

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS NATURAIS E EXATAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Deise Caroline Trindade Lorensi

**GEOGRAFIA CULTURAL E MÚSICA GAÚCHA: A CONSTRUÇÃO DA
PAISAGEM CANTADA DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA DO RIO
GRANDE DO SUL**

Santa Maria, RS
2017

Deise Caroline Trindade Lorensi

**GEOGRAFIA CULTURAL E MÚSICA GAÚCHA: A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM
CANTADA DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA DO RIO GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Geografia**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Meri Lourdes Bezzi

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Elsbeth Léia Spode Becker

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lorensi, Deise Caroline Trindade

Geografia cultural e música gaúcha: a construção da paisagem cantada da 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul / Deise Caroline Trindade Lorensi.- 2017.
165 p.; 30 cm

Orientadora: Meri Lourdes Bezzi

Coorientadora: Elsbeth Léia Spode Becker

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Naturais e Exatas, Programa de Pós-Graduação em Geografia e Geociências, RS, 2017

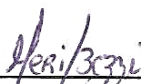
1. Identidade cultural 2. Paisagem cantada 3. Nativismo 4. Música I. Bezzi, Meri Lourdes II. Becker, Elsbeth Léia Spode III. Título.

Deise Caroline Trindade Lorenzi

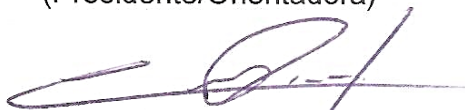
**GEOGRAFIA CULTURAL E MÚSICA GAÚCHA: A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM
CANTADA DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA DO RIO GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Geografia**.

Aprovado em 21 de agosto de 2017:



Meri Lourdes Bézzi, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Muriel Pinto, Dr. (UNIPAMPA- Campus de São Borja) - Parecer



Helena Brum Neto, Dra. (IF-Farroupilha de São Vicente do Sul)

Santa Maria, RS
2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que iluminou o meu caminho durante esta caminhada, pois suas graças me deram sustento e coragem para questionar realidades e propor um novo mundo de possibilidades.

À Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e ao Programa de Pós-Graduação em Geografia (PPGGEO), pela possibilidade da realização desta dissertação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento e oportunidade de realizar a presente pesquisa.

A minha orientadora Professora Dr^a. Meri Lourdes Bezzi, pela paciência e dedicação, pelos ensinamentos durante os dois anos de orientação e pelos incentivos constantes na busca de novos saberes.

A minha coorientadora, Professora Dr^a. Esbeth Léia Spode Becker, por me conduzir pelos caminhos da pesquisa desde a graduação em Geografia, no Centro Universitário Franciscano, e por ter aceitado o convite de estar comigo nesta nova “campereada”.

À AMCIRS e todos os músicos que colaboraram para a realização desta pesquisa, em especial, ao seu Miguel Brasil, que abriu as “Porteiras da Música”, apresentando-me a vários cantores.

Aos professores Dr^a. Helena Brum Neto e Dr. Muriel Pinto, por gentilmente aceitarem ser banca de defesa desta dissertação.

Ao meu esposo, Cristiano, que carinhosamente me apoiou nos momentos de dificuldades e me acompanhou no trabalho de campo.

À minha filha, Brendha, que soube iluminar de maneira especial os meus pensamentos, levando-me a buscar novas possibilidades.

Aos meus familiares, pelos incentivos e pela compreensão das vezes em que não me fiz presente.

À minha amiga Natália Lampert Batista, pelo constante apoio e auxílio prestado na confecção dos mapas.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudos Regionais e Agrários (NERA), que sempre estarão em meus pensamentos.

Aos colegas e amigos das disciplinas cursadas no mestrado, em especial a Angelita e a Dreisse, pelos momentos que passamos juntas.

RESUMO

GEOGRAFIA CULTURAL E MÚSICA GAÚCHA: A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CANTADA DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA DO RIO GRANDE DO SUL

AUTORA: Deise Caroline Trindade Lorenzi
ORIENTADORA: Meri Lourdes Bezzi
COORIENTADORA: Elsbeth Léia Spode Becker

A música gaúcha apresenta manifestações de ideias, sentimentos e situações que enaltecem o Rio Grande do Sul. As vivências do povo gaúcho despertam o interesse do geógrafo devido à inserção de aspectos históricos, geográficos e culturais da sociedade nas composições musicais, denotando, nas mesmas, a identidade cultural gaúcha. Assim, a presente pesquisa possui como objetivo geral identificar os códigos culturais presentes na música gaúcha que compreendem as ações, as apropriações e as representações do espaço regional e que potencializam a construção da identidade cultural da 13ª Região Tradicionalista, do Rio Grande do Sul, na contemporaneidade. Para melhor delineamento da resposta ao problema de pesquisa, traçou-se como objetivos específicos: (a) discutir a relação existente dos estudos em Geografia Cultural com a música gaúcha, evidenciando os códigos culturais contidos nas letras das canções; (b) compreender a importância da paisagem cultural no processo de criação poética e musical, verificando a relação existente entre os artistas (letristas, compositores, intérpretes e músicos) e a paisagem e (c) espacializar os principais códigos e os elementos culturais materializados na paisagem. Para atender os objetivos foi necessário optar pela utilização de dois métodos científicos: a fenomenologia e a dialética. Dessa forma, à luz da perspectiva do método fenomenológico e do dialético, busquei o entendimento do vínculo existente entre a música gaúcha e a paisagem dos municípios da 13ª Região Tradicionalista. As possibilidades apresentadas, por esses métodos buscam responder questões passadas, representadas pela história musical do Rio Grande do Sul, e do tempo presente, através da compreensão da experiência vivida. Além disso, possibilita a compreensão da construção identitária na contemporaneidade, a partir da percepção dos artistas (cantores/intérpretes, músicos e compositores) que nasceram ou residem nos municípios que compõem a 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul, evidenciando, especialmente, a relação dos músicos com a paisagem. O desenvolvimento dessa investigação foi estruturado em etapas metodológicas. Procurei trabalhar inicialmente com a revisão bibliográfica, sendo esta pautada em conceitos norteadores e, paralelamente, com o levantamento das apresentações artísticas nos municípios da 13ª Região Tradicionalista. Na segunda etapa, elaborei o instrumento de pesquisa, em forma de entrevista semiestruturada. Na terceira etapa, realizei as entrevistas e a coleta de informações. Para tal finalidade, utilizei a técnica do snowball para a identificação de sujeitos, tendo como ponto inicial o presidente da Associação dos Músicos, Intérpretes e Compositores do Rio Grande do Sul - AMCIRS. Na quarta etapa, analisei as letras de músicas que se referem aos municípios selecionados, averiguando a relação existente entre a composição e a paisagem cultural. Os demais dados coletados foram analisados, a fim de estruturar e confeccionar os mapas das materializações da cultura. Como consideração final, enfatiza-se que a música gaúcha é uma maneira interessante de conhecer as distintas paisagens, os grupos sociais, a sua cultura e sua simbologia. As vivências dos artistas entrevistados foram primordiais para o estudo, pois possibilitaram uma maior percepção acerca da relação música gaúcha e da paisagem cantada são consequências das experiências e dos sentimentos adquiridos em dados momentos, os quais são estímulos para a construção poético-musical.

Palavras-chave: Identidade cultural. Paisagem cantada. Nativismo.

ABSTRACT

CULTURAL GEOGRAPHY AND GAUCHO MUSIC: THE SUNGScape OF THE 13TH TRADITIONAL REGION OF RIO GRANDE DO SUL

AUTHOR: Deise Caroline Trindade Lorensi

ADVISOR: Meri Lourdes Bezzi

CO-ADVISOR: Elsbeth Léia Spode Becker

Gaúcho music expresses ideas, feelings and situations that enhance the state of Rio Grande do Sul. The experiences of the gaúcho people arouse the interest of geographers due to the inclusion of historical, geographic and cultural aspects of society in the musical compositions, which reveal the gaúcho cultural identity. Thus, the objective of this research is to identify cultural codes in gaúcho music that comprise the actions, appropriations and representations of the regional space, which empower the construction of the cultural identity of the 13th Traditional Region of Rio Grande do Sul these days. In order to better define the answer to the research problem, the following specific objectives were outlined: (a) to discuss the existing relationship of studies in Cultural Geography with gaúcho music, highlighting the cultural codes found in the lyrics; (b) to understand the importance of the cultural landscape to the process of poetic and musical creation, verifying the relationship between the artists (lyricists, composers, performers and musicians) and the landscape; and (c) to spatialize the main cultural codes as well as the elements materialized in the landscape. To achieve the research objectives, these two scientific methods were used: Phenomenology and Dialectics. Thus, in light of both phenomenological and dialectical methods, I aimed to understand the link between gaúcho music and landscapes of the municipalities of the 13th Traditionalist Region. The possibilities presented by these methods seek to explain past issues, represented by the musical history of Rio Grande do Sul, and present issues as well, through the understanding of experience and cultural identity nowadays from the perspective of artists (singers/performers, musicians and composers) who were born or reside in the municipalities of the 13th Traditional Region of Rio Grande do Sul, therefore, showing the relationship of the musicians with the landscape. The development of this research followed some methodological stages. In the first stage, I worked on the literature review, which is based on guiding concepts, and conducted a survey of the artistic presentations in the municipalities of the 13th Traditionalist Region. In the second stage, I designed the research instrument, that is, a semi-structured interview. In the third stage, I conducted the interviews and collected data through snowball sampling in order to identify the subjects involved in the study, starting with the president of the Association of Musicians, Performers and Composers of Rio Grande do Sul. In the fourth stage, I analyzed the lyrics of songs that refer to the selected municipalities, trying to find out the relationship between the composition itself and the cultural landscape. The remaining data were analyzed in order to design and make maps of the culture materializations. Finally, it is concluded that gaúcho music is an interesting way to know about different landscapes, social groups, their culture and symbology. The experiences revealed by the artists interviewed were essential for the development of this study because they provided a better understanding of the relationship between gaúcho music and sunscape, which are consequences of the experiences and feelings developed in specific moments, thus working as stimuli for the poetic-musical creation.

Keywords: Cultural identity. Sunscape. Nativism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 -	Localização da 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul e seus municípios	15
Quadro 1 -	Trabalhos, realizados no Brasil, enfocando a temática Geografia e Música	44
Figura 1 -	Classificação da Música Gaúcha.....	51
Figura 2 -	Perspectivas da pesquisa no método fenomenológico e dialético.	55
Quadro 2 -	Temáticas abordadas na investigação e os respectivos autores enfocados para a matriz teórica	60
Figura 3 -	Fluxograma do caminho metodológico utilizado para a realização da pesquisa.....	63
Quadro 3 -	Cidade natal dos músicos entrevistados na pesquisa.....	66
Mapa 2 -	Distribuição dos músicos da 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul	67
Figura 4 -	Apresentando os cantores - Jean Kirchoff e Analise Severo	69
Figura 5 -	O cantor nativista Miguel Brasil	70
Figura 6 -	O cantor nativista Tuny Brum	71
Figura 7 -	Apresentação com a participação do músico Miguel Ranoff	72
Figura 8 -	Apresentação do intérprete nativista Tonny Guimarães	73
Figura 9 -	Apresentação com o acordeonista Elias Rezende	74
Figura 10 -	Compositor nativista Evandro Zamberlan	75
Figura 11 -	Apresentações com o músico Jair Medeiros	75
Figura 12 -	Cantor tradicionalista Júnior Benaduce	76
Figura 13 -	Acordeonista Júlio Pereira	78
Figura 14 -	Apresentação do cantor e músico nativista Luciano Rodrigues.....	79
Figura 15 -	Intérprete nativista Oristela Alves.....	80
Figura 16 -	O comparsa Pirisca Grecco	81
Figura 17 -	O músico folclórico Felipe Leal	82
Figura 18 -	Acordionista folclórico e tradicionalista Rodrigo Filipini	82
Figura 19 -	Produtor musical Sabani Felipe de Souza	84
Figura 20 -	As intérpretes nativistas Fabiane Brum e Zizi Machado	86
Figura 21 -	Cantor nativista Gaspar Britto Costa	87
Figura 22 -	A cantora nativista Juliane Spanevello	88
Figura 23 -	O cantor nativista Joca Martins	90
Figura 24 -	O letrista Jaime Brum Carlos	91
Figura 25 -	O cantor Juares Moro	93
Figura 26 -	Invernada Adulta do CTG Bento Gonçalves interpretando o Balaio	97
Figura 27 -	Fotos da XXIV Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria e da III Tertulinha, em 2016	107
Figura 28 -	Fotos do Sinuelo da Canção Nativa – 15º Aparte, São Sepé, em 2017	108
Quadro 4 -	Principais elementos paisagísticos presentes na musicalidade da Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria e no Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé	122
Figura 29 -	Mosaico: a paisagem cantada das “Cidades do Interior”	125
Mapa 3 -	A paisagem cantada de Santa Maria, RS	128
Figura 30 -	Monumento Vento Norte, um símbolo característico de Santa Maria	134

Mapa 4 -	A paisagem cantada de São Sepé, RS	138
Mapa 5 -	A paisagem cantada de São Pedro do Sul e Dilermando de Aguiar, RS	142
Mapa 6 -	A paisagem cantada de Restinga Sêca, RS	146

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CAMINHO TEÓRICO	18
2.1	GEOGRAFIA CULTURAL: MATRIZES TEÓRICAS.....	18
2.2	PAISAGEM CULTURAL: ALGUMAS REFLEXÕES.....	24
2.3	CULTURA, IDENTIDADE E CÓDIGOS CULTURAIS: DEFININDO OS CONCEITOS.....	28
2.4	GEOGRAFIA CULTURAL E MÚSICA.....	33
2.4.1	Geografia e música no Rio Grande do Sul: algumas considerações	48
3	O CAMINHO METODOLÓGICO	54
3.1	ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	54
3.2	ETAPAS METODOLÓGICAS UTILIZADAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA INVESTIGAÇÃO.....	59
4	O CAMINHO MUSICADO	64
4.1	OS MÚSICOS DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA.....	64
4.1.1	As vozes do Coração: os músicos de Santa Maria (RS)	68
4.1.2	As vozes que aquecem o legado guarani: os músicos de São Sepé (RS)	85
4.1.3	As vozes do campeirismo: os músicos de Faxinal do Soturno (RS)	88
4.1.4	O poeta jocosos: o letrista de Restinga Sêca (RS)	90
4.1.5	A voz ítalo-gaúcha: o músico de Nova Palma (RS)	92
4.2	A CLASSIFICAÇÃO DA MÚSICA GAÚCHA NA PERSPECTIVA DOS MÚSICOS ENTREVISTADOS.....	93
4.2.1	Música folclórica: muito além do “Manual das Danças Gaúchas”..	95
4.2.2	Música regionalista: fruto da construção identitária	99
4.2.3	Música tradicionalista: animando os bailes nos CTGs	101
4.2.4	Música nativista: a musicalidade dos festivais	103
4.2.4.1	<i>Os festivais nativistas da 13ª Região Tradicionalista</i>	106
4.3	A CONTRIBUIÇÃO DA MÚSICA GAÚCHA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL.....	109
4.4	OS CÓDIGOS E OS ELEMENTOS CULTURAIS APROPRIADOS PELA MÚSICA GAÚCHA: FORMANDO A PAISAGEM CANTADA DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA.....	116
4.4.1	A paisagem cantada de Santa Maria: o nativismo urbano.....	126
4.4.2	A paisagem cantada de São Sepé: a expressividade lendária.....	136
4.4.3	A paisagem cantada de São Pedro do Sul e Dilermando de Aguiar: a porteira do pampa.....	140
4.4.4	A paisagem cantada de Restinga Sêca: a alma jocosa do poeta	144
4.5	RITMOS E INSTRUMENTOS MÚSICAIS: BREVES APONTAMENTOS.....	147
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
	REFERÊNCIAS	154
	APÊNDICE A: ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA PARA ENTREVISTA DOS COMPOSITORES, MÚSICOS, INTÉRPRETES QUE RESIDEM NA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA	164

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação refere-se à relação existente entre a Geografia e a música gaúcha, a qual evidencia a percepção dos artistas (letristas, compositores, músicos e intérpretes) em relação à paisagem dos municípios que formam a 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul.

Em trabalhos anteriores, entre eles a monografia de graduação, busquei identificar a importância e a espacialização do Movimento Tradicionalista no município de Santa Maria (RS), bem como a influência desse na construção da identidade cultural gaúcha. Entretanto, ao concluir o trabalho final da graduação, constatei que os jovens estão desvalorizando a música gaúcha em detrimento de outros gêneros, entre eles o *funk* e as músicas estrangeiras e que essa temática foi pouco explorada no trabalho final de graduação.

Assim, ficaram algumas indagações, as quais me levaram a continuar pesquisando o movimento tradicionalista, dando um novo direcionamento para minhas pesquisas e inserindo a música gaúcha como temática norteadora nas investigações.

A música se caracteriza como uma importante herança cultural, passada de geração em geração, que apresenta vários significados para os grupos sociais, pois enaltecem o passado e os saberes adquiridos no tempo e no espaço. Assim, cabe à Geografia analisar as abordagens que procuram a compreensão das manifestações culturais e a sua interferência na paisagem.

Além disso, ao longo das experiências humanas, a sociedade adquiriu novos conhecimentos, hábitos e costumes que particularizaram as diferentes culturas existentes no espaço geográfico. Assim, a cultura constitui-se em um importante campo de pesquisa para a Geografia, visto que investiga os diferentes modos de vida, as apropriações, as representações e as simbologias que influenciam na organização do espaço, a partir da intervenção do homem.

Os processos culturais estabelecidos pelos diferentes grupos sociais, na organização do espaço, resultam “[...] da capacidade de os seres humanos se comunicarem entre si por meio de símbolos” (WAGNER; MIKESELL, 2014, p. 28), formando uma rede complexa de códigos culturais e práticas que os identificam. Logo, o estudo das manifestações culturais contribui para distinguir os tais grupos e

suas particularidades (valores, costumes, tradições, crenças religiosas, práticas artísticas, entre outras), que influenciam na paisagem e nas relações e nos comportamentos sociais.

Nesse sentido, a tradição gaúcha, como forma de manifestação cultural, é produto da sua formação histórica, da posição geográfica e estratégica. A consolidação cultural ocorreu por meio dos conhecimentos e da vivência dos diferentes povos que colonizaram o Rio Grande do Sul. No primeiro momento, pela incorporação de hábitos e de costumes dos índios e dos colonizadores (portugueses e espanhóis) e, no segundo, a partir da influência dos imigrantes (açorianos, alemães, italianos, poloneses, japoneses, entre outros), construindo uma identidade comum que se manteve até a atualidade.

A relação desses fatores oportunizou a criação de hábitos e costumes comuns nas distintas realidades socioespaciais estabelecidas no Estado, inserindo as particularidades étnico-culturais, resultado de diversos costumes que se agregaram e (re)criaram a sociedade gaúcha durante séculos. Como, por exemplo, a inserção do acordeom (gaita) na musicalidade local e a contribuição dos açorianos com melodias e ritmos fandangueiros.

Na atualidade, ainda permanecem características marcantes das culturas de origem nas regiões de colonização e/ou migração. Entretanto, existem hábitos e costumes usuais entre a população sul-rio-grandense, como o do chimarrão, do churrasco, do arroz carreteiro, das danças, da música, entre outros, que foram disseminados através da convivência e do contato permanente das distintas etnias que se estabeleceram no Rio Grande do Sul, criando uma identidade cultural em comum no Estado.

As mudanças ocorrem e se introduzem no espaço e na vivência humana de um período ao outro gerando novas recomposições de heranças técnicas e culturais. Claval (2007, p. 421), reconhece que “as singularidades de nossa época não são absolutas: inscrevem-se na história complexa das relações entre espaço e sistemas estruturados de informações”.

O legado gaúcho foi transmitido por herança cultural, perpassando por mudanças ao longo de sua trajetória, no tempo e no espaço, a fim de atender as necessidades das gerações atuais. Tais mudanças são observadas através da

evolução das vestimentas, da música, dos festivais e de outras simbologias que influenciaram na constituição dos hábitos e costumes gaúchos.

Entretanto, no período após a II Guerra Mundial, devido à “invasão” e influência dos aportes da cultura de massa veiculados e facilitados pela técnica da comunicação, principalmente pela rádio e pela televisão, e no atual período técnico-científico-informacional pela *internet*, a sociedade sul-rio-grandense passou a desvalorizar a cultura regional, em detrimento da cultura dos países hegemônicos, principalmente dos Estados Unidos. (CÔRTEZ, 1981).

No Brasil e no Rio Grande do Sul, a influência estadunidense trouxe profundas transformações à paisagem e os processos culturais passaram a ser desvalorizados e considerados atrasados e cafonas, principalmente pela população urbana. (BECKER; LORENSI; BATISTA, 2015).

A imersão nessa cultura, expressada, especialmente, pela música e pelo modo de se vestir, trouxe novos “valores” de consumo e de comportamentos sociais, bem como uma crise da identidade cultural, as quais tornaram-se líquidas, pois ocorreram inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas que modificaram as construções identitárias na sociedade pós-moderna, tornando os indivíduos adeptos às culturas provenientes de países hegemônicos. (BAUMAN, 2001).

Nesse contexto, após a Segunda Guerra, a homogeneização cultural emerge da necessidade de (re)valorização da cultura sul-rio-grandense. Surge, assim, o movimento tradicionalista em Porto Alegre, em agosto de 1947, a partir de uma agremiação estudantil em favor das tradições gaúchas. A esse respeito Côrtes (2001) salienta que esse movimento começou no Colégio Estadual Júlio de Castilhos, quando um grupo de alunos fundou o Departamento de Tradições Gaúchas (DTG), que visava, basicamente, a preservação da cultura regional.

Após, em 1948, Paixão Côrtes, Luiz Carlos Barbosa Lessa e Glaucus Saraiva tiveram grande mérito ao fundar o primeiro Centro de Tradição Gaúcha - o “35 CTG”, que marca o início de valorização cultural do Estado e sua reinvenção, buscando um conjunto de ações que (re)significaram o compartilhamento de hábitos e costumes, como a criação de entidades tradicionalistas, desfiles, cavalgadas, invernações artísticas, entre outras atividades.

Na atualidade, a cultura dos países hegemônicos é bastante aceita, evidenciada na influência das músicas estrangeiras, entre elas o *rock and roll* e o

country. Nesse sentido, os gaúchos passam a desvalorizar e/ou “desconhecer” a sua própria cultura, fato que contribui para estabelecer a questão central da pesquisa, que é como a música gaúcha se apropria da paisagem da 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul e de que forma contribui na construção da identidade cultural na contemporaneidade.

Escolhi como recorte espacial todos os municípios que formam a 13ª Região Tradicionalista, uma vez que foi ocupada por diferentes etnias, principalmente, os nativos, os portugueses, os açorianos, os italianos e os alemães, e responsável por ocorrer uma integração entre letristas, músicos, intérpretes e compositores nos festivais de música, rodeios artísticos e bailes tradicionalistas.

A 13ª Região Tradicionalista é formada por dezessete municípios: Agudo, Dilermando de Aguiar, Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Formigueiro, Itaara, Ivorá, Nova Palma, Paraíso do Sul, Restinga Seca, Santa Maria, São João do Polêsine, São Martinho da Serra, São Pedro do Sul, São Sepé, Silveira Martins e Vila Nova do Sul.

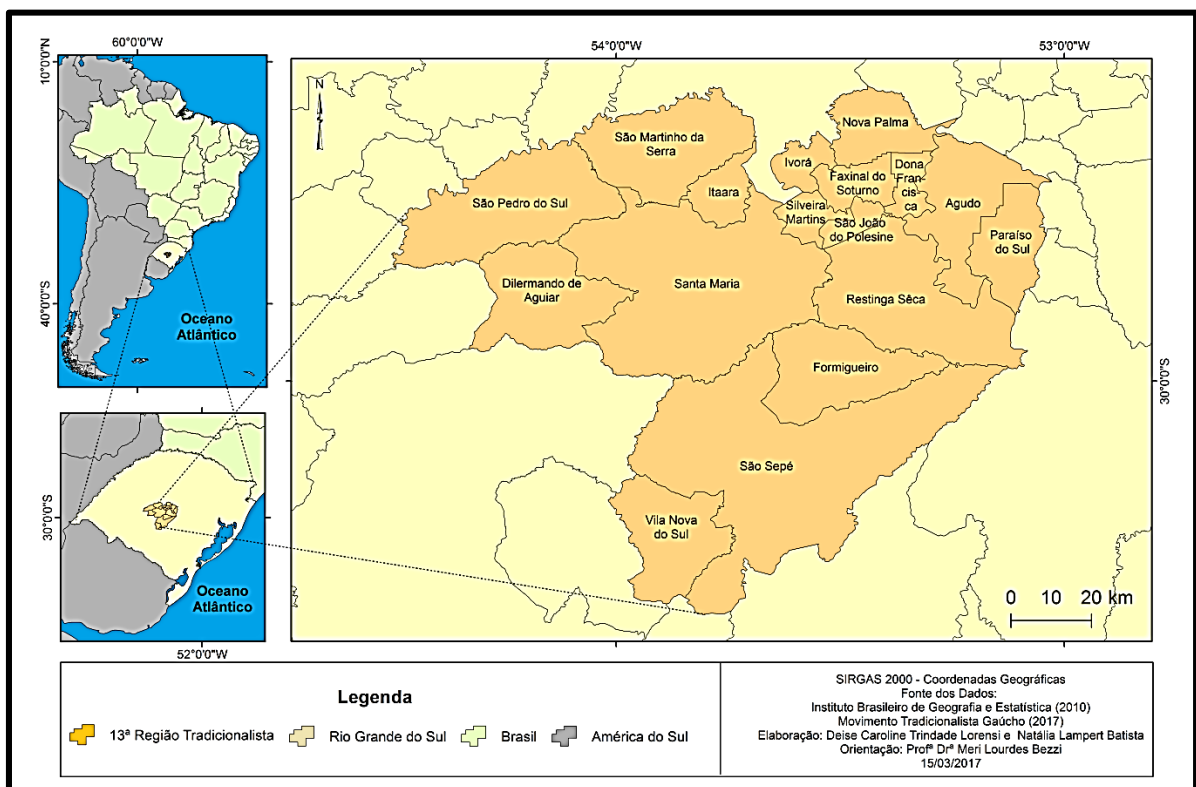
Saliento que o município de Santa Maria é a sede administrativa da referida região, devido a sua influência na porção central do Estado e, também, como uma forma de homenagear o trabalho desenvolvido pelo escritor santa-mariense João Cezimbra Jacques, considerado o precursor do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). (MAPA 1).

O estudo do espaço geográfico a partir dos aspectos culturais revela que a prática de diferentes tradições interfere na paisagem geográfica. Essa manifestação ocorre através dos códigos culturais. De acordo com Claval (2007), cada cultura possui distintos códigos que permitem transmitir as informações, organizar as experiências, apreender as regularidades ou as relações de sucessão, moldar os utensílios e estruturar as relações entre os homens.

Os códigos culturais permitem a transmissão cultural e sua perceptibilidade no espaço, podendo se destacar, entre eles, a linguagem, a gastronomia, as crenças, as danças, a música, entre outros hábitos, costumes e comportamentos que identificam os grupos sociais. Além disso, contribuem na construção de identidades, estabelecendo o sentimento de pertencimento sociocultural a um determinado recorte espacial.

No Rio Grande do Sul, existem diversos códigos culturais que identificam o gaúcho, como os valores morais, a religiosidade, o artesanato, a culinária, a vestimenta, a lida campeira, a música, as danças, as entidades tradicionalistas, entre outras. Dentre esses códigos, posso destacar a influência da música gaúcha na construção da identidade cultural.

Mapa 1: Localização da 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul e seus municípios



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2010) e Movimento Tradicionalista Gaúcho (2017).

Org.: LORENSI, D. C. T; BATISTA, N. L. (2017).

Nesse sentido, a música gaúcha apresenta manifestações de ideias, sentimentos e situações que enaltecem o Rio Grande do Sul. As vivências do povo gaúcho despertam o interesse do geógrafo devido à inserção de aspectos históricos, geográficos e culturais da sociedade nas composições musicais, denotando, nas mesmas, a identidade cultural gaúcha.

A relação da música com outros códigos culturais constitui-se em um sistema de ações e representações que funcionam como uma fonte de identidade geográfica, retratando o vínculo dos compositores com a paisagem. Além disso, é

através das canções que os gaúchos, individual ou coletivamente, manifestam sentimentos comuns de pertencimento e exaltam suas crenças, valores, hábitos e costumes, contribuindo para o sentido e o entendimento dessa herança cultural, sua preservação, sua importância e sua adaptação na atual sociedade.

Nessa perspectiva, justifica-se a realização desta pesquisa, a qual está centrada na influência da música gaúcha como potencializadora na construção de identidades culturais na 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul. Destaca-se, também, a existência de poucos trabalhos que englobem as temáticas Geografia e música gaúcha, o que conseqüentemente me estimulou a investigar essas relações culturais.

O aprofundamento do tema, em âmbito regional, contribui com a ciência geográfica e com os estudos culturais, pois evidencia a análise da sociedade gaúcha, através das manifestações artísticas notabilizadas na paisagem, criando ferramentas tangíveis de ação social e cultural.

Nesse sentido, a pesquisa verifica traços de permanência em um universo de transformação, o que exigiu uma postura atenta da pesquisadora. Segundo o historiador Benjamin (1987) a história combina rupturas e adaptações. O geógrafo, ao interpretar o espaço cultural, analisa também a história, recorta, seleciona e contextualiza fatos a serem analisados.

Nesse contexto, a pesquisa possui como objetivo geral identificar os códigos culturais presentes na música gaúcha que compreendem as ações, as apropriações e as representações do espaço regional e que potencializam a construção da identidade cultural da 13ª Região Tradicionalista, do Rio Grande do Sul, na contemporaneidade.

Para melhor delineamento da resposta ao problema de pesquisa e para o detalhamento do objetivo geral, traçou-se como objetivos específicos: (a) discutir a relação existente dos estudos em Geografia Cultural com a música gaúcha, evidenciando os códigos culturais contidos nas letras das canções; (b) compreender a importância da paisagem cultural no processo de criação poética e musical, verificando a relação existente entre os artistas (letristas, compositores, intérpretes e músicos) e a paisagem e (c) espacializar os principais códigos e os elementos culturais materializados na paisagem dos municípios que compõem a 13ª Região Tradicionalista, identificados a partir da música gaúcha local.

Para estruturar a dissertação, organizei o presente estudo em capítulos, os quais proporcionam uma aproximação da abordagem geográfica da música gaúcha. No capítulo introdutório apresento a temática de estudo, a problemática, a justificativa e os objetivos gerais e específicos do trabalho.

Na sequência, o segundo capítulo apresenta o caminho teórico, no qual são discutidos os conceitos norteadores da pesquisa, entre eles: Geografia cultural, cultura, identidade, códigos culturais e música. Além disso, denota um panorama dos principais trabalhos realizados sobre o estudo geográfico da música no Brasil e no Rio Grande do Sul, e também uma reflexão acerca da diversidade de estilos musicais gaúchos.

O terceiro capítulo é o caminho metodológico utilizado para o desenvolvimento da investigação, bem como, à explicação de cada procedimento realizado, apresentando, ainda, o esquema para melhor demonstração das etapas concluídas.

Por sua vez, o capítulo quatro trata das análises dos resultados, apresentando a percepção dos sujeitos da pesquisa acerca do fenômeno estudado, da apropriação da paisagem cultural da 13ª Região Tradicionalistas pela música gaúcha e dos principais ritmos e instrumentos musicais.

Por último, são apresentadas as considerações finais, as referências e os apêndices.

2 O CAMINHO TEÓRICO

Conhecer as distintas abordagens sobre a temática pesquisada permite, ao pesquisador, buscar a compreensão da influência dos processos culturais na organização e na diversidade dos espaços. O referencial teórico é essencial nesse percurso, pois possibilita o entendimento do fenômeno estudado, uma vez que discute os aportes teóricos acerca da gênese da Geografia Cultural e os conceitos norteadores da pesquisa, como cultura, identidade, códigos, música e paisagem cultural. Ressalto que se priorizam nesta pesquisa as reflexões e a relação existente entre a Geografia e a música, a fim de subsidiar e embasar o presente estudo.

2.1 GEOGRAFIA CULTURAL: MATRIZES TEÓRICAS

A Geografia, ao longo do seu processo de sistematização, buscou compreender e interpretar o espaço geográfico, priorizando em seus estudos a interface natureza e sociedade, evidenciando as transformações naturais, sociopolíticas e econômicas.

Os interesses voltados para a descrição da diversidade da superfície terrestre possibilitaram a inserção dos aspectos culturais na ciência geográfica, proporcionando a compreensão da relação que o ser humano estabelece com o meio e de como esse influencia na organização do espaço e, conseqüentemente, na visualização das marcas culturais materializadas nos recortes espaciais.

O conceito de cultura é fundamental, ou seja, norteador das pesquisas em Geografia Cultural. No final do século XIX, as relações sociedade, cultura e natureza tornaram-se objeto central de atenção de geógrafos europeus, entre eles Friedrich Ratzel (1844-1904) e, principalmente, Paul Vidal de La Blache (1845-1918). No século XX, pode-se destacar as contribuições do geógrafo estadunidense Carl Sauer (1889-1975). O trabalho desenvolvido por esses três expoentes contribuiu para a sistematização da Geografia Cultural, bem como para a interpretação dos códigos culturais específicos a cada grupo social, os quais são estruturadores da paisagem cultural. (CLAVAL, 2007).

Nos primórdios da Geografia Cultural “[...] o interesse dos geógrafos pelos fatos de cultura era centrado no conjunto de utensílios e equipamentos elaborados

pelos homens para explorar o ambiente e organizar seu hábitat” (CLAVAL, 2007, p. 48). Os distintos grupos sociais possuíam um conjunto de ferramentas e técnicas que viabilizavam a exploração dos recursos naturais e contribuíam na proteção das intempéries climáticas.

Para Claval (2011, p. 7), “[...] a Geografia Cultural tratava quase que exclusivamente da dimensão material da atividade humana e de suas marcas na paisagem”. Entretanto, a inserção dos aspectos culturais na ciência geográfica adquiriu diferentes abordagens nos países onde seu desenvolvimento ocorreu primeiramente - na Alemanha, na França e nos Estados Unidos.

O termo Geografia Cultural foi introduzido no debate geográfico, pela primeira vez, por Ratzel, em sua tese de doutorado. Através desse trabalho, foi elaborada uma nova concepção de Geografia, atribuindo ênfase fundamental à abordagem cultural e sua influência na paisagem. (CLAVAL, 2007).

Nesse sentido, a Geografia Cultural principiada na Alemanha, a partir dos estudos de Ratzel e seus discípulos, foi influenciada pelas ideias darwinianas, fato que explica a atenção quase exclusiva atribuída aos utensílios e as técnicas utilizadas para dominar o meio físico-natural. Os estudos contemplavam as relações que os homens teciam com seu ambiente e os problemas que surgiram a partir de sua mobilidade, o qual dependiam do sistema técnico que os grupos sociais dominavam. (CLAVAL, 2007).

Nesse raciocínio, é importante destacar que os povos

[...] dominam as técnicas que asseguram sua adaptação ao meio próximo e dependem da história e do nível de desenvolvimento. A Geografia concebida por Ratzel atribui um lugar importante aos fatos culturais, porque se vincula aos meios de aproveitamento do ambiente e àqueles estabelecidos para facilitar o deslocamento. Mas esta cultura é sobretudo analisada sob os aspectos materiais, como um conjunto de artefatos utilizados pelo homem em sua relação com o espaço. (CLAVAL, 2007, p. 22).

Pode-se afirmar, então, que a Geografia Cultural alemã estava atrelada aos aparatos técnicos utilizados pelos homens e que influenciavam de maneira preponderante na paisagem. A abordagem proposta por Ratzel viabiliza o entendimento de que a partir das “[...] relações homem-meio, explicar-se-iam as diferenciações culturais e econômicas ao longo da superfície da terra”. (BEZZI, 2004, p. 51). Assim, os utensílios e as técnicas desenvolvidas possibilitavam a

adaptação humana ao ambiente no qual estava inserindo, proporcionando a ocupação de diferentes espaços.

Na França, o interesse pelos estudos culturais foi introduzido por Paul Vidal de La Blache. A Geografia Cultural francesa refletia sobre as relações estabelecidas entre os seres humanos e o meio. “Para Vidal de La Blache como para os geógrafos alemães ou americanos, a cultura pertinente é aquela que se apreende através dos instrumentos que as sociedades utilizam e das paisagens que modelam [...]” (CLAVAL, 2007, p. 33). A partir desta concepção de cultura, La Blache e seus discípulos estabelecem dois conceitos fundamentais: o gênero de vida e o modo de vida. Ambos os conceitos possibilitaram a análise das diferentes paisagens, a partir da organização social do trabalho, das técnicas e dos utensílios empregados pelos diferentes grupos sociais.

Os gêneros de vida eram estudados a partir do conjunto de técnicas, hábitos, usos e costumes que permitiam ao homem utilizar os recursos naturais disponíveis, exprimindo uma relação entre a população e os recursos, uma situação de equilíbrio, construída historicamente pela sociedade. (BECKER, 2006).

Assim, a noção de gênero de vida proporcionou o desenvolvimento da Geografia Cultural francesa, também atrelada aos aparatos técnicos utilizados pelo homem ao modificar as paisagens. Os estudos de La Blache e seus discípulos permitiu compreender a utilização das técnicas e utensílios de cada grupo, bem como as dimensões sociais e ideológicas estabelecidas.

O conceito de modo de vida, também proposto por La Blache, é definido como

O produto da civilização e o resultado da relação do homem com o meio. É constituído pela produção material, meios de nutrição e combinação das atividades agrárias e não agrárias. Relacionado com o modo de vida está o meio de vida, isto é, a adaptação dos recursos naturais feita pelos diferentes povos. (FERREIRA; SIMÕES, 1986, p. 74 apud BEZZI, 2004, p. 67).

Ambos os conceitos supracitados consideravam o homem como um agente ativo, que transformava os espaços conforme suas necessidades e aptidões culturais. Desse modo, a “[...] natureza oferecia possibilidades sobre as quais o homem faria sua opção e, como decorrência dessa escolha, materializaria, na paisagem, seus hábitos, costumes, cultura, economia, etc”. (BEZZI, 2004, p. 65).

A discussão sobre a dimensão cultural, vinculada à ciência geográfica, estendeu-se aos Estados Unidos, no início do século XX, principalmente a partir das pesquisas de Sauer. De acordo com Duncan (2014), os principais temas da Geografia Cultural americana foram a ecologia cultural, a difusão dos artefatos e ideias e a percepção cultural da paisagem, enfatizando a ação humana sobre a paisagem.

Os estudos realizados por Sauer apoiaram-se na Antropologia, tendo como sujeitos de pesquisas as populações indígenas dos Estados Unidos, e também o passado pré-colombiano do México. Entretanto, “foi nos Estados Unidos, contudo, que a Geografia Cultural ganhou plena identidade, graças à obra de Carl Sauer e de seus discípulos, primeiramente em Berkeley e, em breve, dispersos por várias universidades”. (CORRÊA; ROZENDAHL, 2014, p. 10).

É importante destacar também que Sauer foi o fundador da escola norte-americana de Geografia Cultural (Escola de Berkeley), contribuindo na formação de uma geração de geógrafos que fizeram a ciência geográfica avançar, deixando um grande legado para as gerações futuras. (CÔRREA, 2001).

No período pós-segunda guerra mundial, ocorreram inúmeras mudanças socioeconômicas, principalmente as que influenciaram na organização do espaço mundial, uma vez que “a mecanização e a modernização introduzem um arsenal de máquinas e de tipos de construções tão padronizados que o objeto de estudo é esvaziado de interesse”. (CLAVAL, 2007, p. 48). Assim, a Geografia Cultural passou a receber muitas críticas, entrando em declínio, pois os processos culturais baseados na materialização da cultura (técnica e utensílios) não conseguiam explicar as transformações socioespaciais.

Além disso, o enfraquecimento da abordagem cultural, no início do século XX, ocorreu devido às dificuldades em fornecer respostas às problemáticas sociais, uma vez que as transformações ocorridas no espaço, com a expansão do capitalismo, começaram a exigir da ciência geográfica maior dinamismo. (BEZZI, 2004).

Essas transformações socioespaciais fizeram com que a Geografia buscasse novas diretrizes, a fim de explicar a realidade. De acordo com Bezzi (2004, p. 118), foi necessário que os geógrafos buscassem “[...] novos caminhos, novos métodos, novo objeto, nova abordagem, novos conceitos para enriquecer uma Geografia que nasce com o nome de Nova Geografia”. Além do mais, esta escola geográfica visava

ao planejamento e desenvolvimento regional, fato que acentuou o declínio da Geografia Cultural, bem como procurou explicar os fenômenos através de leis, modelos e sistemas.

“A Nova Geografia trouxe a necessidade do emprego de técnicas quantitativas nos estudos geográficos, reforçando, desse modo, a necessidade de dar à ciência geográfica um caráter de linguagem científica, interdisciplinar e universal”. (BECKER, 2006, p. 83).

A partir da década de 1970, iniciou-se um movimento de renovação da Geografia Cultural, pois se acreditava que o processo técnico, a facilidade das comunicações e a industrialização das fabricações de utensílios iriam apagar as particularidades culturais dos grupos sociais.

Para Claval (2014), o processo de renovação cultural da ciência geográfica passou por duas fases fundamentais. A primeira, nos anos de 1970-1980, a qual foi marcada por uma explosão de curiosidades e pistas de novas pesquisas e, a segunda, a partir de 1990, que se caracteriza por ensaios que repensam a Geografia Cultural numa perspectiva pós-moderna.

A década de 1990 é marcada pelo processo de renovação e de valorização cultural, a denominada “virada cultural”, que viabilizou as mudanças conceituais e conduziu a redefinição das concepções, fornecendo uma base teórica renovada para a Geografia Cultural. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2014).

Além disso, o conceito de cultura é repensado e

[...] liberado da visão supraorgânica e do culturalismo. [...] É vacinado também contra a visão estruturalista, na qual a cultura faria parte da “superestrutura”, sendo determinada pela “base”. A cultura é vista como um reflexo, uma mediação e uma condição social. Não tem poder explicativo, ao contrário, necessita ser explicada. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2014, p. 13).

A Geografia Cultural se torna, então, “[...] uma reflexão sobre a geograficidade, ou seja, sobre o papel que o espaço e o meio têm na vida dos homens, sobre o sentido que eles lhe dão e sobre a maneira pela qual eles os utilizam para melhor se compreenderem e construir seu ser profundo”. (CLAVAL, 1997, p. 89).

Com esse processo de ressignificação da Geografia Cultural, insere-se no debate geográfico a dimensão não-material da cultura, valorizando o universo

simbólico, de significado, e a subjetividade, que surgiram diante das transformações sociais, políticas, econômicas e culturais vivenciadas na contemporaneidade.

Assim, com a renovação da Geografia Cultural, passou-se a aceitar os aspectos imateriais para a análise da dimensão cultural, contribuindo na revalorização de características fundamentais do homem. Com isso, novas temáticas são exploradas, como, por exemplo, a relação da ciência geográfica com a religião, as representações sociais, a construção de identidades e a interpretação de texto (literatura, cinema, música e pintura).

No que se refere aos estudos culturais realizados no Brasil salienta-se que

A Geografia Cultural está implantada no Brasil. Como tal entende-se aquelas geografias de matriz saueriana, influenciada pela denominada nova Geografia Cultural e pelo “*approche culturelle*” de Claval. A sua implantação gerou polêmicas, pois, afinal, o que é visto como novo pode desafiar o *establishment* geográfico. No entanto, os adeptos da Geografia Cultural brasileira são, por definição, adeptos de uma heterotopia geográfica, sem a ascendência de nenhum grupo. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2005, p. 98).

Embora o Brasil apresente uma heterogeneidade cultural, a inserção da abordagem cultural no país ocorreu de forma tardia se comparada com os países pioneiros, os quais já realizam pesquisas na área a mais de um século, como mencionado anteriormente.

Pode-se afirmar, então, que a Geografia Cultural no Brasil ganhou espaço a partir da década de 1990, principalmente com a criação do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1993, e, posteriormente, com a criação de seu periódico Espaço e Cultura, em 1995.

Os autores Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl foram os responsáveis pela criação dos referidos Núcleo de Estudos e periódico, representando papel relevante nos estudos culturais do Brasil. As pesquisas desenvolvidas por eles direcionam-se em três direções: relações entre espaço e religião, espaço e simbolismo e cultura popular. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2005).

Atualmente, o conselho editorial do periódico Espaço e Cultura é formado pelos seus criadores e pelos professores André Reyes Novaes e Mariana Lamego, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Outro importante grupo de pesquisa é o Núcleo de Estudos em Espaço e Representações (NEER), fundado em 2004, na Universidade Federal do Paraná

(UFPR), pelos professores Dario de Araújo Lima, Salete Kozel e Sylvio Fausto Gil Filho. Esse núcleo busca a ampliação e o aprofundamento das abordagens culturais da ciência geográfica, relacionando os estudos sobre o espaço e suas representações, agregando o social e o cultural.

Além disso, o NEER estabeleceu cooperação com outras universidades brasileiras, entre elas a UFSM, articulando projetos e grupos com temáticas e abordagens vinculadas à cultura, à percepção e cognição, às representações, à religião, ao ensino, entre outras.

2.2 PAISAGEM CULTURAL: ALGUMAS REFLEXÕES

Na contemporaneidade, a ciência geográfica prioriza em seu estudo as diversas formas de manifestações e representações sobre a paisagem, uma vez que essa categoria permite a leitura das marcas culturais e históricas dos grupos sociais, através da manifestação dos valores, das crenças e demais características que permitem distinguir as distintas culturas.

De acordo com Claval (2007), o conceito de paisagem é contemplado pela Geografia Cultural, desde sua gênese, como uma importante categoria de análise do espaço. Traduzida do alemão, *Landschaft* significa a relação existente entre a paisagem e a região. Em Francês ou inglês, a *Landschaftskunde* denota a “ciência da paisagem”, termo utilizado como sinônimo de Geografia.

Além disso, o autor alega que

Para Ratzel, o estudo geográfico da cultura confundia-se com o dos artefatos utilizados pelos homens para dominar o espaço. Para Schlüter e a maioria dos geógrafos alemães das primeiras décadas do século XX, é a marca que os homens impõem à paisagem que constitui o objeto fundamental de todas as pesquisas. Esta é a marca estruturada: o objeto da geografia é apreender esta organização, de descrever aquilo que se qualifica desde então de morfologia da paisagem cultural e de compreender sua gênese. (CLAVAL, 2007, p. 24).

A partir dessa reflexão, compreende-se que o conceito de paisagem adquiriu, a partir da organização dos grupos sociais, das construções, das técnicas e dos utensílios desenvolvidos, um traço cultural, de acordo com a perspectiva determinista defendida pelos geógrafos alemães.

Por outro lado, a ciência geográfica francesa priorizou em seus estudos a relação homem-natureza, na qual a ação antrópica influencia no meio, modificando a paisagem natural. Para La Blache, “[...] a geografia deveria analisar e explicar as relações entre os grupos humanos e o meio ambiente onde moravam [...] a descrição e a análise das paisagens eram apenas um meio para apreender a organização regional do espaço”. (CLAVAL, 2014, p. 149).

Portanto, coube aos geógrafos franceses aprofundarem os estudos referentes à relação do homem com o meio. A ação do homem sobre a paisagem proporcionou a adaptação dos grupos sociais, por intermédio da adoção de técnica, utensílios e hábitos específicos. A concepção possibilista francesa considerou os aspectos materiais e imateriais da cultura, os quais são responsáveis pela influência humana na organização das distintas paisagens.

No que tange aos estudos elaborados por Sauer, o conceito de paisagem contribuiu para investigar a distribuição humana pelo espaço geográfico e compreender como os grupos sociais se relacionavam com o ambiente no qual estavam inseridos, considerando as transformações e os impactos provenientes da ação antrópica. Assim, a paisagem era “[...] definida como uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais”. (SAUER, 1998, p. 22).

As distintas culturas desenvolveram técnicas específicas que alteraram a paisagem natural, moldando paisagens singulares ou culturais, de acordo com os costumes e hábitos dos grupos sociais. Dessa forma, as paisagens são formadas por formas físicas, como o relevo e a vegetação, e por formas culturais, como as construções, os quais denotam diversos significados conforme suas aptidões culturais.

Nesse sentido, a paisagem constituiu-se em um conceito-chave para a ciência geográfica. Entretanto, esse conceito foi sendo substituído por outras categorias de análise do espaço, entre eles região e território. Conforme Brum Neto (2007), a realidade tornava-se mais complexa e somente a observação e descrição da paisagem não bastavam para explicar os fenômenos e, como consequência, o conceito de paisagem deixou de ocupar o foco central das pesquisas geográficas na Nova Geografia.

Nesse ponto de vista, enfatiza-se que

A mudança paradigmática que norteou a pesquisa geográfica em fins da década de 1950, levou ao rompimento com a perspectiva tradicional, justificando que esta, através dos seus instrumentos conceituais e metodológicos era incapaz de resolver os problemas que se apresentavam no período pós-guerra. [...] A Nova Geografia ao introduzir profundas modificações na Ciência Geográfica, alicerçada no neo-positivismo passou a eleger outros conceitos-chaves, como o espaço geográfico, deixando de lado o conceito de paisagem. (BRUM NETO, 2007, p. 52 - 53).

Assim, o conceito de paisagem não foi suficiente para explicar as mudanças sociais e naturais ocorridas no período pós-guerra, bem como não ocorreu uma evolução conceitual, perseverando as concepções desenvolvidas pela Geografia Tradicional.

Na década de 1960, a Geografia Crítica forneceu uma visão social para a Geografia, recuperando o humanismo negado pela Nova Geografia e as técnicas quantitativas adotadas. Assim, incorporaram-se na ciência geográfica novas abordagens filosóficas, como o marxismo e a fenomenologia, e o conceito de paisagem passou por uma releitura, sendo concebida como o resultado de um processo histórico, principalmente, vinculado ao método dialético. (BRUM NETO, 2007).

A retomada do conceito de paisagem trouxe novas compreensões e significações para a ciência geográfica, apresentando simultaneamente várias dimensões, conforme a matriz epistemológica adotada. Ela tem uma dimensão morfológica, constituindo-se em um conjunto de formas criadas pela natureza e pela ação humana. A paisagem é produto da intervenção humana ao longo do tempo e apresenta uma dimensão histórica. Na medida em que uma mesma paisagem ocorre em certa área da superfície terrestre, apresenta uma dimensão espacial. Além disso, a paisagem é portadora de significados, expressando valores, crenças, mitos e utopias, constituindo a dimensão simbólica. (CORRÊA; ROSENDAHL, 1998).

Ao longo do pensamento geográfico, o conceito de paisagem, que inicialmente era concebido a partir dos aspectos naturais, passa a ser entendido através da interpretação dos aspectos culturais, visíveis e não visíveis no espaço. Com a intensificação da relação homem e natureza, as paisagens naturais tornaram-se progressivamente humanizadas/culturais, apresentando características

particulares, estabelecidas pela visibilidade da forma e pelos significados subjetivos atribuídos no decorrer do tempo-espaço.

Passou-se a considerar como os aspectos subjetivos, as crenças, os hábitos e os costumes dos grupos sociais influenciam na paisagem e nas experiências cotidianas. Além disso, a paisagem passa a ser compreendida pela visibilidade da forma e pelo sentimento que desperta no observador. De acordo com Santos (2014, p. 67-68), “[...] tudo o que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. É formada não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc”.

Nessa perspectiva, a paisagem cultural pode ser analisada através da dimensão simbólica e da percepção, uma vez que cada sujeito interpreta essa categoria de acordo com suas concepções, conferindo subjetividade à paisagem. “[...] A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão” (SANTOS, 2014, p.68), pois as realidades tornam-se múltiplas de acordo com os significados atribuídos por cada sujeito. Assim, a Geografia Cultural passa a evidenciar e valorizar as relações estabelecidas na paisagem, pois a relação sujeito/objeto é percebida e interpretada a partir das vivências dos grupos sociais.

A paisagem cultural, a partir da concepção fenomenológica, compreende essa categoria de análise como o resultado da geograficidade estabelecida continuamente pelas diversas maneiras que sentimos, percebemos e conhecemos em todas as suas formas.

A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva – pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato. Por exemplo, coisas que um arquiteto e um artista veem, outros não podem ver ou o fazem de maneira distintas. (SANTOS, 2014, p. 68).

Assim, o estudo da paisagem está vinculado ao espaço vivido, sentido e percebido pelos sujeitos, pois a paisagem cultural é vista como o resultado da interação entre a materialização da cultura e o sentimento que desperta nos sujeitos.

No que tange os estudos da Geografia Humanística e Cultural, a paisagem permanece como uma categoria de análise que conduz as pesquisas contemporâneas. De acordo com Cosgrove e Jackson (2014, p. 137), o conceito de

paisagem cultural estrutura-se através da interpretação do universo simbólico e de significados, atrelado à metodologias mais interpretativas do que morfológicas. “A linha interpretativa dentro da Geografia Cultural recente desenvolve a metáfora da paisagem como “texto”, a ser lido e interpretado como documento social”.

Inserem-se nesse debate geográfico os textos literários, musicais¹ e as artes, os quais possibilitam a interpretação da paisagem através da ótica dos artistas. A análise desses documentos sociais procura resgatar as geograficidades humanas, envolvendo as vivências pretéritas e atuais, principalmente.

Nesse sentido, a paisagem cultural deve ser compreendida como resultado do processo evolutivo de cultura no tempo-espaço e pelas transformações decorrentes da ação antrópica na paisagem natural, as quais são dotadas de singularidades simbólicas impressas na paisagem, que marcam a presença de determinado grupo social. Essas marcas ou códigos culturais, materiais e imateriais, potencializam as identidades dos grupos sociais e fortalecem sentimentos de pertencimento. Assim, a categoria de análise geográfica carece de uma interpretação profunda das formas, dos sons e das cores que a compõem, bem como dos sentimentos que despertam nos indivíduos e das vivências estabelecidas pelos grupos sociais.

2.3 CULTURA, IDENTIDADE E CÓDIGOS CULTURAIS: DEFININDO OS CONCEITOS

O termo cultura é antigo no vocabulário francês. Vinda do latim, *cultura-ae*, significa o cuidado dispensado ao campo ou ao gado, que remonta ao final do século XIII, e era utilizada para designar uma parcela da terra cultivada. No decorrer da história, a palavra cultura adquiriu novos significados, entre eles para designar uma pessoa com formação (estudo), bem como passou a ser utilizado como sinônimo de civilização. (CUCHE, 1999).

O conceito de cultura teve suas principais contribuições teóricas desenvolvidas na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, tornando-se um conceito-chave para as Ciências Sociais, em especial para a Geografia.

¹ As temáticas música e Geografia serão abordadas no segundo capítulo, no subitem 2.4 - Geografia Cultural e Música, desta dissertação.

[...] o resgate das bases teóricas que norteiam a concepção de cultura é imprescindível para o entendimento desse conceito, considerado amplo e complexo, uma vez que, transita em uma área fronteira entre a Geografia e as Ciências Sociais, sendo abordado também, pela Antropologia e História. (BRUM NETO; BEZZI, 2008a, p. 139).

Embora o termo cultura tenha adquirido vários significados e seja abordado por diferentes áreas do conhecimento, ele revela distintas dimensões referentes à percepção dos modos de vida, dos costumes e dos símbolos, assim como às práticas individuais e coletivas dos homens e à relação estabelecida com o espaço vivido e sua influência na organização da paisagem.

No contexto de sistematização da Geografia como ciência, a cultura foi abordada a partir das classificações dos povos e dos utensílios utilizados para a apropriação do meio natural. O aparato técnico era um instrumento de análise, que identificava o nível de desenvolvimento dos povos, bem como a capacidade dos grupos sociais em alterar o ambiente, ou seja, somente os povos desenvolvidos culturalmente eram considerados os detentores de técnicas e utensílios mais avançados. Nessa perspectiva de análise, como abordada anteriormente, era realizada através da materialização da cultura, levando em consideração os aspectos que poderiam ser observados e percebidos na paisagem.

No mundo contemporâneo existem distintas culturas, e cada uma é formada por diversos aspectos relacionados aos hábitos e aos costumes dos povos que a vivenciam, variando no tempo-espaço. Assim, a cultura pode ser entendida como

[...] um meio para classificar os seres humanos em grupos bem definidos, de acordo com características comuns verificáveis, e também um meio para classificar áreas de acordo com as características dos grupos humanos que as ocupam. (WAGNER; MIKESELL, 2014, p. 28).

Com base nas citações supracitadas, a cultura resulta das relações estabelecidas por um grupo social que partilha entre si hábitos, costumes e símbolos, que são transmitidos por herança cultural. Além disso, alicerçada na perspectiva da Geografia Cultural Renovada, a cultura pode ser considerada

[...] a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, em outra escala, pelo conjunto dos grupos de que fazem parte. A cultura é herança transmitida de uma geração a outra. (CLAVAL, 2007, p. 63).

Dessa forma, a abordagem cultural viabiliza o entendimento das experiências sociais dos homens, compreendendo as ações, as representações e as apropriações dos espaços, ordenando distintas paisagens. Além disso, os processos culturais constituem-se em saberes adquiridos historicamente, ensinados aos mais jovens pelo ensino formal e, principalmente, pela educação não-formal. Nos estudos culturais “[...] a história é substituída pelo passado, pela memória, e então é trazida para sua íntima conexão com o presente e o futuro”. (COSGROVE, 1999, p. 23). Permitindo, assim, que os grupos sociais criem laços de pertencimento e construam sua identidade cultural.

De acordo com Cucho (1999), a cultura depende, em grande parte, de processos inconscientes e a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas. Ou seja, a identidade cultural, a partir de um repertório de signos, costumes, crenças, entre outros, permite que os indivíduos se identifiquem com o processo cultural no qual estão inseridos e diferenciem-se dos demais.

Nesta perspectiva, a identidade cultural é concebida socialmente, pois depende da subjetividade dos agentes sociais inseridos no processo cultural e do compartilhamento de hábitos e costumes similares. Para Cucho (1999), a construção da identidade se faz no interior de contextos sociais, que determinam a posição dos agentes e, por isso mesmo, orientam suas representações e suas escolhas.

A construção da identidade cultural é o resultado das relações desenvolvidas no grupo social e do estabelecimento de vínculos afetivos. Na interpretação de Le Bossé (2013), deve-se considerar que,

A identidade apresenta-se como resposta a um “o que é?”, “quem são eles?”, “quem somos nós?”, e serve para dar substância e sentido a objetos ou pessoas, ela pressupõe que sejam estabelecidos critérios adequados a uma identificação, que, de sua parte, remete a dois processos distintos e complementares. De um lado, a identificação consiste, em um sentido lógico transitivo, em designar e nomear qualquer coisa ou qualquer um e, depois, em caracterizar sua singularidade. De outro lado, em um sentido intransitivo e por vezes reflexivo, e entendendo a identidade como similaridade, a identificação consiste em se assemelhar a qualquer coisa ou a qualquer um e se traduz, principalmente, tanto para o indivíduo como para o grupo, por um sentimento de pertencimento comum, de partilha e de coesão sociais. (LE BOSSÉ, 2013, p. 161).

Dessa forma, o vínculo identitário se estabelece através do compartilhamento de relações sociais, históricas e simbólicas, que compõem os hábitos de um

determinado grupo social. Nesse sentido, a identidade cultural, também, contribui na preservação dos aspectos culturais provenientes de um grupo social, através da partilha dos costumes e hábitos.

O processo de construção de identidades evoca a origem e a história evolutiva do grupo social, no qual determinados traços culturais se consolidam e passam a servir de “marca”, distinguindo-o e caracterizando-o perante os demais (BRUM NETO, 2007). Logo, os processos culturais podem ser identificados a partir de um conjunto de códigos culturais específicos, que conferem características singulares à determinada cultura, possibilitando a construção identitária.

Os códigos culturais constituem-se na simbologia responsável pela visibilidade da cultura e, também, pela sua transmissão e encontram-se impressos nas diferentes paisagens culturais. (BRUM NETO; BEZZI, 2008a).

Os mesmos podem ser classificados em materiais, ou seja, perceptíveis na paisagem, como, por exemplo, a arquitetura, o vestuário típico, as artes, a gastronomia e as festividades, e em imateriais, como as ideologias, os valores morais, as crenças e as convenções existentes, como a oralidade e a escrita. (CLAVAL, 2007). Além disso, os códigos imateriais também são responsáveis pela materialização da cultura, pois permitem a transmissão e a intervenção da cultura no tempo e no espaço.

A ação antrópica sobre o espaço transforma a paisagem natural, humanizando-a, conforme suas necessidades e sua apreensão por determinado grupo social. Nesse processo de ordenação do espacial, os códigos culturais influenciam na conduta individual e social dos sujeitos, permitindo a inserção de simbologias típicas e a criação de distintas paisagens. Assim, cabe à Geografia Cultural compreender como ocorre a interação do homem com a natureza na qual ele está inserido e o papel desempenhado na organização espacial.

Nesse contexto, os códigos culturais desempenham um importante papel na organização espacial e na organização de diferentes paisagens.

A cultura, mediada pelos códigos é representada e materializada no espaço, originando formas típicas, passíveis de reconhecimento pelos demais grupos sociais. Decifrar e interpretar os códigos significa entender a dinâmica da cultura em questão, os valores e crenças que orientam as atitudes e ações. Estas, por sua vez, são repetidas maquinalmente como um padrão orientador comum. (BRUM NETO; BEZZI, 2008a, p. 141).

O compartilhamento dos códigos culturais possibilita que os sujeitos assumam sua identidade e a reprodução da cultura, no tempo e no espaço. Além disso, eles proporcionam a identificação das distintas culturas, através do sistema simbólico adquirido e reconstruído durante o processo evolutivo, estabelecido historicamente pelas sociedades no decorrer do tempo. (CAETANO, 2012).

Durante o processo de identificação de um grupo social, alguns códigos se destacam perante os demais, caracterizando a cultura e originando a identidade cultural. Assim, a paisagem cultural passa a ser repleta de códigos específicos, que permitem a identificação de diferentes grupos sociais que organizaram o espaço.

Todos os aspectos representativos que permeiam a esfera cultural em sua relação com o espaço são dotados de uma simbologia única. E, decodificar esses símbolos ou códigos significa entender como a cultura é. As manifestações culturais permitem a leitura dos códigos e sua transcrição é repleta de significados para o grupo social que os originou. (BRUM NETO, BEZZI, 2008b, p. 266).

Assim, a cultura gaúcha firmou-se a partir do compartilhamento de saberes, de hábitos e de costumes dos primeiros habitantes que se inseriram na paisagem do Rio Grande do Sul, tornando-a única e diversificada. Essas heranças culturais se fundiram e formaram a cultura gaúcha atual, podendo ser constatadas através de códigos culturais próprios, como a gastronomia, a música, as vestimentas, entre outros, que fornecem particularidades e/ou singularidades às paisagens culturais criadas no Estado.

Tais particularidades, expressas pelos códigos culturais, são formadas por vários elementos, que exploram as qualidades estéticas da paisagem. Dessa maneira, a cultura do Rio Grande do Sul forma um sistema cujos elementos são interdependentes e se complementam.

[...] Cada cultura constitui um todo coerente, todos os elementos de um sistema cultural se harmonizam uns aos outros, o que torna todos os sistemas equilibrados e funcionais e o que explica que todas as culturas tendem a se conservar idênticas a si mesmas. (CUCHE, 1999, p. 72).

Os elementos culturais são criados para suprir as necessidades essenciais do homem, podendo ser paisagísticos, como uma ponte, um monumento, uma praça, entre outros, e humanos, que surgem a partir da partilha dos hábitos e costumes, como o imaginário lendário e as crendices, e das vivências cotidianas dos sujeitos.

Além disso, Cuche (1999, p. 149) afirma que “[...] toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos”. Levando em consideração essa afirmação, pode-se salientar que o código cultural que se refere à música gaúcha, apresenta elementos originais como o ritmo bugio, variações na maneira de dançar e termos linguísticos, bem como, elementos importados, como os instrumentos musicais e os ritmos de origem indígena e/ou castelhana.

Desta maneira, o código (música), apresenta vários elementos culturais se que o formam entre eles os sons, as letras, os temas e os pontos turísticos, que caracterizam as diferentes paisagens culturais. Tais elementos se constituem como fonte de inspiração para os artistas, percebendo, assim, que existe

Uma forte dimensão geografizante nas representações dos artistas. Elas trazem elementos da materialidade e substâncias do espaço geográfico para a criação estética, tornando essa materialidade viva e indispensável na própria concepção musical. (PANITZ, 2016, p. 260).

A musicalidade se apropria dos elementos paisagísticos e humanos, evidenciando nas letras das canções as particularidades locais. Sendo assim, os ritmos, os sons, as lendas regionais e as vivências dos sujeitos contribuem para novas composições musicais e potencializam a construção identitária e o sentimento de pertencimento.

Posto isso, o estudo geográfico dos processos culturais, em especial do código cultural (música), torna-se desafiador na contemporaneidade, uma vez que possibilita a compreensão dos elementos que criaram, compõem e transformam as diferentes paisagens culturais, proporcionando maior entendimento das relações humanas, através da percepção do compositor com a natureza e sua organização espacial, no decorrer do tempo-espaço.

2.4 GEOGRAFIA CULTURAL E MÚSICA

O interesse pela música nos trabalhos geográficos não aparece, exclusivamente, na década de 1970, com a retomada da Geografia Cultural. Os primeiros registros são atribuídos a Ratzel e seu discípulo Leo Frobenius (1873 – 1938), que era um etnólogo e arqueólogo. Assim, na busca de uma gênese do

interesse da Geografia moderna pela música, pode-se considerar Ratzel o princípio inspirador dessa discussão, bem como Frobenius, que incentivou o desenvolvimento teórico da mesma. (PANITZ, 2010).

As pesquisas de Ratzel apontavam indícios da materialidade da cultura, sendo que esse

[...] observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia, suas características morfológicas, bem como as formas das flechas usadas junto com o arco. Frobenius levou a pesquisa adiante e relacionou similaridades entre os tambores e outros instrumentos musicais, que o levou a desenvolver a noção de Círculos Culturais (*Kulturkreis*). (PANITZ, 2010, p. 49).

Partindo dessa noção, Frobenius (1899 apud MERRIAM, 1983) regionalizou a África, estabelecendo áreas culturais a partir das similaridades dos instrumentos musicais. A esse respeito, Merriam (1983, p. 284) salienta que “[...] *usando i tamburi como basa del suo criterio distributivo, Frobenius traccia quattro ‘arce’ culturali africane: negrito, malese-negrito, Indo-Negrito e Semito-negrito*”. Essas regiões foram estabelecidas a partir da matéria prima utilizada na confecção dos instrumentos musicais, bem como os diferentes instrumentos utilizados pelos grupos étnicos.

Outro importante estudo desenvolvido acerca da música foram as reflexões de Georges de Gironcourt (1878 – 1960), na década de 1920, o qual realizou diversos estudos na Tunísia, em Java e no Camboja, com a intenção de estabelecer um novo campo de estudo para a ciência geográfica. Assim, Gironcourt (1927 apud PANITZ, 2010, p. 50) afirma que se deve “[...] admitir que o repertório de sons e de suas associações em combinações musicais foram até agora negligenciados pelos geógrafos”.

Além disso, a Geografia musical proposta por Gironcourt (1927) debruçava-se sobre as formas musicais através do espaço e do tempo, permitindo analisar a fixação e a mobilidade de sociedades e civilizações. O autor inseriu no debate geográfico, mesmo que de forma incipiente, a imaterialidade dos processos culturais, através da musicalidade dos povos, do estudo dos ritmos, dos cantos e das danças típicas. (PANITZ, 2010).

Ambos os autores, Frobenius e Gironcourt, desenvolveram importantes trabalhos acerca da relação da Geografia e da música. A diferença básica dos

estudos realizados por esses pesquisadores é que “[...] enquanto o primeiro reconstituía períodos históricos e pré-históricos através da cultura material, ao segundo também interessavam as formas não materiais como os ritmos, o canto e as danças tradicionais”. (PANITZ, 2010, p. 51).

Entretanto, o interesse dos geógrafos pela música adquiriu expressividade a partir da década de 1970, com a (re)teorização da Geografia Cultural, uma vez que passou-se a privilegiar, em seus estudos, a imaterialidade da cultura, com a denominação de Geografia Cultural Renovada, a qual resgatou e ampliou as bases epistemológicas desenvolvidas pela Geografia Cultural de Sauer e dos geógrafos europeus.

Em uma célebre frase, Sauer (1997, p. 2) afirma que “[...] o último agente que modifica a superfície da Terra é o homem”. Pode-se afirmar, então, que o ser humano deve ser considerado como um “agente geomorfológico”, que intervém e ressignifica as feições superficiais terrestres. Por esse motivo, a Geografia Cultural, em sua concepção, deveria se interessar em compreender e analisar as obras humanas sobre o espaço e a impressão destas sobre o meio.

Considerando a preocupação da Geografia Cultural Renovada, ao priorizar as obras humanas notabilizadas na superfície terrestre, que são dotados de impressões e significados ao observador, pode-se salientar que as pesquisas recentes foram aprofundando o temário dos estudos culturais, incluindo em suas análises a dimensão da imaterialidade da cultura e a valorização da subjetividade. (CORRÊA, 1998).

Nesse contexto, estabeleceu-se uma maior aproximação da Geografia com outras ciências sociais e se introduziram, nas pesquisas, as expressões artísticas. A abertura para essas novas abordagens de análise da dimensão geográfica da cultura contemplou estudos referentes à religião, às representações sociais, à percepção ambiental e à interpretação de texto (literatura, cinema, fotografia, pintura e música). Essas temáticas são dotadas de aspectos que interferem nas singularidades paisagísticas e revelam a prática dos diferentes grupos sociais, pois são entendidas como representações espaciais capazes de revelar novas concepções e geografias.

No que se refere à trajetória dos estudos geográficos e da música, pode-se afirmar que esse interesse aprofundou-se a partir da publicação do artigo de Peter

Hugh Nash, “*Music Regions and Regional Music*”, em 1968. Apesar de ser uma tradição relativamente longa, ela permaneceu praticamente restrita à Geografia norte-americana. (CASTRO, 2009). Entretanto, nas últimas décadas, a música vem despertando o interesse dos geógrafos, pois apresenta vários significados que expressam tanto a dimensão espacial quanto a humana (sentimentos, vivências, valores, apegos, entre outros).

A inserção da música, na ciência geográfica, auxilia na análise e interpretação das abordagens culturais e suas manifestações na paisagem, ou seja, as canções possibilitam o entendimento das identidades e são carregadas de valores e significados inerentes aos homens e delineadas nas paisagens em que habitam.

Dessa forma, por intermédio das composições musicais pode-se compreender os processos culturais de diferentes grupos sociais. Através das letras das canções “[...] é possível desvelar todo um universo social construído através do imaginário coletivo da sociedade, que nos auxilie a melhor compreender quem somos no contexto de nossa contemporaneidade”. (MESQUITA, 1997, p. 33).

Atualmente, pode-se considerar George O. Carney e Lily Kong como autores relevantes na área de Geografia e música. Ambos possuem publicações de trabalhos que abordam a dimensão espacial das atividades musicais dos Estados Unidos e Cingapura, respectivamente, bem como desenvolveram análises sobre esse subcampo de estudo geográfico, cada qual apresentando diferentes linhas de pesquisa, contribuindo com os novos geógrafos que se interessam pelo tema. (CASTRO, 2009).

No Brasil, as obras de Carney (2007) e Kong (2009) foram traduzidas e publicadas pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC), do Departamento de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Essas obras propõem classificações dos estudos realizados sobre Geografia e música, sendo, portanto, referências a quem se dedica a essa linha investigativa na Geografia.

De acordo com Carney (2007)², os geógrafos culturais investigam a música a partir de uma diversidade de categorias musicais, incluindo gênero e subgênero, estilos, estruturas, letras, artistas e compositores, centros e eventos, mídia, música étnica, instrumentação e a indústria da música. Além disso, é explorada uma

² Publicado originalmente como “*Music and Place*”, em *The sounds of people: a geography of American music from country to classical and blues to bop*, em 2003.

diversidade de abordagens e temas, que podem ser agrupados em dez taxonomias gerais:

[...] delimitação de regiões musicais e a interpretação da música regional; [...] as dimensões espaciais da música com relação à migração humana, vias de transporte e redes de comunicação; [...] a organização espacial da indústria da música e de outros fenômenos musicais; [...] o efeito da música na paisagem cultural; [...] as relações da música com outros traços culturais em um contexto de lugar; [...] a relação da música com o meio ambiente natural; [...] a função da música “nacionalista” e “antinacionalista”; [...] o lugar de origem e a difusão de fenômenos musicais para outros lugares; [...] os elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar e [...] a evolução de um estilo, gênero ou música específica de um lugar. (CARNEY, 2007, p. 130-131).

Essas abordagens contribuem no entendimento da dimensão geográfica da música e oferecem uma síntese das possibilidades existentes de pesquisa. Além disso, Carney (2007) prioriza o lugar como categoria de análise geográfica, uma vez que “[...] todos os lugares têm traços individuais, físicos e culturais que os distinguem de outros lugares” (CARNEY, 2007, p. 125). Esses podem se referir a uma variedade de escalas e são caracterizados pelas experiências individuais e coletivas, bem como pela construção das identidades.

Os lugares apresentam características específicas que oferecem “as pré-condições necessárias a novas ideias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música” (CARNEY, 2007, p. 138). Assim, através das letras das canções revela-se a relação entre os indivíduos e os lugares, ou seja, a percepção dos compositores/letristas em relação ao espaço percebido e vivido pelos grupos.

Outra contribuição aos estudos que evidenciam a música foi proposto por Kong (2009)³, que enfoca a interface existente entre a Geografia e a música, demonstrando a contribuição que esse tipo de pesquisa pode fornecer ao entendimento cultural e social. A autora aponta possibilidades que contemplam o universo dos significados e valores simbólicos, abordando questões acerca da maneira que os significados, a partir da musicalidade, são produzidos, comunicados e consumidos, bem como a oportunidade de pesquisar a política cultural da música e as relações de poder.

³ Publicado originalmente como “*Popular music in geographical analyses*”, em *Progress in Human Geography*, em 1995.

Além disso, os estudos de Kong (2009) discutem as razões que levaram os geógrafos a negligenciarem a música popular, uma vez que a cultura advinda da população era considerada trivial, efêmera e tratada com desdém, pois era vista como mero entretenimento. Tal situação reforçou-se, priorizando em demasia a cultura das elites em detrimento da popular.

Entretanto, com o início do movimento de valorização da cultura popular, principalmente no final da década de 1970, algumas questões geográficas foram debatidas. Embora a música popular ou qualquer tipo de música tenham sido negligenciadas, algumas tentativas marcaram os estudos que discutiam as sonoridades da paisagem e, conseqüentemente, os grupos sociais nela presentes. (KONG, 2009).

Um número reduzido de pesquisas analisava os sons produzidos em diferentes espaços, como o rural e o urbano, discutindo

[...] a importância de paisagens sonoras [*soundscales*], que foram centradas em paisagens ruidosas [*noisescales*], na análise objetiva e na experiência qualitativa de sons que caracterizam diferentes lugares urbanos e rurais, tais como sons naturais (por exemplo, os cantos de pássaros e o vento na árvore) e sons produzidos pelo homem (por exemplo, tráfego, bandas no parque) [...], embora algum interesse recente tenha se desenvolvido na direção da pesquisa musical. (KONG, 2009, p. 131).

De acordo com a autora existem diversas razões que justificam a abordagem geográfica da música, sendo que, “[...] em todas as sociedades conhecidas, a música tem presença” (KONG, 2009, p. 132). A musicalidade está presente na rotina das pessoas através das atividades diárias, como no trabalho, no lazer, nos esportes, nos rituais religiosos, entre outros, desempenhando o papel de “trilha sonora” das vivências cotidianas. (CASTRO, 2009).

O estudo proposto por Kong (2009, p. 135) apresenta as correntes de pesquisas geográficas sobre a música, ressaltando que “[...] as agendas de pesquisa refletem interesses geográficos mais amplos, de acordo com a corrente da Geografia Cultural de Berkeley, principalmente, e podem ser classificadas em cinco áreas principais”.

A primeira área de pesquisa discute a distribuição espacial de formas, atividades, artistas e personalidades musicais, sendo que a maioria desses estudos teve origem nos Estados Unidos, tendo como referência os trabalhos de Crowley (1987) e de Carney (1987), os quais introduziram novas técnicas baseadas em

teorias, mapeamento de dados sobre as afiliações aos grupos musicais, esquematizações sobre os padrões de participação em concursos de música e distribuição dos locais de nascimento de personalidades da música. Segundo Kong (2009), esses trabalhos não apresentavam argumentos teóricos, pois não abordavam os contextos sociais e políticos que originavam a predominância de estilos musicais específicos dos diferentes lugares.

A segunda área de estudo é caracterizada pelas pesquisas que exploram os locais de origem da música e de sua difusão, utilizando conceitos como contágio, relocação e difusão hierárquica. Além disso, investiga os agentes e as barreiras para a divulgação musical. De acordo com a autora, esses estudos trazem informação valiosa sobre a dinâmica espacial do desenvolvimento musical, especialmente no contexto norte-americano. (KONG, 2009, p. 136).

A terceira área aborda a delimitação de áreas que partilham alguns traços musicais, os quais ocorrem em diferentes escalas (global e regional). Segundo a autora, esse tipo de análise considera os processos culturais como algo homogêneo, isolando um determinado traço cultural específico e definindo o caráter de uma área a partir dessa base. Essa abordagem geográfica tende a “ignorar condições sociopolíticas mais amplas que interferem no desenvolvimento daquele traço cultural e assume que não existem conflitos e tensões com outras culturas na mesma região”. (KONG, 2009, 136 - 137).

A quarta⁴ área de pesquisa investiga o caráter e a identidade dos lugares através da análise das letras das canções. De acordo com Kong (2009), esse campo investigativo oferece ricas evocações de lugares, de uma forma geralmente ausente nas fontes geográficas convencionais⁵, e que os geógrafos analisam as letras com o objetivo de investigar as preocupações ambientais expressas nas músicas.

A quinta e última área de pesquisa consiste num aprofundamento teórico e conceitual, que explora a relação de identidade dos compositores com o seu espaço, bem como a relação das letras, da melodia, da instrumentação e a percepção e/ou do impacto sensorial proporcionado pela musicalidade. (KONG, 2009).

⁴ A presente dissertação se estrutura, principalmente, na quarta e quinta área de estudo proposta por Kong (2009), uma vez que explora as identidades e a percepção dos artistas acerca da paisagem no qual está inserido.

⁵ Cabe salientar que as “fontes geográficas convencionais” estão relacionadas com a Geografia Cultural de Berkeley e a quarta e a quinta área de pesquisa insere-se na linha de pesquisa da Geografia Cultural Renovada.

Além de apresentar as cinco principais áreas de estudo relacionadas à ciência geográfica e à música, Kong (2009) propõe novas linhas de investigação que vão de encontro com as reflexões teóricas da Geografia Cultural Renovada, a qual se preocupa com a imaterialidade da cultura, através do estudo do universo simbólico e de significados.

Nessa perspectiva, Kong (2009, p. 139) salienta que a Geografia Cultural Tradicional “[...] está muito centrada na cultura material, perspectivas re-teorizadas voltaram cada vez mais à atenção para a importância de significados e valores simbólicos”, ou seja, essa linha de investigação geográfica possibilita a compreensão dos simbolismos utilizados pela música na vida social. Como exemplo, a autora utiliza a música *country*, a qual frequentemente traz, em suas composições, sentimentos nostálgicos, que simbolizam o desejo de um modo mais simples de vida, pela recordação de um lugar e de um tempo sem complicações.

É importante ressaltar também que através da música pode-se manifestar o sentimento de saudade, de uma recordação simbólica de tempo passado ou de um lugar distante. A música permite verificar o “[...] sentido de preocupação tanto com o lugar simbólico da música na vida social como com os simbolismos utilizados na música” (KONG, 2009, p. 139). Assim, ela permite explorar os significados simbólicos existentes na musicalidade, sendo responsável pelas conexões entre cultura, tempo e paisagem.

A música também pode ser entendida como comunicação cultural, utilizada para transmitir mensagens. De acordo com Castro (2009), fundamentando-se em conceitos como discurso, texto e metáfora, os “textos musicais” devem ser entendidos como diálogos sociais, que refletem o contexto sócio histórico no qual estão inseridos.

Kong (2009) apresenta a oportunidade de pesquisar a política cultural da música, a qual o campo de investigação é centrado na ação dos produtores musicais. Esses atuam em determinados contextos e condições políticas, sociais e econômicas, com intenções de transmitir ideologias, enfocando os meios pelos quais a música está ligada às relações políticas entre grupos sociais ou como uma expressão de protesto e resistência ideológica.

Outra possibilidade de investigação refere-se à economia musical, uma vez que

[...] a indústria musical pode ser examinada em inúmeras direções, refletindo a diversificada importância econômica das artes. Por exemplo, as artes em geral – e a indústria musical em particular – podem oferecer emprego direto a uma proporção significativa da população; podem ser uma importante receita de exportação; podem engendrar produtos para outras indústrias; podem atuar como um catalisador da renovação urbana; e podem melhorar a imagem de uma região, tornando-a um lugar melhor para se viver e trabalhar. (KONG, 2009, p. 151).

Desse modo, a música é considerada a mediadora do processo econômico, sendo utilizada para desenvolver determinada região, pois, explora a indústria fonográfica, gerando empregos, exportações, propagandas e, conseqüentemente, a atração de investimentos.

De acordo com Kong (2009), a música também pode ser interpretada como construção social de identidades. As canções, enquanto forma de comunicação cultural, são um meio pelo qual identidades nacionais, de gênero, étnicas ou religiosas são construídas e/ou (des)construídas. Além disso, a autora salienta que a construção e o fortalecimento de identidades são possíveis por meio dos textos musicais (como o ritmo, as letras e os diferentes estilos), dos intertextos (como pôsteres, videoclipes, camisetas e outros materiais), do estilo de se vestir (semelhante aos artistas), assim como de atividades locais, *shows* e concursos de música.

Para Kong (2009), a música de um determinado local pode trazer suas imagens e fornecer subsídios para compreensão do caráter e da sua identidade. É também um meio para as pessoas comunicarem suas experiências, tanto as cotidianas como aquelas fora do comum. Logo, a música é um importante código cultural e perpetua-se através das lembranças da infância e da adolescência, dos lugares já frequentados e dos momentos vividos.

A última linha de investigação geográfica proposta pela autora refere-se aos métodos de análise, chamando a atenção para a inadequação de métodos que foram adotados no tratamento acadêmico e, especialmente, geográfico da música popular, entre eles levantamentos de opinião (frequentemente enfocando preferências musicais e artistas prediletos) e mapeamentos. Nesse contexto,

[...] refletindo sobre como explorar a produção e o consumo de significados na música, tanto as abordagens quantitativas quanto as qualitativas parecem ser, de formas diferentes, proveitosas. A análise das letras

certamente é uma forma importante de penetrar nos significados pretendidos pelos produtores. (KONG, 2009, p. 158).

Nesse sentido, é importante contemplar todos os sujeitos envolvidos na criação musical, entre elas os letristas, músicos, cantores, produtores e gravadoras e criadores de imagens. Assim como o público, reconhecendo e investigando as maneiras que os ouvintes participam da música, desde as físicas (cantando junto, batendo palmas, dançando) até as emocionais (relembrando, romanceando) e as cognitivas (aprendendo, estimulando a reflexão, formando percepções). (KONG, 2009).

No que tange os estudos brasileiros sobre a relação da música e da ciência geográfica, destaca-se que poucas pesquisas foram realizadas e que estas demonstram uma heterogeneidade de abordagens, de caráter humanista e cultural renovado, as quais enfocam os aspectos econômico-sociais, utilizados como ferramentas para o ensino de Geografia. Em relação às categorias de análise, as pesquisas apresentam uma diversidade de abordagens, que enfocam a paisagem, o espaço, a região e o território. (PANITZ, 2010).

Além disso, as pesquisas geográficas brasileiras que exploram a musicalidade foram influenciadas pela “[...] renovação teórica no estudo em espaço e cultura, os trabalhos se caracterizam em abordagens da Geografia Humanista, Cultural Renovada e Social” (PANITZ, 2010, p. 64). Ainda a esse respeito, o autor salienta que a perspectiva saueriana não se mostrou presente nos estudos brasileiros, desde o início da inserção da música como interesse geográfico.

No Brasil, João Baptista Ferreira de Mello⁶ pode ser considerado o pioneiro da análise geográfica da música. Em 1991, Mello defendeu sua dissertação, intitulada “O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira – 1928/1991”, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

De acordo com Panitz (2010), Mello elaborou sua dissertação considerando as canções como uma “literatura musicada”, ou seja, as letras das canções consistiam no foco da pesquisa e se constituíam na fonte primária de sua investigação. Além disso,

⁶ Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

[...] o geógrafo agrupou experiências vividas pelos compositores no Rio de Janeiro, como reflexo do homem comum que vive na cidade e que expressa, através de canções suas percepções sobre os lugares de moradia, trabalho, lazer, as ligações físicas – afetivas, o lugar de identidade e amizade, os espaços de segregação, de transformação da natureza, as memórias e fantasias, entre outros temas. Mello destaca ainda o papel da geografia humanista, capaz de valorizar a experiência do ser humano cotidiano e sua importância para o trabalho geográfico e social. (PANITZ, 2010, p. 65).

A contribuição de Mello na inserção da temática musical, na ciência geográfica, proporcionou o interesse de outros geógrafos acerca da temática. Castro (2009) e Panitz (2010) destacam alguns trabalhos importantes, em nível nacional, suscitados após a pesquisa precursora de Mello, como pode ser observado no quadro 1.

Desse modo, as pesquisas brasileiras que utilizam a música para a análise geográfica adquiriram relevância no início do século XXI. Na sua maioria, o compositor é visto como o intérprete da paisagem que ele observa e a revela através da canção. Assim, por intermédio da musicalidade é possível desvendar o universo social e suas representações culturais, que possibilitam a construção das identidades.

A inserção da música na ciência geográfica proporciona o entendimento da realidade a partir da ótica do compositor, bem como possibilita a análise de ideologias transmitidas nos diferentes espaços e contextos históricos. Assim, a diversidade de interesses apresentada pela Geografia brasileira e a indiscutível riqueza musical do país tornam o campo de estudo fecundo para explorar o espaço geográfico em suas mais diversas abordagens, contribuindo para a interpretação das distintas paisagens, as suas transformações e as mudanças de valores ou de comportamento dos grupos sociais. (PANITZ, 2010).

Outra significativa contribuição para os estudos geográficos é o livro “Geografia e Música: diálogos”, organizado por Alessandro Dozena, em 2016, o qual traz inúmeras reflexões sobre a relação entre a Geografia e a música, assim como valoriza, principalmente, o trabalho dos geógrafos brasileiros.

Quadro 1: Trabalhos, realizados no Brasil, enfocando a temática Geografia e Música

Ano	Autor	Título	Tipo	Local
1997	Zilá Mesquita	A Geografia Social do Prata	Artigo	Espaço e Cultura - RJ
2001	Glauco Vieira Fernandes	A territorialidade sertaneja no cancionário de Luiz Gonzaga	Dissertação	UECE
2001	Nelson da Nóbrega Fernandes	Festa, cultura popular e identidade nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro	Tese	UFRJ
2002	Nilo Américo Rodrigues Lima de Almeida	Do território dos sentidos ocupados à sintonia com o entorno – um canto para a música na Geografia	Dissertação	USP
2006	Cláudia Regina Vial Ribeiro	Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos	Tese	PUCMG
2006	Denilson Araújo de Oliveira	Territorialidade no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop	Dissertação	UFF
2008	Alexandro Francisco Camargo	Festas Rave: uma abordagem da Geografia psicológica na identificação de territórios autônomos	Dissertação	UFMT
2009	Marcos Antônio Correia	Representação- a música nas aulas de Geografia: emoção e razão nas representações geográficas	Dissertação	UFPR
2009	Daniel de Castro Fernandes Coelho	Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na alma brasileira	Dissertação	UFRJ
2010	Lucas Manassi Panitz	Por uma Geografia da Música - o espaço geográfico da música popular platina	Dissertação	UFRGS
2011	Melissa Souza dos Anjos	Lugares e personagens do universo buarqueano	Dissertação	UERJ
2012	Anedmafer Mattos Fernandes	O lugar e o som: estudo geográfico da música guarani	Dissertação	UFGD
2012	Ana Lúcia Teixeira	A Geografia Brasileira em Villa-Lobos	Dissertação	UERJ
2013	Villy Creuz	Compassos Territoriais: os circuitos da economia urbana na música em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife e Goiânia	Dissertação	USP
2014	Iuri Daniel Barbosa	Das raízes às ramagens: quatro troncos na construção de uma música missionária	Dissertação	UFRGS
2016	Alessandro Dozena (org.)	Geografia e Música: diálogos	Livro	UFRN

Fonte: Adaptado de Castro (2009), Panitz (2010) e Banco de Teses e Dissertações – CAPES.
Org.: LORENSI, D.C.T, 2017.

O livro evidencia diferentes abordagens viabilizadas pela aproximação entre a Geografia e a música. Além de apresentar as diversas possibilidades de utilização da música pela ciência geográfica, a obra traz para o debate temáticas vinculadas ao cotidiano dos homens, em suas múltiplas perspectivas, como os sons, os ritmos, as espacialidades, as experiências, entre outras.

Dentre as principais abordagens, pode-se destacar a contribuição de Crozat (2016), Pizotti (2016), Vieira; Paixão (2016), Creuz (2016), Torres (2016), Oliveira; Holgado (2016) e Furlanetto (2016), os quais fazem inúmeras reflexões acerca da utilização da música pela Geografia, sua inserção no cotidiano e influência das canções na construção das identidades. Além disso, verifica-se que os autores utilizam diversas categorias de análise da ciência geográfica, entre elas o território e o lugar.

Dessa forma, a fim de compreender as múltiplas possibilidades proporcionadas pela relação da Geografia e da música, salienta-se que os sons estão cada vez mais presentes na sociedade. Assim, notabiliza-se que

[...] até o século XVIII, a única forma possível de apreciação musical se resumia em assistir presencialmente. [...] Inventos e máquinas criadas a partir do século XIX possibilitaram a execução de música de maneira autônoma. Isso fez com que, futuramente, muitas pessoas fizessem uso de reprodutores de som domésticos o que, por consequência, causou uma transformação no hábito de apreciação musical. (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p.133).

A esse respeito salienta-se que as telecomunicações (rádio, televisão e *internet*) possibilitaram a popularização das músicas e a adaptação dos instrumentos musicais acústicos para elétricos e a invenção de amplificadores e outros instrumentos permitiram a divulgação das canções e a organização de *shows*, festivais, entre outros.

Dessa maneira, a música está cada vez mais presente no mundo contemporâneo, proporcionando que as pessoas ouçam músicas durante várias horas por dia, enquanto que, no passado, era um prazer raro, às vezes mesmo excepcional. Assim, a música se constitui tanto um vetor como uma testemunha de mudança das práticas culturais. (CROZAT, 2016).

É perceptível que a música influencia de modo preponderante nos hábitos e costumes dos grupos sociais. Tal interferência pode ser evidenciada através das

letras, dos ritmos, dos instrumentos, entre outros, que se adaptam no tempo-espaço, devido ao aperfeiçoamento das técnicas.

De acordo com Creuz (2016, p. 162), a “[...] capacidade técnica determina o símbolo original das comunidades, isto é, forma-se uma ‘iconografia’: o reflexo do conjunto das técnicas que constituem o essencial dos grupos humanos”. Desse modo, pode-se considerar a música como iconografia, uma vez que desde sua composição, produção, distribuição e consumo, criam-se simbologias que remetem à paisagem cultural. Por isso, na contemporaneidade, acredita-se que há uma iconografia musical, a qual reproduz os distintos processos culturais e firma as identidades.

Além disso, Crozat (2016) afirma que a maioria das referências identitárias não são sonoras, mas sim visuais, pois aliada à música estão a espetacularização, os vídeos clipes, as capas de álbuns, as danças, entre outros.

Nessa perspectiva, as relações estabelecidas pelos grupos sociais e a visibilidade da cultura na paisagem são a fonte de inspiração dos compositores. A partir da análise das letras das canções pode-se interpretar paisagem, uma vez que os compositores “[...] narram em muitas de suas composições um dia-a-dia de solidariedade, alegria, conagraçamento, identidade, experiências passadas e presentes, dramas” (PIZOTTI, 2016, p. 116). As canções são fontes de sentimentos que auxiliam na construção das identidades culturais, bem como proporcionam o entendimento das vivências cotidianas e das manifestações culturais.

Outra possibilidade de estudo refere-se às paisagens sonoras, pois

[...] os sons afetam os indivíduos de modo diferente, e um único som pode estimular uma variedade de reações, bem como diferentes grupos culturais têm atitudes variadas perante os sons ambientais. Nesse sentido, os sons fundamentais de um determinado espaço ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles. (FURLANETTO, 2016, p. 354).

Os estudos relacionados às paisagens sonoras procuram identificar os impactos, as diversidades e as amplitudes dos sons do meio ambiente ou produzido pelo homem, pois todos os ruídos, vozes, músicas, influenciam nos hábitos cotidianos.

De acordo com Torres e Kozel (2010), em comunidades rurais, os sons produzidos pelo homem e suas técnicas aparecem em menor intensidade que na

cidade, proporcionando que os sons da natureza – como o canto dos pássaros ou os sons dos rios e do vento – sejam mais perceptíveis. Nesse sentido, explorar a paisagem sonora é dar importância às sonoridades que formam a paisagem cultural e, conseqüentemente, buscar a compreensão de como os sons influenciam na vida social através da construção de identidades, de memórias e de simbologias.

No momento em que um grupo se identifica a partir dos sons, constroem-se espaços restritos, nos quais os grupos sociais se reúnem para compartilhar momentos de suas vidas. Assim, são criados clubes, bares, igrejas, associações, entre outros.

Tais espaços respondem pela construção e compartilhamento de uma paisagem sonora específica, fruto das ações e das preferências dos seus frequentadores. As paisagens sonoras desses espaços são compostas de elementos comunicativos, como a fala humana, e na maioria dos casos, de elementos artístico-sonoros, as músicas. (TORRES, 2016, p. 182).

Estar inserido nesses espaços implica no conhecimento dos valores e significados específicos dos indivíduos, os quais compartilham suas vivências por meio de códigos culturais que se manifestam na paisagem sonora.

Outra importante relação entre Geografia e música é proposta por Torres (2016), ao afirmar que nas igrejas e em outros espaços religiosos a comunicação se dá, sobretudo, acerca da música religiosa. A musicalidade inserida nesses espaços, ou até mesmo nos lares, viabiliza a construção de uma identidade religiosa, a qual se fortalece à medida que as pessoas compartilham e vivenciam juntas as manifestações do sagrado, construindo ou reforçando valores que refletem nos espaços externos ao espaço religioso por meio das ações dos indivíduos.

Outros estudos apresentam a música como ferramenta didática para a construção de conceitos geográficos, colaborando com o estudo das representações espaciais, fixando conteúdos relativos aos aspectos físico-naturais, socioeconômicos e histórico-culturais e tornando o processo de ensino-aprendizagem mais dinâmico e criativo para o educando.

A música, em sala de aula, contribui com o trabalho desenvolvido pelo educador, favorecendo o processo de ensino-aprendizagem. Se bem utilizada, “[...] tem o poder de nos transportar para lugares que somente os caminhos da nossa mente conhecem. Além disso, a música é um elemento que se faz muito presente no cotidiano dos alunos”. (OLIVEIRA; HOLGADO, 2016, p. 86).

Nessa perspectiva, as canções despertam o interesse do educando e possibilitam o estudo de conceitos pertinentes para a Geografia Escolar, como: migração, globalização, cultura, meio ambiente, capitalismo, consumismo, entre outros. Também constitui-se num recurso didático eficaz no processo de ensino-aprendizagem, pois através das canções o educador pode averiguar a habilidade de interpretação e despertar o senso crítico do alunado.

2.4.1 Geografia e música no Rio Grande do Sul: algumas considerações

Em relação aos estudos realizados no Rio Grande do Sul, pode-se destacar como precursor o artigo “A Geografia Social na música do Prata”, de Zilá de Mesquita⁷. A pesquisa desenvolvida pela geógrafa foi apresentada no Encontro de História e Geografia do Prata, em 1994, e publicada no periódico Espaço e Cultura em 1997. (QUADRO 1).

Mesquita (1997) enuncia algumas ideias suscitadas pela análise de letras e da audição de composições que nos remetem aos “espaços sociais”, que podem ser lugares (expressando afeto) e territórios (expressando denúncias de desigualdades sociais ou assumindo posturas visionárias), uma vez que a música está inserida no nosso cotidiano e, como tal, pode traduzir sentimentos sobre o espaço vivido.

Outro importante estudo é a dissertação de mestrado de Lucas Manassi Panitz⁸, de 2010, a qual envolve um estudo de representações sociais do espaço, a partir da contribuição dos compositores do espaço platino, visando compreender a relação da música popular e do espaço geográfico. O estudo desenvolveu-se nas cidades de Montevideu (Uruguai), Buenos Aires (Argentina), Pelotas e Porto Alegre (Brasil).

Os músicos/compositores partilham, através da musicalidade, uma rede de representações no

[...] Pampa, da região platina, do Mercosul, entre outros, se traduzem em nexos geográficos que permitem efetivar essa coexistência cultural e geográfica de indivíduos em distintos lados da fronteira. Além disso,

⁷ Professora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁸ Atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio sanduíche na Université Bordeaux 3 - Michel Montaigne (França) e na Université Paris-Sorbonne (França). Também, atua como Professor Assistente na Universidade Federal de Pelotas - UFPel.

misturam canções em língua portuguesa e castelhana, propondo a integração cultural do Prata explicitamente através de shows, palestras e participação em eventos que evocam dita integração. (PANITZ, 2010, p. 13).

Além disso, apresentam uma hibridização rítmica, misturando o samba e a bossa-nova (brasileiro) com o *candomble*, o chamamé e a milonga (rio-platenses), ou ainda, com ritmos globalizados (*rock, reggae, folk e rap*), criando uma rede de circulação de bens, agentes e representações culturais nos países platinos.

Além disso, Panitz (2010) procurou aprofundar as reflexões acerca da Geografia e da música popular, a fim de criar uma bibliografia especializada em língua portuguesa, que revise, desenvolva e aponte rumos para essa área de estudo. Para essa finalidade, o autor se propôs a selecionar pesquisas em escala nacional e internacional, compreendendo a evolução do campo de pesquisa e fornecendo uma contribuição aos estudos culturais, em especial à música, em âmbito platino.

Também, pode-se destacar a dissertação “Das raízes às ramagens: quatro troncos na construção de uma música missioneira”, de Iuri Daniel Barbosa, defendida em 2014, que insere no debate geográfico a música gaúcha regionalista, em especial, a missioneira. Na pesquisa, o autor buscou caracterizar uma identidade missioneira a partir da musicalidade proveniente do disco os Quatro Troncos⁹.

Nesse sentido, Barbosa (2014) elaborou a caracterização histórica e geográfica da região missioneira, contextualizou os movimentos estéticos da música regional do Rio Grande do Sul, relacionando com a trajetória e as obras de seus músicos às suas territorialidades, bem como as representações musicais relacionadas com a identidade cultural.

Dessa maneira, pode-se salientar que a música possibilita, através das suas letras, a identificação dos aspectos físico-naturais, socioeconômicos e histórico-culturais, característicos de um determinado local. Além disso, “[...] a música específica de um lugar está carregada de sentidos reais e simbólicos que podem ter significado para seus moradores e até para os não-moradores”. (CARNEY, 2007, p. 147).

⁹ É o nome de um disco que reúne quatro artistas da Região Missioneira do Rio Grande do Sul: Jaime Caetano Braun, Noel Guarany, Cenair Maicá e Pedro Ortaça.

Pode-se dizer, então, que a música gaúcha, como forma de expressão cultural, possui uma dimensão espacial, ou seja, é composta em diferentes contextos e se difunde no tempo e no espaço. Assim, descreve as características socioespaciais e firma as identidades culturais. O caráter simbólico da música gaúcha se revela ao ser humano como algo que precede a linguagem, enfatizando as relações entre o simbólico e os aspectos do real. Essas relações são reveladas pelos códigos culturais exaltados nas letras (lida campeira, gastronomia, crenças, lendas, entre outros), bem como pelas atitudes pessoais e coletivas.

As canções constituem-se em poemas musicados, um gênero textual normalmente em versos (e mais raramente em prosa), que se forma através da expressão estética, da linguagem, dos ritmos e das melodias. Assim, a musicalidade pode ser considerada o combustível da emoção que se reflete nos valores e nos sentimentos e que atribui significados ao espaço natural e social.

A música gaúcha, conforme Côrtes (1984), pode ser classificada em dois subgêneros: a folclórica e a popular. A classificação proposta considera os aspectos vinculados ao gaúcho e sua relação com a terra, os fatos históricos, as crenças, as vivências cotidianas, entre outros. (FIGURA 1).

A música folclórica religiosa é aquela cantada nas Igrejas e em festividades religiosas. De acordo com Côrtes (2001), era comum na Idade Média a Igreja Católica incentivar o teatro popular que glorificava os heróis defensores da fé cristã. Esse hábito foi popularizado no Estado pelos colonizadores europeus, os quais trouxeram, com seus usos e costumes, as músicas e as danças de suas terras.

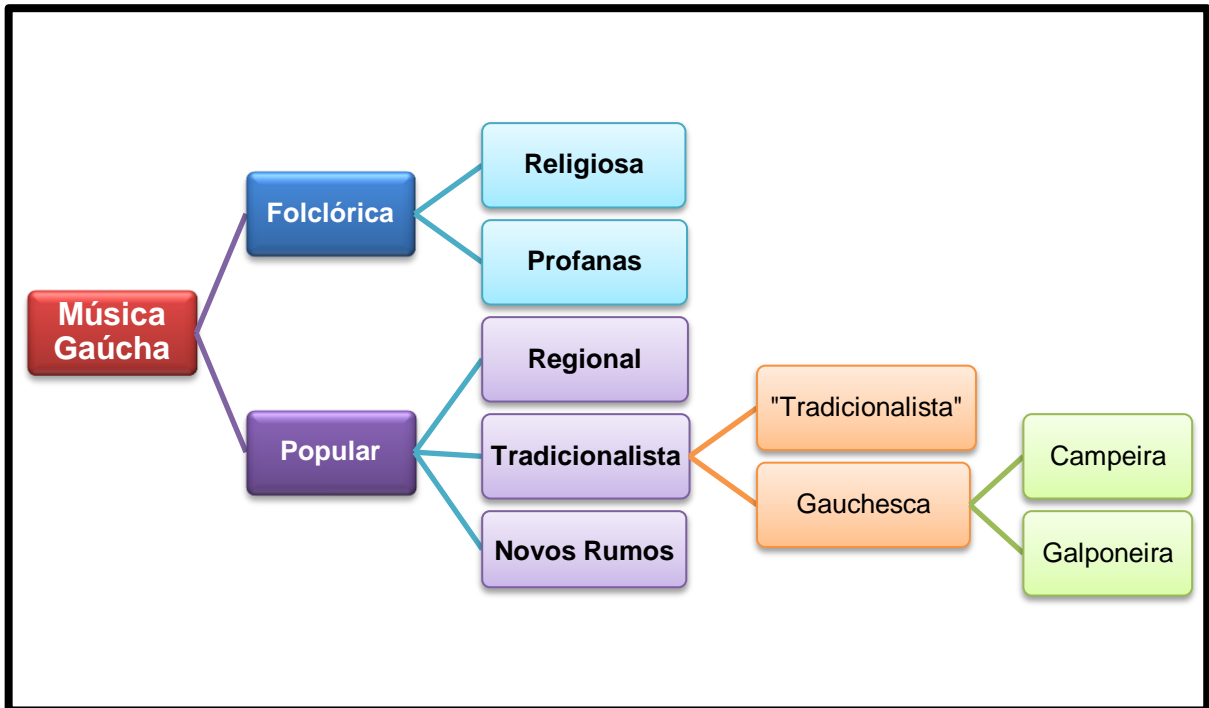
No Rio Grande do Sul, os jesuítas introduziram as músicas religiosas e as danças dramáticas. Com elas animavam as festividades sagradas nas aldeias e aplicavam-nas no trabalho de aculturação dos escravos negros e na catequização dos nativos. (CÔRTEES, 2001).

Na contemporaneidade, essas manifestações musicais continuam expressivas, e como exemplo temos algumas festividades religiosas que são cantadas fora das igrejas: as festas juninas, as cavalhadas, as festas do divino, os ternos de reis, as folias, as vias sacras, entre outras. Algumas, porém, ocorrem dentro das igrejas, como os terços e as ladainhas.

As músicas folclóricas profanas foram resgatadas por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa e descritas no Manual de Danças Gaúchas, em 1956. Embora as

músicas tenham apresentado algumas modificações na contemporaneidade, principalmente, com a agregação de novos instrumentos, manteve seu caráter temático básico, entre eles a maneira de dançar estabelecido pelo referido manual.

Figura 1: Classificação da Música Gaúcha



Fonte: Adaptado de Côrtes (1984).
Org.: LORENSI, D. C. T.

Editado em 1956, o Manual de Danças Gaúchas é um pequeno compêndio dedicado a apresentar os primeiros resultados de quase dez anos de pesquisa sobre as danças típicas do Rio Grande do Sul. Por seu caráter didático, o livro – assinado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes – também acaba estabelecendo uma série de diretrizes fundamentais acerca do cancionário folclórico gaúcho. (COUGO JÚNIOR, 2010, p. 6 – 7).

Nesse manual foram publicadas vinte e cinco (25) músicas folclóricas do Rio Grande do Sul, entre elas: balaio, maçanico, caranguejo, chimarrita, tatu de volta no meio, quero-mana e cana-verde. Além dessas canções, que eram consideradas profanas, podem-se inserir na categoria as músicas religiosas¹⁰, como as ladainhas, o terno de reis e as folias do divino.

¹⁰ Saliento que, para esse estudo, serão abordados temas referentes à música folclórica profana, como o anu, chimarrita, cana-verde, meia canha, tatu de castanholas, entre outras.

A música popular, que é subdividida em regional, tradicionalista e novos rumos (nativismo), apresenta diferentes ritmos e linguagem do que a música folclórica, bem como, procura enaltecer os aspectos naturais e culturais do Rio Grande do Sul.

No que se refere à música regionalista, pode-se afirmar que esse estilo musical aborda as particularidades locais em suas composições, como as condições climáticas, a vegetação, os animais, a base social de origem, entre outros. Enaltece os aspectos que diferenciam as regiões gaúchas, assim como pode ter uma projeção folclórica, ou seja, valorizar as lendas e mitos regionais.

A cultura popular está vinculada à música tradicionalista, com forte influência das imposições da indústria fonográfica. Além disso, contribui para ordenar a sociedade sul-rio-grandense, imprimindo regras e valores essenciais ligadas à identidade que o gaúcho ostenta e da qual parece não querer se desfazer, pois a mesma se constitui em um elemento que identifica a cultura gaúcha perante as demais (AGOSTINI, 2005).

A música tradicionalista se ramifica em “tradicionalista” e gauchesca. A primeira refere-se aos temas poéticos musicais surgidos, e, especialmente, gravados após o início do Movimento Tradicionalista Gaúcho. (CÔRTEZ, 2001). Esse estilo musical é, também, difundido nos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs), divulgando através das composições os hábitos e costumes dos gaúchos, como a lida campeira e as diferentes vivências provenientes da cultura gaúcha.

A música gauchesca campeira “[...] é uma composição de certa forma aprimorada no que respeita ao vernáculo, à rima e à unidade do tema” (CÔRTEZ, 2001), constituindo-se em uma canção singela, que expressa a relação do gaúcho com o campo, em especial, o pampa e o cavalo. O estilo musical também é aceito nos CTGs, uma vez que parte de temas considerados tradicionais e utilizam ritmos fandangueros, como a rancheira, a valsa, o xote, o vanerão, entre outros.

A galponeira é uma composição mais largada, própria das “rodas no galpão”, nas quais os gaúchos se reúnem para chimarrear e assar o churrasco, bem como para cantar e contar causos. Nesse estilo musical se encontram frequentemente “expressões de machismo e palavras jocosas”, como salienta Côrtes (2001).

A música nativista se diferenciou em parte dos padrões ideológicos da música regional e da tradicionalista, pois traz em suas composições críticas ao sistema político e econômico, ou seja, alertam sobre os novos rumos que a sociedade

gaúcha vem tomando. Além disso, os nativistas utilizam instrumentos considerados modernos, como, por exemplo, a guitarra e o contrabaixo elétricos. Esse subgênero é amplamente divulgado em festivais de música, como a Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria (RS).

Independente do estilo, a música gaúcha envolve múltiplas dimensões e simbologias que possibilitam reafirmar a identidade gaúcha, exaltando os atos e as façanhas dos heróis farroupilhas, bem como as manifestações culturais específicas vinculadas à paisagem e a diferentes períodos.

3 O CAMINHO METODOLÓGICO

O presente capítulo aborda o caminho metodológico utilizado no decorrer da pesquisa. Para um melhor entendimento dos processos teórico-metodológicos, o trabalho foi estruturado em etapas, as quais se constituem no percurso que viabiliza a concretização dos objetivos propostos pela investigação científica. A seguir, apresento as etapas metodológicas que nortearam o caminho investigativo desta dissertação.

3.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Nas últimas décadas, a ciência geográfica passou a explorar paulatinamente a imaterialidade dos processos culturais. Entre as temáticas investigadas, pode-se destacar a inserção da música na Geografia. De acordo com Kong (2009, p. 135), “[...] durante muito tempo, grande parte da pesquisa geográfica sobre música popular não foi teórica ou metodologicamente sofisticada”. As pesquisas, que inseriram a música para embasar os estudos, receberam inúmeras críticas, e ainda recebem, devido aos aportes teórico-metodológicos empregados.

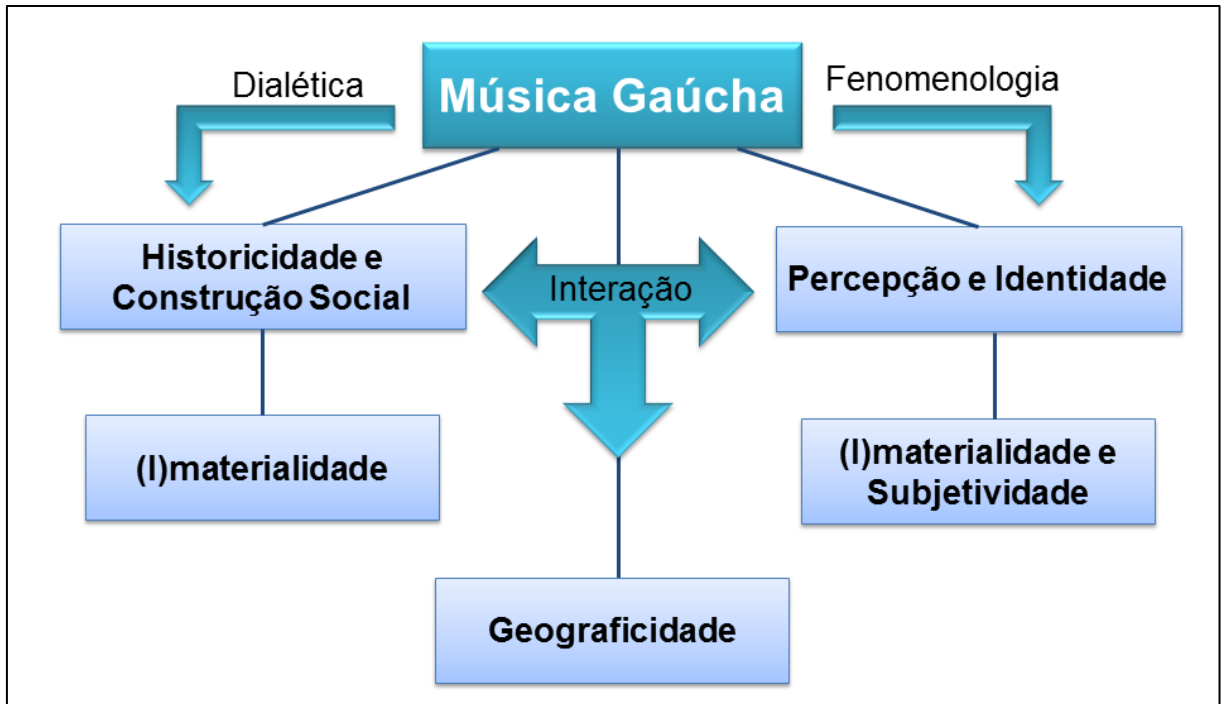
Assim, como busco explorar a música gaúcha e sua relação com a paisagem natural e cultural da 13ª Região Tradicionalista, foi necessário optar pela utilização de dois métodos científicos: a fenomenologia e a dialética. De acordo com Pinto (2015), a necessidade de articular o método fenomenológico com o método dialético possibilita a compreensão das diferentes realidades e representações socioculturais que ocorrem nas unidades territoriais em estudo. (FIGURA 2).

Como método investigativo a pesquisa baseia-se, principalmente, na fenomenologia, uma vez que suscitou a necessidade de integrar o mundo pessoal das experiências vividas pelos músicos e suas ações, apropriações e representações sobre a paisagem cultural, desencadeadas por intermédio da simbologia presente nas músicas gaúchas e sua relação com outros códigos culturais, como o vestuário, as danças e os festivais, entre outros.

O método fenomenológico, segundo Gil (2008), foi apresentado por Edmund Husserl (1859-1938) e procura estabelecer uma base segura, liberta de proposições para todas as ciências. Além disso, a fenomenologia questiona, através da

percepção, as experiências, as ações, as interações e as sensações dos grupos sociais.

Figura 2: Perspectivas da pesquisa no método fenomenológico e dialético



Org.: LORENSI, D. C.T. (2017).

De acordo com Husserl (2012), a fenomenologia revela as dimensões subjetivas das experiências humanas, produzidas pela interação dos sujeitos, suas experiências cotidianas e suas próprias emoções e percepções. Desse modo, através desse método, pode-se compreender a realidade social e cultural, a partir da interpretação dos músicos acerca da paisagem que compõem a 13ª Região Tradicionalista.

A subjetividade faz parte de uma realidade social e não pode ser acolhida metodologicamente como fator perturbante, que não deveria existir. O homem é ator, não consegue observar-se neutramente e estabelece com sua sociedade uma relação muito mais complexa que a formal-lógica da ciência clássica. (DEMO, 2009, p. 250).

A fenomenologia prioriza a realidade social, a qual não é única, mas diversa e de múltiplas interpretações, através da descrição dos fenômenos, das suas essências e de seus significados materiais, naturais, sociais e culturais. Nas

pesquisas realizadas sob o enfoque fenomenológico, o pesquisador considera imediatamente o que está presente na consciência dos sujeitos. (GIL, 2008).

Dessa maneira, a abordagem metodológica escolhida possibilita a compreensão do universo simbólico, dos motivos, das aspirações e das atitudes presentes nas músicas gaúchas, desde sua composição até sua divulgação nos festivais, bem como sua contribuição na construção da identidade cultural da 13ª Região Tradicionalista, do Rio Grande do Sul, na contemporaneidade.

Em virtude da inexistência de planejamento rígido e da não-utilização de técnicas estruturadas para coleta de dados, que caracterizam as pesquisas fenomenológicas, não há como deixar de admitir o peso da subjetividade na interpretação dos dados. (GIL, 2008, p. 34).

Além disso, a percepção está atrelada a esse método, pois considera a importância de se ter discernimento de algo e de ter consciência de realizar os atos mais simples, como tocar determinado objeto. (CAETANO, 2012). Assim, as vivências possibilitadas pela música gaúcha envolvem justamente às experiências cotidianas dos músicos e dos apreciadores do estilo musical, e se relacionam diretamente com os sentidos humanos, principalmente o tato e a audição.

Em virtude da consciência se constituir a partir das experiências vividas, a fenomenologia chama atenção para o fato de que é pelo vivido que o indivíduo se põe em contato com o mundo dos objetos exteriores. Por isso, com a compreensão racional do vivido, com sua dimensão subjetiva, distante do mundo objetivo e abstrato da ciência, é que se alcança a essência dos objetos tal como eles se apresentam na consciência. Portanto, é através do percebido, e não do concebido; ou seja, não por ideias prévias, por ideias pré-concebidas ou por conceitos que o homem se põe em contato com os objetos exteriores. A consideração da percepção advinda das experiências vividas é, assim, considerada etapa metodológica importante e fundamental. (LENCIONI, 1999, p.150).

Nesse sentido, as experiências vividas pelos grupos sociais refletem materialmente na paisagem pelo conjunto de códigos culturais visíveis. Assim como a abordagem humanístico-cultural da Geografia, respaldada pela fenomenologia, concebe a paisagem como a somatória, também, dos aspectos imateriais (os valores, as crenças e as ideologias) característicos dos distintos grupos sociais.

Desse modo, a paisagem, enquanto categoria de análise, permite à Geografia colocar-se como uma das ciências das essências nos moldes propostos pela fenomenologia. Ela nos remete para o "mundo" que é um campo que se estrutura na

relação do eu com o outro, o reino onde ocorre a nossa história, onde encontramos as coisas, os outros e a nós mesmos. (HOLZER, 1997).

É importante ressaltar que a pesquisa fenomenológica parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, vinculadas à paisagem. Assim, a música, enquanto temática de pesquisa, tem nas noções fenomenológicas do mundo vivido possibilidades de traduzir, decodificar, elucidar e, assim, entender a alma das paisagens e dos lugares (MELLO, 2016).

A pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico procura resgatar e compreender os significados atribuídos pelas composições musicais à paisagem cultural, possibilitando o entendimento e a interpretação dos textos musicais, dos ritmos, das danças e da construção identitária, principalmente.

Esse método permite buscar a compreensão da música gaúcha e da geograficidade de suas letras, as quais são dotadas de significados, valores e sentimentos, através das técnicas de pesquisa mais utilizadas pela fenomenologia, que são de natureza qualitativa e não estruturada. Além disso, esse método “[...] exalta a *interpretação* do mundo que surge *intencionalmente* à nossa consciência. Por isso, na pesquisa, eleva o *ator*, com suas percepções dos fenômenos.” (TRIVIÑOS, 1987, p. 47).

Esse método proporcionou a percepção de como a música gaúcha apropriase da paisagem e revela os diferentes significados atribuídos pelos indivíduos, uma vez que cada pessoa tem uma maneira particular de entender a realidade na qual está inserida. Assim, através das canções, pode-se verificar a relação dos sujeitos, (que para esta pesquisa são os letristas, compositores, músicos, intérpretes e produtores musicais), com a paisagem, identificando os sentimentos, as emoções e outros aspectos proporcionados pela interação homem e natureza.

Entretanto, a fenomenologia não está interessada em oferecer relevância à historicidade dos fenômenos. Esse é um problema enfrentado ao se adotar a fenomenologia como método de pesquisa. A esse respeito, Gil (2008) salienta que o método se concentra exclusivamente na experiência em foco, no que essa realidade significa para a pessoa, desconsiderando a temporariedade dos fatos.

Para buscar o entendimento das mudanças ocorridas na evolução temporal é que se suscitou a necessidade de utilizar a dialética como um auxílio nesse

percurso, uma vez que o método dará suporte aos processos históricos e, também, cartográficos da pesquisa. Além do mais, a dialética

[...] fornece as bases para uma interpretação dinâmica e totalizante da realidade, já que estabelece que os fatos sociais não podem ser entendidos quando considerados isoladamente, abstraídos de suas influências políticas, econômicas, culturais, etc. (GIL, 2008, p. 33).

Nesse sentido, o método dialético considera os fenômenos em constante transformação e inter-relação com o todo, enfatizando a dinâmica de organização da paisagem, viabilizada por temporalidades distintas. Assim, “[...] a ciência, numa perspectiva dialética, alicerça-se na noção de historicidade, ou seja, na transformação da realidade, a qual é analisada de modo crítico”. (SALVADOR, 2012, p. 103).

Esse método permitiu o entendimento da relação entre a Geografia e a música gaúcha, que vai além da reflexão acerca da simbologia e da imaterialidade, pois envolvem análises que conduzem as narrativas temporais, como abordado no referencial teórico da dissertação. Assim, a periodização suscita o entendimento de como as continuidades e rupturas conduziram o pensamento geográfico e como se iniciou a análise do espaço a partir da musicalidade e sua resignificação na atualidade.

Além disso, a dialética dará suporte para a construção de cartografias que espacializam as marcas culturais descritas nas letras das músicas gaúchas, que contemplam a paisagem da 13ª Região Tradicionalista. A espacialização, a partir da construção de cartografias específicas, proporciona um meio de diálogo entre todos os envolvidos na pesquisa, expressando as trajetórias dos indivíduos e/ou dos grupos sociais.

De acordo com Bonnemaïson (2003, p. 125), é necessário “[...] inventar uma cartografia nova que represente o campo cultural vivido pelos grupos humanos”, espacializando as marcas da cultura gaúcha que foram transformadas em música e que alimentam as emoções e os sentimentos dos artistas e dos apreciadores do gênero musical.

Dessa forma, à luz da perspectiva do método fenomenológico e do dialético, busquei o entendimento do vínculo existente entre a música gaúcha e a paisagem geográfica dos municípios da 13ª Região Tradicionalista, uma vez que a interação

entre ambos os métodos proporcionam maior compreensão das geografidades presentes na paisagem, através da compreensão do real, o qual é fruto dos processos históricos e sociais dos sujeitos, bem como das essências, definida como a relação do “ser-no-mundo”. (HOLZEL, 1998, p. 47).

Dessa forma, a geografidade pode ser entendida como a

A geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear os mares, de explorar os continentes. Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível. A inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou procura de novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma geograficidade (*geographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino. (DARDEL, 1990 apud Holzel, 1998, p. 47).

Assim, a partir da musicalidade gaúcha é possível compreender as geografidades vivenciadas pelos artistas e a relação com a paisagem no qual estão inseridos, através de seus anseios, sentimentos e vínculos afetivos.

As possibilidades apresentadas por estes métodos buscam responder questões passadas, representadas pela história musical do Rio Grande do Sul, e do tempo presente, através da compreensão da experiência vivida, bem como da construção da identidade cultural na contemporaneidade, a partir da percepção dos artistas (cantores/intérpretes, músicos e compositores) que nasceram ou residem nos municípios que compõem a 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul, evidenciando, especialmente, a relação dos músicos com a paisagem e os sentimentos inerentes ao processo.

Saliento que a utilização desses métodos permite a compreensão da apropriação da paisagem pela música gaúcha, como fruto dos acontecimentos histórico-culturais, que levam aos grupos a valorização dos sentimentos ligados à vivência cotidiana no recorte espacial em análise. Além disso, as músicas são construções subjetivas, que evidenciam a paisagem cultural, os hábitos e os costumes dos gaúchos.

3.2 ETAPAS METODOLÓGICAS UTILIZADAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA INVESTIGAÇÃO

As etapas metodológicas constituem-se num caminho fundamental para a sua organização. Para Pessoa (2012), o processo investigativo suscita olhares

diferenciados de acordo com o propósito da pesquisa e o caminho metodológico é de responsabilidade do pesquisador e está em consonância com seus princípios filosóficos e posturas frente à realidade em que vive e da ciência que estuda.

A organização metodológica da pesquisa foi estruturada por meio de etapas, como pode ser observadas na figura 3. A etapa inicial da pesquisa correspondeu à estruturação do caminho investigativo referente à temática cultural, bem como à definição dos métodos científicos do trabalho. Procurei trabalhar inicialmente com a revisão bibliográfica, sendo esta pautada em conceitos norteadores, como Geografia Cultural, cultura, identidade, códigos culturais e paisagem. Posteriormente, procurei compreender a relação entre a ciência geográfica e a música gaúcha, assim como, outros códigos culturais ligados à musicalidade, como os festivais nativistas, os bailes, as danças e a vestimenta típica. (QUADRO 2).

Quadro 2: Temáticas abordadas na investigação e os respectivos autores enfocados para a matriz teórica

Temáticas Enfocadas	Principais autores utilizados
Geografia Cultural	Becker (2006), Bezzi (2004), Claval (1997, 2007, 2011, 2014), Corrêa (2001), Corrêa; Rozendahl (2003, 2005 2014) e Duncan (2014).
Cultura, identidade, códigos culturais e paisagem cultural	Brum Neto (2007), Brum Neto; Bezzi (2008a, 2008b), Caetano (2012), Claval (2007, 2014), Corrêa; Rozendahl (1998), Cosgrove (1999), Cucho (1999), Le Bossé (2013), Sauer (1997, 1998), Santos (2014) e Wagner; Mikesell (2014).
Música e sua relação com a ciência geográfica	Agostini (2005), Barbosa (2014), Braga (1987), Brum Neto; Bezzi (2008b), Carney (2007), Castro (2009), Côrrea (1998), Côrtes (1984, 2001), Cougo Júnior (2010), Creuz (2016), Crozat (2016), Dozena (2016), Fernandes (2003), Furlanetto (2016), Kong (2009), Merriam (1983), Mesquita (1997), Oliveira; Holgado (2016), Panitz (2010), Pizotti (2016), Sauer (1997), Savaris (2008), Torres (2016) e Vieira; Paixão (2016).

Org.: LORENSI, D. C. T. (2017)

Também, nessa primeira etapa realizei o levantamento das apresentações artísticas nos municípios da 13ª Região Tradicionalista. Paralelamente, foi realizado o contato com o responsável pela Associação dos Músicos, Compositores e Intérpretes do Rio Grande do Sul (AMCIRS), com sede em Santa Maria, a fim de iniciar a identificação dos músicos, intérpretes e/ou compositores de cada município, assim como as músicas que se referem à paisagem local e a influência na construção da identidade cultural.

Na segunda etapa elaborei o instrumento de pesquisa, em forma de entrevista semiestruturada (APÊNDICE A), que serviu de roteiro para entrevistar os cantores, os músicos e os compositores, residentes nos municípios selecionados. Segundo Alves (2008, p. 231) “a entrevista semiestruturada intercala questionários fechados com perguntas livres, cabendo ao geógrafo escolher a melhor técnica para proceder à pesquisa”.

Como a 13ª Região Tradicionalista é constituída por dezessete municípios, adotou-se a técnica metodológica de pesquisa denominada *snowball* (bola de neve), que possibilitou a seleção dos sujeitos (artistas) para coleta das informações e depoimentos.

A técnica do *snowball* é utilizada para a identificação de sujeitos através da sugestão de outro indivíduo, ou seja, pressupõe-se que exista uma ligação entre os sujeitos predisposto pela característica de interesse da pesquisa (FAUGIER; SARGEANT, 1997). O primeiro passo dessa técnica consiste em encontrar indivíduos que pertencem à população alvo ou próximo à realidade estabelecida. Nesse sentido, o ponto de partida do trabalho de campo foi o contato estabelecido com a AMICRS e a entrevista realizada com o presidente da referida associação, o músico Jean Kirchoff.

A terceira etapa consistiu no trabalho de campo, em que verifiquei nos municípios a relação existente entre a música gaúcha, a construção da identidade cultural e a paisagem cultural. Nessa fase também realizei as entrevistas com os músicos em festivais, ensaios, bailes, entre outros, em que contemplem os municípios que compõem a 13ª Região Tradicionalista, assim como, selecionei e identifiquei as músicas que se referem ao recorte espacial estabelecido.

Dessa forma, entrevistei um universo de vinte e quatro (24) artistas, os quais residem nos municípios que integram a 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do

Sul. Cabe salientar que a técnica do *snowball* possibilitou a indicação e a identificação dos músicos, principalmente os ligados ao movimento nativista.

Para melhor atender aos objetivos propostos nesta dissertação, procurei contemplar todas as esferas pertinentes à musicalidade. Foram entrevistados letristas¹¹, compositores musicais¹², intérpretes¹³, instrumentistas¹⁴, produtores musicais e fonográficos¹⁵, arranjadores¹⁶ e avaliadores musicais do MTG.

De acordo com Panitz (2010), para acompanhar os artistas (cantores, músicos e compositores) implica em três condições: 1) estar presente nos locais onde as representações acontecem (shows, ensaios, encontros, festivais); 2) estar nas paisagens as quais as representações se referem (as cidades) e 3) seguir suas representações e ações também por dados secundários (entrevistas, canções que retratem a área de estudo, livros, textos, sites, entre outros).

Por meio dessas três condições cheguei numa perspectiva maior do fenômeno musical em questão e na relação dos músicos com o espaço vivido. Para tal finalidade, foi necessário um trabalho de campo específico e contínuo aos locais onde as apresentações artísticas e festivais aconteceram. Nesse sentido, estabeleceu-se o recorte temporal de outubro de 2015 a setembro de 2016 para a busca das informações.

Saliento que as entrevistas realizadas ocorreram em diferentes locais, como *shows*, eventos beneficentes, festivais nativistas, bailes gaúchos, entre outros. Assim como foi necessário agendar alguns encontros, uma vez que os músicos indicados são os mais atuantes no espaço que propus estudar.

Paralelamente com as etapas metodológicas, realizei um levantamento fotográfico das principais materializações da cultura nas cidades visitadas (praças, monumentos, prédios históricos, CTGs, entre outros), que estão relacionadas com as músicas gaúchas citadas durante o trabalho de campo, ou seja, os códigos e os

¹¹ Letrista é o poeta, aquele que possui o dom para escrever os poemas, e através da parceria com músicos esses “poemas” viram canções.

¹² Compositor é o criador da música, compõe a melodia, ou seja, a sequência de notas musicais e define o ritmo.

¹³ Intérprete é a pessoa que canta e que coloca o seu talento, o entusiasmo e as emoções para defender as canções nos palcos dos festivais, nas apresentações e nos bailes.

¹⁴ É o músico que toca algum instrumento musical, como o violão, acordeom, contrabaixo, bateria, entre outros.

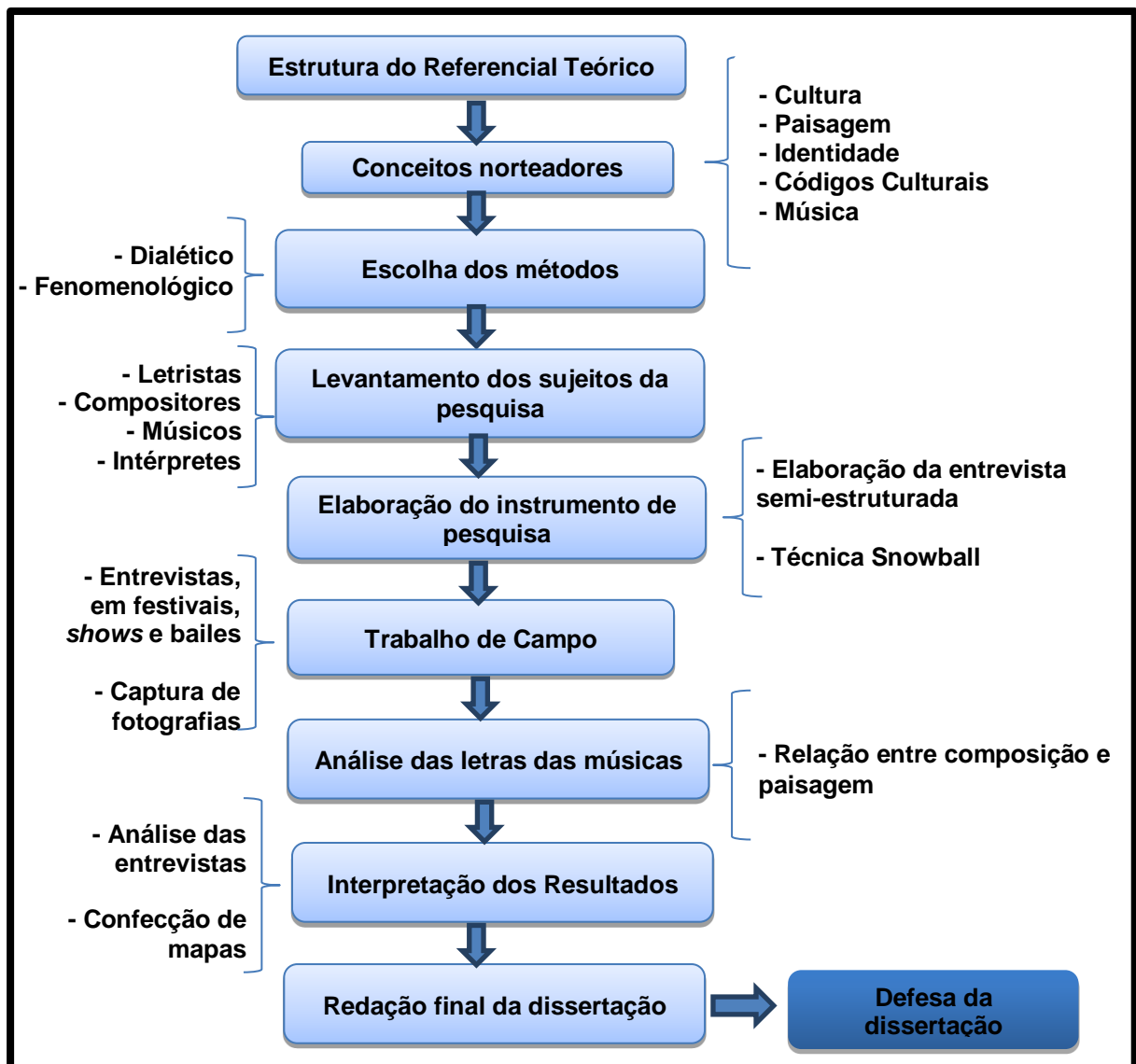
¹⁵ Produtor musical é responsável pela sessão de gravação, bem como, guia os músicos e cantores, participando de todo o processo de produção musical do CD.

¹⁶ É o responsável por preparar a composição para ser executada por um grupo de artistas, fazendo os arranjos necessários de vozes e diferentes instrumentos musicais.

elementos culturais materializados no recorte em estudo, que compõem a paisagem cantada das cidades.

Na quarta etapa, analisei as letras de músicas que se referem aos municípios selecionados, averiguando a relação existente entre a composição e a paisagem cultural. Por fim, os demais dados coletados foram analisados, a fim estruturar e confeccionar os mapas, os quais são formados pela materialização da cultura, identificados nas letras das músicas dos compositores locais, no recorte espacial estabelecido, e para a elaboração do texto final da pesquisa.

Figura 3: Fluxograma do caminho metodológico utilizado para a realização da pesquisa



4 O CAMINHO MUSICADO

Este capítulo consiste na apresentação dos resultados e das discussões do presente estudo, no qual abordei a apropriação da paisagem cultural dos municípios que compõem a 13ª Região Tradicionalista, do Rio Grande do Sul, pela música gaúcha. Para isso, busquei mostrar os principais trabalhos dos artistas entrevistados, retratando a importância desses no cenário musical da 13ª Região Tradicionalista e, também, do Estado.

Após, foi realizada a especialização cartográfica dos principais códigos culturais e elementos paisagísticos que estão poetizados pela música gaúcha e que retratam o vínculo do compositor com paisagem cultural, bem como a importância da musicalidade na construção identitária e na formação da paisagem cantada do recorte de estudo.

4.1 OS MÚSICOS DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA

Ao longo do trabalho de campo, consegui estabelecer contato com vários artistas, que têm na música gaúcha uma filosofia de vida, procurando, através das canções que compõem ou interpretam, levar sua mensagem para todos que apreciam a música do Rio Grande do Sul.

Na seleção dos músicos foi considerado alguns aspectos essenciais como residir no recorte espacial estabelecido e terem sido indicados por outros artistas. Assim, constatei que esses formam um sistema de parceria entre si, ou seja, os músicos indicados já tiveram algum trabalho em comum, como uma criação musical, a interpretação de uma canção, a realização de *shows*, eventos, festivais, entre outros.

O sistema de parcerias está ligado às relações interpessoais, o qual contribui para unir os artistas e, conseqüentemente, divulgar a música gaúcha, independente do estereótipo utilizado (folclórica, tradicionalista, regionalista e nativista).

Diferentemente de artistas de grandes gravadoras – onde as parcerias musicais muitas vezes são decididas pela direção da gravadora, pelos produtores, como forma de visibilizar artistas uma obra do outro para fins de difusão comercial. (PANITZ, 2010, p. 154).

Os músicos gaúchos estabelecem parcerias a partir da afinidade existente para realizarem suas criações poéticas e musicais, possuindo grande liberdade na escolha dos seus parceiros musicais. Dessa forma, tais parcerias relacionam-se ao fato de articularem composições conjuntas, estabelecendo uma ligação entre o poeta e o músico compositor, bem como interpretarem canções e gravarem álbuns.

Outro motivo pelo qual se escolheu os artistas da 13ª Região Tradicionalista é que esses realizam *shows* e eventos, participam dos festivais na região definida para estudo, como em outras localidades do Rio Grande do Sul. Assim, “[...] as parcerias acontecem primeiramente no plano pessoal, motivado pela empatia, e em seguida se concretizam eventos onde se divide o palco”. (PANITZ, 2010, p. 154).

Além disso, observei que a maioria dos músicos entrevistados não é natural dos municípios selecionados. A pesquisa apontou que os motivos pelos quais esses artistas passaram a residir na região central do Estado se devem ao fato de necessitarem facilitar o deslocamento para outras regiões do Rio Grande do Sul, a fim de cumprirem suas agendas de trabalho. Outro motivo é a busca de uma formação acadêmica, a qual ocorre junto ao curso de Música e outras graduações, principalmente na Universidade Federal de Santa Maria, e ao trabalho ou estudo de seus familiares. (Quadro 3).

Os músicos que atualmente residem na 13ª Região Tradicionalista encontram-se na cidade com maior representatividade urbana, que é o município de Santa Maria, o qual se destaca no cenário musical e se constitui em um polo de atração para os músicos, intérpretes e compositores, uma vez que é a principal cidade da região. (MAPA 2).

Também, verifica-se que em doze municípios que compõem o recorte de estudo não se encontrou representante musical. São eles: Vila Nova do Sul, Formigueiro, Dilermando de Aguiar, São Pedro do Sul, São Martinho da Serra, Itaara, Ivorá, Silveira Martins, São João do Polêsine, Dona Francisca, Agudo e Paraíso do Sul.

Tal fato possui explicações plausíveis, como, por exemplo, o município de São Pedro do Sul, onde residiu por muitos anos o compositor e intérprete Nenito Sarturi, o qual também era delegado de polícia da cidade e, com a sua aposentadoria, retornou para Santiago, sua cidade natal, dedicando-se à música gaúcha.

Quadro 3: Cidade natal dos músicos entrevistados na pesquisa

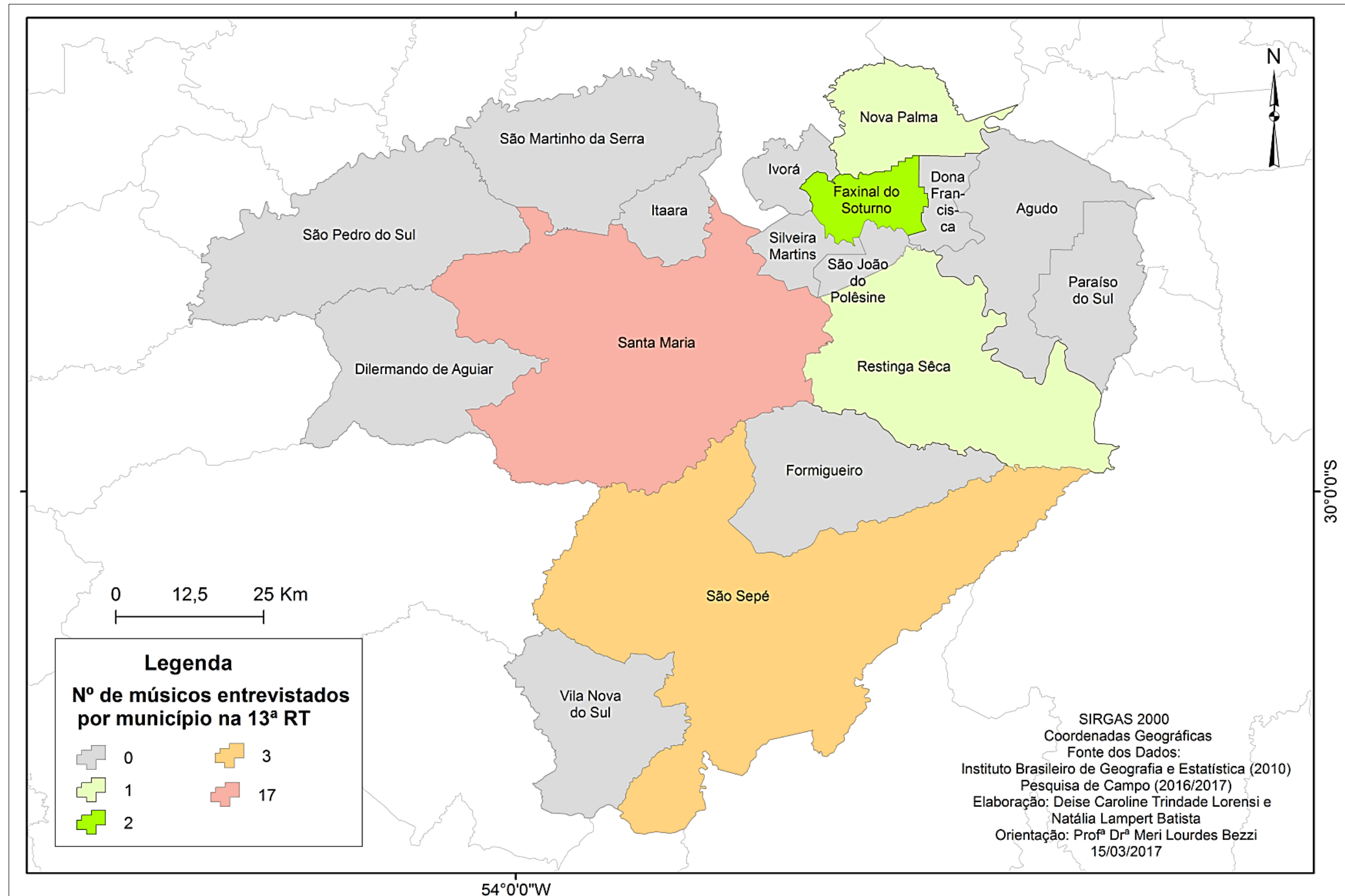
Cidade	Músicos	Total
Santa Maria	Analise Severo, Elias Rezende, Evandro Zamberlan, Jair Medeiros, Júnior Benaduce, Miguel Brasil e Tony Guimarães	7
Bento Gonçalves	Tuny Brum e Sabani Felipe de Souza	2
São Sepé	Fabiane Brum e Zizi Machado	2
Uruguaiana	Oristela Alves e Pirisca Grecco	2
Caçapava do Sul	Gaspar Costa	1
Cacequi	Felipe Leal	1
Cachoeira do Sul	Jaime Brum Carlos	1
Faxinal do Soturno	Juliana Spanevello	1
Nova Palma	Juarez Moro	1
Pelotas	Joca Martins	1
Rodeio Bonito	Miguel Ranoff	1
Rosário do Sul	Luciano Rodrigues	1
São Gabriel	Jean Kirchoff	1
São Luiz Gonzaga	Júlio Pereira	1
Chapecó – SC	Rodrigo Filipini	1

Fonte: Trabalho de Campo, 2016 – 2017.
Org.: LORENSI, D. C. T. (2017)

Outros municípios perderam os compositores e/ou os seus músicos, como São Martinho da Serra, Silveira Martins, Paraíso do Sul, devido à mudança de residência dos artistas, como Formigueiro, o qual é representado pelos irmãos Brum, sendo que Tuny Brum reside em Santa Maria e Vinícius Brum, que é presidente da Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), mora em Porto Alegre.

A perda dos representantes musicais, também, ocorre através do óbito, como é o caso de Agudo, que perdeu um dos principais letristas da 13ª Região Tradicionalista, o senhor Erón Rodrigues, o qual faleceu em 2015. Entre as principais músicas poetizadas por esse letrista, estão “Nas varandas”, gravada por Wilson Paim, e “Natureza de vida e canto”, interpretada por Jairo Lambari Fernandes.

Mapa 2: Distribuição dos músicos da 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2010.
 Org.: BATISTA, N. L.; LORENSI, D. C. T. (2017).

Cabe salientar que os municípios que integram a Quarta Colônia de Imigração Italiana¹⁷ e a cidade de Paraíso do Sul apresentam a sua identidade cultural muito atrelada à formação étnica dos municípios, constituído por descendentes de italianos e alemães. Nessas cidades, a culinária, a religiosidade e a musicalidade vêm imbuídas de signos remanescentes dos imigrantes, portanto, tem-se menor expressividade da cultura gaúcha. Desse modo, as manifestações culturais gaúchas são expressivas apenas na Semana Farroupilha e, basicamente, viabilizadas pelos CTGs.

Acerca dessa questão, o músico Joca Martins (2016) traça uma comparação entre Pelotas e Faxinal do Soturno, e relata que

Eu acho que aqui só tem o CTG. Lá na minha terra tem vários símbolos que identificam a cultura gaúcha, como a estátua do Negrinho do Pastoreio. Tem muitos mesmo! Não quero desmerecer Faxinal, que é minha segunda querência. Até pelo fato das idades das cidades, Pelotas tem 150 anos a mais. E, também, vejo que a questão italiana é bastante forte aqui.

Fica evidente que nos municípios supracitados as identidades italianas e alemãs apresentam expressividade quanto às manifestações de sua cultura, procurando preservá-las, a fim de que as novas gerações de descendentes recriem laços identitários com os países de origem, resgatando a língua materna, os costumes, os hábitos e os demais códigos culturais.

De posse dessas informações e/ou do levantamento geral da localização dos músicos entrevistados, segue uma breve exposição dos principais trabalhos realizados por eles. Organizei a apresentação conforme o município de residência dos artistas, a função que exercem, o tipo de música gaúcha que se insere em seus trabalhos, entre outros aspectos que contribuíram para a construção de sua carreira musical e para a divulgação da música gaúcha.

4.1.1 As vozes do Coração: os músicos de Santa Maria (RS)

Jean Kirchoff é intérprete e compositor musical. Seu trabalho está relacionado com à música regional gaúcha e nativista. Participa assiduamente dos festivais

¹⁷ A Região da Quarta Colônia é formada por nove municípios: Agudo, Dona Francisca, Faxinal do Soturno, Ivorá, Nova Palma, Pinhal Grande, Restinga Seca, São João do Polêsine e Silveira Martins. Estas informações podem ser acessadas no *site* da Secretária de Turismo do Rio Grande do Sul - SETUR, disponível em: <<http://www.turismo.rs.gov.br/roteiro/96/quarta-colonia>>.

nativistas, como concorrente e jurado. Sua carreira teve início cantando para invernadas artísticas de CTGs. (FIGURA 4). A esse respeito, relata que: “Comecei minha carreira artística, na música gaúcha, dentro dos CTGs. Eu trabalhei durante 10 anos com os grupos vocais e com mais de 50 entidades em todo o Rio Grande do Sul”. (KIRCHOFF, 2016).

Dentre as entidades tradicionalistas em que trabalhou em Santa Maria (RS), estão o CTG Bento Gonçalves e o CTG Sentinela da Querência. Além disso, durante o percurso musical estabeleceu parcerias com vários artistas regionais, entre eles Itá Cunha, Miro Saldanha, o letrista Rômulo Chaves, bem como com a sua esposa, a cantora Analise Severo.

A carreira musical da intérprete Analise Severo é vinculada à música nativista. Os primeiros passos de sua carreira foram impulsionados pelo tradicionalismo, com participações em rodeios artísticos (modalidade interprete vocal) e cantando para as invernadas. Foi vencedora do Festival Gaúcho e Gastronômico de Arte e Tradição - FEGGART, evento que originalizou o Encontro de Artes e Tradição Gaúcha – ENART. (FIGURA 4).

Figura 4: Apresentando os cantores - Jean Kirchoff e Analise Severo



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

A cantora salienta que

Eu poderia citar várias entidades que trabalhei. A última que eu trabalhei, onde parei de trabalhar com ENART, sou do tempo do FEGART, foi o CTG Sentinela da Querência, aqui de Santa Maria. Mas, possui vínculo com muitas entidades na verdade. Nós temos circulação com nossa música nos festivais, fora dos festivais e dentro dos CTGs. Hoje não tenho nada a ver, porque a gente precisa trabalhar muito e aí precisei largar. CTG precisa de muita dedicação. Nós vivemos do CTG, amamos o CTG. Nós não estamos trabalhando lá ainda, porque a gente ganha dinheiro com a música e só no CTG não dava. (SEVERO, 2016).

Atualmente, Analise Severo coleciona premiações dos diferentes festivais nativistas do Rio Grande do Sul. Além disso, ela atua como radialista, juntamente com Jean Kirchoff, apresentando o programa “Universo Gaúcho”, na emissora de rádio “Quero Quero”.

Miguel Brasil é intérprete de música nativista. Sua carreira musical também ocorreu no interior do movimento tradicionalista, constituindo-se um dos maiores ganhadores do FestXirú vencendo onze anos consecutivos a modalidade de intérprete solista vocal. (FIGURA 5).

A esse respeito, o cantor afirma que: “trabalhei durante 35 anos dentro de CTGs, agora só com a música. Continuo dentro do CTG, mas só como músico. Não possuo vínculo direto com nenhuma entidade”. (BRASIL, 2016).

Figura 5: O cantor nativista Miguel Brasil



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

É importante ressaltar que Miguel Brasil é um dos maiores incentivadores da nova geração de músicos locais, colaborador da AMCIRS, amadrinhador de

declamadores, realiza apresentações nativista em CTGs e restaurantes da região e, durante a realização da Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria, trabalha junto com a rádio Guarathan, comentando o festival.

Outro entrevistado foi Tuny Brum. Ele é compositor, músico/instrumentista e intérprete. O seu trabalho está ligado à música nativista, percorrendo os vários festivais do Rio Grande do Sul. O seu interesse pelo nativismo ocorreu a partir da VI Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, em 1976. Entretanto, sua primeira participação em festivais ocorreu cinco anos depois, em 1981. (FIGURA 6).

Minha participação em festivais começa em 1981 no Festival da Música Crioula de Santiago – RS, como instrumentista. O primeiro festival que interpretei uma canção foi na IV Tertúlia Musical Nativista, em 1983. Depois vieram muitos outros, e, hoje possuo, além de inúmeras premiações, um universo de mais de 400 canções gravadas. Continuo, sempre que possível participando dos festivais, faço muitas canções em parcerias com diversos autores do estado do Rio Grande do Sul, e utilizo este mercado de trabalho (festivais) para divulgá-las. (BRUM, 2016).

Além do seu trabalho solo, integra o grupo Pandorga da Lua. Esse projeto cultural e educativo promove oficinas de teatros, de dança, de música, entre outras, e utiliza a poesia e os ritmos gaúchos para divulgar a cultura gaúcha.

Figura 6: O cantor nativista Tuny Brum



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2015).

Miguel Ranoff é um músico/instrumentista que trabalha com a música regional gaúcha. Iniciou sua carreira musical tocando no grupo “Antônio Gringo e os Quatro Ventos”. Atualmente, integra o Grupo Raízes, tocando em bailes na 13ª Região Tradicionalista e em outras regiões do Rio Grande do Sul. O músico participa assiduamente de festivais nativistas, acompanhando vários intérpretes da região. Além disso, é acadêmico do curso de Música da Universidade Federal de Santa Maria, o que contribui para o aperfeiçoamento de sua técnica musical. (FIGURA 7).

Figura 7: Apresentação com a participação do músico Miguel Ranoff



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Além da sua dedicação à música, ele é microempresário em Santa Maria. Recentemente abriu um bar, juntamente com seu irmão, Luis Carlos Ranoff – Ithi, que é um dos principais compositores e músicos do Rio Grande do Sul. O referido bar denomina-se “Confraria Ithi e Miguelão” e reúne em apresentações diversos cantores da música nativista e regional do centro do Estado.

Tonny Guimarães é outro intérprete entrevistado. Atualmente, o seu trabalho relaciona-se com a música nativista. Ingressou na carreira musical por intermédio do trabalho realizado nos CTGs. (FIGURA 8).

Eu possuía vínculo com os CTGs, agora não tenho mais, só como cantor. Cantei para vocal de internadas, participava do Feggart, e depois comecei a participar de grupos de bailes, tocando dentro dos CTGs, depois a cantor nativista. (GUIMARÃES, 2016).

Esse cantor faz apresentações sozinho ou associado a outros artistas, em restaurantes e bares do município de Santa Maria e na região. A parceria com outros músicos ocorre, principalmente, com Osmar Silveira Fernandes e Miguel Brasil.

Figura 8: Apresentação do intérprete nativista Tonny Guimarães



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Elias Rezende é compositor, músico/instrumentista e intérprete de música gaúcha, assim como considera que seu trabalho está vinculado a todas as esferas musicais: folclórica, regional, tradicionalista e nativista. (FIGURA 9).

A esse respeito o acordeonista salienta que:

Desculpe minha pretensão, mas eu me considero, assim, um curioso da música. Particpei muitos anos tocando em bailes gaúchos, toquei música regional por muitos anos, depois eu parti para a música nativista, foram abrindo outras portas. Mais tarde, eu me lancei para um trabalho fora do Estado. E, atualmente, eu estou ensaiando e preparando um material com músicas folclóricas do Rio Grande do Sul, cana verde, maçanico, pezinho. Mas, tudo com a minha visão. Não para dançar, mas com uma coisa mais sofisticada. Estamos, eu e o Jair, fazendo um trabalho para rearmonizar essas canções. (REZENDE, 2016).

Seu interesse pela música começou aos 7 anos de idade e com o tempo foi aprimorando sua musicalidade e buscando novos horizontes no meio artístico. Tem atuações marcantes nos festivais do Rio Grande do Sul, obtendo premiações em vários eventos, como melhor instrumentista e melhor músico. Também ministra

aulas e desenvolve pesquisas acerca do acordeom e o intercâmbio musical entre a cultura regional do sul do Brasil e outros ritmos

Figura 9: Apresentação com o acordeonista Elias Rezende



Fonte: Secretaria de Cultura de Santa Maria

Evandro Zamberlan é letrista, compositor e músico/instrumentista. Esse artista já participou de vários festivais nativistas do Rio Grande do Sul e possui mais de 80 composições gravadas por outros músicos. (FIGURA 10).

Porém, devido ao seu trabalho na construção civil, fez da música nativista um passatempo, o qual faz por amor. Tal sentimento pode ser verificado nas letras das suas composições. Esse artista também compôs a letra e a melodia, do hino do Riograndense Futebol Clube de Santa Maria e, em parceria com outro músico local – Humberto Gabbi Zanatta, o hino do município de Nova Palma (RS).

Eu fiz sobre Santa Maria o hino do Rio Grandense Futebol Clube, que é um clube aqui da cidade, sei que não é nativismo, mas mal ou bem é uma coisa da cidade. Fiz a música o Calçadão que é uma música com letra minha e música do João Chagas Leite, nós participamos da Tertúlia a uns 3 anos atrás eu acho. Compus também uma música para uma figura das mais queridas da cidade, que é o Claudinho Cardoso. Mas, a principal foi está a qual participamos da última tertúlia que é “Uma canção para Santa Maria”. E Nova Palma, tive a honra de fazer o hino do município, juntamente com o Zanatta. (ZAMBERLAN, 2016).

Figura 10: Compositor nativista Evandro Zamberlan



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Jair Medeiros é compositor, músico/instrumentista, produtor musical e arranjador. O seu trabalho está relacionado com a música folclórica, tradicionalista e nativista. Iniciou sua carreira musical junto ao movimento tradicionalista, atuando principalmente no CTG Ponche Verde, de Santa Maria (RS). (FIGURA 11).

Figura 11: Apresentações com o músico Jair Medeiros



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Comecei com 16 anos, meu primeiro grupo, que toquei, era de baile, os Piazzitos Poncheanos. Eu toquei aqui no Ponche Verde CTG e mantemos uma amizade até hoje, um deles era o Elias Rezende. Fiz parte do grupo Os Piás, aqui de Santa Maria; fui um dos fundadores do grupo Galpão. Trabalhei alguns anos como “Antônio Gringo e os Quatro Ventos”, nessa época há uns 22 anos atrás que comecei a participar dos festivais nativistas. Atualmente, trabalho com o Márcio Correia e o Grupo Gauchismo, atuando bastante em bailes, e também trabalho em estúdio de gravação, gravando para vários artistas. Eu possuo um *Home Studio*. (MEDEIROS, 2016).

Acerca de seu trabalho, o músico evidencia a afinidade estabelecida entre o compositor musical e o letrista.

Nunca tentei compor letra, eu só componho a melodia. Mas já dei ideias, por exemplo, pedir uma letra com alguma temática. A primeira que eu musiquei foi a vaneira “Florão de Loira”, que foi gravada por vários grupos, entre eles o Antônio Gringo, João Luiz Corrêa, a qual é uma música jocosa. Foi uma parceria com o Jaime Brum Carlos, eu pedi para ele uma música jocosa que fale sobre a loira e ele fez a letra e eu musiquei. Tem outras parcerias, com o Carlos Omar Villela Gomes, que é “Oito Tentos”, mas não do laço, seria oito tentativas. (MEDEIROS, 2016).

Outro importante artista santa-mariense é Júnior Benaduce, o qual é músico/instrumentista, intérprete e avaliador musical em rodeios artísticos do MTG. Possui vínculo com o CTG Sentinela da Querência e seu trabalho relaciona-se com a música folclórica, regional, tradicionalista e nativista. (FIGURA 12).

Figura 12: Cantor tradicionalista Júnior Benaduce



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2017).

Eu sou músico desde os 17 anos. A minha vida sem a música não seria nada. Tudo o que eu tenho eu devo a música. Tendo conseguido cargo político ou trabalhar em alguma empresa, sempre foi em função da música. A música me abriu várias portas. Eu trabalho com todas as áreas, trabalho com grupos de danças, com avaliação de música do MTG, sou cantor nativista, faço shows nativistas e toco baile também. (BENADUCE, 2016).

Seu interesse pela música gaúcha teve início em 1981, quando assistiu Luiz Carlos Borges e Grupo Horizonte na II Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria. Ele, que já tocava violão somente para os amigos, ao prestigiar Borges tocando, inspirou-se e começou a tocar em bares.

Na época tinha um bar chamado “Rapa de Tacho”, onde começou a minha vida musical. Na época comecei tocando apenas músicas nativas dos festivais. Depois, encontrei alguns amigos e criamos o grupo Lechiguana, no qual o Erlon Péricles tocava violão para nós e eu cantava. Hoje o Erlon Péricles é um dos maiores músicos do nosso Estado. (BENADUCE, 2016).

Em 1994, Júnior Benaduce recebeu o convite do Zoé Dalmoro¹⁸ para integrar o Grupo Raízes. Atualmente, é o vocalista principal do referido Grupo, no qual se tornou proprietário juntamente com o acordeonista Júlio Pereira, desde 1997. Esse conjunto de baile é formado pelos proprietários e os músicos Fernando Graciola, Miguel Ranoff (figura 7), Ronison Borba, Pedrinho e Josemar Dias.

Júlio Pereira é compositor, músico/instrumentista, intérprete e professor de música na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul- UERGS. Seu trabalho está ligado à música folclórica, regional e nativista. O início da sua carreira artística ocorreu por intermédio do movimento tradicionalista, pelo qual começou a tocar em rodeios artísticos com 11 anos de idade. (FIGURA 13).

Quando cheguei em Santa Maria, em 1987, eu vim e comecei a trabalhar em CTGs com os grupos de danças, era meu ganha pão. Eu só comecei a atuar como músico de baile, a tocar em festivais alguns anos depois. Eu trabalhei no Ponche Verde, no Piá do Sul, no Sentinela da Querência e Dores. Atualmente, possuo vínculo com o DTG Noel Guarany. Com os grupos de baile, eu comecei tocando no grupo Galpão, que eu ajudei a fundar. Particpei do grupo “Os Estradeiros”, depois todos os músicos deste conjunto foram tocar no Grupo Raízes, se não engano em 1994. Teve uma época que toquei com o Miguel Marques. (PEREIRA, 2016).

Ressalto que, atualmente, Júlio Pereira é um dos proprietários e toca acordeom no conjunto de baile Grupo Raízes. Além disso, participa do conjunto

¹⁸ Fundador e ex-proprietário do Grupo Raízes, de Santa Maria (RS).

“VocaPampa”, que é um sexteto que canta música *acappella*¹⁹, com arranjos inéditos, e toca música folclórica gaúcha, acompanhando a Invernada Adulta do Departamento Tradicionalista Gaúcho Noel Guarany, o qual é sediado no Centro de Eventos da Universidade Federal de Santa Maria. Este conjunto musical se consagrou campeã do ENART, em 2016, na categoria conjunto vocal.

Figura 13: Acordeonista Júlio Pereira



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Outro entrevistado no trabalho de campo dessa pesquisa foi Luciano Rodrigues. Ele é compositor, músico/instrumentista e intérprete. Na atualidade, seu trabalho se relaciona com a música nativista, participando de vários festivais no Rio Grande do Sul, acompanhando nomes consagrados da música gaúcha, entre eles os intérpretes Jean Kirchoff e Analise Severo. (FIGURA 14).

Sua carreira musical iniciou como vocal de invernada, trabalhando com várias entidades tradicionalistas de Santa Maria, entre eles o CTG Bento Gonçalves.

Eu cantei por muito tempo para grupos de danças. Esta estrada, assim, me ajudou bastante na minha ideologia musical que eu tenho hoje. As invernadas são praticamente a primeira escola para os músicos, para os intérpretes e, também, para os compositores. Os grupos de danças também incentivam e pedem para fazerem músicas e letras. (RODRIGUES, 2016).

¹⁹ Música vocal, sem acompanhamento de instrumentos musicais.

Figura 14: Apresentação do cantor e músico nativista Luciano Rodrigues



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Sua carreira musical iniciou como vocal de invernada, trabalhando com várias entidades tradicionalistas de Santa Maria, entre eles o CTG Bento Gonçalves.

Eu cantei por muito tempo para grupos de danças. Esta estrada, assim, me ajudou bastante na minha ideologia musical que eu tenho hoje. As invernadas são praticamente a primeira escola para os músicos, para os intérpretes e, também, para os compositores. Os grupos de danças também incentivam e pedem para fazerem músicas e letras. (RODRIGUES, 2016).

Oristela Alves é uma intérprete de música nativista que se consagrou a partir de suas participações na Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. Além disso, é filha do compositor Kenelmo Amado Alves, trazendo no sangue o amor pela música gaúcha. (FIGURA 15).

Também, gravou com artistas que se destacaram nos festivais do Rio Grande do Sul, entre eles o grupo “Os Uruchês” e César Passarinho. As principais músicas interpretadas pela artista são: *Manhãs*, com letra de Nenito Sarturi e música de Miguel Marques; *João sem medo*, com letra do seu pai e musicada por Francisco Alves, a qual foi interpretada na VII Califórnia da Canção Nativa, em 1977, e aborda aspectos do folclore gaúcho, como o umbu, o boitatá, o lobisomem e a mula sem cabeça.

Figura 15: Intérprete nativista Oristela Alves



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2015).

Desde 1981, é funcionária da Prefeitura Municipal de Santa Maria e articula estratégias para manter a Tertúlia Musical Nativista no quadro anual de eventos do município, trabalhando na organização e na coordenação de mesmo. Participa também na promoção de outros eventos vinculados com a cultura gaúcha e a música, entre eles a Tertulinha e os lançamentos na Feira do Livro de Santa Maria.

Pirisca Grecco é compositor, músico/instrumentista e intérprete. Seu trabalho relaciona-se com a música regionalista, tradicionalista e, principalmente, a nativista. Esse cantor é um dos principais músicos do Rio Grande do Sul, reconhecido pelas suas participações nos festivais. (FIGURA 16).

É vencedor de cinco Prêmios Açorianos de Música²⁰ de três Calhandras de Ouro da Califórnia da Canção Nativa e de várias outras premiações recebidas nos festivais, ao longo dos seus vinte anos de carreira musical. Além do seu trabalho solo, Pirisca Grecco está à frente da banda “Comparsa Elétrica”, a qual divulga a cultura gaúcha pelos palcos aonde se apresentam, seja no Rio Grande do Sul, no Brasil ou no exterior. Eles já se apresentaram em vários países, como afirma o intérprete

Eu, em trabalhos solos ou com a Comparsa Elétrica, já atravessei dois oceanos e pisei em cinco continentes, plantando a semente da nossa arte.

²⁰ Premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, para os destaques do ano nas áreas da música, da dança, teatro, literatura e outras manifestações artísticas.

Tive na Argentina, no Uruguai, na Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, e também, na Europa, me apresentei em Portugal, na Espanha, na Suíça e na França, a Comparsa desembarcou em Hong Kong, na China. (GRECCO, 2016).

Figura 16: O comparsa Pirisca Grecco



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Além disso, Pirisca Grecco esteve à frente da trilha sonora de curtas e longas metragens gaúchos, como “*Tempos de Luta*”, que aborda a vida de Leonel Brizola, e do filme “*Senhores da Guerra*”, de Tabajara Ruas, no qual fez uma participação especial.

Outro músico entrevistado foi Felipe Leal. Ele é um músico/instrumentista. Embora tenha apenas 20 anos de idade, já se destaca no cenário musical de Santa Maria. Sua carreira está relacionada com a música folclórica, tradicionalista e nativista. (FIGURA 17).

É músico em duas entidades tradicionalistas de Santa Maria, integrando o conjunto vocal do CTG Sentinela da Querência e do CTG Bento Gonçalves. Além disso, é amadrinhador de declamadores de ambos os CTGs e avaliador musical da 13ª Região Tradicionalista.

No primeiro semestre de 2017, ingressou no Curso de Música – bacharelado em violão, da Universidade Federal de Santa Maria, a fim de aprimorar o seu conhecimento musical, uma vez que decidiu fazer do seu amor pela música gaúcha a sua carreira profissional.

Figura 17: O músico folclórico Felipe Leal



Fonte: Fotografia cedida pelo músico, em 2016.

Rodrigo Filipini é músico/instrumentista e seu trabalho relaciona-se com a música folclórica e tradicional. O seu interesse musical ocorreu a partir do incentivo do seu pai, o senhor Alceu Filipini, que também é acordeonista e é conhecido no meio musical como *Titico da Gaita*. (FIGURA 18).

Figura 18: Acordeonista folclórico e tradicionalista Rodrigo Filipini



Fonte: Diário de Santa Maria (foto de Manuela Balzan).

Meu pai ele é músico e tocou muitos anos para o grupo Os Monarcas de Erechim, por isso que nós morávamos lá. Então, eu comecei na música por incentivo dele. Comecei a tocar gaitinha harmônica de boca, a qual foi o primeiro instrumento que aprendi a tocar. Depois, comecei aprender a tocar a gaita ponto, que é a de botão. E o primeiro grupo gaúcho que eu trabalhei foi o Chiquito e Bordoneio de Erechim. Posteriormente, eu saí do grupo porque eu tive que servir ao serviço militar e era uma coisa que eu não desejava do momento, mas, tive que ir. Depois do serviço militar eu priorizei mais os meus estudos e realizava alguns trabalhos pequenos, tocando em alguns grupos. Vim para Santa Maria em função de um trabalho que não é na área musical. Retomei minha carreira musical devido ao meu pai, que é o maior vencedor do ENART, na modalidade de gaita. Em 2014, por convite dele, que queria ter um substituto nessa categoria, me convidou a concorrer com ele no ENART. Tive a felicidade de ser o campeão e meu pai o vice, na modalidade de gaita. Daí em 2015 fui convidado a ser vocal de invernada, coisa que eu nunca tinha feito em minha vida. E até hoje eu estou trabalhando com a música, porque uma coisa que eu gosto muito. É a profissão que eu sinto prazer em fazer, tenho ela como profissão e como *hobby* também. (FILIPINI, 2016).

Atualmente, Rodrigo Filipini faz parte do conjunto vocal do CTG Sentinela da Querência e toca para duas invernadas do CTG Bento Gonçalves, a mirim e a adulta.

Sabani Felipe de Souza é compositor e músico/instrumentista de música nativista, bem como produtor musical e fonográfico. Trilhou sua carreira participando dos principais festivais do Rio Grande do Sul. O depoimento desse artista resume a sua caminhada e o seu amor pela profissão que escolheu. (FIGURA 19).

Comecei há uns 35 anos atrás no extinto festival FEC em Três de Maio – RS, um festival de interpretação que foi referência na época. Depois, mais alguns anos de estrada, comecei a compor e a tocar me tornei profissional e resumindo, tenho em torno de umas 400 músicas gravadas, sou proprietário de um estúdio de gravação e passo minhas horas trabalhando com a música, quebrando tabus antigos que não se pode viver da música. Tenho uma vida digna, família, respeito e tudo foi adquirido com a música. Me orgulho e amo o que faço. (SOUZA, 2016).

Dentre as músicas compostas por ele, pode-se destacar “Milonga pra chuva”, que concorreu na XVI Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria, em 1996; “Bendita essa gurizada” (2013), em parceria com o letrista Jaime Brum Carlos, e o arranjo da música “Nosso Coração”, vencedora do 2º Festival Unimed da Canção Nativa, em 2016.

Figura 19: Produtor musical Sabani Felipe de Souza



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Há, sem dúvida, uma forte conotação entre natureza e humanidades nas composições musicadas “nas vozes do coração” dos músicos de Santa Maria. A paixão pela natureza teve predileção nas canções que elegeram temas como a chuva para compor os versos da “Milonga pra Chuva”. Também, destacaram-se os temas que remetem à história de guerra e luta e à lida campeira.

Nos depoimentos são oferecidas declarações de compromisso com a manutenção dos CTGs, transparecendo a ideia da recriação cultural para conquistar as aspirações e o imaginário dos jovens e das futuras gerações. Para a Geografia Cultural, entrelaçar o velho e o novo é um elemento importante para recriar a paisagem e entender a sua essência. Na concepção de Claval (2007), a mente humana é constituída de duas geografias: uma compreende a observação, a experiência e, então, ganha dimensão social, a outra permite dar destaque às aspirações humanas, com seus devaneios e imaginários, retomando lendas, contos e mitos, muitas vezes contestados pela História.

4.1.2 As vozes que aquecem o legado guarani: os músicos de São Sepé (RS)

Fabiane Brum é uma intérprete de música tradicionalista e nativista. Começou sua carreira musical em 1998, apresentando-se nos festivais realizados na região. (FIGURA 20).

O 1º festival em que concorri foi o Grito Nativo do Quero-Quero, onde conquistei o 2º lugar de Solista Vocal Feminino Adulto. Por alguns anos, continuei participando de diversos festivais realizados na região, obtendo premiações satisfatórias. Por alguns anos, acabei me afastando dos palcos, devido ao trabalho (sou servidora pública), mas sempre com o coração atento e à espera de alguma oportunidade. (BRUM, 2017).

A cantora retornou aos palcos há três anos (2014), participando de festivais nativistas, entre eles o Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé. Em 2015, gravou algumas músicas para triagens de festivais, e devido esse trabalho recebeu o convite do compositor Jaime Brum Carlos para formar uma dupla com a cantora Zizi Machado, sua conterrânea.

Gravamos em 2016 um CD intitulado “Fabiane Brum e Zizi Machado interpretam Jaime Brum Carlos, produzido por Sabani Felipe de Souza, com letras do Jaime e parceiros como Sergio Rosa, Angelino Rogério, Antonio Gringo, Adams Cezar, entre outros. O CD foi lançado em São Sepé durante a Semana Farroupilha e está tendo repercussão muito positiva na região. Através da gravação deste CD, formamos um grupo para *shows* com os seguintes integrantes: Sabani Felipe de Souza (contrabaixo), Cássio Figueiró (acordeon), Pedro Flores (violão), Ana Cláudia Rizzato (teclado e vocais) e Andrei Lucca Belladonna (bateria). (BRUM, 2017).

Zizi Machado também é intérprete de música tradicionalista e nativista. Sua carreira iniciou ainda muito jovem, com 13 anos de idade. Embora sua família tivesse ligação com o tradicionalismo, o gosto pela arte se manifestou efetivamente a partir de sua participação em festivais. (FIGURA 20).

A cantora destaca:

Minha trajetória iniciou aos treze anos, quando ingressei no Coral Municipal Vozes da Pulquéria, aqui de São Sepé. Minha ideia era achar uma ocupação no contra turno escolar. Não imaginava que essa experiência me traria tantos ensinamentos e oportunidades. No ano seguinte, fui escolhida com mais três colegas para fazermos um vocal numa música que seria defendida no 5º Mutirão Abebeano do Nativismo, realizado aqui na cidade. A música foi para o CD do festival, e nós ganhamos troféu revelação do evento. A partir de então, investi em aulas de técnica vocal e comecei a

participar de festivais, com concurso de intérprete vocal em diversos municípios da região, onde conquistei muitos troféus. Com o passar dos anos, surgiu um convite para defender uma música inédita no Sinuelo da Canção. Nesse evento obtivemos dois troféus com a composição. No ano seguinte, novamente participei do Sinuelo e, mais uma vez, a canção foi para o CD do festival. (MACHADO, 2016).

Figura 20: As intérpretes nativistas Fabiane Brum e Zizi Machado



Fonte: Imagem de divulgação do CD “Fabiane Brum e Zizi Machado interpretam Jaime Brum Carlos” (fotografia de Bruna Lima, 2016).

Em função da realização do Curso de Jornalismo e da pós-graduação ficou um tempo longe dos palcos, retomando sua carreira, em 2012, quando recebeu o convite para defender uma composição em dueto com o músico Leonardo Paim, na XIX Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria, interpretando a milonga “Na corticeira”, com letra de Jaime Brum Carlos e música de Sabani Felipe de Souza.

A partir daí o compositor Jaime Brum Carlos, parceiro musical de longa data, apresentou mais algumas composições para que eu fizesse algumas gravações para triagens de festivais. Em seguida convidou a cantora Fabiane Brum para gravar alguns duetos comigo e foi numa dessas oportunidades, dentro de um estúdio, que ele propôs a parceria para o projeto que lançamos recentemente. É um trabalho com 12 composições, todas com letra dele, e melodias em parceria com diversos músicos/compositores. Um trabalho que deu certo e estamos divulgando aos amigos. (MACHADO, 2016).

Gaspar Britto Costa é compositor, músico/instrumentista e intérprete de música nativista. Ao longo de sua carreira, procurou aperfeiçoar sua técnica musical, participando de oficinas e cursos de canto. (FIGURA 21).

Sou cantor barítono, com formação em oficinas de canto na USP, com o maestro Roberto Rodrigues do Coral INDACA; no Coral Municipal de Florianópolis fiz o maravilhoso curso Desvendar da Voz, com o maestro Thomaz Adams, da Alemanha. Sou compositor de músicas e ritmos populares brasileiros e popular nativista. Também, sou intérprete premiado. Fui descoberto como artista pelas freiras onde estudei, no Colégio Madre Júlia, em São Sepé. Logo, me destaquei participando de corais e jograis no Coral da Igreja. Aprendi a cantar e tocar violão com a Irmã Terezinha Quatrim, que era excelente pianista. (COSTA, 2016).

Figura 21: Cantor nativista Gaspar Britto Costa



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2015).

Meu segundo CD é o resultado de uma pesquisa que fiz ao longo de 23 anos atuando como músico de barzinhos, restaurantes e hotéis, onde fiz um desfile com os principais pedidos na noite brasileira, o que deu origem ao nome da obra: Noites do Brasil com Gaspar de Britto. Minha terceira obra chama-se “Tudo que eu gosto”, onde fiz uma declaração de amor ao meu Rio Grande do Sul, onde aflorou e fortificou todo o meu regionalismo pulsante em meu DNA. (COSTA, 2016).

Todas as canções foram feitas pelo músico e pela a poetisa Belquis Cavaleiro Neves da Fontoura, inspiradas na vida do campo e suas peculiaridades. A obra contou com os arranjos musicais do acordeonista santa-mariense Elias Rezende.

4.1.3 As vozes do campeirismo: os músicos de Faxinal do Soturno (RS)

Juliane Spanevello é intérprete de música folclórica, regionalista e, principalmente, nativista. Iniciou sua carreira musical aos 11 anos de idade, devido sua participação no CTG Coração do Rio Grande, de Faxinal de Soturno. Atualmente, seu vínculo com a entidade tradicionalista se constitui numa “relação de carinho”, participando sempre que sua agenda profissional permite. (FIGURA 22).

Já dancei em invernada, fui prenda no CTG, fui prenda da 13ª Região Tradicionalista, prenda juvenil na época, acho que foi 1993. E hoje tenho uma relação de carinho. Aqui na minha cidade o movimento tradicionalista, o movimento do CTG é bem devagar, bem devagar mesmo. São poucas as pessoas que se envolvem, é uma dificuldade de tocar adiante o CTG. Eu acompanho como membro da comunidade e sempre que tem alguma coisa, que envolve invernada eu tento prestigiar, tento participar. Mas, nem sempre a gente consegue, porque a gente está sempre na estrada também. Mas a minha relação é bem esta – uma relação de carinho, até porque foi daí que surgiu o meu gosto pela música gaúcha quando eu era criança. (SPANEVERELLO, 2016).

Figura 22: A cantora nativista Juliane Spanevello



Fonte: Imagem de divulgação do álbum “Folclore e Cantoria” de Juliana Spanevello e Joca Martins (fotografia de Peter Campagna, 2015).

No final da década de 1990, priorizou os seus estudos e se formou em Direito, em 2002. Ela exerceu a advocacia por dois anos, porém, algo inquietava seu coração, por estar longe dos palcos.

Ao tentar retomar sua carreira musical novamente, uma tragédia familiar lhe afastou dos palcos novamente. O falecimento de um dos seus irmãos, que era baterista, deixou a carreira solo de lado. Entretanto, participou do projeto “Mulheres Pampeanas”, o qual envolvia quatro intérpretes de música gaúcha – Juliana Spanevello, Analise Severo, Mariane Acordi e Talyta Vargas. Retomou a sua carreira musical em 2009, por incentivos do cantor Joca Martins, seu esposo.

Atualmente, destaca-se pelas participações nos festivais nativistas, dos quais possui várias premiações e conta com mais de 250 canções interpretadas por ela. Entre os principais trabalhos solos estão o seu primeiro álbum “Juliana Spanevello - Viventes” (1993), o qual foi gravado quando a cantora tinha apenas treze anos, “Pampa e Flor” (2010) e “Relíquia” (2013). Além disso, traz, em sua trajetória, um repertório ligado ao campo, marcado pelos costumes e hábitos do gaúcho, como a lida campeira, o chimarrão, o amor pelo “pago gaúcho” e outros aspectos que vivencia e acredita.

Joca Martins é um intérprete de música nativista que iniciou sua carreira musical em Pelotas, sua cidade natal, em 1986. Atualmente, é considerado um dos principais músicos do Rio Grande do Sul, pois ao longo dos trinta anos de carreira conquistou várias premiações em festivais. (FIGURA 23).

O cantor salienta:

Já recebi diversas premiações, principalmente em festivais que participei, mas posso destacar o Prêmio Vitor Mateus Teixeira “Teixeirinha”, de melhor cantor, em 2005; dois discos de ouro pelos álbuns “Cavalo Crioulo” e “Clássicos da Terra Gaúcha”. Também, conquistei, em 2012, o Prêmio Açoriano de Intérprete. (MARTINS, 2016).

Além disso, em 2016, comemorou trinta anos de carreira musical e para registrar esse momento, gravou a *Websérie* – Barulho de Campo, constituída por oito capítulos, assim como um *show* e a gravação do DVD “Joca Martins 30 anos”, no Theatro Guarany, em Pelotas. Esse evento contou com participações especiais de Juliana Spanevello, Luiz Marengo e Quarteto Coração de Potro.

Figura 23: O cantor nativista Joca Martins



Fonte: Scanner da capa do CD comemorativo aos 30 anos de carreira de Joca Martins (2016).

Além de suas carreiras solo, Juliana e Joca concretizaram, em 2015, o projeto “Folclore e Cantoria”, o qual nasceu da expectativa do público, devido à repercussão das participações especiais nos trabalhos solos desenvolvidos por cada artista. O projeto enaltece, através da musicalidade, os costumes e os hábitos gaúchos, como o chimarrão, os instrumentos musicais, a relação com o campo, entre outros. Assim, essa parceria de vida e de palco possibilitou o enriquecimento da música regional.

4.1.4 O poeta jocoso: o letrista de Restinga Sêca (RS)

Jaime Brum Carlos é um letrista e seu trabalho está ligado principalmente com música nativista. (FIGURA 24).

A esse respeito o poeta afirma:

Eu atuo mesmo, mais ativamente, na música mais nativista, até porque é a que abre mais espaço para quem não é profissional. Eu no caso não sou profissional, escrevo e entrego minhas letras para os parceiros e eles atuam, graças, aos festivais. (CARLOS, 2016).

O seu trabalho iniciou na década de 1980, quando residia em Agudo, quando foi desafiado por amigos do meio tradicionalista a compor uma música e enviar para

o II Festival Crioulo de Santiago. Desse modo, estabeleceu uma parceria com o músico Vinícius Brum e aceitou tal desafio.

A primeira música que eu compus, nunca foi gravada, até quem musicou ela foi o Vinicius Brum quando eu morava em Agudo, em 1981. Daí eu recebi o convite para 2º Festival Crioulo de Santiago, e como eu estava trabalhando no CTG e as pessoas achavam que eu era compositor, enfim, resolvi escrever e enviar para o festival. Eu fiz a música e o Vinícius fez a melodia e a partir dali estabeleceu-se uma parceria entre o Vinícius e eu. As minhas 10 primeiras letras foram as 10 primeiras melodias do Vinícius, nós começamos juntos. A minha primeira música gravada se chama “O vento” que foi também para o Festival de Santiago, acho que se não me engano foi 1982. E minha primeira canção premiada chama-se “Sonho ao Vento”, que foi no Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé – 4º Aparte. (CARLOS, 2016).

Figura 24: O letrista Jaime Brum Carlos



Fonte: Fotografia cedida pelo letrista (2016).

Desde a primeira composição, já se passaram 36 anos e o seu trabalho como letrista é bastante vasto, pois possui, desde então, em torno de 400 músicas gravadas, mas não se lembra de ter escrito uma canção que fale de tristeza. Suas letras retratam o campo e outros aspectos da cultura gaúcha de modo jocoso, principalmente.

A música jocosa é aquela com aspectos engraçados, mas não pejorativos, para transmitir uma mensagem. Logo, a musicalidade e/ou o poema utiliza da brincadeira, da alegria, da gozação ou zombaria, acerca da temática que foi escolhida para a composição.

Se contares os troféus que eu tenho, a maioria são de *Música mais Popular*, que é uma coisa que eu gosto de fazer, que são aquelas músicas jocosas. Porém não de baixo calão. É uma música, como apresentada na antepenúltima Tertúlia, a qual nós ganhamos na categoria Música mais Popular, com uma música minha e do Sérgio Rosa, que foi interpretada pelo Davi Menezes, que se chama “Definindo as Etnias, que eu falo dos vários tipos de mulheres conforme a sua origem: a alemoa, a gringa, a negrinha. Na penúltima Tertúlia ganhamos também a música mais popular, que foi cantada pelo Márcio Correia, que é chamada “Tenteando a Gordinha”. São músicas, que fizemos, cantamos, e que são alegres. (CARLOS, 2016).

A parceria com Marcio Correia deu tão certo que na XXIV Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria, em dezembro de 2016, ganharam um troféu de música mais popular com a canção “Deus não ajuda quem madruga”. Outros sucessos de autoria de Jaime Brum Carlos são “Filosofia de peão”, “Preservando os documentos” e “Veterinária Campeira”, interpretados por Antônio Gringo, e “Bendita essa gurizada” e “Mulheres Campeiras”, por Fabiane Brum e Zizi Machado.

4.1.5 A voz ítalo-gaúcha: o músico de Nova Palma (RS)

Juares Moro é letrista, compositor, músico/instrumentista e intérprete de música tradicionalista. Iniciou sua carreira musical cantando aos 6 anos de idade, juntamente com seu irmão Gilbrás (de 8 anos). Passado 4 anos, deram o nome para a dupla de “Irmãos Moro”, os quais percorreram a região, durante a folga da lavoura, se apresentando, tocando em festas, bailes, entre outros. (FIGURA 25).

Ao longo da sua carreira musical gravou cinco álbuns, sendo a maioria das músicas de autoria de Juares e Gilbrás Moro. O primeiro álbum gravado foi o LP “Deixei a querência”, de 1981, seguido de “Quem sou eu” (1986), “Nosso estilo” (1998), “Cultivando Raízes” (2006) e “Irmãos Moro – 40 anos de música gaúcha e italiana” (2011).

O álbum comemorativo dos 40 anos de carreira contém 22 canções, sendo composto por dez regravações, dez inéditas e duas em italiano, a fim de homenagear a Quarta Colônia de Imigração Italiana, região onde reside. (MORO, 2016).

Assim, os “Irmãos Moro e Grupo” representam a musicalidade ítalo-gaúcha de Nova Palma e, também, de toda a Quarta Colônia, pois sempre procuraram inserir a identidade gaúcha e italiana nos seus trabalhos. Como exemplo, pode-se citar o

vanerão “Santa Lúcia”, gravado no terceiro álbum, em que cantam uma música do folclore italiano, com ritmo gaúcho. Além disso, durante a trajetória musical, criaram arranjos e realizaram acompanhamentos em trabalhos de outros músicos, vinculados à cultura italiana.

Figura 25: O cantor Juares Moro



Fonte: Imagem de divulgação do Irmãos Moro e Grupo. No fundo da esquerda para a direita, Diego Moro (bateria), Regis França dos Reis (guitarra, violão e vocal) e Éden Frós (contrabaixo e vocal), na frente Gilbrás Moro (esquerda) e Juares Moro (direita), em 2016. Disponível em <http://irmaosmorors.blogspot.com.br> (acessado em jun. 2017).

4.2 A CLASSIFICAÇÃO DA MÚSICA GAÚCHA NA PERSPECTIVA DOS MÚSICOS ENTREVISTADOS

A fundação da primeira entidade tradicionalista do Rio Grande do Sul, em 1948, o 35-CTG, trouxe aspirações que buscavam o resgate das origens, da preservação dos hábitos e costumes e da conservação da identidade cultural gaúcha.

Nesse sentido, os esforços de Paixão Côrtes e de Barbosa Lessa para resgatarem a musicalidade típica, a qual representasse a cultura gaúcha, foram fundamentais. Esses escritores viajaram pelo interior do Estado, pela Argentina e pelo Uruguai, a fim de identificar nosso legado musical. A esse respeito, Barbosa Lessa narra no livro “Nativismo: um fenômeno social gaúcho” parte das experiências vivenciadas nesse percurso.

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

Com essa preocupação, foi realizado um trabalho precursor para resgatar músicas, ditas folclóricas, que eram transmitidas por herança cultural. Foram identificadas vinte e cinco canções registradas em 1955, por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, os quais lançaram a obra “Manual das Danças Gaúchas” e, atualmente, também estão disponíveis no livro “Danças Tradicionais Gaúchas”, uma publicação do MTG, que contém as partituras dessas canções. (OURIQUE et al., 2010, p. 9).

Além disso, esse trabalho de resgate foi o marco inicial para a música gaúcha contemporânea, pois despertou o interesse de outros músicos, que inseriram nas canções os códigos culturais gaúchos, como a linguagem, os ritmos e os instrumentos musicais. É sem dúvida uma grande contribuição, pois a música do Rio Grande do Sul ganhou notoriedade com a fundação do movimento tradicionalista organizado, bem como dos festivais nativistas criados a partir da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, que se encontram dispersos em diversas unidades territoriais do Estado e na 13ª Região Tradicionalista.

A repercussão atingida pelos festivais proporcionou que

[...] os programas radiofônicos dedicados à temática musical gauchesca – raríssimas, para não dizer inexistentes até 1948 – passassem a brotar por todos os recantos do nosso território ou, simplesmente, pela necessidade que tiveram os músicos em “descobrir” a nossa música, absolutamente necessária para animar as festas dos CTGs. (IGTF, 1984, p. 5).

Desde então, a música gaúcha vem adquirindo, aos poucos, o seu espaço no cenário musical e sabe-se que a popularização desse estilo é fruto dos esforços de vários artistas do Rio Grande do Sul, que levam, através das canções, a representatividade da alma poético-musical do Estado.

Nesse percurso, a música gaúcha adquiriu algumas classificações, entre elas a proposta por Côrtes (1984)²¹, a qual engloba alguns estereótipos que ainda são utilizados para se referir à música gaúcha, como folclórica, tradicionalista, regionalista e nativista.

Assim, para identificar os estereótipos musicais na contemporaneidade e sua aplicabilidade, indaguei os artistas sobre esses conceitos. Embora a maioria dos entrevistados tenham afirmado que a música gaúcha é uma só e que não rotulam sua musicalidade, contribuíram significativamente na definição dessas categorias.

Hoje acho uma coisa tão tranquila, pois a música perpassa por todas as categorias. Não tenho mais a preocupação de dar um selo, uma marca para a música que a gente faz. A nossa música vem das coisas que convivemos, das coisas que gostamos, das coisas que são referências para nós. Daí ela é regional, porque é muito característica da nossa região, onde estamos inseridos, aqui no sul do Brasil, ela tem muita coisa que vem das nossas referências de folclore e ela é nativa, do nosso lugar. Então ela é um pouco de cada coisa, pelo menos é minha visão não de pesquisadora, minha visão de quem está neste universo e acho que o rótulo é o de menos, o importante é que minha música chegue ao coração das pessoas. (SPANLEVELLO, 2016).

Com base no depoimento verificamos que a música gaúcha representa os valores e sentimentos trilhados pelos artistas, que através da sua experiência musical, buscam levar a sua mensagem e a cultura do Rio Grande do Sul a todos os apreciadores desse estilo musical.

Por essa razão, o conjunto de experiências vividas, que é expresso na música gaúcha, proporciona a interação entre os artistas, que partilham hábitos e costumes entre si, construindo modos de pensar e de agir que potencializam os sentimentos de pertencimento e de identidade.

4.2.1 Música folclórica: muito além do “Manual das Danças Gaúchas”²²

Definir a música folclórica representa um desafio na contemporaneidade, pois além ser constituída por vários traços culturais, essa musicalidade está vinculada aos saberes dos povos que em sua gênese eram transmitidos oralmente, de

²¹ A classificação proposta por Côrtes (1984) foi apresentado no item - 2.4.1 Geografia e música no Rio Grande do Sul: algumas considerações, da presente dissertação.

²² Livro de Côrtes e Lessa (1955), que registra as canções folclóricas aceitas pelo MTG.

geração em geração. Além disso, refletia o lado festivo dos grupos sociais, geralmente, em forma de brincadeiras, de cantigas de roda, entre outros.

A música folclórica pode ser considerada como “aquela que ainda permanece nas suas origens, da sua forma de cantar, no seu próprio sotaque, nas próprias palavras, com o instrumental”. (CARLOS, 2016).

Partindo desse ponto de vista, esse estilo musical também pode ser entendida como

[...] as músicas dançadas pelos grupos de danças, é o folclore tradicionalista, seria o anu, o balaio, o pezinho, são danças folclóricas. São aquelas que fazem parte do manual de dança do MTG, são as danças dançadas no ENART. São aquelas 25 músicas, se não me falhe a memória. (BRASIL, 2016).

Essas músicas foram registradas no “Manual de Danças Gaúchas”, mas se originam das antigas cantigas brasileiras e das trazidas pelos imigrantes. No Rio Grande do Sul as canções se “agaucharam”, adquirindo características da cultura gaúcha, como o linguajar e termos regionais utilizados e o modo de dançar, sendo executada com instrumentos musicais típicos. (OURIQUE et al., 2010).

Dessa forma, as músicas folclóricas gaúchas podem ser consideradas, na contemporaneidade, as interpretadas pelas Invernadas Artísticas dos CTGs, que são resultado de dois anos de pesquisa e recreação artística de Paixão Côrtes, Barbosa Lessa e os seus colaboradores – dançarinos e músicos.

Dentre as canções, contidas no manual de danças, pode-se destacar o Balaio, que foi resgatada em Dilermando de Aguiar, em 1951, por Paixão Côrtes. Embora tenha versões semelhantes no nordeste brasileiro, essa canção se tornou um clássico da musicalidade gaúcha. (FIGURA 26).

No Rio Grande do Sul, essa dança era citada por antigos cronistas, mas se perdera totalmente da memória popular. Foi pesquisada por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, entre os anos de 1950 e 1952, quando do levantamento de vestígios de antigas manifestações coreográficas. A adaptação e reconstituição baseou-se em informações colhidas em Piratini com uma menina da família Cordeiro (1950) e em Dilermando de Aguiar, [...] com um senhor de nome Dejalmo Brum (1951). (IGTF, 1984).

A primeira apresentação dessa música e, consecutivamente, da dança, assim como as demais canções e coreografias pesquisadas por Paixão Côrtes e Barbosa

Lessa, foram feitas pela Invernada Artística do 35-CTG. Porém, na atualidade se tornou popular e de grande aceitabilidade no meio tradicionalista. (LESSA, 2008).

Figura 26: Invernada Adulta do CTG Bento Gonçalves interpretando o Balaio



Fonte: LORENSI, D. C. T. (Trabalho de campo, 2016).

Contudo, a música folclórica não se resume às canções apresentadas no Manual de Danças Gaúchas. Não pretendo questionar o resgate musical realizado por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa e nem desmerecê-lo, uma vez que esse contribuiu para despertar o interesse pela música gaúcha. Entretanto, ousou dizer que não existe uma canção puramente folclórica, pois “[...] hoje, se muitas populações ainda conservam suas músicas tradicionais, estas estão todas aculturadas a outras músicas que circulam em escala global”. (CROZAT, 2016, p. 18).

Desse modo, destaco que o desenvolvimento da sociedade acarreta em mudanças, como, por exemplo, no Rio Grande do Sul, existem músicas que exaltam as características do folclore gaúcho e, na atualidade, incorporam novos instrumentos musicais, a fim de atender as exigências do mercado que consome esse estilo musical, entre elas, as oriundas das invernadas artísticas do movimento tradicionalista.

Nesse sentido, pretendo apresentar as perspectivas dos artistas entrevistados, os quais concebem, em sua maioria, que não existe uma música folclórica consolidada no Rio Grande do Sul, e sim, segmentada com códigos culturais provenientes do folclore regional, com lendas, mitos, costumes, crenças,

entre outros, os quais são frutos da miscigenação étnica e cultural do Rio Grande do Sul.

A esse respeito pode-se salientar que

Nós sofremos, positivamente falando, uma grande influência da música latina, em especial da música argentina, que possui uma identidade muito forte e está presente no chamamé, na milonga e em vários ritmos que cantamos Rio Grande a fora, e todas estas influências compõem o folclore de nosso Estado e, também, estão presentes na música gaúcha. (KIRCHOFF, 2016).

Os hábitos e costumes, as crendices e, principalmente, o imaginário lendário estão fortemente inseridos na musicalidade gaúcha. Sabe-se que durante a formação do Rio Grande do Sul o processo de contar as vivências, através do imaginário lendário, e de ouvir as narrativas possibilitou que as gerações mais jovens pudessem compreender as realidades em que estavam inseridas, contribuindo para a construção da identidade do gaúcho e para a transmissão dos valores morais.

Sendo assim,

A lenda sempre relata um tempo fabuloso do início de uma determinada realidade, quando homem e natureza se confundem, numa relação de dependência no ato interpretativo da ocorrência de fenômenos naturais às ações dos deuses. Se for comparado o conceito de lenda com o de mito, os dois se confundem, portanto, tem uma relação porque a lenda retrata o mito, numa narrativa interativa de quem conta, com quem ouve, e os fatos relatados são tomados como verdade, dependendo do que está sendo narrado. (OLIVEIRA; LIMA, 2006, p 5).

As lendas gaúchas inspiram os letristas e demais músicos a comporem lindas canções, nas quais buscam preservar aspectos culturais e históricos. Para exemplificar tal afirmação, tomamos como exemplo a lenda de Imembuí, que é o mito fundador de Santa Maria e a lenda do Vento Norte, como podemos observar nos versos “Imembuí abençoa/ este solo sagrado./ O vento norte te conduz/ por caminhos de luz”. (PÉRICLES, 2016).

O imaginário lendário expressa e faz parte do folclore local/regional e, também, influencia a musicalidade de São Sepé – por meio da lenda de Sepé Tiarajú e da índia Pulquéria, como apresentado nos fragmentos da canção “Sepé nos deixou um legado/ de cuidar da gente do nosso Estado./ E as mulheres, essa

grande odisseia/ valentes, descendentes da linda índia Pulquéria”. (FONTOURA; COSTA, 2013).

Essas canções são segmentadas com o imaginário lendário local. Além disso, outras apresentam grande popularidade e poderão se tornar folclóricas, uma vez que despertam o sentimento de pertença nos sujeitos, tanto nos cantores quanto no público.

Na minha concepção a música folclórica, vou citar exemplos, já mencionados pelo Paixão Côrtes, como o pezinho, a prenda minha, que não é dançada, mas, todo mundo conhece, “*vou me embora, vou me embora, prenda minha*”, aquela “*é meia-noite e a carreta parou, na encruzilhada, Boitatá passou*”, e por aí vai. Essas músicas são segmentadas com folclore. Eu acho, também, que a gente já criou, nesses últimos anos, desde a Califórnia da Canção Nativa para cá, canções que estariam virando folclórica. Eu suspeito que “Guri” já é uma música folclórica, “Veterano”, “Recuerdo da 28”, “Esquilador”, que essas músicas já estariam incluídas como folclóricas. Mas, não me atrevo a cruzar o caminho, porque não tenho um conhecimento técnico para te afirmar, tenho apenas a minha vivência de cantar e de andar por esses ambientes onde a música gaúcha é executada. (MARTINS, 2016).

Nesse contexto, percebe-se que as músicas segmentadas pelo folclore gaúcho, bem como aquelas que proporcionam as memórias coletivas provenientes dos aspectos históricos, da lida campeira e de outros costumes culturais, estão consolidadas no meio musical, como clássicos da música gaúcha, e despertam o apreço das diferentes gerações, contribuindo para a construção identitária e sistematizando o sentimento de pertencimento cultural.

4.2.2 Música regionalista: fruto da construção identitária

A música regionalista originou-se da necessidade de produzir uma musicalidade que identificasse o Rio Grande do Sul, reafirmando a identidade gaúcha perante os demais estados brasileiros. Assim, a linha regionalista traz “[...] temas e harmonias singelas, competindo com a música sertaneja produzida no centro do país”. (LESSA, 2008, p. 75).

Dessa forma, a música regionalista pode ser entendida como toda a música produzida no Rio Grande do Sul, constituindo-se numa questão de concepção e de conceituação. Esse estereótipo musical teve como pioneiros

[...] o gaiteiro Tio Bilia, de Santo Ângelo, o gaiteiro e cantor Honeyde Bertussi, de Caxias do Sul, e o trovador repentista Gildo de Freitas, da Grande Porto Alegre. Mais tarde essa música “estouraria” nacionalmente com Teixeira. A alegria das massas mais humildes, no ambiente rural e suburbano. (LESSA, 2008, p. 75-76).

Esses músicos conseguiram levar a música gaúcha para além das fronteiras do Estado, ganhando notoriedade e respeitabilidade no mercado musical do sudeste do Brasil. De acordo com Santi (2004), o padrão da música regional, desde a década 40, era representada por músicos popularizados em rádios, os quais fizeram grande sucesso, especialmente nas classes populares, padecendo-se do estigma “grossura”, que causava aversão e rejeição nas classes médias e altas urbanas.

Trazendo esse estereótipo e definindo-a, a partir da percepção dos artistas entrevistados, percebeu-se que a música regionalista pode-se ser estabelecida através de dois aspectos fundamentais: a musicalidade do Rio Grande do Sul e as que evidenciam as particularidades regionais do Estado.

O primeiro considera que a musicalidade regional consiste na “música levada pelo país a fora e para o exterior. A música que nos identifica e nos define quanto aos usos e costumes do gaúcho”. (BRUM, 2016). Dessa maneira, as canções regionalistas são todas as composições do Rio Grande do Sul.

De acordo com o letrista Carlos (2016), “a música regionalista, na minha concepção, é a música do nosso Estado, assim como, a caipira é de São Paulo, o baião é do Nordeste. Como a vaneira e o bugio são nossos”. Esse estilo musical, canta os hábitos e os costumes dos gaúchos e labores rurais, principalmente.

Nesse ponto de vista, a música regional reafirma a sua gênese de produzir uma música que apresente a cultura do Rio Grande do Sul para o Brasil e, também, para o mundo, buscando competir com “as modas de viola” – a música sertaneja de raiz e, atualmente, com os subgêneros desse estilo, o sertanejo romântico e o universitário.

O segundo aspecto considera que “a música regionalista, com o nome mesmo diz, trata-se daquela composição poético-musical, que canta as coisas do seu lugar, da sua região. Do litoral, da serra, das missões, entre outras”. (SOUZA, 2016).

Essa concepção especula que existem diferentes códigos culturais e elementos paisagísticos que influenciam na musicalidade do Rio Grande do Sul, conforme o local em que foi composta. Dessa forma, concebe-se que cada região do

Estado apresenta estilos musicais diferentes, ou seja, conforme o lugar de origem prioriza-se alguns códigos, como ritmos, termos regionais, instrumentos musicais, principais atividades econômicas, bem como a inserção de características étnicas remanescentes do processo de ocupação e colonização do Rio Grande do Sul. A esse respeito salienta-se que

Se tu fores para a região sul do Estado, vai notar claramente uma identidade bem campeira. No litoral, a influência dos Açores, como o maçambique, que é a música característica da região. Então, dentro do próprio Rio Grande do Sul, nós temos várias faces da música regional e isso compõe um cancionário maravilhoso e essa versatilidade que é a música regional. A música da região central ela não é tão campeira, ela é uma música projetada que fala do campo, mas também fala da cidade. Nós temos exemplos de compositores do centro do Estado, como o Tuny Brum, que passeia pela música campeira, mas com muita propriedade pela música urbana. Tanto outros nomes, como Luis Carlos Ranoff e João Chagas Leite, que dão essa característica a música do centro do Estado. (KIRCHOFF, 2016).

A nossa música gaúcha apresenta as singularidades paisagísticas e regionais. Destaco como exemplo a música proveniente da 13ª Região Tradicionalista, que se caracteriza por ser mais urbana, pois evidencia a cidade e as relações estabelecidas pela população, principalmente, a que reside durante a semana na cidade e nos finais de semana no interior.

Traz a cidade, aquela mescla do homem do campo com o da cidade. É isso que a música daqui traz, caracterizando essa região aqui do centro do Estado. Tem uma música que fala muito bem disso que é aquela “Bem na Porteira²³” e que conta muito bem essa história do campo e da cidade, utilizando a figura do João-de-barro. (LEAL, 2016).

Ambas as definições são dotadas de códigos culturais e simbologias que permitem ressignificar o gaúcho na contemporaneidade, valorizando as particularidades de cada região do Estado, assim como apresentando a música e a cultura regional a todos os apreciadores desse estilo.

4.2.3 Música tradicionalista: animando os bailes nos CTGs

Para se definir a música tradicionalista, devemos entender o significado de tradicionalismo. Esse consiste num movimento popular de cunho cívico e cultural,

²³ Música de Gujo Teixeira e Sabani Felipe de Souza, interpretada por Cristiano Quevedo.

que busca preservar aspectos inerentes à cultura gaúcha, através de ações coletivas, principalmente, dentro das entidades tradicionalistas. De acordo com Savaris (2008, p. 18), o movimento tradicionalista é estritamente do Rio Grande do Sul e “[...] quando existe fora daqui, é o gaúcho, que estende muito longe seus braços, para estreitar junto ao coração, em todas as querências, os gaúchos, as gaúchas e seus descendentes”.

Além disso, pode-se ser considerado como

[...] a tradição em marcha, resgatando valores que são válidos não por serem antigos, mas por serem eternos, exatamente os valores que trouxeram o Rio Grande e o gaúcho do passado para o presente, projetando-os no futuro. (FAGUNDES, 2002 apud SAVARIS, 2008, p. 19).

Nessa perspectiva, o movimento tradicionalista ressignificou o gaúcho, baseando-se na continuidade do passado, conferindo autenticidade e agregando valores morais e tradicionais, e imprimindo, ao mesmo tempo, novas simbologias e significados. Assim, forjou-se uma tradição, regulamentada com valores e normas, que busca dar continuidade aos hábitos e costumes históricos e projetá-los no presente e no futuro. (HOBBSAWM; RANGER, 1997).

Assim, a música tradicionalista nasceu juntamente com o movimento tradicionalista, emergida da necessidade de animarem os bailes gaúchos. Esse estilo musical apresenta temáticas campeiras e bailáveis, as quais são amplamente divulgadas e utilizadas como entretenimento nos CTGs, como nos bailes, jantares dançantes, rodeios, entre outros.

A linha tradicionalista manifesta

[...] temas e harmonias mais trabalhadas, competindo com as demais expressões de música urbana [...]. Teve como principal divulgador o Conjunto Farroupilha, que gravou o segundo LP produzido no Brasil (Gaúcho, etiqueta Rádio). (LESSA, 2008, p. 75).

Em sua origem apresenta certa oposição à música regionalista, ou seja, enquanto a regional se destinou a entreter as classes mais baixas da sociedade, em que o músico vestia-se de maneira simples e por isso considerada “o gauchismo de bombachas gastas e de pé no chão”, a tradicional buscou ganhar a elite que frequentava as entidades tradicionalistas, sendo visto como “o gauchismo em traje de gala”. (LESSA, 2008, p. 75-76), contribuindo para o fortalecimento do MTG.

A música tradicionalista tem o aval do MTG, que é o movimento maior. Então, a música tradicionalista tem a ver com os usos e costumes do gaúcho. É aquela música que fala dos nossos usos e costumes, com a devida coerência, é claro. (CARLOS, 2016).

Dessa forma, os músicos procuram seguir, de certa forma, e respeitar os estatutos do MTG, desde a vestimenta apropriada para os bailes, os ritmos e instrumentos utilizados, à vedação de termos pejorativos e jocosos. A música tradicionalista está atrelada às características do Rio Grande do Sul, evidenciando a bravura do povo gaúcho, seu costume e sua cultura, apresentando as vivências e os labores. A musicalidade está “[...] mais ligada ao campeirismo e as tradições mais antigas, é uma música bailável, consumida principalmente nos CTGs e entidades do gênero. (SOUZA, 2016).

A música tradicionalista canta as “coisas do nosso pago” e, na atualidade, ganhou espaço no cenário musical gaúcho, sendo difundida pela mídia regional e conquistando vários apreciadores desse estilo, estando inseridos ou não no movimento tradicionalista.

4.2.4 Música nativista: a musicalidade dos festivais

Pensar em música nativista nos possibilita a reflexão sobre o que é nativo. Assim, pode-se reconhecer que

O nativo existe em todos os lugares do planeta. É o que nasce, é o pasto nativo. Que é natural do chão. Todos nós somos nativo independente do som que produzimos. Posso me enxergar como músico nativista, pois estou arraigado no chão onde me criei, pertenço a este chão. (GRECCO, 2016).

Considerando a afirmação, posso alegar que a música nativista é a que canta o amor pela terra, num universo mais intimista, que retrata os sentimentos comuns da população, percebidos pelos compositores e estão enraizados nos lugares e nas paisagens.

Entretanto, cabe enfatizar que a origem da música nativista confunde-se com o surgimento dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul, os quais foram impulsionados pela necessidade de resgatar as raízes do cancionário gaúcho, uma

vez que “[...] até 1971 a música gaúcha era compreendida a partir de duas linhas estéticas: a **tradicionalista** e a **regionalista**”. (IGTF, 2011, p. 4).

Além disso, o sucesso e o prestígio da música regionalista, popularizada nos demais estados brasileiros, principalmente no sudeste, por Teixeirinha, Gildo de Freiras e José Mendes, perturbaram os setores tradicionalistas, assim como criou desavenças na esfera intelectual e artística gaúcha, pois consideraram o trabalho desses músicos supracitados uma descaracterização da cultura regional. Dessa maneira, “[...] visando transmitir uma imagem diferente daquela propagada pelos astros da “grossura”, como eram conhecidos os regionalistas, **surgem os primeiros festivais nativistas**”. (IGTF, 2011, p. 4).

O marco inicial dos festivais de música gaúcha, no Rio Grande do Sul, foi a primeira edição da Califórnia da Canção Nativa, em dezembro de 1971, no município de Uruguaiana. Esse festival estimulou artistas e compositores, desencadeando a realização de outros eventos semelhantes.

A Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana – criada em 1971, por Henrique de Freitas Lima e Colmar Duarte – desde sua primeira edição pretendeu reciclar o cancionário gaúcho, estabelecendo poética, rítmica e afluência de gêneros compromissados com uma estética mais refinada. O festival, que foi durante muitos anos dos maiores da América Latina, serviu de pedra de toque para o nativismo, um movimento musical surgido no interior do tradicionalismo e que, com o passar dos anos, ganhou vida própria (COUGO JÚNIOR, 2012, p. 8 – 9).

O sucesso alcançado pela Califórnia da Canção Nativa proporcionou que houvesse o interesse de outros municípios para a realização de seus festivais, pois além do incentivo cultural era visto como atrativo turístico. Nesse processo de criação e invenção dos festivais nativistas, que em sua gênese possuíam um caráter de divulgação dos costumes e hábitos culturais dos gaúchos, vêm sendo apropriados pelos administradores públicos, assumindo a forma de grandes espetáculos urbanos, assim como, atraindo pessoas e gerando rendas.

De acordo com Braga (1987), entre o período de 1971 a 1981 foram realizados vinte e seis encontros de canção ‘nativa’, sendo que dez deles não se repetiram. Atualmente, entre os principais festivais nativistas, do Rio Grande do Sul, pode-se citar a Gauderiada da Canção Nativa (Rosário do Sul), o Reponte da Canção (São Lourenço do Sul), o Carijo da Canção Gaúcha (Palmeira das Missões) e a Coxilha Nativista (Cruz Alta). Eles possuem mais de trinta edições e representam

os festivais mais antigos do Estado. Esses eventos contam com o apoio financeiro e organizativo do poder público, dos referidos municípios.

Os festivais de música gaúcha, que atualmente são chamados de festivais nativistas, constitui-se em um movimento predominantemente musical, que possibilitam ações e apropriação de diferentes espaços geográficos.

A música nativista ela se tornou a música de festival. Nós temos inúmeros festivais, e até já teve mais, muitos terminaram. Mas, hoje a maioria dos festivais é voltada para a música nativista, que não é tão fandangueira, não é música de baile. Tanto que a maioria dos festivais é nativista, como a Tertúlia Musical Nativista, Coxilha Nativista, Califórnia da Canção Nativa. Eu encaro a música nativista, como a música de festival, que difere da música fandangueira. O que difere é que a música nativista tem muito cunho social. Não é bailável, mas sim para se ouvir tomando um mate, as letras sempre têm mensagens interessantes. (ZAMBERLAN, 2016).

Podemos afirmar, então, que as músicas nativistas podem ser consideradas um fator de coesão social e de construção identitária, uma vez que são oriundas dos festivais e, consecutivamente, constituem-se em manifestações populares que exaltam as particularidades e as singularidades da cultura gaúcha. A relação “[...] do homem, da natureza, do espaço e suas representações, a exemplo das paisagens, são reinterpretados, possibilitando a criação de novas coesões e identidades”. (FERNANDES, 2003, p. 6).

Tal preocupação reforça o que os geógrafos da Geografia Cultural têm enfatizado, ou seja, a mesma está se preocupando menos com as formas materiais e mais com os significados e valores atribuídos a elas. Dessa forma, reforça-se que a música e a construção social de identidades se preocupam, aqui, com a construção e desconstrução de identidades nacionais, de gênero, étnicas ou religiosas, evidenciando a importância dessa arte. (KONG, 1995 apud CASTRO, 2009).

Assim, as músicas nativistas estão atreladas de uma simbologia dotada de significados, que representa a cultura gaúcha. A musicalidade, apresentada nos festivais em seus diversos ritmos, canta a vida e a lida do povo gaúcho nas perspectivas do amor, da terra, do civismo, da moral, da religiosidade, da história, da lida campeira, entre outros temas. Além disso, Brasil (2016) alega que a música nativista seria mais um clássico da música gaúcha, seria uma música de raiz para se

escutar, como as milongas, sendo o contrário da música tradicional, do baile, que é pra dançar.

Outro elemento que se pode associar à música gaúcha é a relação estabelecida entre os músicos, os intérpretes e os compositores e com os espectadores. Essas canções são apresentadas de maneira inédita nos festivais nativistas, que ocorrem em locais específicos e de tempos determinados, envolvendo várias representações sociais, com significados e simbologias que permitem firmar as identidades e o sentimento de pertencimento cultural.

Para Machado (2016), a musicalidade nativista “[...] é aquela que retrata o amor que se tem pela sua terra, entendendo-se esta ligação. É estar inserida no cenário Rio-grandense”. Esse estilo musical apresenta a perspectiva do amor que o gaúcho tem pelo chão onde nasceu e é marcada por sentimentos que envolvem o letrista com a paisagem no qual está inserido, assim como apresenta maior similaridade com a musicalidade platina.

A música nativista também canta as nossas tradições, mas, para mim é mais flexível quanto às temáticas e aos ritmos aculturados ao Rio Grande do Sul, vindos da Argentina, Uruguai, e Paraguai tais como chamamés, milongas e polcas, *chamarras*, entre outras. (BRUM, 2016).

Desde sua origem, os festivais gaúchos oportunizam as manifestações artístico-culturais e promovem a integração e a troca de experiências entre os músicos, compositores e intérpretes. Além disso, surgiram para incentivar os novos talentos musicais e valorizar os artistas já consagrados, preservando a identidade cultural gaúcha através da musicalidade.

4.2.4.1 *Os festivais nativistas da 13ª Região Tradicionalista*

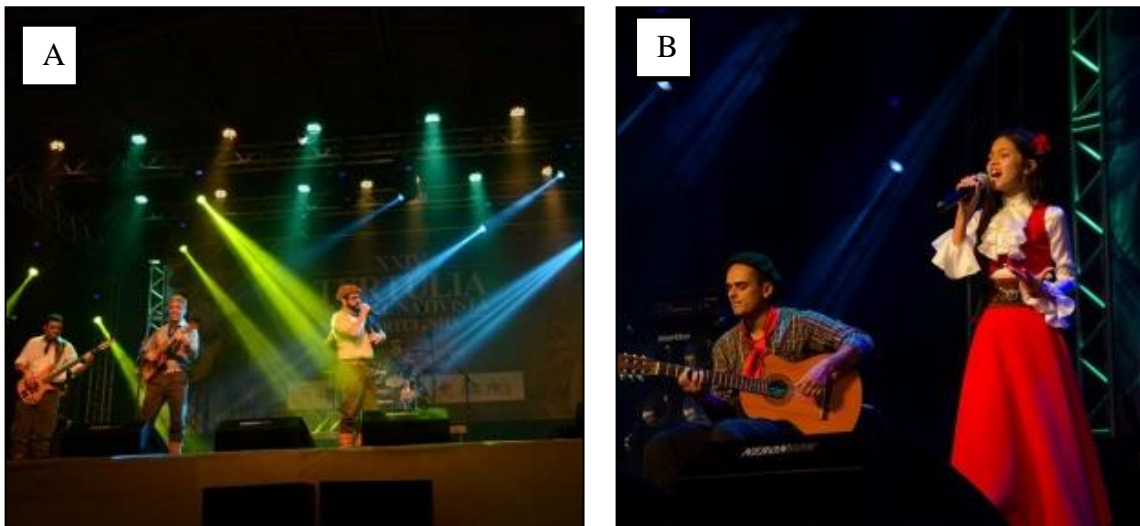
Ao longo do trabalho de campo, dois festivais nativistas que estão inseridos no recorte de estudo foram apontados pelos artistas como os principais da 13ª Região Tradicionalista, bem como de forte influência na musicalidade estadual. São eles: a Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria e o Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé.

A Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria foi criada em 1980 e manteve suas atividades ininterruptamente até 1999. Até esse período, foi promovida pela

Associação Tradicionalista Estância do Minuano. Desde 2011, passou a ser organizada pela Secretaria da Cultura do município e com apoio da 13ª Região Tradicionalista. (FIGURA 27 A).

Cabe salientar que juntamente com esse festival, a partir de sua retomada em 2011, realizam paralelamente a Tertulinha, a qual se encontra na terceira edição e incentiva as crianças e jovens a interpretarem canções gauchescas, bem como procura descobrir novos talentos no cenário musical. (FIGURA 27 B).

Figura 27: Fotos da XXIV Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria e da III Tertulinha, em 2016



Fonte: Secretaria de Cultura de Santa Maria (2016).
Org.: LORENSI, D. C. T., 2017.

No princípio, as músicas inscritas no festival nativista apresentavam temáticas políticas, destacando-se por romper o conservadorismo ideológico presente na maioria dos festivais nativistas. Tal fato apresenta duas explicações: a primeira relacionada com a característica universitária do município de Santa Maria e a segunda marcada pelo momento histórico vivido, ou seja, o final do período da ditadura militar. (IGTF, 2011).

Atualmente, esse festival também incentiva os artistas a escreverem canções que homenageiem as características locais, que cantem a história, as belezas naturais, as vivências e a hospitalidade dos santa-marienses. A tertúlia popularizou a canção e a poesia gaúcha no centro do Estado, tornando a cidade cultura um celeiro

de letristas, compositores, músicos e intérpretes, que anualmente levam ao palco suas músicas e seus sentimentos em relação às particularidades culturais e históricas do povo gaúcho.

O Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé teve sua primeira edição em 1982 e é um dos festivais nativistas de maior expressão do Estado. O presente evento acontece a cada dois anos, no mês de abril como comemoração do aniversário do município, sendo promovido pela Jesproart - Produções Artísticas²⁴ em parceria com a prefeitura de São Sepé e a Fundação Cultural Afif Jorge Simões Filho. (FIGURA 28).

A Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria e o Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé procuram instigar os letristas, os compositores, os músicos e os intérpretes a criarem composições inéditas, que enaltecem a cultura gaúcha em nível local, regional e estadual, assim como, a defenderem a sua arte através das canções. Além disso, incentivam o uso de instrumentos já consagrados e valorizam os ritmos musicais do Rio Grande do Sul, buscando a preservação das raízes identitárias da cultura regional.

Figura 28: Fotos do Sinuelo da Canção Nativa – 15º Aparte, São Sepé, em 2017



Fonte: Jesproart - Produções Artísticas, foto de Anderson Vargas (2017).

²⁴ *Jesproart* é uma empresa de São Sepé, que trabalha na produção e organização de festivais, shows, espetáculos, entre outros.

Ambos os festivais possuem grande relevância no centro do Estado, uma vez que utilizam suas canções para enaltecer a história do Rio Grande do Sul e a cultura regional, firmando as identidades e o sentimento de pertencimento. De acordo com Costa (2006), ao utilizar a história, o sentimento de pertença e as práticas culturais como ponto de partida para o planejamento do desenvolvimento regional, permite favorecer a acumulação do capital social da região, fortalecendo os vínculos locais.

Dessa forma, revalorizam as manifestações culturais, como a música, os folguedos, as festas populares, o artesanato, a gastronomia e a religiosidade, os quais podem ser considerados fatores de agregação social e, também, possibilitadores da geração de renda e de empregos.

Outros festivais nativistas da 13ª Região Tradicionalista foram apontados pelos entrevistados. Esses eventos são importantes para o desenvolvimento musical dos municípios que os realizavam. Entre eles, pode-se citar a Reculuta da Arte Nativa (Vila Nova do Sul), que era promovida pelo CTG Sincero Lemes e o Candeeiro da Canção Nativa (Restinga Sêca). Além desses, pode-se destacar o festival Canto do Vacacaí, o qual acontece no balneário das Tunas (Restinga Sêca) pelo grupo Tubunas, que tenta se manter ativo e conseguiu, no mês de junho de 2017, realizar a sua 25ª edição.

Nesse contexto, os festivais da 13ª Região Tradicionalista, enquanto processos culturais e de partilha das experiências sociais e musicais, envolvem múltiplos códigos e simbologias, que possibilitam a construção identitária gaúcha, potencializando e despertando o sentimento de pertença das futuras gerações de músicos e dos apreciadores desse estilo musical.

Nessa perspectiva, além de contribuir na consolidação dos hábitos e costumes dos gaúchos na contemporaneidade, os festivais nativistas também viabilizam o desenvolvimento regional, através das transformações econômicas e turísticas provenientes no período de realização dos festivais e procuram, por intermédio da musicalidade, cantar a paisagem cultural local e regional.

4.3 A CONTRIBUIÇÃO DA MÚSICA GAÚCHA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL

A cultura do Rio Grande do Sul está alicerçada em tradições, costumes e conhecimentos obtidos pela convivência dos diferentes grupos étnicos que

contribuíram para a formação histórica e, consecutivamente, pela criação de distintas paisagens culturais, possibilitando a construção de uma identidade comum.

A esse respeito, pode-se afirmar que “[...] as sociedades têm histórias no curso das quais emergem particulares identidades. Estas histórias, porém, são feitas por homens com identidades específicas” (BERGER; LUCKMANN, 2003, p. 228-229). Tais estruturas sociais e históricas engendram tipos de identidades diferentes.

Dessa maneira, Luvizotto (2009) salienta que existe uma forte identidade entre os gaúchos e sua herança cultural, a qual é baseada em tradições e costumes que são transmitidos de forma arraigada, de geração para geração, e que o apego aos aspectos de sua história e da sua cultura torna o gaúcho singular em relação aos habitantes das demais regiões brasileiras.

Esse legado, transmitido para as gerações seguintes, é mediado pelos códigos culturais que caracterizam a cultura regional, entre eles posso destacar a influência da música gaúcha na potencialização do desenvolvimento identitário. Acredito, assim, que a reflexão acerca da Geografia, da música gaúcha e da identidade cultural expressa possibilidades de investigação inerentes à vida humana e suas práticas cotidianas materializadas nas paisagens, em que acontecem tais experimentações, as quais estão ligadas com múltiplas dimensões, como os sons, os sentidos, os ritmos, as melodias, entre outros componentes musicais que enredam as experiências vividas.

Nessa perspectiva, a musicalidade gaúcha contribui na potencialização e/ou construção da identidade cultural, pois canta o passado histórico, os hábitos e os costumes, assim como contribui para apresentar as diferentes paisagens culturais que formam o Rio Grande do Sul e os hábitos cotidianos de sua população.

Nesse contexto, a música gaúcha constitui-se num elemento-chave para a construção identitária, a qual é potencializada subjetivamente através da percepção dos indivíduos, ouvintes e artistas, e são formadas por processos sociais, que são cristalizadas, mantidas e modificadas ou, até mesmo, remodeladas pelas relações sociais. (BERGER; LUCKMANN, 2003).

É a partir desse ponto de vista que procurei compreender as contribuições da música gaúcha no processo de construção identitária, buscando através da percepção dos artistas o auxílio nesse percurso geográfico, pois estabelecem

vínculos afetivos com as canções, com os fãs e apreciadores desse estilo musical, com outros artistas e com a paisagem cultural.

A percepção dos artistas é um manancial de experiências e fonte de inspiração, oferecendo uma leitura poética-cantada da paisagem, dos fatos históricos e culturais que forjaram a identidade gaúcha, a qual ultrapassa os limites do recorte de estudo – a 13ª Região Tradicionalista, uma vez que a maioria dos músicos canta o “amor pelo pago”, os hábitos e costumes inerentes ao processo cultural do Rio Grande do Sul.

Dessa forma, a música gaúcha viabiliza o entendimento das experiências sociais, compreendendo as ações, as representações e as apropriações da paisagem, na contemporaneidade. Além disso, enaltece os saberes adquiridos historicamente, através das canções, permitindo que os grupos sociais criem laços de pertencimento e construam sua identidade cultural.

No que tange a percepção dos artistas entrevistados em relação à contribuição da música gaúcha na construção identitária, posso inferir que as canções e, consecutivamente, as vivências partilhadas pelos músicos, como festivais, shows e bailes, possibilitam o compartilhamento de hábitos e costumes, os quais são repletos de “expressões de valores e atitudes comuns de nossa gente” (BRUM, 2017).

Ao serem indagados sobre a contribuição da música gaúcha na construção da identidade cultural, foi unânime a manifestação de orgulho pela cultura sul-riograndense e pela arte musical.

De acordo com Machado (2016), “[...] a contribuição é enorme. Diante de tantos temas que trazem à tona o orgulho que o povo gaúcho tem por sua história, há um sentimento de pertencimento ao lugar em que se vive”.

Dessa maneira, o afeto despertado pela musicalidade gaúcha contribui significativamente na construção identitária dos gaúchos, pois as músicas visam “resgatar a história e os verdadeiros valores e propósitos da cultura gaúcha” (RANOFF, 2016).

As canções buscam apresentar e enaltecer as raízes culturais, notabilizando a história, a lida campeira, as peculiaridades locais. Além disso, por intermédio da música é que as crianças e os jovens terão o primeiro contato com alguns aspectos da cultura gaúcha. A cerca da contribuição da musicalidade gaúcha na construção

identitária, a intérprete Juliana Spanevello fez um importantíssimo relato de como a música influenciou nas suas concepções artísticas no início de sua carreira musical.

Eu nunca soube explicar direito da onde vem esse meu encantamento por esse universo, porque nasci numa cidade que não tem muito isso, onde não se cultua isso, não se vive isso. Quando eu tinha uns 11 anos de idade, mais ou menos, o meu pai começou a arrendar campo em Rosário do Sul. Foi nesta época que eu conheci o que era campeirar gado. Mas, antes disso eu conheci o CTG e os rodeios, eu gostava de andar a cavalo na sede campestre do CTG. Era esse o meu contato com esse universo. Depois disso, fui conhecer um pouco mais. A impressão que eu tenho é que a música gaúcha me fez ter o interesse pelo universo gaúcho, foi o contrário da maioria das pessoas, que primeiro conhece o universo gaúcho e depois passa a ter contato com a música. Daí com a ligação do meu pai com o campo, em Rosário, que se tornou uma coisa familiar e que me emocionava muito mais. Uma coisa que me marcou muito foi nas primeiras vezes que fui para o campo com meu pai. Eu já cantava música gaúcha e já tinha cantado na Coxilha Piá, de Cruz Alta, a música Manhãs, a qual falava no Tarã e eu nunca tinha visto um em minha vida. Eu gostava muito de pegar a música e fazia uma interpretação de texto, auxiliada pela minha professora de português, então conhecia o Tarã apenas pela letra da música. Quando fui com meu pai, pela primeira vez em Rosário, ele me mostrou os Tarãs no meio do campo. Então, posso dizer que a música despertava em mim curiosidades sobre o universo do campo e pude fazer muitas vezes esse processo de enxergar depois, o que eu cantava nas músicas. (SPANEVERELLO, 2016).

Tal relato evidencia que a relação mantida entre a música e o artista proporciona a manutenção da identidade cultural. A música gaúcha apresenta um universo praticamente desconhecido pelo gaúcho citadino, despertando, a partir da letra, da melodia e do ritmo, sentimentos de pertencimento, bem como, retratando a vida simples do campo, a história do Rio Grande do Sul e detalhando seus aspectos geográficos, como a fauna e flora, a hidrografia, o relevo, entre outros. Enfim, descreve a paisagem natural ou antrópica.

A música gaúcha contribui e muito na formação das futuras gerações. Desde o ensinamento histórico e geográfico, a preocupação com o meio ambiente, nas temáticas sociais, aos valores cantados nos mais variados temas que canta o amor à terra, o respeito, os usos e costumes de um gaúcho hospitaleiro, as lidas campeiras, as tradições gaúchas. (BRUM, 2016).

É importante enfatizar que a música gaúcha auxilia para aguçar a curiosidade pelos hábitos e costumes dos gaúchos, ligando a história ao presente, contextualizando um tempo-espço que é desconhecido por muitos ou ainda vivas nas memórias da infância, sendo capaz de motivar emoções através da poética, que

representa paisagens específicas. Além disso, aborda experiências relacionadas com o labor campeiro, as experiências vividas no campo, as quais são idealizadas e imaginadas pelos ouvintes desse estilo musical.

A música constrói a nossa identidade, enquanto sociedade. Mas, ao mesmo tempo a cultura da sociedade constrói uma identidade musical, é uma troca. Eu acho a música extremamente importante, porque possibilita que as pessoas que não tem ligação com o campo, com o costume gaúcho, tenha sua curiosidade aguçada ao ouvir e ler nas letras tudo o que refere-se a cultura do Rio Grande do Sul. A canção poetiza o que é o chimarrão, o que é uma tropeada. Vou te dar um exemplo da minha filha, eu há pouco tempo cantei uma música na Sapecada da Canção Nativa, em Lages, que contava a história de um desmame de uma potranquinha, e a Maria Laura ouvindo aquilo, em meio aos meus ensaios, começou a perguntar: Mãe, o que é tirão? O que é aparte? Então, esse contato dela, com a música está despertando nela um amor, uma curiosidade que ela não teria, se não tivesse esse contato com a música. Como eu disse é uma troca, a música é extremamente importante em despertar nas pessoas a busca de conhecimento, a curiosidade, o gosto, o amor, a ligação com um universo que, às vezes, não faz parte do nosso cotidiano. (SPANEVERELLO, 2016).

Com certeza a música gaúcha possui, na contemporaneidade, um importância primordial na construção da identidade cultural, pois contempla as vivências dos gaúchos, buscando suas raízes culturais e expondo o passado histórico de dificuldades, guerras e disputas territoriais, retratando o presente com os labores rurais, o urbanismo, as novas gerações e compreendendo como o gaúcho se depara com tudo isso, na atualidade.

Acredito que a música gaúcha, enquanto expressão cultural, é responsável pela manutenção, fortalecimento e readaptação da cultura na contemporaneidade, pois reforça de maneira poética os demais códigos (gastronomia, vestimenta, linguajar, credices, lendas, entre outros), apresentando o universo cultural não vivenciado pelo gaúcho citadino.

A música gaúcha é a responsável pela manutenção da identidade cultural, se não houvesse música gaúcha, hoje, nós estaríamos tocando e ouvindo outras coisas. E eu não teria a bandeira no lenço, o brasão do Rio Grande do Sul não seria encontrado na sala da minha casa, eu não teria um *bombo leguero* e não andaria pilchado. Acredito que a música é totalmente determinante para manutenção da cultura. Ela é um meio vivo, assim como mate, de manter a nossa tradição. [...] A música vai te envolver de uma maneira poética, não vai te dar a descrição das palavras, como Tropeada é conduzir o gado de um ponto ao outro, ela vai te envolver contando sobre quem está tropeando, vai te envolver de maneira a te encantar. Hoje se não tivesse a música gaúcha tenho a certeza que nós não teríamos mais nada de raiz. (MARTINS, 2016).

Outro importante elemento da construção identitária, vinculado à musicalidade gaúcha, são os palcos onde as relações musicais e artísticas são estabelecidas e compartilhadas. Assim, saliento que esses palcos, principalmente, os dos festivais nativistas são potencializadores da identidade gaúcha, uma vez que neles os artistas trocam experiências, partilham alguns hábitos e costumes, assim como, é um fator de coesão dos artistas, de motivação para a criação de novas canções e de incentivo para o surgimento de novos músicos.

As músicas e, consecutivamente, os festivais nativistas são responsáveis pela consolidação de uma rede de músicos que atuam efetivamente nos festivais nativistas, entre eles a Tertúlia Musical Nativista, de Santa Maria, e o Sinuelo da Canção Nativa, de São Sepé, assim como possibilitam a vinda de músicos provenientes de outras regiões do Rio Grande do Sul para participarem desses eventos. De acordo com Panitz (2010), a formação de uma rede de músicos tem se ampliado paulatinamente, com claras articulações regionais que formam um mercado de circulação de bens, agentes e representações culturais, os quais criam espaços e condições objetivas para sua reprodução.

A rede de músicos gaúchos que também se consolida na Tertúlia Musical Nativista e no Sinuelo da Canção Nativa produz por meio da música a representação da paisagem, evidenciando os códigos culturais que permitem a compreensão das singularidades socioculturais e geográficas em ambos os municípios onde são realizados os festivais nativistas, bem como dos demais municípios que compõem a 13ª Região Tradicionalista, devido à articulação existente entre os artistas desse recorte espacial.

O intercâmbio cultural e social proveniente dos festivais contribuiu para a construção identitária e provavelmente continua fomentando o interesse de novos artistas.

Eu nasci em 1971 junto com a Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, e o LP que tocava durante a minha infância era os da Califórnia. A rádio que existia em Uruguaiana só tocava músicas do festival, pois era o seu produto local e genuíno. Isso ajudou na minha formação e hoje eu vejo que jovens escutam coisas totalmente diferente, que estão nas rádios e na TV. As grandes redes perderam o compromisso cultural e hoje comercializam os seus espaços, que seriam para educar e informar e estamos sendo bombardeados por outras culturas em virtude o auto investimento financeiro. Então devemos pelear, a fim de não deixar que esses investimentos acabem com nossa cultura, com nossa música. (GRECCO, 2016).

Fica nesse relato a missão, não apenas dos artistas, mas de todos os apreciadores e ouvintes da música gaúcha, de manter vivas nossas raízes musicais e culturais. A contemporaneidade, de certa forma, colocou a humanidade e seus modos de vida em evidência. Por meio das tecnologias é possível “enxergar-se” e “enxergar” o outro e assim as sociedades pós-modernas são caracterizadas pela “diferença”. Harvey (1989, p. 12) fala da sociedade moderna como “um rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente”, e caracteriza-a como “um processo sem-fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior”.

Giddens (1990, p. 21) sustenta a ideia de Harvey ao afirmar que as tecnologias fornecem instrumentos e formas de interconexão social que cobrem o globo e que as mudanças engendradas no pensamento e no agir humano “alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana” e, em particular, no processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre as culturas locais.

A massificação dos hábitos de consumo mudaram substancialmente o agir cotidiano das pessoas, produzindo uma sociedade de mudança constante, rápida e permanente, a denominada “sociedade líquida” do sociólogo Zygmunt Bauman. A modernidade é “leve”, “líquida”, “fluida” e infinitamente mais dinâmica que a modernidade “sólida” que suplantou. A passagem de uma a outra acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana. (BAUMAN, 2001).

As sociedades modernas são as sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Para Giddens (1990), essa é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas” e argumenta que

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados por que contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é o meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais são estruturados por práticas sociais recorrentes. (GIDDENS, 1990, p. 37-38).

A modernidade, em contraste, não é caracterizada apenas pela experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida, na qual “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das transformações recebidas sobre aquelas

próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter”. (GIDDENS, 1990, p. 38).

Percebe-se que Giddens atêm-se, em particular, ao ritmo de mudança e seu alcance, ao afirmar que “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra”. (GIDDENS, 1990, p. 6).

Sob essa ótica de transformação social, ao considerar a música gaúcha e os festivais nativistas, os quais evidenciam os aspectos históricos, culturais, sociais, econômicos e naturais da 13ª Região Tradicionalista e do Rio Grande do Sul, saliento que contribuem para a manutenção identitária. Assim, constato que os códigos culturais e outros elementos/símbolos são apropriados pela musicalidade e fornecem novas formas de dar sentido às experiências vividas e de preservação de traços culturais, assim como proporcionam a reestruturação ao longo de escalas de espaço-tempo e são uma forma de resistência às imposições do mercado musical.

4.4 OS CÓDIGOS E OS ELEMENTOS CULTURAIS APROPRIADOS PELA MÚSICA GAÚCHA: FORMANDO A PAISAGEM CANTADA DA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA

A música gaúcha é um importante código cultural que contribui na consolidação identitária do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, da 13ª Região Tradicionalista. Para tal finalidade, utiliza-se de elementos e simbologias para a composição poética e melódica das canções, bem como apropria-se de marcas culturais e sociais da paisagem que a compõem. Todos esses fatores contribuem para a construção poética e são fontes de inspiração dos letristas.

Nessa perspectiva, o letrista utiliza de simbologias que estão inseridas no seu cotidiano, como fonte de inspiração para compor as canções gaúchas, pois “ele se apropria da paisagem no momento que transforma esta Geografia em poesia, com o poder de nos transportar, sentir e visualizar lugares donde nunca estivemos apenas pela narrativa do cancionista e da poesia”. (COSTA, 2016).

Dessa forma, o letrista adentra nas tramas que permeiam os processos culturais, a historicidade, as experiências de vida, a cotidianidade e a paisagem que o circunda, a fim de transmitir sua mensagem e despertar os sentimentos dos sujeitos.

Assim, a musicalidade gaúcha é repleta de códigos culturais e elementos paisagísticos, os quais, muitas vezes, assumem significância para os sujeitos que também estão inseridos na mesma paisagem que o letrista. Como exemplificação dessa afirmação podemos utilizar duas músicas com autoria do mesmo poeta, o músico Pirisca Grecco.

A primeira, denominada “Outra Campereada”, tem como compositores Pirisca Grecco e Túlio Urach, que possuem influência da música gaúcha platina, uma vez que estão inseridos nessa paisagem. Como já mencionado, Grecco reside em Santa Maria e é natural de Uruguiana, e seu parceiro musical Urach reside em Alegrete.

Manhã de junho no interior do Estado/ cambona fria e nem sinal das brasas./ O minuano que rengueia tudo/ o cusco e até o pé direito da casa./ Saltou cedito como de costume/ lavou as mãos e a cara já judiada/ e requentou para seu *desayuno*/ garrão do chibo²⁵ da noite passada./ Botou confiança na cincha do mouro/ levou o laço pra beber sereno/ requisitou a proteção divina/ e contemplou seu mundo tão pequeno./ Sua vida inteira foi assim/ achando lindo, dando risada./ Como quem colhe uma flor no inverno/ se foi com Deus/ pra outra campereada. (GRECCO; URACH, 2003).

Essa canção descreve a vivência de um gaúcho, nas manhãs frias da campanha. O pampa tem significado para todos os gaúchos, que, independente da região em que residem, possuem um apego por esse chão, o qual foi berço do gaúcho e de nossa cultura. Entretanto, vai despertar maior afetividade e empatia no público que vivencia tais hábitos cotidianos. Isso pode ser evidenciado pelos termos regionais com influência dos países fronteiriços do Rio Grande do Sul – Uruguai e Argentina, como foi apresentado pela palavra *desayuno*, que significa “café da manhã”. Do mesmo modo, ocorre com termos e expressões com maior familiaridade dos residentes dessa região como, por exemplo, chibo (ovelha) e cincha (parte da encilha do cavalo).

A segunda música chama-se “Canta Maria”, a qual também é uma composição de Pirisca Grecco e, do santa-mariense, Pedro Ribas. Essa canção remete à inúmeras simbologias que assumem significados apenas para os seus residentes, que estão inseridos na paisagem de Santa Maria e vivenciam as singularidades espaciais.

²⁵ Termo regional que se refere ao ovino. Entretanto, na região da fronteira gaúcha é utilizado para referir-se ao indivíduo que realiza compras clandestinas nos países vizinhos (Argentina e Uruguai) e revende em suas cidades.

Era uma vez três Marias a estrela guria e a Santa/ cadentes de luz alegria e nós na garganta/ Marias que são reticências de uma história sem fim/ romances de pouso e estrada cantados assim/ brilha a estrela Maria que a noite anuncia no céu./ Maria que o tempo fechado de alguém escondeu/ estrela Maria que abres os caminhos simpatia./ Maria que guia o destino de quem se perdeu./ No coração do Rio Grande ouvi Maria cantar/ Na voz dos compositores no sonho que veio acampar/ no apito do trem que vem tal minuano a soprar/ pela garganta de quem nem precisa falar./ Existe uma outra Maria que mora na minha canção/ demora mas sempre visita o meu coração/ Maria da arte que chega e faz parte/ mas deixa saudade vagando na mesma estação./ É tanta Maria que quase não cabe na minha poesia/ ecoa na boca do monte se faz melodia/ Maria que é santa com todos os santos ao seu derredor/ rogai por nós pecadores um mundo melhor. (GRECCO; RIBAS, 2009).

Nesse tocante, o poeta e compositor utiliza palavras que remetem aos símbolos materializados, ou não, da paisagem do município. Como, por exemplo, a palavra “garganta”, que nos faz lembrar a ponte sobre o Vale do Menino Deus, conhecido popularmente de “Garganta do Diabo”, devido ao número elevado de suicídios registrados nesse local. Outra palavra que o letrista utiliza é “acampar”, que se refere à Rua do Acampamento, que reporta o público para a origem da cidade, proveniente de um acampamento militar no local. Outro significado proveniente da música supracitada é o saudosismo do trem, marcado pelas palavras “apito” e “estação”.

Na cena que se enuncia encontram-se o narrador e a narrativa, momento em que a paisagem é experimentada e experienciada pelo poeta, que produz um cenário urbano, do cotidiano vivido pelos moradores. Em cada passagem da música, o autor não toma distância da cena, mas a cria e recria. Na estrutura narrativa, o autor usa termos espaciais por excelência como rua, bares e outros que vão se desenvolvendo e dando forma à paisagem. (NOGUEIRA, 2016).

Dessa forma, o letrista apropria-se “descrevendo a paisagem, se apropria poetizando a paisagem, e se apropria inserindo, o ouvinte, dentro da paisagem poetizada”. (MARTINS, 2016). O poeta utiliza a paisagem, retratando a cidade, o patrimônio histórico, o campo, entre outras materializações e imaterializações da cultura, a fim de passar o seu encantamento pelas particularidades locais.

A paisagem cultural deixa de ser concebida apenas como um dado objetivo e passa a considerar os elementos que ultrapassam o olhar, como as sensações vividas e sentidas pelo observador, valorizando os aspectos subjetivos da relação das pessoas com o ambiente. (FURLANETTO, 2016, p. 349).

O poeta, ao fazer a letra da composição, retira da paisagem, do dia a dia, tudo aquilo que lhe chama a atenção, como o belo, o triste, a natureza, e transforma em poesia e, posteriormente, em música. Outro importante elemento que permeia a musicalidade são as vivências da infância. As lembranças contribuem no enriquecimento da criação poética, uma vez que conferem espacialidade na memória, e a partir da narrativa retorna as antigas paisagens, suas percepções, lembranças, sentimentos, recordações, entre outras sensações que motivam os ouvintes.

Olha! Na minha música, eu uso muito, eu me aproprio muito da paisagem e das vivências que tive no campo. Como eu te falei a minha formação foi nos galpões das fazendas onde meu pai era capataz, a qual era pouso de tropas. Então, nos meses de abril, maio e junho, principalmente, época do boi gordo pousavam muitas pessoas na fazenda e eu era piá, ficava pelo galpão escutando as conversas desses homens. A fazenda sempre tinha 4 - 5 peões, os quais foram meus professores sem serem doutores, que contribuíram para minha formação cultural e até inclusive profissional, porque eu sou veterinário e, muitas coisas que eu uso, aprendi com eles, pois eram pessoas de uma sapiência que hoje faz falta. Então, eu uso muito aquelas terminologias, aquelas aprendizagens que eu presencie no galpão para escrever minhas músicas. (CARLOS, 2016).

Esses detalhes presenciados e vividos na infância são memórias carregadas de saudosismo e simbologias. Entretanto, possibilitam um enriquecimento para a musicalidade gaúcha e, também, da 13ª Região Tradicionalista, pois mantêm vivas as particularidades da região, através das canções escritas por letristas locais, contribuindo para a criação de uma forte relação de seus moradores, dos artistas e dos ouvintes, com a paisagem cultural.

O letrista, além de se apropriar da paisagem, utiliza de elementos naturais e humanos para dar “vida” a suas canções, proporcionando a identificação do ouvinte com o processo cultural e maior aceitabilidade das músicas. Procura a cada verso traduzir o processo histórico, os hábitos e costumes, traduzidos em sentimentos e entendimentos das vivências.

Os principais elementos paisagísticos evidenciados pelos artistas e que permeiam a musicalidade interpretada e/ou composta por eles estão ligadas ao campeirismo.

Recebo muitas letras para musicar, muitas delas relacionada a temas existenciais, do cotidiano, sobre conscientização que envolve o meio ambiente, enfim, sobre diversos assuntos. Talvez entre estes códigos o que

mais predomina são os relacionados as lidas campeiras e o pampa gaúcho. (BRUM, 2016).

Percebi ao longo das entrevistas que os temas ligados ao campo aparecem frequentemente nas canções gravadas pelos artistas, bem como nas cantadas nos festivais, uma vez que o processo cultural do gaúcho está muito arraigado com o pampa e as tropeadas, mantendo um vínculo entre a paisagem natural e as atividades realizadas pelo homem campeiro.

Nesse sentido, os elementos paisagísticos estão inseridos na musicalidade do Rio Grande do Sul e permitem o reconhecimento do processo cultural, que enaltece o passado e perpetua-o no presente, e nos identifica perante os demais estados do Brasil.

Existem muitos códigos, eu falo muito em cavalo, do chimarrão, das pilchas, até tenho uma música chamada “Por causa das pilchas”. Eu acho que tem muitos códigos, as músicas que interpreto estão ligadas com esses símbolos. Tenho dois álbuns dedicados ao cavalo crioulo, que é considerado um dos símbolos do Rio Grande do Sul. Então eu acho que nesse ponto eu estou *tapado* de códigos, digamos assim, que identificam a cultura na minha música. (MARTINS, 2016).

É interessante ressaltar que o código (música) tem estreita relação com a vestimenta que aparece nas letras das canções se referindo, principalmente, à indumentária masculina, como a bombacha, o lenço e o chapéu. A música gaúcha se apropria de elementos naturais da paisagem, como o cavalo e os pássaros, e aspectos culturais, como o chimarrão, as crendices e o folclore, para compor a paisagem cantada.

Eu respeito muito a inspiração, a música acontece quando a gente menos espera. E também existem festivais temáticos, que a partir do tema proposto busco a inspiração para compor a música. Procuo sempre ultrapassar as fronteiras, apesar dos festivais possuírem regras e normas, procuro sempre andar nos limites, sempre procurando aumentar a armada do laço. Mas, sem transcender os limites e desrespeitar as regras. Nunca deixando de reconhecer os pioneiros e todos que abriram as porteiras para que nós também pudéssemos fazer uma música de CTG, de usar bombacha. Sou muito grato quem fez esse movimento, mas, procuro fazer que o movimento se movimente, com todo o respeito, sempre apresentando uma nova possibilidade. Isso se tornou um ingrediente para minha inspiração e da Comparsa Elétrica. (GRECCO, 2016).

No que diz respeito aos festivais da 13ª Região Tradicionalista, esses possuem dois eixos que contemplam as temáticas culturais livres e as

particularidades locais. O primeiro premia as músicas com temáticas livres. Essas canções evidenciam os códigos culturais, como a gastronomia, o vestuário e as danças. A partir desses códigos são valorizados os elementos paisagísticos que estão relacionados às vivências no campo e aos ensinamentos que são passados para as gerações seguintes, entre outros hábitos e costumes. A outra linha contempla as singularidades paisagísticas dos municípios, que sediam tais eventos, inserindo na musicalidade as lendas e mitos locais, a arquitetura, o patrimônio histórico e as belezas naturais, entre outros.

Dessa forma, as músicas gaúchas, provenientes dos festivais nativistas “[...] não contêm apenas devaneio poético e imaginação, mas, também expressões concretas e representações da realidade de cada região. Há uma estreita correlação entre elas e as estruturas sociais de cada sociedade”. (GONÇALVES; MENDONÇA, 2016, p. 195).

Dentre os códigos culturais evidenciados nas musicalidades dos festivais, identificados a partir da escuta de canções apresentadas na Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria (2014, 2015 e 2016) e no Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé (2014, 2015 e 2017), constatei que o conjunto arquitetônico, principalmente ligado à viação férrea, à religiosidade e à oralidade (termos regionais e expressões identitárias), é frequentemente utilizado na música nativista.

Além disso, percebi a apropriação de elementos paisagísticos, os quais apresentam uma forte relação do letrista com o processo histórico e lendário dos respectivos municípios, conforme apresento no quadro 4.

A cultura regional, apresentada nos festivais nativistas, resulta das relações estabelecidas por um grupo social que partilha entre si hábitos, costumes e símbolos, que são transmitidos por herança cultural.

Esses códigos culturais e os elementos paisagísticos contribuem na formação da paisagem cultural da 13ª Região Tradicionalista, a qual é cantada, bem como as que são retratadas nas músicas e que enfocam as particularidades culturais dos demais municípios que não possuem festivais, mas, sim, canções que homenageiam e/ou descrevem a paisagem local.

Quadro 4: Principais elementos paisagísticos presentes na musicalidade da Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria e no Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé

Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria	Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé
Santuário Nossa Senhora Medianeira e Igreja das Dores	Igreja Nossa Senhora da Mercês e Cruz da Capela
Expressões identitárias	Fogo de chão
Viação Férrea (Gare, trem, vagões e trilhos)	Fazenda Boqueirão
Principais ruas (Av. Rio Branco, Av. Presidente Vargas, Calçadão, Rua do Acampamento e Perau)	Mito fundador (índio Sepé Tiarajú)
Aspectos naturais (Montes - Cerrito e Cechella, o vento norte, o rio Vacacaí)	Imaginário lendário (Índia Pulquéria)
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e a Base Aérea	Aspectos Hidrográficos (Rio Vacacaí)
Personalidades (Ceguinho da Estação, Bozó engraxate e Paulinho bilheteiro)	Fonte da Bica
Praças e monumentos (Saldanha Marinho, Itaimbé, Ponte do Vale do Menino Deus e Monumento ao Ferroviário)	Praça das Mercês
Prédios Históricos (Vila Belga, Colégio Manoel Ribas - Maneco)	
Mito fundador (Imembuí e Morotin)	
Outros (carapinha, clubes, quartéis, barragem, Farrezão, entre outros).	

Fonte: Elementos paisagísticos identificados a partir da escuta de canções apresentadas, na Tertúlia Musical Nativista de Santa Maria (2014, 2015 e 2016) e no Sinuelo da Canção Nativa de São Sepé (2014, 2015 e 2017)

Org.: LORENSI, D.C.T. (2017)

Dessa maneira, é primordial a compreensão dessa paisagem cantada e dos códigos e/ou elementos que a formam, pois essa arte é fruto da conexão entre o artista e a paisagem cultural. É nesse palco que as relações se estabelecem, em que as imagens, as formas, as cores, os sons, os odores e sabores caracterizam e dão vivacidade para as relações.

Nessa perspectiva, saliento que com a intensificação da relação entre o homem e a natureza, as paisagens naturais tornaram-se progressivamente humanizadas/culturais, apresentando uma identidade espacial, estabelecida pela visibilidade da forma e pelos significados subjetivos atribuídos no decorrer do tempo-espaço. Assim, “[...] a identidade da paisagem pode ser determinada pela

visibilidade da forma, além do sentimento que desperta no observador”. (BRUM NETO, 2007, p. 54). Dessa forma, a paisagem cantada é fruto dos sentimentos que a paisagem cultural desperta nos letristas e que se constitui na fonte de inspiração poética, os quais manifestam suas afeições e emoções.

Para melhor compreensão da paisagem cantada, faço um contraponto com a tese de Silva (2016), o qual construiu o conceito da paisagem musical, vinculando essa concepção com a musicalidade rondoniense. Para esse autor, a paisagem musical revela-se através da relação dialógica música-ouvinte, conduzindo a novos mundos, possibilitando que os ouvintes tenham sensações e percepções, a partir da musicalidade.

Logo, a paisagem cantada pode ser considerada uma relação dialógica música-artista, em que os letristas e músicos utilizam esta expressão artística para expor seus sentimentos, suas sensações e percepções, compondo músicas que revelam suas vivências e seu apego por determinadas paisagens. De acordo com Silva (2016, p. 71), “[...] essa relação só será legítima se for dialógica, isso quer dizer, se contiver vida, se nos trazer algo novo, como uma surpresa”.

A cada vez que ouvimos as canções, encontramos algo novo, as particularidades locais, os sentimentos, os ritmos, a melodia, todos em uma harmonia, que nos conduzem à compreensão das mensagens que os músicos querem transmitir, as quais são dotadas de significações e simbologias. Os poemas que compõem as letras das músicas demonstram as coisas legadas no sentimento íntimo do letrista e a impressão sobre os acontecimentos e situações vividas por determinados sujeitos, em circunstâncias, às vezes, singulares.

Em muitos casos, “[...] um poema pode, mercê da genialidade do autor, refletir o sentimento de muitas pessoas e de grupos ideologicamente orientados” (VALE, 2007, p. 275). O autor finaliza inferindo que “o poeta é um mensageiro, além de fingidor e cúmplice de uma época”.

Com essa concepção, apresentarei a paisagem cantada dos municípios que formam a 13ª Região Tradicionalista, em especial, dos municípios onde identifiquei canções que retratam os aspectos paisagísticos, espacializando as materialidades e incorporando a poética dos artistas, a qual “embala” as vidas que estão imbuídas de humanidades e geograficidades, portanto, traduzindo as sensações, os significados e as subjetividades da paisagem.

A paisagem cantada do recorte de estudo é bastante diversificada, pois encontramos cidades de médio e pequeno porte e com diferentes etnias que migraram para a região, inserindo na organização espacial diferentes traços culturais. Além disso, a identidade cultural, da maioria dos municípios da 13ª Região Tradicionalista, ainda se encontra muito arraigada com sua cultura de origem, principalmente a italiana e a alemã.

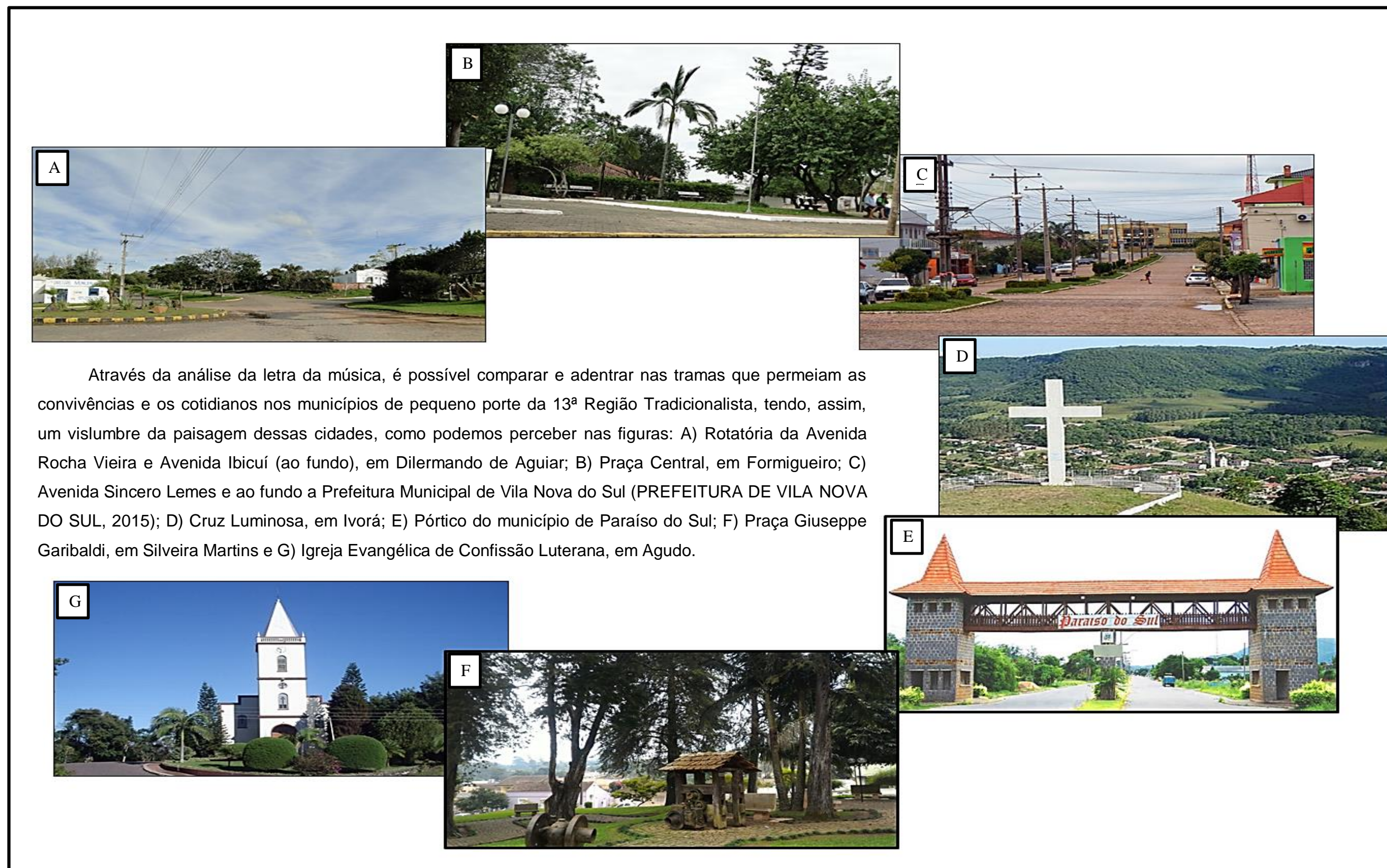
Os municípios de Agudo, Paraíso do Sul, Faxinal do Soturno, Dona Francisca, Itaara, Ivorá, Nova Palma, São João do Polêsine, Silveira Martins e São Martinho da Serra possuem seu processo identitário atrelado à formação étnica, ou seja, com maior expressividade das identidades ítalo-germânicas, readaptadas no Rio Grande do Sul. Já nos municípios de Dilermando de Aguiar, Formigueiro e Vila Nova do Sul, a identidade gaúcha é significativa, evidenciada pelas vivências tradicionalistas que ocorrem durante todo o ano, e não somente na Semana Farroupilha, como rodeios crioulos, artísticos e bailes.

Entretanto, não foram encontradas músicas gaúchas que retratassem a paisagem cantada dos municípios supracitados e que enfatizassem as materialidades culturais, exceto o município de Dilermando de Aguiar, onde descobri alguns versos que identificam a paisagem local.

Apesar disso, trago a letra da música “Cidade do Interior”. Essa milonga é de autoria de Nilton Rosa e Luiz Carlos “Ithi” Ranoff, e é integrante do segundo álbum gravado pela intérprete Juliana Spanevello, chamado “Cantares do Acheço”.

Tem um céu azul/ belas avenidas/ gente com tempo/ de acenar/ rostos conhecidos/ que perguntam coisas/ que você gosta,/ gosta de contar./ Passos sem presa,/ em ruas sossegadas/ segredos guardados de esquinas amigas./ Uma igreja antiga/ a praça perfumada/ paz habitada por árvores e flor. / Uma igreja antiga/ a praça perfumada/ paz habitada por árvores e flor. /Silêncio sereno/ que testemunhou/ tantas histórias/ felizes de amor./ Doce rotina/ ainda encontrada/ numa cidade do interior./ Silêncio sereno/ que testemunhou/ tantas histórias/ felizes de amor./ Doce rotina/ ainda encontrada/ numa cidade do interior./ No entardecer o voar das curicacas./ Tardes de outono/ que se vão levando o dia/ num pôr-do-sol/ que inspira os poetas/ trazendo a vida/ mais ternura e poesia./ Na primavera/ noites calmas são bem-vindas/ num lamento pra quem não conhece o mal./ Conversas francas /em cadeiras nas calçadas/ onde violência é notícia da capital./ Conversas francas /em cadeiras nas calçadas/ onde violência é notícia da capital. (ROSA; RANOFF, s/d).

Figura 29: Mosaico: a paisagem cantada das “Cidades do Interior”



Fonte: LORENSI, D. C. T. Trabalho de campo, 2016/2017.
Org.: LORENSI, D. C. T., 2017.

A presente letra revela as vivências da população nas pequenas cidades do interior, dando força à vida simples e pacata, a qual é experienciada pelos habitantes e seus saberes, fazeres, tradições e hábitos cotidianos. (FIGURA 29).

Nesse sentido, a música “Cidade do Interior” compõe a paisagem cantada desses municípios, a qual é formada, basicamente, pelas avenidas, praças, igrejas e pela convivência dos seus habitantes. A vida simples, as ruas e praças quase vazias marcam a paisagem cantada, sendo impactada apenas pelo cotidiano dos moradores e de alguns visitantes, que são observados com olhos de curiosidade.

Os compositores auxiliam para compor a paisagem cantada desses municípios, assimilando as vivências, unindo a composição poético-musical com o universo concreto e simbólico. A música gaúcha apresenta as manifestações e as geografias existentes nas cidades do interior, evidenciando cenário cotidiano e cultural.

Nos demais municípios, Santa Maria, Restinga Sêca e São Sepé, a paisagem cantada surge a partir do contato com os festivais nativistas, os quais incentivam a criarem composições que resgatem a história, a geografia, a cultura, os pontos turísticos, as lendas e mitos locais, entre outros aspectos, a fim de homenagear e manter viva as singularidades paisagísticas locais.

4.4.1 A paisagem cantada de Santa Maria: o nativismo urbano

No coração do Rio Grande/ um dia eu fui morar / lá encontrei muito amor/ lá aprendi a amar./ Naqueles pagos chegados/ qual aconchego de um lar/ domei a força gaudéria/ e me apeguei ao lugar,/ domei a força gaudéria/ e me apeguei ao lugar. / Nas entranhas do Rio Grande/ a cultura, a tradição/ os valores se entrelaçam/ em confraternização/ lá eu vi a gauchinha/ vi também o velho peão/ a cantar a prenda minha/ a cantar a prenda minha/ com sua canha e o chimarrão./ No coração do [...] Na convivência crioula/ o Rio Grande me mostrou/ toda a beleza da vida/ o seu sentido e o que sou./ Vi o guasca e a chinoca,/ o minuano e o pampeiro,/ vi bandos de quero – quero/ o chicote e o cavalo/ do negro do pastoreio./ No coração do rio grande/ Um dia eu fui morar/ Lá encontrei muito amor/ Lá aprendi a amar. (MEDEIROS, 1981)

“No Coração do Rio Grande” tornou-se um clássico da música gaúcha, pois, além de ser uma declaração de amor pelo município, emociona a todos em qualquer ocasião ou local que seja executada, projetando valores de amizade, de fraternidade e do culto às tradições do santa-mariense, como pode ser observado na sua letra.

Essa canção é do compositor catarinense Osvaldo Medeiros, que residiu em Santa Maria nas décadas de 1970/1980, e foi apresentada pela primeira vez em 1981, na II Tertúlia Musical Nativista, tendo como intérprete o Grupo Terra Santa, formado basicamente pela família Medeiros. Após, foi gravada por outros músicos, entre eles o “Porca Veia”.

A canção também demonstra as experiências vividas pelo compositor em Santa Maria, revelando suas afeições com a paisagem local, a qual assume a categoria de lugar, bem como revela o saudosismo do artista após sua partida. O significado simbólico expresso na letra da música contribui na assimilação da relação tofófica entre o artista e o município.

O compositor utiliza uma expressão no início da canção “Coração do Rio Grande” que é utilizada para designar o município, devido sua localização no centro geográfico do Rio Grande do Sul. A compreensão da letra, através do seu contexto social, cultural e ambiental, corrobora ao lugar uma referência identitária. (PANITZ, 2010).

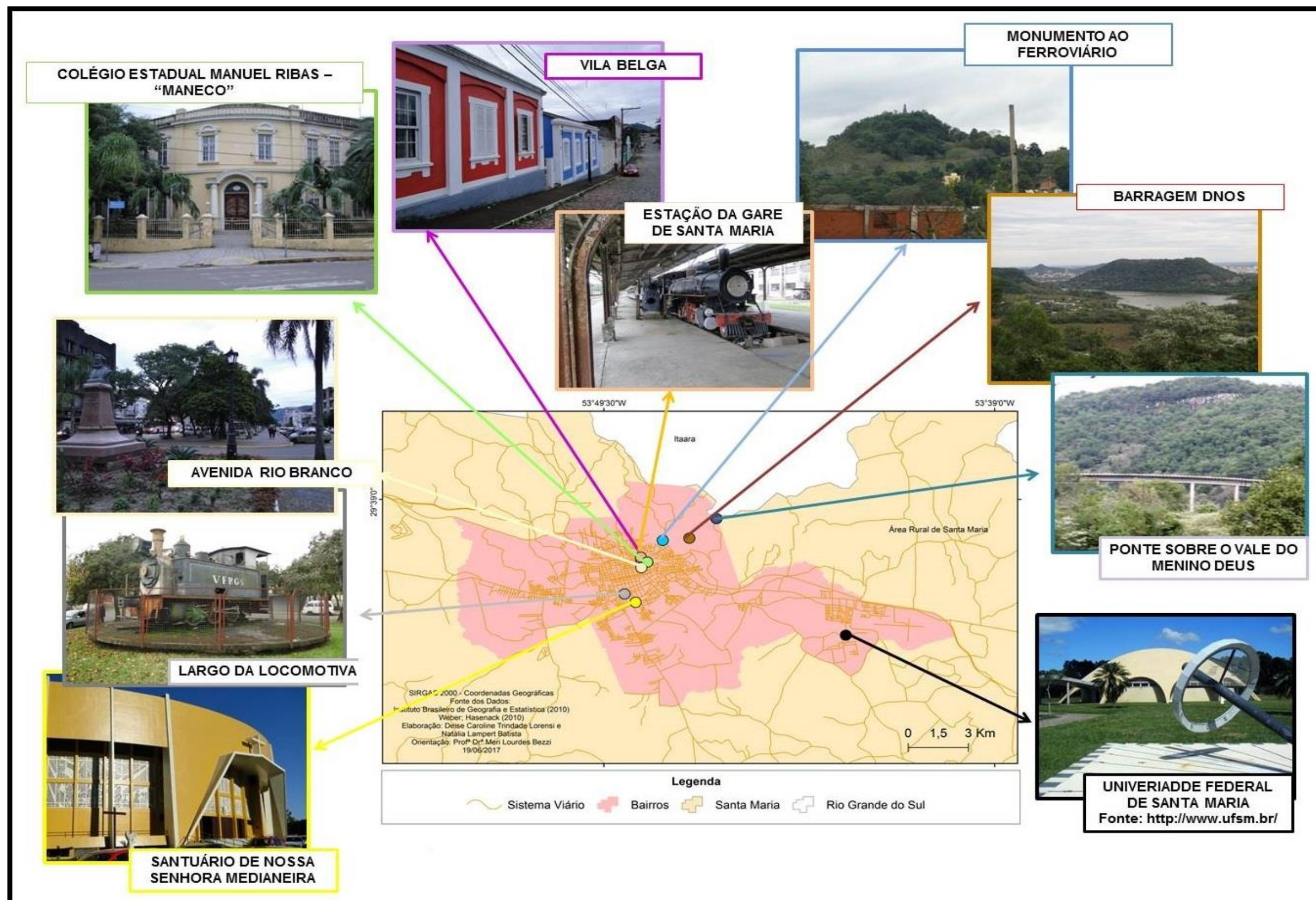
Além dessa expressão utilizada pelo artista, outras são utilizadas para se referir ao município, como podemos observar na letra da música “Na boca do Monte”, a qual foi interpretada por Nenito Sarturi e os Campeadores, em 1995, na XV Tertúlia Musical Nativista. Além dessas outras, são utilizadas “Cidade Ferroviária” e “Cidade Universitária”, atribuídas em diferentes períodos históricos.

Chegando a Boca do Monte, livro meu flete nos pastos/ e redesenho horizontes/ que me conduz a seus braços./ mesmo que rompas as amarras/ com esse tranco aragano/ meu pingo não me desgarra/ da terra que tanto amo./ [...] Buscando atalhos me aprumo/ das lutas do dia a dia/ e sempre encontro o meu rumo/ no chão de Santa Maria. (Intérprete: Nenito Sarturi, 1995).

As músicas gaúchas que formam a paisagem cantada de Santa Maria apresentam elementos paisagísticos específicos que, na maioria das vezes, possuem simbologias e significados para os ouvintes inseridos nessas paisagens. (MAPA 3).

Entre os principais elementos presentes na paisagem cantada de Santa Maria, estão os relacionados ao passado ferroviário do município. Esses são percebidos pela utilização de termos linguísticos que se referem à ferrovia, como Gare, Estação, apito, trem, vagões, Vila Belga.

Mapa 3: A paisagem cantada de Santa Maria, RS



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2010.
 Org.: BATISTA, N. L.; LORENSI, D. C. T (2017).

Além disso, essas expressões despertam maior afeição e sentimentos nos sujeitos que tiveram a chance de andar de trem ou que residiram nas proximidades das linhas férreas. Atualmente, o que resta para os sujeitos é o patrimônio histórico, proveniente desse período, a saudade do último trem de passageiro e as experiências vividas.

A estação da Gare é evidenciada na maioria das canções e constitui-se na principal expressão de saudosismo dos artistas.

Solidão, Gare vazia/ saudade apita pra mim!/ Lá na Avenida Rio Branco,/ minha viagem chega ao fim./ As velhas locomotivas/ e vagões abandonados,/ parecem com trens fantasmas/ assombrando meu passado./ O mapa antigo dos trilhos,/ sonhos teimando em viajar.../ e corações esperando/ o trem que não vai chegar! (GENRO; BRUM, 2012).

A Gare da Estação é símbolo do desenvolvimento econômico oportunizado pela vinda da viação férrea para o interior do Estado. De acordo com Flôres (2007), no início do século XX, o município foi o mais importante centro ferroviário do Rio Grande do Sul e por longos anos Santa Maria foi chamada de “Cidade Ferroviária”. A chegada da ferrovia entre 1885 e 1905 permitiu a integração de Santa Maria com outros municípios, encurtando as distâncias, favorecendo o comércio local e a urbanização, o que fez com que a cidade apresentasse um grande desenvolvimento econômico.

A evolução histórica de Santa Maria, especialmente durante o século XX, decorreu da movimentação gerada pelos trens, com suas mercadorias e passageiros, e a manutenção da principal estrutura operacional da rede ferroviária concentrada na cidade. Com isso, houve a inversão de capitais diretos e indiretos na municipalidade ao longo de todo esse período. De uma pequena comuna passou a ser um polo regional de referência na parte central do estado do Rio Grande do Sul. (FLÔRES, 2007, p.139).

Entretanto, o sonho do progresso, vindo pelos trilhos, entrou em decadência. “A cidade de tradição ferroviária, de forte contingente militar e importância regional nos setores do comércio, educação e prestação de serviços, precisava buscar novos caminhos” (MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 22). Sendo assim, restou uma Gare abandonada e depredada, como a canção relata “parecem com trens fantasmas/ assombrando meu passado”. (GENRO; BRUM, 2012).

Outro importante elemento paisagístico cantado é a Vila Belga, que foi o primeiro conjunto habitacional de Santa Maria. Foi construída para abrigar os

operários da companhia belga - Compagnie Auxiliaire des Chemins de Fer au Brésil (Companhia Auxiliar de Estradas de Ferro no Brasil), os quais eram responsáveis pela manutenção e ampliação das estradas de ferro do Rio Grande do Sul.

Dessa maneira, a Vila Belga constitui-se, também, como uma fonte de inspiração para a musicalidade gaúcha, como podemos perceber nos versos:

Nas ruas da Vila Belga as marcas da história deste rincão/
O trem que deixou saudades partiu no trilho da evolução. Um dia deixei o pago, me fui
em busca de outra vertente/ No coração do Rio Grande, plantei amigos,
vinguei sementes. (PÉRICLES, 2016).

O compositor, através desse chamamé, apresenta o processo de urbanização do município, que influenciou na organização da paisagem e continua impactando as vivências dos sujeitos, dos moradores, dos frequentadores e dos turistas.

Assim, o intenso tráfego de trens de carga transformou a paisagem cultural de Santa Maria, devido à intensa vida social, econômica e cultural. No auge da viação férrea, ou seja, no início do século XX, foram fundados vários clubes sociais, jornais, associações de classes, bancos, igrejas, hotéis, restaurantes, hospitais, escolas particulares de oficiais, cinemas, abertura de novas ruas e avenidas.

Devido ao crescimento da população, do avanço do comércio e do promissor desenvolvimento da ferrovia, a cidade se desenvolveu em várias direções, determinando o surgimento de novos bairros, como o Bairro Itararé, o qual foi habitado principalmente pelos funcionários da Viação Férrea de Santa Maria. O processo de urbanização também foi marcado pela construção da Vila Belga e pela ampliação da Avenida Progresso que, desde 1907, passou a ser chamada de Avenida Rio Branco. (BELÉM, 2002).

Esta avenida é fruto do progresso do município, do desenvolvimento da rede de hotelaria e do comércio, que alimentava o sonho dos santa-marienses e, hoje, as lembranças da ferrovia.

Lá no fim da avenida,/ existe um sonho sonhado!/ Persiste um grito calado,/ lá no fim da avenida! [...] Almejo um tempo dissipado pelo tempo/ De encantamentos, esculpidos nas retinas/ Vejo neblinas ofuscando os descasos/ No triste ocaso lá no fim da avenida. [...] Lá no fim da avenida,/ onde mora o desencanto./ Hoje ecoa o meu canto,/ feito um clamor pela vida! (FIALHO, MAURO, RASCOFF, s/d).

Na letra da canção, os compositores apresentam sentimento de tristeza encontrada no final da avenida, pois é lá que se localiza a Gare da Estação. Tais sentimentos surgem das relações estabelecidas e/ou vivenciadas pelos poetas/compositores, sendo particulares a cada sujeito.

As músicas gaúchas que compõem a paisagem cantada de Santa Maria são portadoras de saudosismo, poetizando verdades ocultas, aflorando sentimentos, despertando paixões, articulando a memória e a imaginação.

Outro importante elemento presente na paisagem cantada do município é o Colégio Estadual Manoel Ribas, chamado carinhosamente de “Maneco”, que embla as emoções do artista, como pode ser percebido na letra da canção “Eu fiz promessa nos olhos de uma morena:/ Um dia desses, nós vamos “juntá” os “tareco“!/ Num peito moço só o coração é quem fala, / vivia matando aula no Noturno do “Maneco”. (SOUZA; RIBEIRO; CARVALHO, 2012).

Assim, a música é dotada de significados e sentimentos, que, na maioria das canções, são subjetivas do compositor, que insere nas letras toda sua alma e emoções. Para Reich (1970 apud KONG, 2009, p. 133), a música nos proporciona "uma compreensão do mundo e dos sentimentos de outras pessoas incrivelmente maior do que outros meios têm sido capazes de expressar". Assim, as canções são as consequências das experiências vividas na paisagem em que o poeta/compositor está inserido.

O Monumento ao Ferroviário também está inserido na paisagem cantada de Santa Maria, bem como, o morro Cechela, como podemos verificar na canção. É utilizado um verso para expressar a importância dessa marca cultural: “Do Mirante ao Ferroviário/ tem vista para o Cechela” (RIBEIRO, 2014). Entretanto, esse monumento que inspira as canções, na atualidade, é marcado por pichações e depredações. O que poderia ser um dos pontos turísticos mais visitados de Santa Maria, devido à visão privilegiada dos morros e da cidade, torna-se uma área de insegurança e descaso, tanto do poder público e quanto da população que residem nas proximidades.

As locomotivas e os vagões também são bastante explorados pelos artistas locais. Em Santa Maria, temos o monumento da Maria Fumaça, na Avenida Presidente Vargas, bem como outras na Gare da Estação. A esse respeito a canção de Maxwell e Mirailh (2010) retrata a relação desses elementos com a arte “uma

milonga pra Santa/ o vento minuano me trouxe. Bordoneada em violão/ soprada em flauta doce./ Uma milonga pra Santa/ precisa embalar ferrovia./ É um trem na boca do monte/ fumegando poesia.

Nesse sentido, os elementos provenientes da Viação Férrea são uma constante na paisagem cantada de Santa Maria, tornando-se os mais explorados pela musicalidade gaúcha composta no município. Entretanto, outros aspectos são explorados e evidenciam as singularidades paisagísticas e lendárias da cidade.

O cotidiano e as vivências da população são incentivos para as composições. Isso nos mostra que não são somente as simbologias e as materialidades que possibilitam a criação poético-musical, mas também a influência da sociedade, dos seus sujeitos e suas particularidades, uma vez que é o palco das relações estabelecidas.

Assim, o hábito de matear está expresso na paisagem cantada, através da cotidianidade dos sujeitos. Como podemos verificar nos versos “fim de semana, salto cedo pra barragem,/ matear nas margens do “véio” Vacacai”. (SOUZA; RIBEIRO; CARVALHO, 2012). Nesse trecho da canção, evidencia-se a rotina de parte da população que frequenta a Barragem do DNOS²⁶, onde os sujeitos se reúnem para matear e apreciar os treinos de canoagem e outros esportes aquáticos desenvolvidos no local.

As músicas gaúchas também demonstram outros hábitos cotidianos da população local, como as vivências no Calçadão, uma das principais ruas do município, o carnaval na Avenida Liberdade e as caminhadas no Centro Desportivo Municipal Miguel Sevi Vieiro, batizado pela população de Farrezão, como pode ser verificado nos versos abaixo.

Na primavera, é lindo ver as gurias/ nas caminhadas na volta do Farrezão;
[...] Santa Maria dos mates no Calçadão! Da “Liberdade” nas noites de carnaval! / Maria Santa que nasceu do acampamento,/ Um quadro lindo lá da estrada do Perau. (SOUZA; RIBEIRO; CARVALHO, 2012).

Dessa forma, Carney (2007, p. 133) salienta que é na rua que se estabelecem as diversas funções nas experiências musicais de uma pessoa, pois é na rua que ocorrem as reuniões, os encontros e as festas populares, bem como são nos locais públicos que os sujeitos trocam experiências e partilham os seus saberes.

²⁶ Departamento Nacional de Obras e Saneamento.

A Universidade Federal de Santa Maria é outro importante elemento identificado na musicalidade de Santa Maria, como evidenciado na expressão “Marianinho deixou pra sempre um legado,/ farol de vida pra quem busca educação./ Dos quatro cantos, vieram filhos pra esta terra,/ pela Planalto e pelos trilhos da estação”. (RIBEIRO; SOUZA; CARVALHO, 2012), que faz referência a Mariano da Rocha Filho, responsável pela fundação e instalação da Universidade Federal de Santa Maria, na década de 1960. Exaltando, assim, a função educacional que a “Cidade Universitária” desempenha no interior do Rio Grande do Sul.

O código da religiosidade é um tema recorrente nas canções, principalmente associado ao catolicismo, expresso pela Nossa Senhora da Medianeira. Os versos “na Medianeira o sino que anuncia/ a fé que guarda a tua Romaria/ Quem chega para sempre, sem ter messe/ quem parte com certeza não te esquece” (PÉRICLES, 2011), evidenciam a relação religiosa.

Embora Santa Maria possua várias religiões, a Romaria da Medianeira assume uma dimensão simbólica por ser a maior e mais antiga romaria do Estado, a qual confere uma identidade religiosa ao município. De acordo com Kong (2009), a música também pode servir como proveitosa fonte para se compreender o caráter e a identidade expressos nas paisagens.

Também é explorado o imaginário lendário e as crendices da cultura gaúcha, em especial, as lendas e mitos locais. Assim, o mito fundador de Santa Maria é uma constante na paisagem cantada, como podemos constatar nos versos da canção “tem a paixão de Morotin por esta terra/ e todo o amor de Imembuy por este chão”. (SOUZA; RIBEIRO; CARVALHO, 2013).

Os poetas exploram a lenda de Imembuy e Morotin, mesclando os saberes, as crenças e os sentimentos, resgatando as memórias despertadas pelo imaginário lendário, o qual procura explicar a formação territorial e social da cidade, simbolizando a constituição multirracial de sua gente.

A versão original dessa lenda foi escrita por Cezimbra Jaques, em 1912, e foi recontada pela escritora Aristilda Rechia, em 2008. De acordo com essa lenda, Santa Maria teve sua origem no amor que uniu uma índia, Imembuy, da tribo dos Minuanos, com um branco, bandeirante, Morotin, nas margens do Arroio Itaimbé, que foi canalizado sob o calçamento do Parque Itaimbé, na área central da cidade (BECKER, 2014).

Além dessa lenda, também, podemos citar o vento norte, uma vez que esse apresenta características únicas na região, devido às rajadas intensas. Entretanto, o que é explorado nas canções é o imaginário lendário, como pode ser observado nos versos: “sei o segredo e a força do vento norte/ que venta forte feito o engate de um vagão”. (SOUZA; RIBEIRO; CARVALHO, 2013). A presente lenda, de origem indígena, retrata a prisão de um bandeirante pelos índios Tapes, o qual foi amarrado em cima do lombo do cavalo e solto em disparada, para longe da tribo. O bandeirante rogou uma praga, que daquele dia em diante nunca viveriam em paz e seriam atormentados por um vento quente e insuportável, que tiraria a tranquilidade do local.

Ambas as lendas são exploradas pelos artistas, no intuito de complementar os versos, como podemos observar na canção de Péricles (2011) “nasce à lenda de Imembuy; nas águas do riacho Itaimbé./ Minuanos que enfrentaram até a morte/ peleando no calor do vento norte”. O interessante é que as lendas locais despertam inspirações poéticas, de identificação com o processo cultural, e esses se materializam na paisagem, através de monumentos e, consecutivamente, estimulando a curiosidade dos sujeitos.

Como exemplo da materialização do imaginário lendário, temos o monumento Vento Norte, localizado no Largo da Locomotiva, em frente à Biblioteca Pública Municipal Henrique Bastide, escultura da artista Ana Norogrande. (FIGURA 30).

Figura 30: Monumento Vento Norte, um símbolo característico de Santa Maria



Fonte: LORENSI, D. C. T. Trabalho de campo, 2017.

Nessa perspectiva, os códigos e elementos paisagísticos e culturais, que formam a paisagem cantada do município de Santa Maria, são dotados de valores e significados para os poetas/compositores e para os ouvintes. Além disso, possuem uma tendência de estarem materializados na paisagem. Os temas e conteúdos das canções apresentam uma estética ferroviária, marcada pelo saudosismo, como temática recorrente na musicalidade local. Mas, também, registram a beleza natural, principalmente dos morros e dos rios e as vivências cotidianas dos sujeitos, ou seja, os cenários paisagísticos locais.

Entretanto, na XXIII Tertúlia Musica Nativista, em 2015, o letrista e compositor Evandro Zamberlan, levou ao palco do festival uma inovação musical, fora dos parâmetros que foram feitos até o momento e que voltou a se repetir em 2016, de apropriar-se da materialidade cultural como fonte de inspiração poético-musical.

A música “Uma canção para Santa Maria”, foi interpretada por Wilson Paim. O poeta nos conduz pela paisagem do município, sem citar os nomes dos locais, utilizando apenas algumas palavras-chaves que nos reportam.

Santa Maria, Santa Maria, Santa Maria de todos nós./ Santa Maria, das praças e montes,/ ressorges, tão bela, a cada manhã./ Trazendo esperança, mostrando horizontes,/ Aos filhos que buscam construir o amanhã./ De braços abertos, abraço de tantos/ És mãe protetora, verdade e razão./ Santa Maria receba este canto/ de todos que amam teu jeito, teu chão!/ Santa Maria, nas asas do vento/ viajam os versos da nossa canção,/ Seara do hoje, nos rastros do tempo,/ estrada de sonho, de fé e oração./ Nas curvas do mundo nos sirva de guia,/ não deixe teus filhos andarem a sós!/ És fonte de vida de paz e alegria,/ És luz no caminho de todos nós!/ Santa Maria, Santa [...] / Na magia dos anos, o canto e a rima,/ na senda dos dias, ternura e paixão,/ Santa Maria, senhora menina,/ feliz de quem mora no teu coração!/ Nos trilhos da vida, no novo e no antigo,/ tua história ecoa numa só voz/ na voz de um povo que canta contigo/ pois Santa Maria somos todos nós. (ZAMBERLAN, 2015).

O poeta faz referência à função educacional do município no verso “aos filhos que buscam construir o amanhã”, ao vento norte com “nas asas do vento”, aos aspectos religiosos em “estrada de sonho, de fé e oração” e ao processo ferroviário com o trecho “nos trilhos da vida, no novo e no antigo,/ tua história ecoa numa só voz”. Esta canção nos faz viajar pela paisagem de Santa Maria, pois chama atenção pela estética, pela rima e melodia.

Assim, as músicas gaúchas que formam a paisagem cantada de Santa Maria são frutos da Tertúlia Musical Nativista, bem como da relação do homem (artistas)

com a paisagem que vivencia. A interação artista-paisagem não ocorre apenas pela visualização da materialidade, mas, é estimulada pelos sentidos, emoções e sentimentos, símbolos e significados.

E que poder arrebatador possui a música, quanta emoção pode nos provocar algumas harmonias, ritmos e acordes. Muitas vezes parece que somos transportados de onde nos encontramos para outras paisagens e lugares, até mesmo a outras estâncias temporais. [...] Outras vezes a música nos desperta sensações distintas, sentimentos afloram veloz, ininterrupta, visceralmente. (PAZETTI, 2016, p. 325)

Nesse sentido, a paisagem cantada de Santa Maria apresenta uma simbologia singular, que enaltece o processo histórico e de urbanização do município, conferindo uma identidade urbana para a musicalidade local. Além do mais, desperta em seus habitantes emoções inexplicáveis, apresentando uma paisagem na qual estamos inseridos e que nos damos conta de suas belezas e significados quando os sentimentos são aflorados pelos ritmos das canções.

4.4.2 A paisagem cantada de São Sepé: a expressividade lendária

Lenda ou verdade/ São Sepé Tiaraju/ que tanto instiga/ a cobiça do viajante./ Ouro de gente/ terra boa de São João/ Estância Velha/ dos povoados de antes./ Teve a primeira sesmaria/ em durasnal/ com as bondades/ das terras de doação/ entre o arroio e o Rio Vacacaí/ nasce a igreja/ Nossa Senhora da Conceição./ São Sepé Tiaraju índio valente/ é o guerreiro que dá nome a cidade./ Carrega junto à alma de toda gente/ que vai a luta por amor e liberdade./ Índia Pulquéria sua musa e companheira/ é a lenda e sonho nesta terra e nossa estória./ Onde o mistério mora na Fonte da Bica/ quem bebe a água nunca mais quer ir embora./ Canonizado pela força popular/ dos sete povos/ cacique corregedor/ partiu na guerra em busca de sonhos novos/ em seu legado/ luta, esperança e amor. (VARGAS; REICHEMBACK, 2015).

A música “São Sepé Tiaraju” é uma composição do letrista e músico João Luiz Vargas em parceria com o músico Flávio Pedro Reichemback. A mesma foi interpretada por Gaspar Britto Costa, no Sinuelo da Canção Nativa – 14^o Aparte, em 2015.

Essa canção aborda três elementos paisagísticos que contribuem na formação da paisagem cantada de São Sepé, que é o legado guarani, expresso pelo imaginário lendário que envolve Sepé Tiaraju e a índia Pulquéria, os mistérios e credices da Fonte da Bica e a historicidade, que envolve a fundação e formação do

município e a construção da primeira igreja em honra a Nossa Senhora da Conceição.

A memória popular em torno da figura mística de São Sepé Tiaraju confere uma identidade musical para o município vinculado ao legado guarani. Tal herança também é poetizada na música “Legado”, composição da poetiza Belquis Cavalheiro Neves da Fontoura e do músico Gaspar Britto Costa, o qual é descendente de Guaranis e se utiliza dessa condição para exteriorizar o seu sentimento de pertencimento, como podemos verificar nos versos da canção “E as mulheres, essa grande odisseia./ Valentes, descendentes da linda índia Pulquéria. São Sepé, São Sepé, São Sepé, onde há guerra. (FONTOURA; COSTA, 2013).

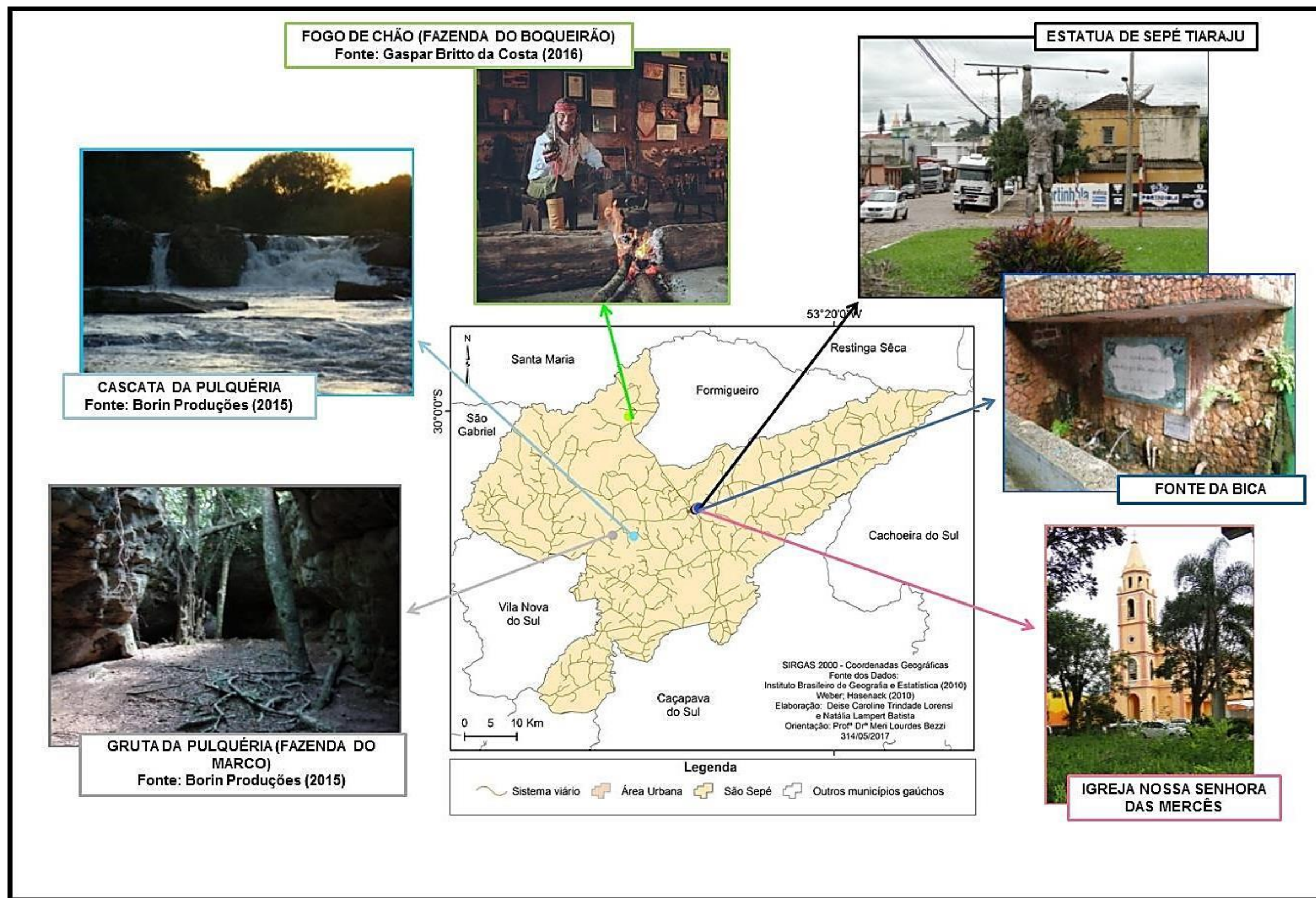
Assim, o imaginário lendário revela simbologias e significados que caracterizam a paisagem, evidenciando as representações alicerçadas na memória dos sujeitos, que transcendem as realidades sociais e históricas. Como resultado desse processo, os mitos e lendas ganham força popular, uma vez que são vistas como “verdades” e são transmitidas para as gerações seguintes.

A paisagem cantada de São Sepé é rica em histórias, mitos, lendas e crendices, principalmente em relação ao legado guarani. O município carrega em seu nome a imponente de um herói, que se consagrou pela luta em favor da preservação dos hábitos e costumes de seu povo, de seu chão, e que nunca foi esquecido devido à força popular. São Sepé Tiaraju mantém-se vivo devido às lendas, histórias e músicas gaúchas que abordam os ideais desse herói. (MAPA 4).

Também ganha força a figura da índia Pulquéria, que seria considerada pelas lendas locais a companheira de Sepé, a qual esperou na gruta onde morava o retorno de seu amado. Como Sepé Tiaraju não voltou, suas lágrimas deram origem ao Rio São Sepé e seu lamento ainda pode ser ouvido na “Gruta da Pulquéria”, localizada na Fazenda do Marco, interior de São Sepé.

Além das letras das músicas, esse verso expõe parte desse imaginário lendário “oh, Índia Pulquéria, chorando tuas mágoas/ formou quedas d’água/ na dor da saudade”. (TEIXEIRA, 2013). As lendas e os mitos locais estão carregados de afetividades e emoções, tornando-se fonte de inspiração poético-musical, bem como, contribuindo para o fortalecimento identitário local.

Mapa 4: A paisagem cantada de São Sepé, RS



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2010.
Org.: BATISTA, N. L; LORENSI, D. C. T (2017).

A credence em torno da Fonte da Bica é outro elemento que auxilia na configuração da paisagem cantada de São Sepé. Acredita-se que quem beber da água da bica sempre retornará ao município. Tal credence é tema da música “Razões para Voltar”, de Leandro Teixeira, o qual cantou esse chamamé no Sinuelo da Canção Nativa – 13º Aparte, em 2013.

Diz um antigo ditado/ das águas claras da bica/ onde quem bebe é que fica/
ou retorna por saudade./ Lenda ou pura verdade/ bebi da tua vertente/ e sou
hoje fruto e semente/ que não se apartam do pé./ Por isso, vim a São Sepé/
pra ver de novo minha gente. (TEIXEIRA, 2013).

A Fonte da Bica é um dos principais pontos turísticos de São Sepé, em grande parte devido ao imaginário dos sujeitos, que valorizam o local e a crença proveniente dessas águas.

Nesse contexto, verifica-se mais uma vez que a memória popular contribui para o estabelecimento da paisagem cantada, pois as credences são poetizadas por artistas locais ou que residiram por um determinado período em São Sepé, principalmente durante a infância, e que vivenciam a força dessas tradições em seu cotidiano. Assim, a inspiração poético-musical é resultado daquilo que o letrista vive, sente, experimenta, observa, estuda e visualiza em seu dia a dia.

O saudosismo é outro tema significativo na paisagem cantada, como podemos observar nos versos “[...] São Sepé teus encantos/ é um porto de poesias/ com mil nostalgias/ saudoso de ti./ Se eu tenho por graça/ o dom de cantar/ sou cardeal a voltar/ ao chão que nasci”. (TEIXEIRA, 2013).

É intrigante a relação entre o artista e a paisagem, pois ora a paisagem é descrita pelo letrista, que traz nas letras das canções a materialização da cultura, como, por exemplo, no município de São Sepé, a Fonte da Bica e a Estátua de São Sepé, ora os seus sentimentos afloram, evidenciando-se a saudade, uma nostalgia do encontro do artista com a paisagem, levando-o a contemplar e a refletir sobre as memórias que marcaram sua trajetória paisagística.

A religiosidade, principalmente vinculada ao catolicismo aparece na paisagem cantada em versos que resgataram a primeira capela em honra a Nossa Senhora da Conceição, bem como a igreja matriz Nossa Senhora das Mercês. Como destaque no verso “[...] e a paz da Igreja,/ na Santa Mercês, são flores de ipês,/que n’alma florescem”. (TEIXEIRA, 2013). Além disso, os ipês citados no verso são

encontrados na Praça das Mercês, em frente à referida igreja, notabilizando a relação e conhecimento do artista com as singularidades paisagísticas de São Sepé.

O último elemento presente na musicalidade sepeense é o fogo bicentenário da Fazenda Boqueirão, no distrito de Vila Block.

(...) Neste cenário de Guerra/ passaram de mão em mão/ de mão em mão./ Na mesma família/ sexta geração/ na Fazenda do Boqueirão./ Oh, oh, oh, oh Fogo de Chão!/ Oh, oh, oh, oh Fogo de Chão!/ Teus cernes foram abrigo/ branco foram os caudilhos/ que o fogo aqueceu. Do campo, tinha até o pelego/ este fogo abrigo que não pereceu. (RIBEIRO, 2013).

A música “Fogo de Chão”, de Alison de Souza Ribeiro, descreve um pouco da história desse símbolo imortalizado pelo movimento tradicionalista, bem como pelos músicos que utilizam o cenário da Fazenda Boqueirão para fazerem clipes musicais, fotos de divulgação, entre outros.

Historicamente, o fogo de chão era utilizado por indígenas para se aquecerem nas noites frias. O gaúcho apropriou-se desse recurso a fim de se manter aquecido durante o rígido inverno, levando para as estâncias tal costume, pois ao redor do fogo lidavam com gado, mateavam e tomavam decisões. Acredita-se que o fogo de chão de São Sepé esteja aceso desde o século XVII, sendo mantida viva essa tradição a seis gerações, pela família Simões Pires.

Dessa forma, a paisagem cantada de São Sepé é construída através do imaginário lendário, das credices e mitos locais, principalmente os que dizem respeito a Sepé Tiaraju e à índia Pulquéria, bem como às credices da Fonte da Bica e pelo culto ao fogo de chão e sua chama que não se apaga.

4.4.3 A paisagem cantada de São Pedro do Sul e Dilermando de Aguiar: a porteira do pampa

Me recordo ainda o tempo de escola/ eu jogava bola aprendia a lição./ Foi passando os anos chegou minha idade./ Eu vim pra cidade, que recordação./ Do inhamandá, a igrejinha e passinho/ o Moraezinho não pode esquecer./ Hoje tão distante me recordo igual/ minha terra natal onde me viu crescer./ São Pedro do Sul/ minha terra querida/ cantarei pra ti o resto da vida./ São Pedro do Sul/ terra onde nasci./ Hoje tão distante, mas todo instante cantando pra ti./ Tem o xinquá/ e também carpintaria/ Que um certo dia eu também conheci/ Tem o Cerro Claro, também a Pedreira/ minha vida inteira eu cantarei pra ti./ Tem os meus colegas, também meus

parentes/ que ficaram ausente deste cantador./ Os meus bons amigos distantes não vejo/ a todos desejo saúde e amor./ São Pedro do Sul/ minha (...)/ Tem o Ribeirão e o Cerro da Ermida e a minha querida que por lá deixei./ Hoje tão distante não vejo mais ela/ me lembrando dela chorar, eu chorei/. Eu ainda quero cantar pro meu povo/ e voltar de novo aos braços do meu bem./ Eu estou sofrendo chorando e sentindo/ tem alguém ouvindo e chorando também. Eu estou sofrendo chorando e sentindo/ tem alguém ouvindo e chorando também. (MORAES,1979).

A música “Recordação” é uma valsa, composta pelo intérprete, compositor e trovador Celmar Gomes de Moraes, conhecido artisticamente por Moraezinho. Natural de São Pedro do Sul, esse artista trouxe para o cenário musical da 13ª Região Tradicionalista, bem como do Rio Grande do Sul, grandes contribuições musicais.

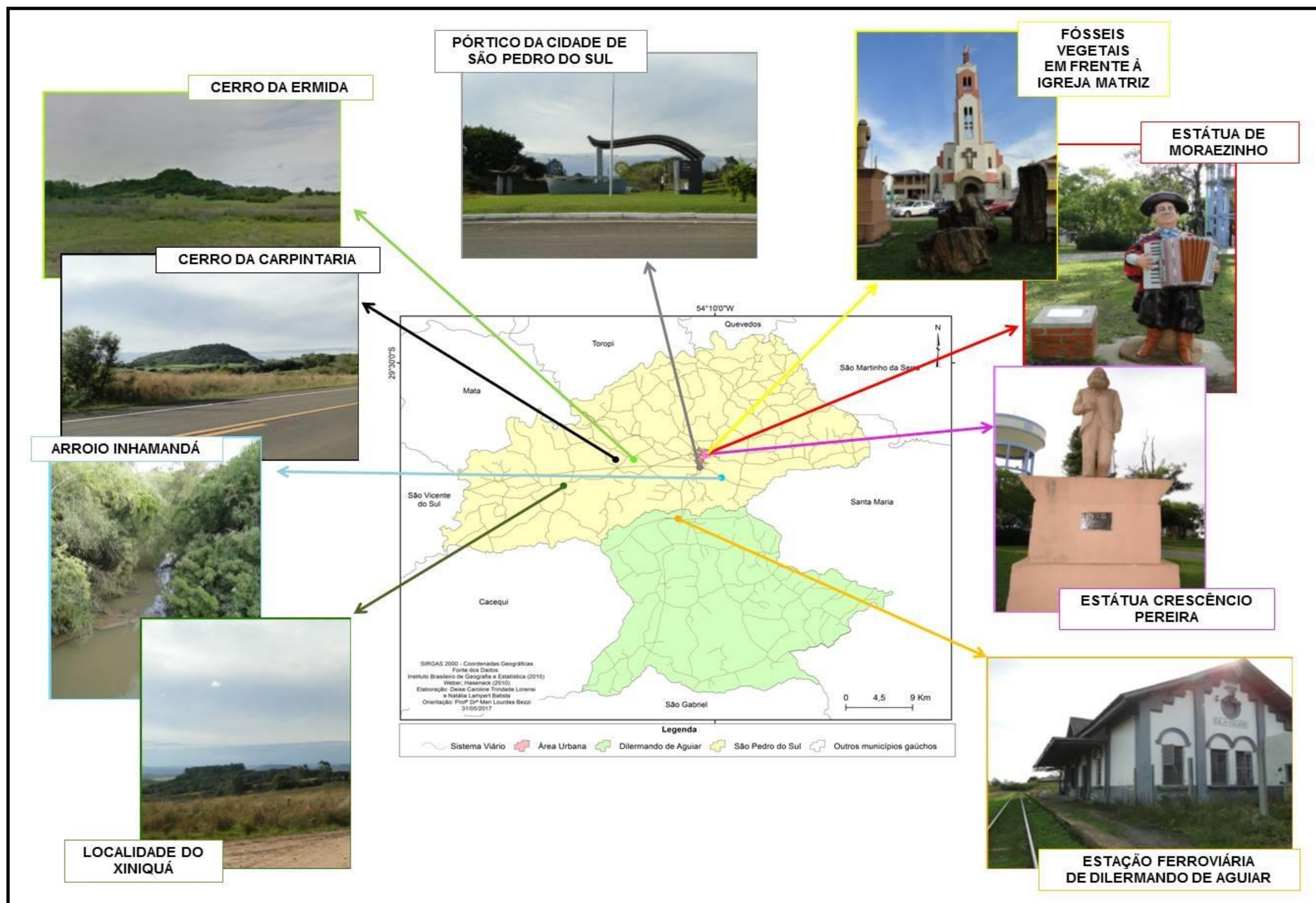
Entre as principais músicas do artista pode-se destacar Súplicas, Caçada de Veado, Cantar pra Minha Prenda, Guasca de Fora e Panela Velha. Esta última se tornou um clássico da música gaúcha, a qual foi gravada pelo grupo “Os Monarcas” e conquistou o Brasil na voz do cantor Sérgio Reis.

Moraezinho mudou-se de São Pedro do Sul aos 22 anos de idade e passou a residir em Porto Alegre até seu falecimento, em abril de 2015. Entretanto, durante toda sua carreira nunca deixou de manifestar seu orgulho de ser São-pedrense. Esse sentimento pode ser identificado nas canções a partir da utilização de expressões e locais que se referem às suas vivências durante o período em que residiu no município.

Assim, a música “Recordação” é uma manifestação de seu carinho por São Pedro do Sul, que evidencia suas vivências e a relação artista-paisagem, uma vez que Moraezinho explora, no decorrer da música, aspectos que apenas adquirem significados para os habitantes do município, e que contribuem na formação da paisagem cantada de São Pedro do Sul. (MAPA 5).

Os termos utilizados pelo artista “Cerro Claro” e “Xiniquá” referem-se a dois distritos de São Pedro do Sul. Assim como apresenta na canção algumas localidades do interior do município, como Igrejinha, Passinho, Cerro da Ermida, Carpintaria e Inhamandá, entre outros. Esses distritos e localidades estão imortalizados nas memórias dos habitantes, pois são áreas com importantes jazidas fósseis, principalmente de vegetais.

Mapa 5: A paisagem cantada de São Pedro do Sul e Dilermando de Aguiar, RS



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2010.
Org.: BATISTA, N. L.; LORENSI, D. C. T (2017).

A relação do artista-paisagem torna-se fundamental para a construção poética-musical, pois como se pode perceber na música, Moraezinho perpassa pela paisagem cantada evidenciando suas recordações, enaltecendo o amor pela sua terra natal e as singularidades paisagísticas que acompanham a percepção do artista. Dessa forma, as memórias apresentam um valor inestimável para o artista, pois abrange simbologias e significações subjetivas.

Além disso, Moraezinho é motivo de orgulho para os São-pedrenses, relação evidenciada através da estátua em homenagem ao artista. Essa simbiose paisagem-artista incorpora significados que perpassam pela história de vida, que marcam a trajetória artística e pessoal. É através da interação do músico com sua terra natal, revelada através da musicalidade, que se desenvolvem associações que envolvem a imagem dos artistas e o sentimento despertado nos habitantes.

Outra importante contribuição para a paisagem cantada é a música “Cavaleiros de São Pedro”, com letra do poeta Moisés Silveira de Menezes e música de Juliano Javoski.

Quando afloram pelos campos/ pedras, troncos, flores tantas./ Nas setembras primaveras/ brotam cantos nas gargantas./ Cavalos cruzam estradas/ da terra surgem estampas./ A farroupilha epopeia/ nasce, renasce, se acampa./ Lá vem eles, lá vem eles/ silhuetas contra o céu./ História e tempo se abrigam/ sob a copa do chapéu. / Como certo estrada longa/ de a cavalo pé no estribo./ Cavalheiros de São Pedro/ alma de laço pra um pialo./ Essa deusa, terra buena/ cerne puro, pura essência./ Tem Crescêncio e Pedrosos/ avoenga procedência./ Madeira que vira pedra/ e raça que se eterniza/ para quem nasce de a cavalo/ o sonho não tem divisa./ Nos acordes andaluzos/ guitarras choram por ela./ Se acorda o sono dos cerros/ pra o sorriso das janelas./ Um reino encima de um potro/ um mundo pra o meu cantar/ cavaleiros de São Pedro/ Sina de andar e andar. (MENEZES; JAVOSKI, 2009).

Esta canção faz uma homenagem ao grupo de cavalgada “Cavaleiros de São Pedro”, que é vinculado ao Itaquiá CTG. Esse grupo procura manter viva a tradição gaúcha, no que diz respeito à relação gaúcho-cavalo, como é expressa no decorrer da música.

Entretanto, os compositores trazem anexadas à canção algumas simbologias que estão relacionada à historicidade do município e às particularidades da paisagem. Com os versos “essa deusa, terra buena/ cerne puro, pura essência/ tem Crescêncio e Pedrosos/ avoenga procedência”, refere-se à importantes famílias que

residiram no município, em especial, a família de Crescêncio José Pereira, fundador de São Pedro do Sul.

Outro elemento paisagístico evidenciado na letra, através das expressões “Madeira que vira Pedra”, são os fósseis de vegetais, os quais podem ser observados na paisagem do município, estando alguns em destaque na Praça Crescêncio Pereira, em frente à igreja matriz.

Assim, a paisagem cantada de São Pedro do Sul estrutura-se no seu processo histórico, o qual constrói elos paisagísticos. O conhecimento do compositor sobre as particularidades do município mostram-se essenciais para o processo criativo, pois os antecedentes culturais, as percepções e as intenções do artista também podem influenciar na organização da paisagem, como é o caso de Moraezinho.

No que tange a paisagem cantada de Dilermando de Aguiar, ela é formada por uma paisagem interiorana, com resquícios da viação férrea. O município é citado nos versos da canção “Na Velha Estação”, uma chamarrita composta Nenito Sarturi e Paulo Reis (2010), a qual canta que “partindo cedo de Santa Maria,/ em Dilermando - primeira parada, [...]/ hoje a tristeza, que a lembrança turva,/ arrinconou-se na Velha Estação./ Junto à saudade, que apitou na curva,/ anunciando o último vagão”.

Esses versos resgatam a primeira parada do trem da fronteira, após esse sair da Estação da Gare. Cabe salientar que no auge do desenvolvimento férreo, Dilermando de Aguiar era distrito de Santa Maria, trazendo arraigado em sua história a função ferroviária.

Por fim, a paisagem cantada de São Pedro do Sul e de Dilermando de Aguiar apresentam características históricas, naturais, urbanas e rurais, nas quais podemos afirmar que essa paisagem é a “porteira do pampa”, ou seja, a passagem da música cidadina, de Santa Maria, e a campeira, da região da campanha gaúcha.

4.4.4 A paisagem cantada de Restinga Sêca: a alma jocosa do poeta

Nos trilhos do tempo,/ lembrança é bem vinda./ Na minha restinga/ meu trem chegará;/ Estação da infância,/ vagões de saudade,/carregam meus sonhos, me levam pra lá. A praia das tunas/ nas águas refresca/ beleza que empresta/tantos corações, no inverno o silêncio, areia que guarda/ romances e encontros/de tantos verões./ Lá no CASEB, quermesse do

padre,/o povo já sabe/ que enche o salão,/ daqui alguns dias/ ficou combinado,/ tem kerb, tem festa/ lá nos alemão./ Colégio das freiras,/ a bela menina,/ namoro na esquina/ depois do sinal,/ o clube, o comércio./ O jogo de bola,/ vai ter campeonato/ no municipal./ É sonho, é loucura,/ desejo e saudade,/ é forte, é linda,/ resposta e por que,/ te pinto restinga,/ carretéis e ciclistas,/ me torno artista,/ quase um iberê./ Restinga que amo,/ que levo e que trago,/ do beijo e do abraço,/ de rir e chorar./ Restinga que guardo/ o perfume e o gosto,/ encharca meu rosto,/ me faz retornar./ Restinga de ontem,/ de hoje, de sempre./ Restinga da gente, que me viu crescer./ Te levo na alma,/ te sinto presente,/ restinga nascente/ do meu bem querer! (RENKE; KIRCHOFF, 2009).

A milonga “Restinga da Gente”, de Cláudio Renke e Jean Kirchoff apresenta os elementos paisagísticos apropriados pela música gaúcha e que formam a paisagem cantada de Restinga Sêca, os quais estão relacionado às vivências dos habitantes, os pontos turísticos, à figura emblemática de Iberê Camargo, bem como as matrizes étnicas formadoras do município e o sentimento que a paisagem desperta no letrista. (MAPA 6).

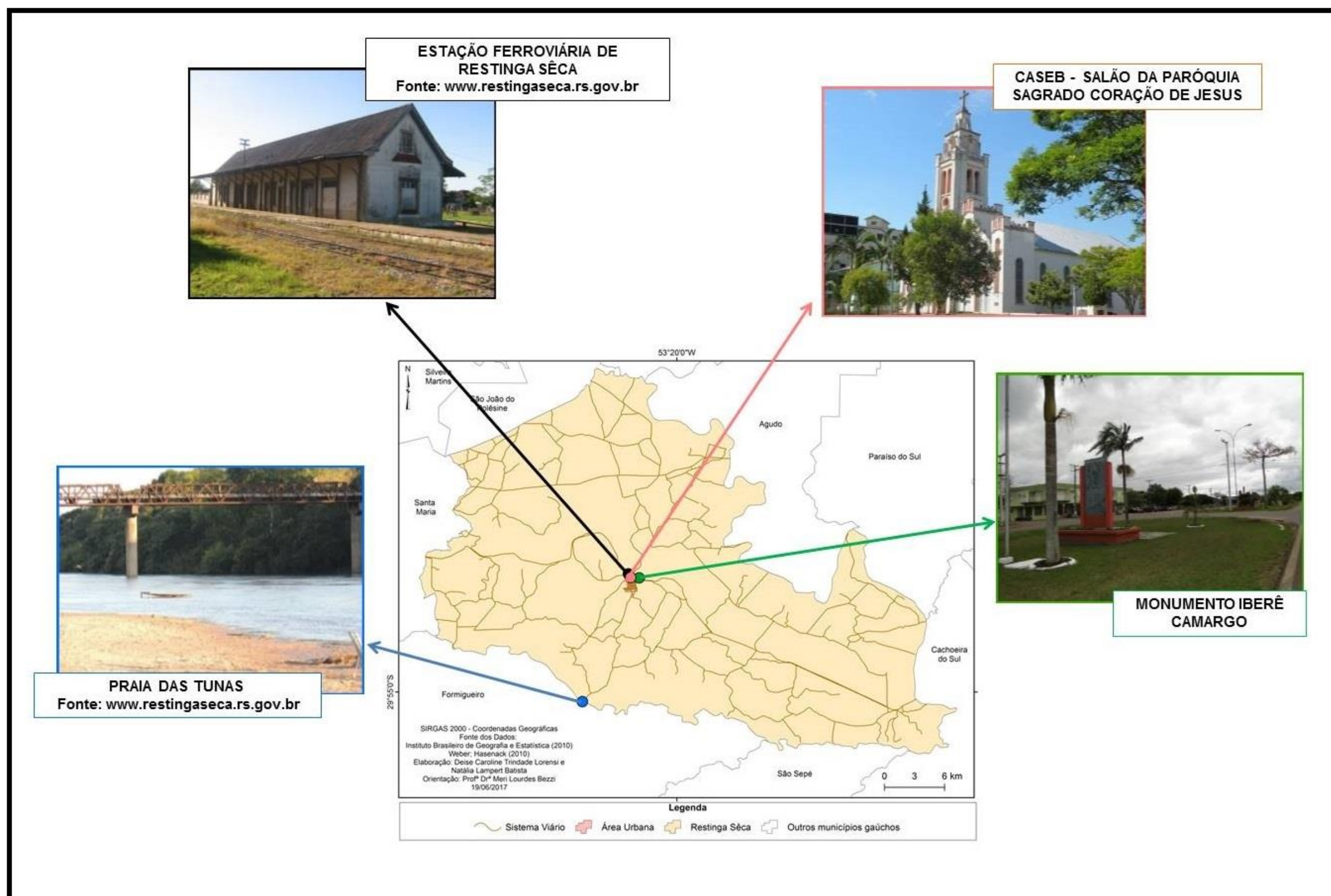
O passado ferroviário que contribuiu para a construção da paisagem cantada de Restinga Sêca marca a memória dos sujeitos, e em especial dos artistas, pois além de estarem inseridos na paisagem, expressam a sua imaterialidade pelo som do apito, as cores, os horários e as estórias vivenciadas. Assim, as músicas são ao mesmo tempo texto e leitura da paisagem, pois por meio de sua base sonora proporcionam uma pluralidade vivencial, que se dá a partir do encontro do verbal, do sonoro e do imagético. (SILVA, 2016).

Também se verifica que a canção explora as vivências dos habitantes, como as festas, quermesses, jogos de futebol. Tais vivências dão vida à paisagem cantada, uma vez que esses sujeitos intervêm de modo preponderante na organização espacial. Dessa forma, a música expressa a cotidianidade dos habitantes, permitindo sentir e conhecer seus hábitos e costumes.

A imagem de Iberê Camargo, pintor e gravurista natural de Restinga Sêca, é outro elemento apresentado na canção. Dessa forma, a musicalidade se apropria das personalidades locais, a fim de despertar a empatia do público, em especial, dos habitantes para criar uma ligação emotiva entre o público e a música.

O balneário Praia das Tunas é o principal elemento presente na paisagem cantada restinguense, apresentando as vivências dos moradores, dos visitantes e dos artistas que frequentam esse local, como pode ser observado na música “Fevereiro nas Tunas” de Jaime Brum Carlos e Júlio Pereira.

Mapa 6: A paisagem cantada de Restinga Sêca, RS



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 2010.
Org.: BATISTA, N. L.; LORENSI, D. C. T. (2017).

Encilhei minha lobuna/ sai em um trote chasqueiro/ fui visitar uma guria/ que veio de Formigueiro/ e se acampou nas tunas/ para passar o fevereiro./Eu cheguei a meia tarde/ da sexta de carnaval/ “tava” ela lá na praia/ só de tanga fio dental/ e já pensei “cá” comigo/ que fevereiro bagual. /Quem prefere veranejar em Copacabana ou Laguna/ é porque nunca passou/ o fevereiro nas tunas./ O acampamento era farto/ tinha tudo o que eu queria/ *whisky* do Paraguai, churrasco e cerveja fria/ picanha e ubre a vontade/ era um amor de guria./ Que menina macanuda/ bem desposta e sem vaidade/ sem cerimônia nenhuma/ educada na cidade./ vaqueana de acampamento/ embora na flor da idade. (CARLOS; PEREIRA, s/d).

As canções do letrista Jaime Brum Carlos apresentam uma identidade jocosa para a musicalidade local, trazendo algumas expressões que buscam despertar a alegria dos ouvintes. Assim, a música forma uma paisagem cantada como resultado das emoções, das vivências que relacionam o artista com o meio no qual está inserido.

Dessa forma, o balneário é palco dos encontros revelando uma paisagem cantada tecida pela subjetividade do artista e dos seus sentimentos, repleto de sentidos e complexidades, os quais animam a música gaúcha através de simbolismo e pela alma poético-musical dos compositores.

4.5 RITMOS E INSTRUMENTOS MUSICAIS: BREVES APONTAMENTOS

A busca pelos principais ritmos e instrumentos utilizados pela música gaúcha é um desafio, pois todos são considerados importantes para a musicalidade do Rio Grande do Sul. Dos diferentes modos de apropriação criam-se subjetivações que se reproduzem nas músicas, nas melodias, nos ritmos, nas danças, nas letras e nas harmonias, produzindo, assim, diferentes manifestações culturais. (DOZENA, 2016).

A música gaúcha nos permite conhecer as distintas paisagens do Estado, bem como da 13ª Região Tradicionalista, possivelmente pelas descrições feitas nas letras das canções, pelos códigos culturais e elementos paisagísticos expressos. Entretanto, os ritmos e os instrumentos utilizados despertam as emoções nos artistas que interpretam e no público que aplaude.

Sabemos que a música do Rio Grande do Sul possui forte influência musical da Argentina e do Uruguai, e isso é resultado do processo de ocupação territorial. Entretanto, os ritmos e os instrumentos sofreram algumas alterações no Rio Grande do Sul, seja no modo de tocar ou de dançar, adquirindo características próprias. A

esse respeito, Panitz (2016) afirma que no campo da música, ritmos como a milonga, o chamamé, a chimarrita, entre outros, são compartilhados até hoje tanto por grupos folclóricos quanto por músicos populares que atualizam suas leituras acerca da musicalidade.

Dessa forma, os músicos apontaram que todos os ritmos e instrumentos apropriados pela música gaúcha são importantes. Porém, salientaram que em certos momentos alguns se destacam. Assim, apontaram que o ritmo genuíno do Rio Grande do Sul é o bugio, mas é o menos utilizado, e que a milonga e o chamamé são os principais ritmos utilizados nos festivais e a vaneira, nos bailes.

A esse respeito, Costa (2016) salientou que “O ritmo tradicionalmente gaúcho é denominado o Bugio, pela observação do homem do campo ao ouvir o ronco deste macaco, do bugio”. Além disso, esse ritmo musical, na contemporaneidade, é de grande entretenimento nos CTGs, pois é uma dança contagiante e festiva.

No que se referem aos demais ritmos apontados pelos artistas, como a milonga, o chamamé e a vaneira, o letrista Jaime Brum Carlos enfatiza que

Se você vai a algum evento do movimento tradicionalista, em um baile, por exemplo, é a vaneira. Até porque se tu fores ao baile e o conjunto não tocar a maioria das músicas com ritmo da vaneira o baile não prestou. Se nós partimos para o movimento nativista é a milonga e o chamamé. Eu sei disso porque faço muita triagem em festivais e participo bastante de comissões julgadoras. Isso é uma coisa que a gente discute bastante quase ninguém compõe vaneira, lá de vez em quando aparece um xote, uma rancheira, mas é difícil acontecer. (CARLOS, 2016).

A milonga é o principal ritmo dos festivais nativistas. De acordo com Schwuchow (2008), foi introduzida no Rio Grande do Sul por *pajadores*, primeiramente, pelo som da viola, o qual gradativamente foi cedendo lugar para o violão, instrumento que adentrou o Estado como acompanhante da gaita, pela fronteira uruguaia. Assim, a milonga em solo sul-rio-grandense adquiriu características e formas regionais, principalmente, quanto à maneira de dançar.

O chamamé é outro ritmo frequentemente cantado nos festivais nativistas. Existem muitas divergências quanto à origem do chamamé. Para Schwuchow (2008), esse ritmo musical é uma dança guaraníca, que utilizava elementos da natureza para compor sua sonoridade.

As pesquisas de Bugallo (1996) apontam que a trajetória do surgimento do Chamamé possui uma origem que mescla ritmos do povo inca com influências dos colonizadores espanhóis.

Esse ritmo no Rio Grande do Sul agauchou-se, adquirindo características regionais, uma vez que a maioria dos ritmos usados na música gaúcha passou por um processo de aculturação. Assim, o chamamé é um ritmo que influenciou a cultura gaúcha e que se popularizou fazendo hoje parte de todo tipo de encontro onde houver música regional, tanto no meio tradicionalista quanto no nativismo. (ROCHA, 2002).

Outro importante ritmo gaúcho é a vaneira, constituindo-se no principal ritmo executado nos bailes das entidades tradicionalistas. A respeito da introdução desse ritmo no Estado, Schwuchow (2008) salienta que era conhecido como Havaneira, com origem afro-cubana, e chegou ao Rio Grande do Sul por volta de 1866.

Em solo gaúcho passou a ser chamada de vaneira, bem como a apresentar variações na nomenclatura conforme execução rítmica, ou seja, com temas românticos e execução calma é chamado de vaneirinha, com temas campeiros que apresentem aspectos dos usos e costumes do gaúcho e ritmo acelerado é o vaneirão.

Em relação aos instrumentos musicais, os artistas entrevistados afirmaram que, na contemporaneidade, os principais instrumentos utilizados pela música gaúcha são a gaita, a rainha do baile, e seu fiel companheiro, o violão. Como salienta o músico Tuny Brum (2016), os principais instrumentos são a gaita, representando as vaneiras, os xotes os e chamamés, e o violão, representando as milongas.

O acordeom ou gaita chegou ao Rio Grande do Sul através dos imigrantes italianos e alemães. Atualmente, a gaita está presente na musicalidade gaúcha, principalmente nos CTGs, onde é executada nos bailes e nos grupos vocais que acompanham as invernadas artísticas. (PEREIRA, 2016).

Por fim, os ritmos e instrumentos apropriados pela música gaúcha contribuem para despertar emoções nos artistas, no público, nos dançarinos, enfim, em todos os apreciadores desse estilo musical, permitindo que a mensagem do músico alcance seu objetivo de apresentar o belo ao público.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se chegar à etapa final da pesquisa é praticamente impossível desviar o pensamento do que me motivou a relacionar a música gaúcha e a Geografia. Tal correlação foi um processo que se iniciou em uma escola pública de Santa Maria, quando percebi o desconhecimento dos alunos pela cultura gaúcha e o desinteresse pela musicalidade do Rio Grande do Sul.

Essas ausências na formação do indivíduo que tem suas origens ligadas ao Estado gaúcho me instigaram a contribuir para as futuras gerações, buscando refletir sobre música gaúcha, buscando a compreensão como ela pode e deve ser apropriada pela ciência geográfica.

A partir do exposto, posso inferir que a música gaúcha é uma maneira interessante de conhecer as distintas paisagens, os grupos sociais, as culturas e as simbologias presentes no estado gaúcho. A musicalidade permite que os indivíduos manifestem sentimentos de pertencimento cultural e exaltem suas crenças, seus valores, seus hábitos e costumes, contribuindo para a construção da identidade cultural na atual sociedade.

A presente pesquisa teve como foco principal a apropriação da paisagem dos municípios que integram a 13ª Região Tradicionalista do Rio Grande do Sul. Dessa forma, através das músicas procurou-se entender a construção identitária gaúcha. Assim, busquei fazer uma discussão sobre a relação existente entre a ciência geográfica e a música gaúcha, evidenciando a relação dos artistas e a paisagem, uma vez que utilizam os códigos e elementos culturais na criação das suas canções.

Dessa maneira, enfatizo que a inserção da musicalidade é relevante para a Geografia Cultural, pois há poucos estudos sobre a relação música e cultura na ciência geográfica. Porém, sua utilização nos estudos geográficos consiste em um grande desafio, pois nos leva à reflexão das possibilidades geográficas, através da subjetividade e percepção dos artistas sobre a paisagem que forma a 13ª Região Tradicionalista.

Além disso, a exposição dos significados através da musicalidade é plausível de múltiplas interpretações, pois requer adentrar no universo pessoal do letrista e tentar relacionar seus sentimentos, suas vivências e suas expectativas em relação à paisagem no qual está inserido. Cabe ao geógrafo o desenvolvimento de

mecanismos conceituais e de análise, a fim de melhor explicar a abordagem e a relação entre a Geografia e a música.

Embora, o recorte de estudo apresente grande extensão territorial, foi possível entrevistar a maioria dos artistas no município de Santa Maria, uma vez que esse é um polo de atração para os músicos. Isso ocorre por diversas razões, entre elas a busca por emprego, a realização de cursos na área e a facilidade de deslocamento para outras regiões do Estado.

Em relação à classificação da música gaúcha na contemporaneidade constato que “música gaúcha é música gaúcha”, as categorias se complementam e a musicalidade está presente na alma do artista. Independentemente do que ele tenha que tocar para seu próprio sustento, encontrará tempo para tocar ou compor o que realmente gosta, observa e admira na paisagem.

Ficou evidente, ao longo da pesquisa, que a maioria dos artistas entrevistados teve seu início na carreira musical devido à participação em CTGs, bem como ao incentivo do movimento tradicionalista. Entretanto, atualmente, a relação com as entidades tradicionalistas é restritamente profissional, pois não conseguem manter uma efetiva participação nesses locais.

As vivências dos artistas entrevistados foram primordiais para o estudo, pois, espontaneamente, contaram suas trajetórias de vida e musical, seus anseios e as dificuldades, os desafios da profissão, entre outros aspectos que possibilitaram uma maior percepção acerca da relação música gaúcha e da paisagem. Ao conhecer suas práticas cotidianas pude compreender que as paisagens cantadas são consequências das experiências vivadas e dos sentimentos adquiridos em dados momentos de sua vida, os quais são estímulos para a construção poético-musical.

Além disso, os códigos e, conseqüentemente, os elementos paisagísticos e humanos que formam a paisagem cantada da 13ª Região Tradicionalista englobam a visão do letrista em relação à paisagem, de forma literal ou através de metáforas. Assim, a investigação da paisagem cantada significa dar destaque à materialização da cultura expressa na paisagem cultural, assim como para os significados atribuídos pelo artista, que marcam suas ações e vivências.

O conjunto arquitetônico proveniente do desenvolvimento férreo, a religiosidade, principalmente o catolicismo, e a oralidade são os principais códigos

culturais apropriados pela música gaúcha e que se materializam na paisagem cantada da 13ª Região Tradicionalista.

É perceptível nas letras de música gaúchas analisadas a contemplação das singularidades da paisagem, dos significados, das vivências e da manifestação de sentimentos dos artistas do espaço topofílico e, principalmente, do saudosismo. Também ficou evidente que os elementos paisagísticos contidos nas músicas estão relacionados aos aspectos físicos-naturais, históricos, sociais, religiosos, entre outros, fornecendo símbolos identitários para as distintas paisagens que integram a 13ª Região Tradicionalista.

O imaginário lendário é um elemento cultural frequentemente apropriado pela música gaúcha, através da exaltação simbólica e mística. Além disso, está materializado na paisagem cantada, através de monumentos, despertando o sentimento de pertencimento dos sujeitos e potencializa a construção identitária.

Outra importante contribuição para a formação da paisagem cantada é a existência de festivais nativistas, que incentivam os compositores locais a criarem músicas que enaltecem as particularidades existentes nas paisagens. Nesse sentido, as músicas nativistas provenientes da Tertúlia Nativista e do Sinuelo da Canção são os principais articuladores para a construção da paisagem cantada, dos seus respectivos municípios – Santa Maria e São Sepé.

É importante enfatizar também que a música gaúcha contribui para potencializar a identidade cultural, pois se utiliza de diversos ritmos, instrumentos, sonoridades (aves e animais, ou como até mesmo imitando o apito do trem) e da linguagem regional, e poetiza os hábitos e os costumes vinculados à tradição gaúcha.

No que tange a apropriação da paisagem cultural pelo letrista, posso concluir que esse utiliza as paisagens presentes em seu cotidiano, suas vivências, os sons, as imagens, as cores, os saberes, e tantos outros elementos paisagísticos e humanos como fonte de inspiração poético-musical.

Os estudos geográficos relacionados à música gaúcha, a qual forma a paisagem cantada da 13ª Região Tradicionalista, apresenta o universo simbólico e subjetivo dos artistas, que expressam suas vivências sociais e musicais. Além disso, corroboram uma identidade para a musicalidade local, como podemos verificar de forma eminente nos municípios de Santa Maria e São Sepé, onde a

intervenção dos festivais atribuem características para as músicas, como a urbanização e o imaginário lendário, respectivamente.

Portanto, a cidade e o saudosismo do campo aparecem como elemento central da música gaúcha da 13ª Região Tradicionalista, porque na contemporaneidade o processo de urbanização se intensificou e, consecutivamente, a musicalidade incorporou em suas letras elementos advindos desse processo, enaltecendo as particularidades locais, bem como exaltando as memórias vivenciadas no campo, principalmente durante a infância.

A partir do percurso realizado nessa pesquisa, destaco que na Geografia Cultural é preciso ir além da identificação de práticas e habilidades e considerar, também, os aspectos da sensibilidade e da emotividade e, com isso, o significado da paisagem como o espaço vivido, ou seja, na maneira pela qual o homem constrói o espaço no qual se desenvolve, de geração em geração.

Por fim, as perspectivas de continuidade desse estudo geográfico, tendo a música gaúcha como temática principal, trazem novas inquietações e indagações que merecem ser exploradas, como a busca de metodologias específicas que contemplem as categorias de análise geográficas, o aprofundamento do conceito de paisagem cantada, os ritmos gaúchos e a apropriação dos espaços, bem como a influência da música argentina e uruguaia na cultura do Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, A. L. **O pampa na cidade**: o imaginário social da música popular gaúcha. Caxias do Sul: Ed. da UCS, 2005.

ALVES, F. D. Considerações sobre métodos e técnicas em Geografia Humana. **Dialogus**. Ribeirão Preto, v.4, n.1, p. 227-241, 2008.

ALVES, O. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [maio. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

BARBOSA, I. D. **Das raízes às ramagens**: quatro troncos na construção de uma música missioneira. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BECKER, E. L. S. **História do pensamento geográfico**. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, 2006.

_____. Geografia e turismo: uma introdução ao estudo de suas relações. **Revista Rosa dos Ventos**. Caxias do Sul, vol. 6, n. 1, p. 52 - 65, jan./mar. 2014.

_____; LORENSI, D. C. T.; BATISTA, N. L. **Paisagem, símbolos e representação da identidade cultural sul-rio-grandense no território de Santa Maria - RS – Brasil**. 2015. Disponível em: <<http://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/sidr/article/view/13450>>. Acessado em: 15 dez. 2016.

BELÉM, J. **História do município de Santa Maria**: 1797-1933. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2002.

BENADUCE, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [ago. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de história**: obras escolhidas - magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, P. L; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2003.

BEZZI, M. L. **Região**: uma (re)visão historiográfica – da gênese aos novos paradigmas. Santa Maria, Ed. da UFSM, 2004.

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: CORRÊA, R. L; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia Cultural**: um século (3). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 83-132.

BRAGA, S. I. G. **Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1987.

BRASIL, M. **Trabalho de campo: apropriação da paisagem pela música gaúcha.** [abr. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

BRUM, F. **Trabalho de campo: apropriação da paisagem pela música gaúcha.** [jan. 2017]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

BRUM, T. **Trabalho de campo: apropriação da paisagem pela música gaúcha.** [set. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

BRUM NETO, H. **Regiões culturais: a construção de identidades culturais no Rio Grande do Sul e sua manifestação na paisagem gaúcha.** 2007. 319 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

_____; BEZZI, M. L. Regiões culturais: a construção de identidades culturais no Rio Grande Do Sul e sua manifestação na paisagem gaúcha. **Sociedade e Natureza.** Uberlândia, vol.20, n.2, p.135-155, 2008a.

_____; BEZZI, M. L. A materialização da cultura no espaço: os códigos culturais e os processos de identificação. **Geografia.** Rio Claro, vol. 33, n.2, p. 253-267, 2008b.

BUGALLO, R. P. **El chamamé.** Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.

CAETANO, J. N. **A influência cultural portuguesa na reorganização do espaço da microrregião geográfica de Cruz Alta/RS.** 2012. 270 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

CARLOS, J. B. **Trabalho de campo: apropriação da paisagem pela música gaúcha.** [jun. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

_____; PEREIRA, J. Fevereiro nas Tunas. In: Canto do Vacacaí: 10 anos. Restinga Sêca, s/d. 1 CD. Faixa 3.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Literatura, música e espaço.** Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2007. p. 123 – 150.

CASTRO, D. de. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e cultura.** Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, 2009.

CLAVAL, P. As abordagens da Geografia Cultural. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). **Explorações geográficas: percursos no fim do século.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 89-117.

_____. **Geografia cultural.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

_____. Geografia cultural: um balanço. **Revista Geografia**. Londrina, v. 20, n. 3, p. 05-24, set./dez. 2011.

_____. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na Geografia. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 147-166.

CÔRREA, R. L. Geografia Cultural: uma bibliografia. **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, p. 67 – 71, 1998.

_____; ROSENDAHL, Z. Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura. In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 7-11.

_____. Carl Sauer e a Escola de Berkeley: uma apreciação. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Matrizes da geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 9-34.

_____; ROSENDAHL, Z. A Geografia Cultural no Brasil. **Revista da Anpege**, Ponta Grossa, v.1 n. 2, p. 97-102, 2005.

_____; ROSENDAHL, Z. Geografia cultural: introduzindo à temática, os textos e uma agenda. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 9-18.

CÔRTEZ, J. C.P. **Falando em tradição e folclore gaúcho**: excertos jornalísticos. Porto Alegre: Grafosul, 1981.

_____. **Aspectos da música e fonografia gaúcha**. Porto Alegre: Proletra, 1984.

_____. **Tradicionalismo gauchesco**: nascer, causas e momentos. Caxias do Sul: Lorigraf, 2001.

COSGROVE, D. Geografia cultural do milênio. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999.

_____; JACKSON, P. Novos rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Introdução à Geografia Cultural**: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 135-146.

COSTA, G. B. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [dez. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

COSTA, F. L. da. **Cultura, desenvolvimento e planejamento regional: aspectos conceituais e metodológicos**. 2006. Disponível em: < <http://siare.clad.org/fulltext/0055641.pdf> >. Acessado em: 21 jan. 2016.

COUGO JÚNIOR, F. A historiografia da “música gauchesca”: apontamentos para uma História. **Contemporâneos**: revista de Artes e Humanidades. Juiz de Fora, n. 10, p. 1 – 23, 2012.

- CREUZ, V. Meio técnico e música: contradições e especificidades locais. In: DOZENA, A. **Geografia e música: diálogos**. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 182-205.
- CROZAT, D. Jogos e ambiguidades da construção musical das identidades espaciais. In: DOZENA, A. **Geografia e música: diálogos**. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 13-48.
- CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.
- DEMO, P. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2009.
- DOZENA, A. O Papel da corporeidade na mediação entre a música e o território. In: DOZENA, A. **Geografia e música: diálogos**. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 372-398.
- DUNCAN, J. S. O supraorgânico da geografia cultural americana. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 63-102.
- FAUGIER, J.; SARGEANT, M. Sampling hard to reach population. **Journal of Advanced Nursing**. Medforf, v. 26, p. 790-797, 1997.
- FERNANDES. N. da N. Geografia Cultural, festa e cultura popular: limites do passado e possibilidades do presente. **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro, n. 15, p. 1-20, 2003.
- FIALHO, J.; MAURO, P.; RASCOFF, R. **Lá no Fim da Avenida**. (s/d). Disponível em: <<http://guascaletas.blogspot.com.br/2014/11/la-no-fim-da-avenida.html>>. Acessado em: 15 maio. 2017.
- FILIPINI, R. **Trabalho de campo: apropriação da paisagem pela música gaúcha**. [out. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.
- FLÔRES, J. R. A. **Fragmentos da história ferroviária brasileira e rio-grandense**. Santa Maria: Pallotti, 2007.
- FONTOURA, B. C. N. da; COSTA, G. B. Legado. In: **Sinuelo da Canção Nativa: 13º Aparte**. São Sepé: Jesproart, 2013. 1 CD. Faixa 4.
- FURLANETTO, B. H. Paisagem sonora: uma composição geomusical. In: DOZENA, A. **Geografia e música: diálogos**. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 349-371.
- GENRO, S.; BRUM, T. Gare. In: **XX Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. 1 CD. Faixa 2.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. da UNESP. 1990.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONÇALVES, R. J. de A; MENDONÇA, M. R. Vislumbres do sertão e representações do cerrado na música de Goiás. In: SUZUKI, J. C; COSTA, E. B; STEFANI, E. B. (Orgs). **Espaço, sujeito e existências**: diálogos geográficos da arte. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

GRECCO, P.; URACH, T. Outra Campereada. In: GRECCO, P. **Compasso Taípero**. Porto Alegre: Mídia Brasil, 2003. 1 CD. Faixa 11.

_____; RIBAS, P. Canta Maria. In: GRECCO, P. **Comparsa Elétrica**. Porto Alegre: USA Discos, 2009. 1 CD. Faixa 11.

_____. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [jul. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

GUIMARÃES, T. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [abr. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

HARVEY. D. **A condição da pós-modernidade**. São Paulo: Loyola. 1989

HOLZER, W. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. **Território**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 77 – 85, 1997.

_____. **Um estudo fenomenológico da paisagem e do lugar**: a crônica dos viajantes no Brasil do século XVI. 1998. 257 p. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

HOBSBAWM, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HUSSERL, E. **A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental**: uma introdução à filosofia fenomenológica. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

INSTITUTO GAÚCHO DE TRADIÇÃO E FOLCLORE. **Assim cantam os gaúchos**. Porto Alegre: IGTF, 1984.

_____. **40 anos dos festivais de música nativista**. Porto Alegre: IGTF, 2011.

KIRCHOFF, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [maio. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

KONG, L. Música popular nas análises geográficas In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

LE BOSSÉ. M. As questões de identidade em geografia cultural: algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia cultural**: uma antologia (II). Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2013. p. 221-232.

LEAL, F. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [out. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

LENCIONI, S. **Região e Geografia**. São Paulo: Ed. da USP, 1999.

LESSA, L. C. B. **Nativismo**: um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

LUVIZOTTO, C. K. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MACHADO, Z. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [dez. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

MARCHIORI, J. N. C.; NOAL FILHO, V. A. **Santa Maria**: relato de impressões de viagem. Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 1997.

MARTINS, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [jul. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

MAXWELL, R. G. C.; MIRAILH, R. M. Milonga pra Santa. In: **XVIII Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. 1 CD. Faixa 7.

MEDEIROS, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [dez. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

MEDEIROS, O. No coração do Rio Grande. In: **II Tértulia Musical Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Estúdio Bobby Som, 1981. 1 LP. Faixa 5 (lado A).

MELLO, J. B. F. de. "...Só vendo como é que dói..." o trabalho na música popular brasileira. In: SUZUKI, J. C.; COSTA, E. B. da; STEFANI, E. B. (Orgs.). **Espaço, sujeito e existência**: diálogos geográficos das artes. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016. p. 135-160.

MENEZES, M. S. de; JAVOSKI, J. Cavaleiros de São Pedro. In: CASA DO POETA DE SÃO PEDRO DO SUL. **São Pedro do Sul (in) Vozes**. São Pedro do Sul: CAPOSP, 2009. 1 CD. Faixa 13.

MERRIAM, A. **Antropologia della musica**. Palermo: Sellerio, 1983.

MESQUITA, Z. A geografia social na música do prata. **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 33-41, 1997.

MORAES, C. G. de. Recordação. In: MORAES, C. G. de. **O Guasca de Fora**. Porto Alegre: ISAEC, 1979. 1 LP. Faixa 4 (lado A).

MORO, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [dez. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

NOGUEIRA, A. T. B. A representação espacial na música de Arlindo Cruz: meu lugar. In: SUZUKI, J. C.; COSTA, E. B.; STEFANI, E. B. (Orgs). **Espaço, sujeito e existências**: diálogos geográficos da arte. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

OLIVEIRA, V. H. N.; HOLGADO, F. L. Conhecendo novos sons, novos espaços: a música como elemento didático para as aulas de Geografia. In: DOZENA, A. **Geografia e música**: diálogos. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 84-103.

OLIVEIRA, S. M.; LIMA, A. S. de. O mito na formação da identidade. **Dialógica**. Manaus, v. 1, p. 1-17. 2006.

OURIQUE, A. et al. **Danças tradicionais gaúchas**. Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha – MTG, 2010.

PANITZ, L. M. **Por uma geografia da música**: o espaço geográfico da música popular platina. 2010. 201 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____. Práticas musicais, representações e transterritorialidades em rede entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: DOZENA, A. **Geografia e música**: diálogos. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 246-274.

PAZETTI, H. A. A geografia do médio Tiête – SP e sua poesia cururueira. In: Dozena (org.). **Geografia e música**: diálogos. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 324-348.

PEREIRA, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [out. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

PÉRICLES, E. Na Boca do Monte o sonho voa. In: **XIX Tértulia Musical Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria de Cultura, 2011. 1 CD. Faixa 5.

_____. Santa-mariense. In: **XXIV Tértulia Musical Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria de Cultura, 2016. 1 CD. Faixa 4.

PESSÔA, V. L. S. Geografia e pesquisa qualitativa: um olhar sobre o processo investigativo. **Geo UERJ**. Rio de Janeiro, n. 23, v. 1, p. 4-18, 2012.

PINTO, M. **A identidade socioterritorial missioneira na cidade histórica de São Borja – RS**: as hegemonias de poder sobre uma identidade tradicional entre antigas reduções jesuítico-*guaranis*. 2015. 368 p. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PIZOTTI, A. M. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo. In: DOZENA, A. **Geografia e música**: diálogos. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 104-132.

RANOFF, M. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [set. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

RENKE, C.; KIRCHOFF, J. Restinga da gente. Recordação. In: **X Candeeiro da Canção Nativa. Restinga Sêca**, 2009. Disponível em: <<http://candeeirodacancaonativa.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 21 abr. 2017.

REZENDE, E. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [nov. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

RIBEIRO, A.de S. Fogo de chão. In: **Sinuelo da Canção Nativa: 13º Aparte**. São Sepé: Jesproart, 2013. 1 CD. Faixa 10.

RIBEIRO, L. T. Pra cantar Santa Maria. In: **XXII Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2014. 1 CD. Faixa 9.

ROCHA, Clovis. **ABC das danças gaúchas de salão**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.

RODRIGUES, L. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [Jul. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

ROSA, N.; RANOFF, L. C. Cidade do Interior. In: SPANEVELLO, J. **Cantares de Acheço**. Caxias do Sul: ACIT, s/d. 1 CD. Faixa 13.

SALVADOR, D. S. C. O. A Geografia e o método dialético. **Sociedade e Território**. Natal, v. 24, nº 1, p. 97-114, 2012.

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

SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. 6. ed. São Paulo: Ed. da USP, 2014.

SARTURI, N. (intérprete). Na Boca do Monte. In: **XV Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Estúdio Bobby Som, 1995. 1 CD. Faixa 12.

_____. REIS, P. **XVIII Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2010. 1 CD. Faixa 10.

SAUER, C. O. Geografia cultural. **Espaço e cultura**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 1-7, jan. 1997.

_____. Geografia cultural. In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 12-74.

SAVARIS, M. C. **Rio Grande do Sul**: história e identidade Porto Alegre: Fundação Cultural Gaúcha – MTG, 2008.

SCHWUCHOW, S. **Compêndio técnico ilustrado de danças gaúchas de salão**. Porto Alegre: MTG, 2008.

SEVERO, A. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [maio. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

SILVA, G. H. de A. **A paisagem musical rondoniense**: poéticas de uma urbanidade beradada. 2016. 189 p. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SOUZA, S. F. de. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [dez. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

_____; RIBEIRO, L. T.; CARVALHO, M. Voltando pra casa. In: **XX Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. 1 CD. Faixa 4.

_____. Terra do meu coração. In: **XXI Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2013. 1 CD. Faixa 2.

SPANEVELLO, J. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [jul. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

SPOLAOR, S. **Os papéis urbanos nas pequenas cidades da região da Quarta Colônia – RS**. 2010. 192p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

TEIXEIRA, L. Razões para voltar. In: **Sinuelo da Canção Nativa**: 13º Aparte. São Sepé: Jesproart, 2013. 1 CD. Faixa 5.

TORRES, M. A. A música religiosa e suas espacialidades. In: DOZENA, A. **Geografia e música**: diálogos. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 182-205.

_____; KOZEL, S. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia. **RA EGA**. Curitiba, n. 20, p. 123-132, 2010.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VALE, J. M. F. do. Geografia e poesia. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Brasília, v. 88, n° 219, p. 274-290, maio/ago. 2007.

VARGAS, J. L.; REICHEMBACK, F. P. São Sepé Tiaraju. In: **Sinuelo da Canção Nativa**: 15º Aparte. São Sepé: Jesproart, 2015. 1 CD. Faixa 5.



VIEIRA, C. D; PAIXÃO, L. F. da. As transformações dos espaços de apreciação e reprodução de música entre os séculos XIX e XXI: uma análise interdisciplinar. In: DOZENA, A. **Geografia e música**: diálogos. Natal: Ed. da UFRN, 2016. p. 84-103.

WAGNER, P. L.; MIKESELL, M. W. Os temas da geografia cultural. In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 27-62.

ZAMBERLAN, E. Uma canção para Santa Maria. In: **XXIII Tertúlia Nativista de Santa Maria**. Santa Maria: Secretaria Municipal de Cultura, 2015. 1 CD. Faixa 4.

_____. **Trabalho de campo**: apropriação da paisagem pela música gaúcha. [ago. 2016]. Entrevistador: Autora. Santa Maria: UFSM.

APÊNDICE A: ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA PARA ENTREVISTA DOS COMPOSITORES, MÚSICOS, INTÉRPRETES QUE RESIDEM NA 13ª REGIÃO TRADICIONALISTA

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA – UFSM CENTRO DE CIÊNCIAS NATURAIS E EXATAS – CCNE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA NÚCLEO DE ESTUDOS REGIONAIS E AGRÁRIOS – NERA	
---	--	---

A. DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Mestranda: Deise Caroline Trindade Lorensi

Orientadora: Professora Doutora Méri Lourdes Bezzi

B. COLETA DE DADOS RELATIVOS À PESQUISA

1. Você é: <input type="checkbox"/> Compositor <input type="checkbox"/> Músico/Instrumentista <input type="checkbox"/> Intérprete <input type="checkbox"/> Outro. Qual? _____
2. O seu trabalho está relacionado com: <input type="checkbox"/> Música Folclórica <input type="checkbox"/> Música Regionalista <input type="checkbox"/> Música Tradicionalista <input type="checkbox"/> Música Nativista <input type="checkbox"/> Outra. Qual? _____
3. Município de origem:
4. Reside em qual município que compõem a 13ª Região Tradicionalista?
5. Possui vínculo com alguma entidade tradicionalista? <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Sim. Qual?
6. Para você o que é música folclórica?
7. Para você o que é música regionalista?
8. Para você o que é música tradicionalista?
9. Para você o que é música nativista?

10. Você saberia citar nomes de outros compositores ou cantores de músicas gaúchas que residem no município, que formam a 13ª Região Tradicionalista?
11. Quais os códigos culturais presentes nas composições musicais que você compõe ou interpreta?
12. Você conhece alguma composição musical gaúcha que homenageie o município que formam a 13ª RT, e/ao evidencie algum aspecto próprio do local? () não () sim Nome da música: Compositor/intérprete:
13. Existem festividades que divulgam a música gaúcha e incentive os músicos locais no município? Quais?
14. No seu ponto de vista, quais são os principais festivais musicais da 13ª Região Tradicionalista? E quando se realizam?
15. Qual a contribuição da música gaúcha na construção da identidade cultural?
16. No seu ponto de vista, como a música gaúcha, composta ou interpretada por você, se apropria da paisagem cultural?
17. Ao compor uma música, existe uma paisagem de referência, a qual você se reporta (lembra) no momento que está compondo ou cantando?
18. Em relação aos ritmos musicais, qual é o principal ritmo gaúcho.
19. Qual o principal instrumento musical utilizado na música gaúcha?
20. Conte-me um pouco da sua trajetória, enquanto músico/letrista?