão de Cultura, pela aprovação. **Câmara dos Deputados**. Brasília, DF, 2013. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=B4D9733A41BA6C969F5A4A968534EC16.node2?codteor=1224127&filename=Avulso+-PL+6993/2013>. Acesso em: 12 maio 2017.

BRUM, C. K. **Esta terra tem dono**. uma análise antropológica de representações produzidas sobre o passado missionário no Rio Grande do Sul. 2005. 360 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BUENO, E. **1958-, Brasil**: uma história. São Paulo: Ática, 2003.

CARIÚCHO. **10 maiores gaiteiros gaúchos**. Rio de Janeiro, [s. d]. Disponível em: <<http://www.ocariucho.com.br/os-10-maiores-gaiteiros-gauchos.html>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

CORRÊA, M. K. Discutindo a auto-aprendizagem musical. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

CÔRTEZ, P.; LESSA, B. **Manual de danças gaúchas**. 7. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

DARLING-HAMMOND, L. Experiência e educação: implicações para o ensino e a educação atuais. In: DEWEY, J. **Experiência e educação**. Tradução de Renata Gaspar. Petrópolis: Vozes, 2010.

DAVIDSON, J. W.; JORDAN, N. Private Teaching, Private Learning An Exploration of Music Instrument Learning in the Private Studio Junior and Senior Conservatories. In: BRESLER, L. (Org). **International Handbook of Research in Arts Education**. v. 16. part. 1. USA: Springer Netherlands, 2007.

DELLA MEA. **A música dos festivais nativistas do Rio Grande do Sul como elemento fomentador a afirmação da(s) identidade(s) do povo gaúcho**. 2016. 117 p. Dissertação. (Mestrado em Práticas Socioculturais e Desenvolvimento Social)–Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta, RS, 2016.

DEWEY, J. **Experiência e Educação**. Tradução de Anísio Teixeira. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

DIAS, V. N. C. **O consumo de música regional como mediador da identidade**. 2009. 110 p. Dissertação. (Mestrado em Comunicação)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2009.

DUBAR, C. **A crise das identidades a interpretação de uma mutação**. São Paulo Edusp, 2009.

_____. **A socialização** – construção das identidades sociais e profissionais. Porto: Porto Editora, 1997.

EGGERT, E. Quem pesquisa se pesquisa? Uma provocação a fim de criar um espaço especulativo do ato investigativo. In: ABRAHÃO, M. H. M. B. **A Aventura (Auto)Biográfica** - Teoria e Empíria. Porto Alegre: EDIPUC, 2004.

FAGUNDES, A. A. **Cartilha da história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro - Editor, 1986.

_____. **Revolução Farroupilha** - cronologia do decênio heróico - 1835 a 1845. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

FERRAROTTI, F. **História e histórias de vida: o método biográfico nas Ciências Sociais**. Natal, RN: EDUFRN, 2014.

- FERREIRA, B. FERREIRA, L. Histórias de mulheres: o processo de identidade. In: ABRAHÃO, M. H. M. B. **A Aventura (Auto)Biográfica** - teoria e empiria. Porto Alegre: EDIPUC, 2004.
- FERREIRA, A. C. **Ser professor de gaita-ponto no projeto fábrica de gaiteiros**: um estudo de caso. 2019. 209 p. Dissertação (Mestrado em música)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- FILHO, F. F. L. **Mídia Regional**: gauchidade e formato televisual no Galpão Crioulo. 2009. 236 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2009.
- FLORES, M. Rio Grande do Sul: guerras e conflitos. **Memorial do Rio Grande do Sul Caderno de História**, Governo do Estado do RS – Secretaria de Estado da Cultura, nº 38, 2010.
- FOLKESTAD, G. National identity and music. In: MACDONALD, R.A.R.; HARGREAVES, D.J.; MIELL, D. **Musical identities**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- FREITAS, L. F. R. de. **A pedagogia do gauchismo**: uma análise a partir da diáspora gaúcha. 2006. 159 f. Tese (Doutorado em Educação)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006.
- _____. **Aprendendo a ser gaúcho/a**. 2002. XX f. Dissertação (Mestrado em Educação)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2002.
- FRITH, S. Can music progress?: reflections on the history of popular music. **Muzikologija**, v 7, p. 247-257, nº 38. Disponível em: <<http://www.doiserbia.nb.rs/Article.aspx?ID=1450-98140707247F#.XumAUZpKjIU>> Acesso em: 10 nov. 2019.
- GAINZA, V. H. de. A improvisação musical como técnica pedagógica. **Cadernos de Estudo - Educação Musical**, n. 1, p. 22-30, 1990. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceem_1/improvisacao_musical.htm>. Acesso em: 10 de maio 2014.
- _____. Educação musical e contemporaneidade. [Entrevista concedida a Elíza Carrascosa Martínez. **Revista Espaço Intermediário**, São Paulo, v. I, n. II, p. 12-15, 2010.
- GARCIA, M. da R. Processos de autoaprendizagem em guitarra e as aulas particulares de ensino do instrumento. **Revista da Abem**, Londrina, v. 19, n. 25, p. 53-62, jan/jun 2011. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/revista_abem/ed25/revista25_artigo5.pdf>. Acesso em: 10 maio 2014.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GINZBURG, J. **Cultura popular e cultura erudita em Guimarães Rosa**. Relatório de Pesquisa, CAL, Departamento de Letras Vernáculas da UFSM, Santa Maria, 1998.

GODINHO, J. C. O corpo na aprendizagem e na representação mental da música. In: ILARI, B. S. (Ed.) **Em busca da mente musical**: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção. Curitiba, Brazil: Editora UFPR, 2006.

GOLIN, T. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.

_____. **Manifesto Contra o Regionalismo**. In: GAUCHISMO. Passo Fundo, 2007. Disponível em: <http://gauchismos.blogspot.com/2007/05/manifesto-contra-o-tradicionalismo_5243.html>. Acesso em: 04 jun 2018.

GOMES, C. **Educação musical na família**: as lógicas do invisível. 2009. 209 f. Tese (Doutorado em Música)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2009.

GONÇALVES, L. N. A aula de música na escola: reflexões a partir do filme *Mudança de Hábito 2: mais loucuras no convento*. In: SOUZA, J, (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

GONZAGA, S. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: BACANAL, J. H. GONZAGA, S. (Orgs). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

GREEN, L. **How Popular Musicians Learn**: a way ahead for music education. New York: Routledge, 2002.

_____. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da Abem**, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/view/104>>. Acesso em: 10 maio 2014.

GUTFREIND, I. **A Historiografia Rio-Grandense**. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARGREAVES, D. MACDONALD, R. What are musical identities, and why are they important? In: MACDONALD, R.A.R.; HARGREAVES, D.J.; MIELL, D. **Musical identities**. Oxford: Oxford University Press. 2002.

HENTSCHKE, L. A Educação musical: um desafio para a educação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. xx, n. 13, jun. 1991.

HERMOSA, G. **El acordeón en Cantabria**. Santander: Ediciones Nubero, 2012

_____. **The accordion in the 19th**. Santander: Editorial Kattigara, 2013. Disponível em: <<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2017.

JACQUES, J. C. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Erus, 1979.

JOSSO, M. **Experiências de Vida e Formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Caminhar para si**. Tradução de Albino Pozzer, revisão Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

_____. O caminhar para si: uma perspectiva de formação de adultos e de professores. [Entrevista concedida à Margaréte May Berkenbrock-Rosito]. **Revista @mbienteeducação**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 136-139, ago./dez. 2009. Disponível em: <<http://publicacoes.unicid.edu.br/index.php/ambienteeducacao/article/view/560/528>>. Acesso em: 10 maio 2014.

KLEBER, M. Projetos sociais e educação musical. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

KVALE, Steinar. **InterViews**. Thousand Oaks, CA: Sage, 1996.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artes Médicas; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LAZZAROTTO, D. **História do Rio Grande do Sul**. 7. ed. Ijuí, RS: UNIJUI, 2001.

LEE, S. **History of the Accordion**. Ohio, 2014. Disponível em <<https://shelialee.files.wordpress.com/2014/08/history-of-the-accordion.pdf>>. 2010. Acesso em: 20 set. 2017.

LESSA, L. C. B. **Nativismo**. Um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. **Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo: como surgiu o Rio Grande**. 4. ed. Porto Alegre, RS: AGE, 2002.

LIMA, D. B. **Milton Romay Masciadri: narrativas (auto)biográficas sobre uma escola de contrabaixo**. 2015. 119 p. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2015.

LIMA, R. T. de. **Abecê do Folclore**. 5. ed. São Paulo: Ricordi, S/D.

LOPES, C. Uma tentativa de esboço crítico nos 30 anos da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. In: DUARTE, C.; ALVES, J. É. **Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 2001.

LOPES NETO, J. S. **Contos gauchescos e lendas do sul**. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

LOURO, A. L. Entre conchas e retalhos: conversas com docentes universitários-professores de instrumento. In: LOURO, A. L.; SOUZA, J. (Orgs.). **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013a.

_____. Improvisando sobre um tema de Larrosa: diários de aula numa disciplina sobre “narrativas de si” na pesquisa em educação musical. **Educere et Educare**, Cascavel, v. 8, n. 16, p. 479-497, jul /dez 2013b. Disponível em: <<http://e->

revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/view/6849/6827>. Acesso em: 10 maio 2014.

_____. **Ser docente universitário – professor de música:** dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento. 2004. 195 f. Tese (Doutorado em Música)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2004.

_____. Narrativas de docentes universitários-professores de instrumento sobre mídia: da relação “um para um” ao “grande link” In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

LUCENA, C. T.; CAMPOS, M. C. S. S.; DEMARTINI, Z. B. F. (Orgs). **Pesquisa em Ciências Sociais:** olhares de Maria Isaura de Queiroz. São Paulo: CERU, 2008.

LUVIZOTTO, C. K. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MACDONALD, R.A.R.; HARGREAVES, D.J.; MIELL, D. **Musical identities**, Oxford: Oxford University Press. 2002

MACHADO, A. V. **Ensino de acordeon:** um estudo a partir da prática docente de dois professores. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música)– Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro/RS, 2009.

MAGALHÃES, H. J. Noel Guarany: Condor Missioneiro. **A nova democracia**, Rio de Janeiro, ano V, n. 34, [n. p], 2007. Disponível em: <<http://anovademocracia.com.br/no-34/320-noel-guarany-condor-missioneiro>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

MAIA, A.A; GONÇALVES, D.U.; MENEZES; L.N. et al. **Análise do perfil audiológico dos músicos da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG)**. Per Musi, Belo Horizonte, n. 15, p. 67-71, 2007.

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

MANN, Chris & STEWART, Fiona. **Internet communication and qualitative research:** a handbook for researching on-line. London: Sage, 2004.

MANSQUE, W. Em 1999, a Tchê Music ensaiou dominar o país. O que deu errado? **Zero Hora Música**, Porto Alegre, 20 ago. 2016. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2016/08/em-1999-a-tche-music-ensaiou-dominar-o-pais-o-que-deu-errado-7298662.html>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

MARINHO, J.K. Os dez maiores Gaiteiros gaúchos. In: MUNDO GAÚCHO. **Enquete**. [S. l], 2012. Disponível em: <<http://mundogaucho.blogspot.com/2012/03/>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

MASCARENHAS, M. **Método de Acordeon Mascarenhas:** Teórico e Prático do Prof. Mario Mascarenhas. 27. ed. Rio de Janeiro: Ricordi, 1978.

MAYRING, P. Qualitative Content Analysis. **Forum Qualitative Sozialforschung**, Berlin, v. 1, n. 2, [n. p.], 2000. Disponível em: <<http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0002204>>. Acesso em: 16 maio 2018.

MELO, O. V. **Resgate da Música Gaúcha em Passo Fundo**. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo, 2013.

MONTENEGRO, A. T. **História Oral e memória: a cultura popular revisitada**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

NÓVOA, A. Os Professores e as Histórias da sua Vida. In: NÓVOA, A. **Vidas de professores**. Porto: Porto, 1992.

_____. **Desafios do trabalho do professor no mundo contemporâneo**. São Paulo: SINPRO. 2007. Disponível em: <http://www.sinprosp.org.br/arquivos/novoa/livreto_novoa.pdf>. Acesso em: 1º out. 2018.

NÓVOA, A.; FINGER, M. (Org.). **O Método (auto)biográfico e Formação**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

OLIVEIRA, F. A. Aprender e ensinar música no ensino superior na modalidade a distância: uma primeira conexão. In: LOURO, A. L.; SOUZA, J. (Orgs). **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

OLIVEIRA, J. **Músicas Solos de Acordeon do CD Minha Cordeona**. Carazinho, RS, 2008. v. 1.

OLIVEIRA, S.; VERONA, V. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão**. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

OLIVEN, R. G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

O'NEILL, S. A. The Self-Identity of young musicians. In: MACDONALD, R.A.R.; HARGREAVES, D.J.; MIELL, D. **Musical identities**. Oxford: Oxford University Press. 2002

PAIVA, C. N. **Uma experiência de ensino do acordeon na escola de música da UFRN**. 2014. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Música)–Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2014.

PAZ, E. A. **Pedagogia musical Brasileira no século XX**. Brasília: Musimed, 2000.

PENNA, M. Ensino da Música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Y. R. (Org.) **Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1995.

PEREIRA, J. C. P. **Trajetórias musicais de acordeonistas um estudo na licenciatura em música 2016**. 125 p. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

PEREIRA, J. C. P.; NASCIMENTO, F. M. O acordeom na educação musical: perspectivas para uma formação inicial no ensino superior. **Revista da Fundarte**, Montenegro, n. 26, p. 73-89, jul/dez 2013. Disponível em:

<<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/19/24>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

PERES, L. R. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. [S. l], 2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

PERSCH, A. J. **A música de Albino Manique: Doce Saudade**. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2005. v. 1.

_____. **O ensino particular de acordeon auxiliado por computador: um estudo de caso utilizando o software Encore**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música: Licenciatura)– Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, RS, 2006.

PESAVENTO, S. **História do Rio Grande do Sul**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997. (Coleção Tudo é História).

_____. **Revolução Federalista: tudo é história 80**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINTO, N. A. A.; NASCIMENTO, A. R. do. **Mutilação Silenciosa: efeitos da exposição dos músicos a altos níveis de pressão sonora e seu reflexo no mundo jurídico**. **Revista direitos sociais e políticas públicas (UNIFAFIBE)**, Bebedouro, v. 6, n. 1, p. 402-433, 2018.

Disponível em: <http://www.unifafibe.com.br/revista/index.php/direitos-sociais-politicas-pub/article/view/199/pdf_1>. Acesso em: 14 set. 2020.

PUGLIA, E. F. **O ensino do acordeom na região sudeste do Brasil**. 2010. 57 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Música)–Universidade de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2010.

QUEIROZ, Luís R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música no Brasil: análise a partir de uma trajetória epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 25, n.39, p.132-159, jul-dez., 2017.

QUEVEDO, J. **História compacta do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

RAMA, A. **Los gauchipolíticos rio-platenses: literatura y sociedade**. Montevideo, Arca, 1968.

RAMIL, V. **A Estética do Frio**. Pelotas: Satolep, 2009.

RAMOS, S. N. Aprender música pela televisão. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

- RECK, A. **Práticas musicais cotidianas na Cultura Gospel: um estudo de caso no Ministério de Louvor Somos Igreja**. 2011. 144 p. Dissertação (Mestrado em Educação)– Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.
- REIS, J. T. Aulas de acordeom na terceira idade: uma abordagem reflexiva sobre um caso específico. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 18, e SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15, 2009, Londrina/PR. **Anais...**, Londrina/PR: ABEM, 2009. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abem_2009.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- _____. **A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem fomentados por dois professores de acordeom na região metropolitana de Porto Alegre-RS**. 2010. Monografia (Especialização em Música: Ensino e Expressão)– Universidade Feevale. Novo Hamburgo, 2010a.
- _____. A abordagem do conceito de harmonia tonal nos processos de ensino e aprendizagem..In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM – Sul, XIII, 2010, Porto Alegre/RS. **Anais...** Porto Alegre/RS: ABEM SUL, GT7-Formação do professor em espaços não escolares; 2010b.
- REQUIÃO, L. **O músico-professor: saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas - a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico**. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
- RIBAS, M. G. Co-educação musical entre gerações. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- RIBEIRO, M. Acordeonista Luciano Maia promove ‘Baile do Maia’ na BPE. **Guia 21**, Porto Alegre, 7 ago. 2017. Disponível em: <<https://guia21.sul21.com.br/musica/acordeonista-luciano-maia-promove-baile-do-maia-na-bpe/>>. Acesso em: 16 maio 2018.
- RÓNAI, L.; FRYDMAN, C. **Música Popular e Música Clássica: Água e Óleo?**. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/lauraronai-musica-popular-e-musica-classica.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- SADIE, S. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- SAMPAIO NETO, A. Áudio-partituras em processo: recursos e ideias para a educação musical. **Modus**, v. 1, n. 1, p. 35-44, 2000.
- SANFONA. **O Milagre de Santa Luzia**. Brasília: TV Brasil, 2012. Série de TV. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/o-milagre-de-santa-luzia>>. Acesso em: 04 jun. 2018.
- SCHAEFER, L. O que é ser Músico. In: CELLO SUZUKI BRASIL. **Blog**. [S. l], 2011. Disponível em: <<http://www.cellosuzuki.com.br/2011/11/o-que-e-ser-musico.html>>. Acesso em: 16 maio 2018.
- SCHWANDT, T. A. A Postscript on Thinking about Dialogue Evaluation. **Thousand Oaks**, Sage, v. 7, n. 2, 2001.

SILVA, A. C. **O ensino de acordeom no Brasil**: uma reflexão sobre seu material didático. 2010. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, D. K. **O gesto musical gauchesco na Composição de Música Contemporânea**. 2010. 367 p. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SILVA, H. L. Música, juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

SIMÕES, J. R. **Ser músico e viver da música no Brasil**: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). 2011. 262 p. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SOUZA, E. C. de. **O Conhecimento de si**: estágio e narrativas de formação de professores. Salvador: UNEB, 2006.

SOUZA, J. Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

SOUZA, J. Cotidiano, sociologia e educação: experiências no ensino superior de música. In: LOURO, A. L.; SOUZA, J. (Org.). **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

STRAUSS, A.; CORBIN, J. Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory. **Thousand Oaks**, CA: Sage Publications, 1998.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

TARRANT, M.; NORTH A. C.; HARGREAVES, D. J. Youth identity and Music. In: MACDONALD, R.A.R.; HARGREAVES, D.J.; MIELL, D. **Musical identities**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

TEIXEIRA, L. Espaços de atuação e formação de regentes corais: os desafios do contexto. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

THOMAS, C. Conquista e povoamento do Rio Grande do Sul. **Boletim Geográfico do Rio Grande do Sul**, n. 19, p. 17-27, 1976.

THOMÉ, J. **A trajetória docente do professor Eleonardo Caffi**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Licenciatura em Música)–Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, RS, 2015.

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2008.

- _____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- TONET, C.; TONET, T. **Irmãos Bertussi – Coração Gaúcho**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012.
- TORRES, M. C. A. Músicas do cotidiano e Memórias musicais: narrativas de si de professoras do ensino fundamental. In: SOUZA, J. (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.
- VIEIRA, A. **Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão**: um estudo sobre culturas profissionais no campo da música. Porto Alegre: 2009. 179 p. Dissertação (Mestrado em Música)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- WEISS, D. R. B. **A formação e a atuação de professores de acordeom de Santa Maria - RS**: interface de culturas populares e acadêmicas. 2011. 41 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música: Licenciatura)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.
- _____. **A formação de professores de acordeom do Rio Grande do Sul**: narrativas (auto)biográficas. 2015. 102 p. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2015.
- WEISS, D. R. B; LOURO, A. L. A formação e atuação de professores de acordeom na interface de culturas populares e acadêmicas. **Revista da Abem**, Londrina, v. 19, n. 26, p. 132-144, jul-dez, 2011. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/180/115>>. Acesso em: 10 maio 2014.
- _____. Caminhos formativos de professores de acordeom: aportes teóricos a partir de narrativas. **Revista da Fundarte**, Montenegro, n. 26, p. 141-158, jul/dez 2013. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/23/23>>. Acesso em: 04 jun. 2018.
- _____. Refletindo sobre a própria prática como pesquisador de auto-narrativas e professor particular de acordeom. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM – Sul, XIII, 2010, Porto Alegre/RS. **Anais...** Porto Alegre/RS: ABEM SUL, GT7-Formação do professor em espaços não escolares; 2010.
- _____. Identidades de professores música: narrativas de acordeonistas. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 27, n. 1, p. 85-101, 2019. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/11340/pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2019.
- _____. Diários de aula particular e Jornal de pesquisa: uma experiência formativa voltada ao ensino de acordeom para terceira idade. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 9, n. 3, p. 116-139, set./dez, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5902/1983734824319>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

WERLE, K. **A Música no Estágio Supervisionado da Pedagogia**: uma pesquisa com estagiárias da UFSM. 2010. 128 p. Dissertação (Mestrado em Educação Musical)– Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2010.

XAVIER, R. A. da S. **As escolas acordeonísticas a partir do documentário “O Milagre De Santa Luzia”**. 2018. 239 p. Dissertação (Mestrado em Música)– Universidade Federal de Uberlândia, Uberlandia, MG, 2018.

ZALLA, J; MENEGAT, C. História e memória da Revolução Farroupilha: breve genealogia do mito. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 31, n. 62, p. 49-70, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbh/v31n62/a05v31n62.pdf>>. Acesso em: 15. Mar. 2017.

ZANATTA, M. A. F. O acordeon no cenário político, econômico e sócio cultural brasileiro. **Emancipação**, Curitiba, v. 4, n. 1, p, 201-217, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/view/57/55>>. Acesso em: 25 out. 2017.

_____. **Dialetos do acordeão em Curitiba**: música, cotidiano e representações sociais. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)– Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2005.

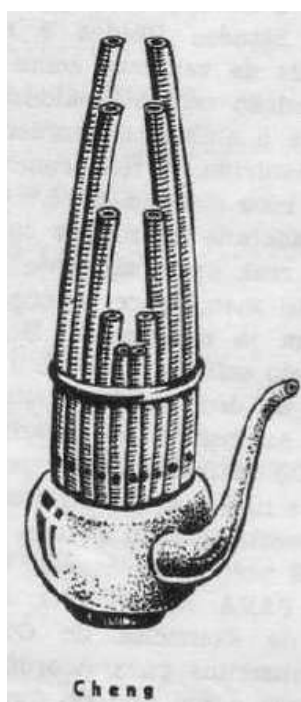
APÊNDICES

APÊNDICE A – HISTÓRIA ORGANOLÓGICA DO ACORDEOM

A história do acordeom é contada da mesma forma em diversos métodos e livros específicos voltados ao instrumento. Por meio de pesquisas em métodos de acordeom, em sites especializados, por exemplo, o Grove Dictionary of Music, e nos trabalhos de Lee (2010), Reis (2010), Silva (2010), Puglia (2010), Hermosa (2013), Borba (2013), Paiva (2014) e Machado (2009) apresento um breve panorama histórico do acordeom.

Mascarenhas (1978) expõe que há aproximadamente dois mil e setecentos anos antes de Cristo surgiu, na China, um instrumento musical denominado Cheng²¹⁸ (Figura 28).

Figura 28 – Desenho de um Cheng



Fonte: (MASCARENHAS, 1978, p. 6).

²¹⁸ Instrumentista demonstrando o Cheng. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nn45L7Sebjw>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

Segundo o autor, o Cheng “tinha a forma de uma ave, o Fênix, que os Chineses consideravam o imperador das Aves. O Cheng era dividido em 3 partes: 1º) Recipiente de ar 2ª) Canudo de sopro 3ª) Tubos de Bambu”. (MASCARENHAS, 1978, p.6).

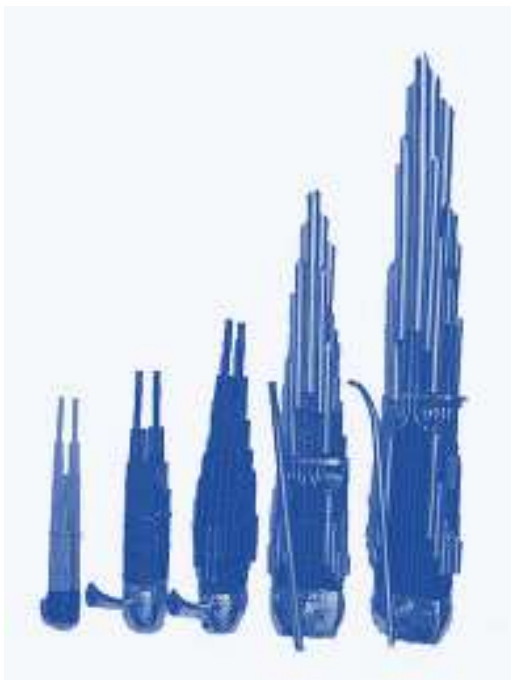
Figura 29 – Cheng



Fonte: Disponível em: <<http://www.brandoni.com.br/>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

De acordo com Mascarenhas (1978, p. 6), conforme as regiões da China, ele poderia ter diferentes nomenclaturas, como Tcheng, Khen, Schonofouye, Kim, Tchao, Ho, Yu, Hounofouye. Por meio de imagens (Figuras 28; 29 e 30), nota-se que tinham diversos tamanhos e afinações.

Figura 30 – Diferentes tamanhos de Cheng



Fonte: Disponível em: <<http://www.brandoni.com.br/>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

Ao explicar a história organológica do acordeom, conta-se sobre o Cheng, dada a origem das palhetas utilizadas no instrumento, que é semelhante às palhetas de metal²¹⁹ que são utilizadas até hoje nos acordeons. Essas palhetas possuem entre 2 e 6 cm, aproximadamente, variando de tamanho conforme a nota desejada.

Figura 31 – Palhetas metálicas



Fonte: Disponível em: <<http://festivaisdeacordeao.blogspot.com.br/2010/06/>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

²¹⁹ São palhetas de metal que diferente da palheta batente, uma de suas extremidades é presa a uma base de madeira fixa, chamada de cavalete e a outra fica livre para que possa vibrar com a passagem de ar, sua altura varia de acordo com o seu tamanho e espessura.

Segundo Mascarenhas (1978, p. 6), o Cheng é o antecessor do Harmônio²²⁰ e do Acordeom, por ter sido o primeiro instrumento a ser idealizado e construído com esse tipo de palhetas.

De acordo com o Padre Amiot (Jesuíta) veio o Cheng da China para St. Peterburg, na Rússia, onde Kratzenstein (Christien Theophile) doutor em filosofia, em medicina e professor da Faculdade de Medicina na Universidade de Copenhague, nascido em Wernigerode em 1723 (Prússia), examinando o instrumento verificou que o seu agente sonoro era uma lamina de sopro produzindo sons graves e agudos. Ele sugeriu que Kirschnik aplicasse nos tubos dos órgãos de sua fabricação esta lamina livre de metal, o que foi feito em 1780. Da Rússia passou para a Europa, tendo a Alemanha tomado grande interesse sobretudo nos instrumentos de órgão. Foi daí que Christien Friederich Luwig Buschmann, fabricante de instrumentos, teve a ideia de reunir várias laminas afinadas e fixadas numa placa formando uma escala cujos sons se faziam ouvir passando rapidamente através do sopro isto em 1822. Mais tarde ele transformou esta pequena placa num instrumento musical para brinquedo de criança tocando com as duas mãos ao qual deu o nome de Handaolina ou harmônica de mão. Para tanto aumentou o número e palhetas de metal e o tamanho do aparelho, anexando-lhe um pequeno fole e uma série de botões (MASCARENHAS, 1978, p. 6).

Desse modo, por meio de um padre Jesuíta, o Cheng chegou à Rússia, onde as palhetas metálicas passaram a integrar os órgãos musicais. Ao chegarem à Alemanha, um fabricante de instrumentos cria outro instrumento com as mesmas palhetas, o qual chamou de handaolina ou harmônica de mão.

Figura 32 – Desenho de uma Handaolina



Fonte: (HERMOSA, 2013, p. 22).

Segundo Gorka Hermosa (2013, p. 22), “algumas fontes citam como o primeiro acordeom a Handaolina, patenteada em 1822 por Christian Friedrich Ludwig Buschmann

²²⁰Orgão: Vídeo público disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3IUERfRjiJc>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

(1805-1864), um instrumento semelhante à harmônica, mas em que o ar era impulsionado por meio de um fole”. Mascarenhas (1978, p. 6), ao se referir à Handaolina, expõe:

Este instrumento, depois segundo a história, foi aperfeiçoado por Koechel e sete anos mais tarde o austríaco Cirilo Demian construiu em Viena um instrumento rudimentar de palheta livre, teclado e fole, o qual em virtude de ter 4 botões na parte da mão esquerda, que ao serem tocados com os dedos afundados, permitiam a obtenção do acorde, deu o nome de acordeão, nome que ficou definitivamente ligado ao instrumento através de inúmeros aperfeiçoamentos.

Figura 33 – Réplica do acordeom patenteado por Cyrill Demian



Fonte: Disponível em <<http://historiainventos.blogspot.com.br/2014/05/acordeom.html>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

Hermosa (2013) traz informações mais precisas acerca da patente do primeiro acordeom. Segundo o estudioso:

Em 6 de maio de 1829, Cirilo Demian (1772-1847, vienense de origem Armênia) foi patenteado em Viena com a colaboração de seus dois filhos Carlo e Guido (fabricantes de órgãos e pianos), o acordeom um instrumento de brinquedo de medidas aproximadas de 22cm x 9cm x 6cm com três pregas de couro fazendo o fole e com cinco teclas na mão direita, cada um dos quais proporciona um acorde diferente ao abrir e fechar o fole (daí o nome de acordeom)²²¹ (HERMOSA, 2013, p. 21, tradução minha).

Hermosa (2013) deixa mais clara a informação de que, em cada tecla, obtinha-se um acorde pronto. Porém, dada a diversidade de tipos de acordeons que foram surgindo em partes diferentes do mundo, o correto é considerar que cada modelo possui um inventor ou uma pessoa

²²¹ El 6 de Mayo de 1829, Cyrill Demian (1772-1847, vienés de origen armenio) patentó en Viena con la colaboración de sus dos hijos Carlo y Guido (fabricantes de órganos y pianos), el acordeon⁷⁶, un juguete instrumento de medidas aproximadas de 22cm x 9 cm x 6 cm con tres pliegues de cuero haciendo de fuelle y con cinco teclas en la mano derecha, cada una de las cuales daba un acorde diferente al abrir y al cerrar el fuelle (de ahí el nombre de acordeón).

que fez uma melhoria organológica em um dado momento da história. Segundo Shelia Lee (2010, p. 1 tradução minha²²²), “de todos os instrumentos de palheta livre originários do Cheng, encontram-se: Harmônica: gaita de boca, o Harmonium: Pequeno órgão de teclado com fole; Concertina: instrumento de botões cromáticos; Bandoneon: instrumento de botões diatônicos ou cromáticos”. Assim, todos são antecedentes ou contemporâneos do acordeom.

Hermosa (2013, p. 24, tradução minha) conta que, desde 1829, quando “Cyrill Demian, patenteou o primeiro instrumento chamado acordeom, as melhorias organológicas têm sido constantes neste instrumento”. O autor cruzou informações (às vezes contraditórias) de diversos autores e montou uma tabela sobre as principais alterações organológicas no instrumento ao longo da história.

Quadro 13 – Alterações organológicas no acordeom ao longo da história

(continua)

MELHORIA ORGANOLÓGICA	ANO E INVENTOR	LUGAR
Mão direita com um som por botão	1831 Mathieu François Isoard	Paris
Mão esquerda de dois botões	1834 Adolf Müller	Viena
Protótipo de acordeom uníssono	1840 Leon Douce	Paris
Registros	1846 Jacob Alexandre	Paris
Botões em disposição cromática para mão direita	1850 Franz Walther	Viena
	1870 Nicolai 1. Beloborodov	Tula, Rússia
	1891 Georg Mirwald	Bavaria
Teclado para a mão direita	1853 Auguste Alexandre Titeux & Auguste Théophile Rousseau	Paris
Baixos da mão esquerda Standart ou Stradella	1880 Tessio Jovani	Stradella
	1885 Mattia Beraldi	Castelfidardo
Baixos soltos para a mão esquerda	1890 Matthaus Bauer	Viena
	1890 Rosario Spadaro	Catania
	1890 Dallapé	Stradella
	1897 Acordedón Wybomy	Viena

²²² Of all the free reed instruments originating with the Chinese Cheng, we have 5 basic surviving instruments: • Harmonica : Mouth Harp • Harmonium : Small Reed keyboard Organ with bellows • Concertina: Chromatic button box • Bandoneon : Diatonic & Chromatic larger button box • Accordion : Diatonic, Chromatic Button & Piano Keyboard.

MELHORIA ORGANOLÓGICA	ANO E INVENTOR	LUGAR
Patente do acordeom cromático baixo Standart ou Stradella	1897 Paolo Soprani	Itália
Modelos com baixos "unidos" (ambos tipos de baixo)	1898 Pasquale Ficosecco	Itália
	1905 Savoia-Gagliardi	Paris
Modelos Convertor	1911 Autor desconhecido	Bélgica
	1929 W. Samsonov	Rússia
	1929 P. Sterligov	Rússia
	1929 Julez Prez	Francia
Sistema convertor atual	1959 Vittorio Mancini	Itália

(conclusão)

Fonte: Elaborada por Gorka Hermosa (2013, p. 24, tradução minha)

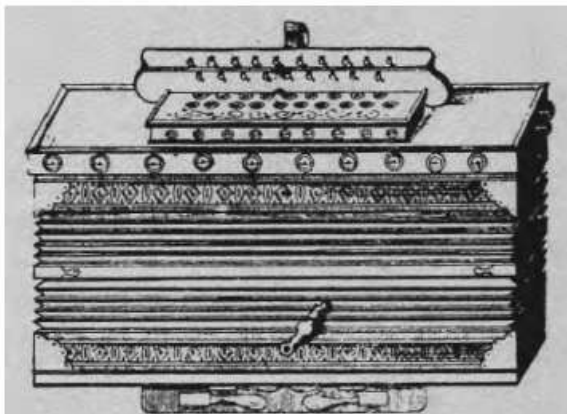
Conforme os autores, bem como o que está exposto no quadro 13, o modelo de acordeom de **1831** possuía notas apenas no lado direito, com notas soltas em cada botão, em vez de acordes como o primeiro modelo de Demian. Além disso, era diatônico (abrindo o fole tínhamos uma nota e fechando outra nota no mesmo botão).

Figura 34 –Acordeom de 1835 semelhante ao de 1831



Fonte: (HERMOSA, 2013, p. 25).

Segundo Hermosa (2013, p. 25), o modelo com botões para mão esquerda foi criado em 1834. Possuía apenas dois e proporcionava baixos e acordes.

Figura 36 – Acordeom de 1834, Viena

Fonte: (HERMOSA, 2013, p. 25).

Figura 35 – Acordeom de 1840, Alemanha

Fonte: (HERMOSA, 2013, p. 25).

Em 1840, na França, Leon Douce patenteou o primeiro acordeom com notas em uníssono, abrindo ou fechando o fole. Em 1846, Jacob Alexandre inventa os registros. Eles servem para ativar ou desativar palhetas específicas do instrumento, possibilitando, assim, alterar o timbre das notas. Em 1850, o primeiro acordeom cromático com notas em uníssono abrindo ou fechando o fole entrou em uso:

quando um acordeonista chamado F. Walter pediu que fosse customizado para ele - reorganizando as palhetas para que ele pudesse tocar uma escala cromática de 46 notas. Seu modelo apresentou 12 botões nos baixos²²³ (LEE, 2010, p. 6, tradução minha).

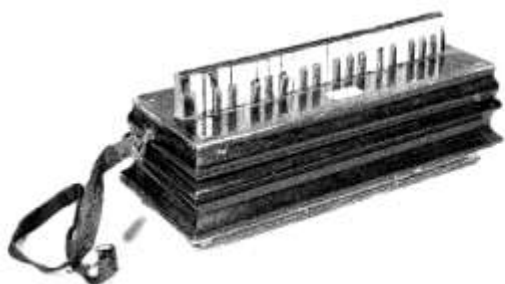
Figura 37 – Acordeon Schrammel, criado por Matthaues Bauer em 1851

Fonte: Disponível em: <<http://www.abarberena.com/acordi.html>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

²²³ A "fully chromatic" and unisonic instrument (the same note plays whether the bellows is being pushed in or pulled out.) came into use in 1850 when an accordionist named F. Walter requested that one be custom-built for him - rearranging the reeds so he could play a 46 note chromatic scale.

Segundo Hermosa (2013. p. 26-27), em 1853, na França, foi patenteado o primeiro acordeom com teclado de piano e notas uníssonas, abrindo ou fechando o fole e “nos próximos anos surgiram outros acordeons com sistema de teclado: a *clavierharmonika* de Matthaues Bauer de 1854, a *harmoni-flute* de Mayer Marix de 1856” (tradução minha).

Figura 39 – Clavierharmonika, 1854



Fonte: (HERMOSA, 2013. p. 27).

Figura 38 – Harmoni-flute, 1856



Fonte: (HERMOSA, 2013. p. 27).

A partir de então, inovações e modelos continuaram surgindo e, principalmente, diversos sistemas para os baixos, conforme a tabela de Hermosa (2013), apresentada anteriormente no Quadro 13. Em 1880, foi patenteado o sistema de baixos conhecido como “Standart (padrão)” ou “Stradella”. Esse é o mais utilizado atualmente no Brasil, presente na maioria dos acordeons comercializados no país. Possui duas fileiras de baixos com notas simples (não possuindo diferenças de oitavas, pois são dozes notas que se repetem), dispostas mais próximas do fole, sendo que as outras fileiras reproduzem acordes maiores, menores, de sétima da dominante e sétima diminuta, seguindo essa ordem do centro do instrumento para a extremidade da caixa dos baixos, conforme a imagem a seguir.

Figura 40 – Sistema de baixos Standart (padrão) ou Stradella



Fonte: (MASCARENHAS, 1978, p. 15).

Este sistema traz alguns acordes prontos, mas são inúmeras as possibilidades, por meio de diferentes combinações entre eles, podendo apresentar de 8 a 120 baixos, de acordo com tamanho e modelo do acordeom.

Em 1890, o sistema de baixos soltos, também conhecido como *Free Bass*, começou a ser pensado, em busca de trazer as mesmas possibilidades do teclado da mão direita para os baixos.

Figura 41 – Baixo Solto modelo C-Griff Italiano

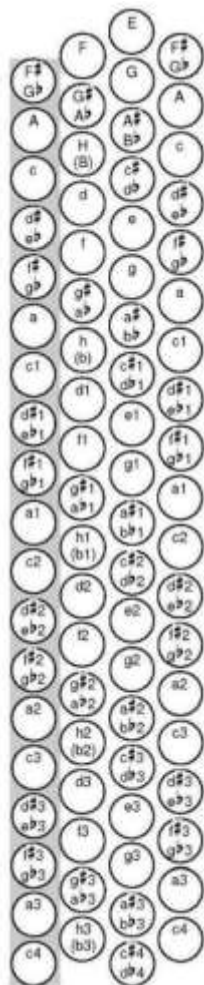


Figura 42 – Baixo Solto



Figura 43 – Bayan modelo B-Griff Russo



Fonte: (BRASIL, 2013, p. 20).

Alguns modelos surgidos em 1898 e 1905, conforme Quadros 9 e 10 (p. 155-156), buscaram integrar os dois sistemas de baixos anteriormente citados. Em 1911, surgem os primeiros modelos *Free bass*, “conversores” que, por meio de uma chave específica na caixa dos baixos, permite alternar entre os dois sistemas referidos acima.

APÊNDICE B - TIPOS DE ACORDEOM

A variedade de acordeons continua existindo até hoje, sendo que podem possuir diferentes modelos, afinações e sistemas para os baixos e teclado, tornando necessária uma explicação sobre os tipos de acordeom, o que contribui com a compreensão do foco deste trabalho.

1 – Acordeom cromático sistema piano

O instrumento utiliza um teclado idêntico ao de um piano para a mão direita. Existem modelos que variam os tamanhos de teclados, sendo mais comuns os de 22, 34, 37, 41 e 45 teclas. Quanto ao lado da mão esquerda, esses modelos podem apresentar tanto os baixos *Stradella*, *Free Bass* ou *Converter* e, assim como o número de teclas, o número de baixos podem variar entre 8 e 140. Os modelos mais utilizados pelos profissionais, no Brasil, possuem 41 teclas e 120 baixos no sistema *Stradella*. Existem, ainda, tamanhos reduzidos, possuindo 41 teclas e 120 baixos, porém com peças menores, voltadas para pessoas com baixa estatura ou crianças.

Figura 44 – Acordeom modelo profissional com 41 teclas e baixos Stradella



Fonte: Disponível em <<http://www.pigini.com/en/standard/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

É importante se referir à extensão de notas do teclado dos acordeons de 41 teclas para compreender melhor a extensão de notas utilizadas pelos compositores estudados neste trabalho. Os modelos abrangem a extensão Fá/Lá:

Figura 45 – Extensão de notas do teclado do acordeom com 41 teclas



Fonte: Editado pelo autor no software *Finale 2006* para computador.

Por possuir algumas limitações, esse instrumento não foi muito apreciado por compositores da música erudita no século XIX. Segundo um estudo realizado por Otávio Assis Brasil (2013),

[...] o uso do acordeom com baixo standard na música de concerto não foi usual devido a uma reputação que tinha de instrumento popular. Além disso alguns compositores do século XIX escreveram partes em que o instrumento apareceu, mas muitas vezes para representar efeitos desagradáveis em uma orquestra [...] Os compositores franceses Jean Francaise e Darius Milhaud usaram o acordeom na Orquestra para representar ingredientes de comédia, como o circo, a sala de dança e a música das ruas. Francaise usou o acordeom em sua máxima Obra *Apocalypse Acording to St John*, aparecendo o instrumento citado no final da peça para representar a chegada ao inferno²²⁴ (ASSIS BRASIL, 2013, p. 9, tradução minha).

Apesar desses preconceitos existirem no meio erudito do século XIX em relação ao acordeom, no Brasil esse modelo é o de maior propagação e execução, influenciando na cultura popular de diversas regiões do país (ZANATA, 2004). O instrumento é bastante relacionado às culturas populares e do campo, como o Sanfoneiro no Nordeste, o Caipira Sertanejo e o Gaiteiro Gaúcho, mas, em nosso meio cultural, não parece ter a conotação negativa e retrógrada que

²²⁴ El uso del acordeón de bajos standard en la música de concierto no fue usual debido a una reputación que tenía de instrumento popular. Aún así algunos compositores del siglo XIX escribieron partes donde el instrumento aparecía, pero muchas veces para representar efectos desagradables en una orquestra[...] Los compositores franceses Jean Francaise y Darius Milhaud utilizaron el acordeón en la Orquesta para representar ingredientes de comedia, como el circo, la danza de salón y la música de las calles. Francaise utilizó el acordeón en su máxima obra *Apocalypse Acording to St John*, apareciendo el instrumento citado al final de la pieza para representar la llegada al infierno.

tinha no século XIX. Entretanto, nos cursos superiores de música, ainda é pouco inserido curricularmente.

No Rio Grande do Sul, o acordeom foi escolhido por meio da Lei Estadual nº 13.800/2011 como instrumento musical símbolo do estado. Essa lei tramitava na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul desde o dia 04/05/10 com o propósito de homenagear os acordeonistas e resgatar a história desse instrumento que faz parte da história cultural Rio Grande do Sul. A ideia inicial do projeto surgiu em um encontro anual de acordeonistas intitulado “Gaitaço de Almirante Tamandaré do Sul”, evento que, desde sua primeira edição, em 2002, tem reunido muitos acordeonistas de diferentes partes do Estado.

A edição do evento em 2006 bateu o recorde mundial de acordeonistas reunidos em uma execução musical, totalizando 784 instrumentistas. Até então, a façanha pertencia à Holanda. Em 2010 o evento teve o mesmo sucesso das edições anteriores. No entanto, em 2012 o recorde foi batido com a presença de 1004 gaiteiros. Em 2011 a Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, por meio da Lei Estadual nº 13.800/2011, intitulou o município Almirante Tamandaré do Sul-RS de “Terra do Gaitaço”. Da mesma forma, por meio da Lei Nº 13.800/2011 Coordenação de Comissões Permanentes - DECOM - P_7676 CONFERE COM O ORIGINAL AUTENTICADO PL-6993-A/2013 5 instituiu a Gaita (acordeom) como instrumento musical simbólico do Estado do Rio Grande do Sul (ASSIS BRASIL, 2013).

Consagrado como importante ferramenta na divulgação e propagação da cultura gaúcha, o acordeom, com repercussão popular forte no Rio Grande do Sul e no Brasil, ao mesmo tempo, por não ter sido somado com instrumentos europeus mais antigos que constituem a orquestra sinfônica, é pouco inserido no meio acadêmico brasileiro. Juntamente com o acordeom, diversos instrumentos da música popular constituem a experiência musical presente na vida das pessoas. Considera-se relevante uma maior inserção de acordeons nos cursos superiores de música no Brasil, tendo em vista proporcionar uma formação superior aos profissionais a eles ligados.

2 – Acordeom cromático sistema botões

O acordeom cromático sistema botões tem, para a mão direita, um teclado com botões, dispostos, geralmente, em cinco fileiras. Em relação à mão direita, as notas ficam dispostas cromaticamente em diagonais. Porém, esse sistema não é uniforme quanto à disposição das notas e varia de acordeom, consoante a tradição dos países.

O sistema italiano chamado de *C-Griff*, é, também, popularmente conhecido como “universal” e bastante difundido no oeste europeu. A maioria dos métodos para esse sistema foram publicados inicialmente no idioma Espanhol ou Italiano. O Sistema *B-Griff* apresenta o

Si na primeira fila e é mais difundido na Escandinávia e no leste europeu. A maioria dos métodos voltados a esse modelo estão no idioma Russo.

Geralmente, os acordeonistas profissionais utilizam acordeons cromáticos com 64 notas, na seguinte extensão.

Figura 46 – Extensão de notas do acordeom com 64 botões



Fonte: Editado pelo autor no software *Finale 2006* para computador.

Figura 47 – Acordeom modelo profissional com 64 botões e 120 baixos



Fonte: Disponível em: <<http://www.pigini.com/en/standard/>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

3 – Acordeom Diatônico

O acordeom diatônico é assim denominado, pois, normalmente, possui notas das escalas de duas tonalidades. Nesse modelo, em um mesmo botão, quando pressionado, obtém-se dois sons diferentes: um ao abrir e outro ao fechar o fole. Possui diferentes apelidos na linguagem popular, conforme as regiões do Brasil²²⁵.

²²⁵ Gaita de botão, gaita botoneira, gaita de 8 baixos, 8 soco, gaita diatônica, gaita de voz trocada, gaita de duas conversas, pé-de-bode.

Esses acordeons também aparecem com vários tamanhos e quantidades de botões. Os modelos mais populares no Brasil possuem duas fileiras com 21 botões e 8 baixos. Porém, podem variar até 80 baixos e apresentar uma terceira fileira de botões. Quanto à afinação, os mais comuns no Brasil são afinados em Sol-Dó. Porém, podem aparecer modelos em Ré-Sol; Mib-Láb; Dó-Fá entre outras, inclusive em tonalidades menores.

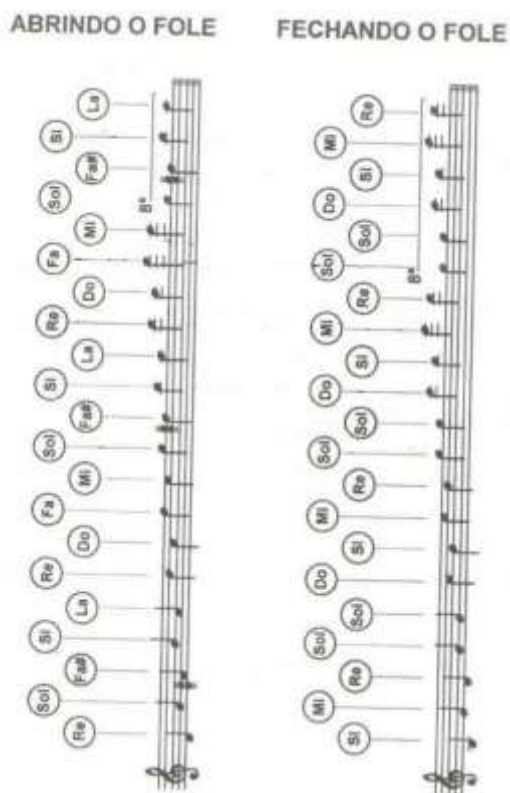
Figura 48 – Acordeom diatônico com 21 botões e 8 baixos



Fonte: Disponível em: <<http://www.pampiana.com.br/acordeoes/detalhes/7>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

Se o modelo do acordeom diatônico for afinado em Sol-Dó, possibilitará a utilização de parte dos campos harmônicos de Sol e Dó maior, podendo ser tocados os acordes de Ré Maior, Sol Maior, Dó Maior, Fá Maior, Lá menor e Mi Maior. A seguir, segue a disposição de notas em um acordeom diatônico, sendo representados os sons em duas fileiras de botões ao abrir ou fechar o fole.

Figura 49 – Tabela de sons para a mão direita do acordeom de 8 baixos



Fonte: Método Canto Sul para gaita ponto 8 baixos.

As notas nos baixos desse modelo também são duas, conforme o abrir ou fechar o fole, sendo que os botões que geram acordes maiores (não representados na teoria musical nesta imagem) estão representados com a letra “M” (maiúsculo), e os que geram acordes menores, com “m” (minúsculo).

Figura 50 – Tabela de sons para a mão esquerda do acordeom de 8 baixos



Fonte: Método Canto Sul para gaita ponto 8 baixos.

Toda essa diversidade pode ter dificultado uma sistematização de um currículo unificado em que todos os modelos de acordeom pudessem ser contemplados. Portanto, tendo em mente essa variedade, é compreensível que o acordeom seja pouco inserido nos bacharelados em música no Brasil, pois talvez exigiria que o curso tivesse um profissional específico para lecionar cada um deles, ou que dominasse bem cada modelo com sua técnica e seu repertório específico. Porém, para o professor se tornaria complexa a tarefa de atingir um bom nível performático em todos os modelos. Estudar música em diferentes modelos de acordeom é como estudar idiomas distintos, porém com a mesma raiz gramatical. Os idiomas Francês, Espanhol, Português e Italiano têm o Latim como sua raiz, e podem possuir semelhanças, porém todos têm suas regras e peculiaridades, assim como os diferentes modelos de acordeom.