

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN  
CURSO DE JORNALISMO

THIAGO GUTIERRES SUMAN

**DO ALPHA AO ÔMEGA DO CENTAURO: UMA ANÁLISE DA ORIGEM À CRISE DO  
CANCIONEIRO GAÚCHO ENQUANTO PRODUTO CULTURAL**

Porto Alegre  
2020

GRADUAÇÃO



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

THIAGO GUTIERRES SUMAN

**DO ALPHA AO ÔMEGA DO CENTAURO: UMA ANÁLISE DA ORIGEM À CRISE  
DO CACIONEIRO GAÚCHO ENQUANTO PRODUTO CULTURAL**

Trabalho de Conclusão apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharelado em Jornalismo pela Escola de Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt

Porto Alegre

2020

THIAGO GUTIERRES SUMAN

DO ALPHA AO ÔMEGA DO CENTAURO: UMA ANÁLISE DA ORIGEM À CRISE DO  
CANCIONEIRO GAÚCHO ENQUANTO PRODUTO CULTURAL

Trabalho de Conclusão apresentado  
como requisito parcial para a obtenção  
do grau de Bacharel em Jornalismo  
pela Escola de Comunicação, Artes e  
Design da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Orientador: Prof.º Dr. Antônio Carlos Hohlfeldt

---

Professor(a):

---

Professor(a):

Porto Alegre  
2020

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rogério Suman e Graciela Suman, por abnegação total na intenção de construir em mim e nos meus irmãos os valores que nos fazem coesos, sonhadores e retos na dignidade humana e seus necessários engajamentos. São pilares da sustentação de mim. Ao Guilherme Suman, meu gêmeo e parceiro de vida – co-autor das minhas obras poético-musicais e projetos, minha referência maior para a vida professoral, arquétipo da minha vontade de transbordo, crivo de todas minhas escritas (inclusive deste trabalho, em que colaborou com entrevista, revisão e sugestões) e especialmente, por ser minha eterna antítese complementar. Ao meu irmão caçula, Alexsander Suman, pela inabalável capacidade de doação, a ponto de abrir mão de si para os projetos familiares e coletivos, ao mesmo passo que me inspira pela incessante perseguição da realização própria; Mesmo mais novo, me ensinou - mais do que imagina - a lição nietzschiana de me tornar quem sou. Um agradecimento mais que especial à Laura Lui, meu amor, que mais do que a entrega da benquerença em recíproca desse nobre sentimento que nos enlaça, é também a alquimista da fórmula de quem tenho buscado ser no melhor extrato possível, a fomentadora dos meus sonhos – e intensa na partilha dos nossos – e que também foi fundamental para essa etapa, seja pela compreensão e disposição, seja pelo empenho na análise e correção. Te amo por ser a melhor parte de mim.

Às minhas avós, Eloy Seibert e Carlinda Suman, por suas entregas a mãe e pai, que se derramam em mim e nos meus irmãos como efeito permanente dessa natureza solidária, amorosa e valente de encarar a vida, de combater seus absurdos e de lutar incansavelmente por si e pelos seus. *Corujas* na acolhida e candura na genuína maneira de dar amor. À memória do meu avô Darci Gutierrez, que me incentivou pelas veredas da arte e que se doou em determinado momento que meus estudos precisavam – atitude que me tatuou – e à memória do meu avô José Suman, por aguçar meu apreço pela música, por ser crivo artístico em nosso começo de trajetória, por me ouvir no rádio, narrando futebol, até seus últimos instantes, pelo orgulho latente que tinha de nós e por me fazer sentir a saudade que me põe no mapa da vida enquanto coisa que finda e por isso precisa ser vivida de modo que valha a pena ser vivida.

Aos colaboradores deste trabalho, dedicados na construção coletiva de reflexões, teorias, digressões e integralmente dispostos a serem fiadores da minha pesquisa. Gracias, Vitor Ramil, Juarez Fonseca, Ayrton dos Anjos, Vinicius Brum, Hique Gomez, Pirisca Grecco e Guilherme Suman.

Aos meus professores de cada nível, que do letramento até hoje me forjaram pelos rumos que decido seguir, sempre pautado pela insubstituível sina de ver a educação como solução para qualquer necessidade. De PUCRS, foram 10 anos para enfim chegar ao trecho final da graduação e citar nominalmente quem me inspirou nessa jornada perigosa dar brecha para algum esquecimento, mas não consigo me furtar de reverenciar minhas referências, que da sala de aula para a vida me fizeram ser bem mais.

Gratidão plena, Cláudio Mércio e Marquinhos Vargas (guerrilheiros da trincheira do bom e velho jornalismo que de cara marca a gente em ferro e brasa), Tibério Vargas, Luiz Adolfo Lino, Celso Schroder e Sérgio Stoch (do panteão mitológico da Famecos), Neka Machado (a eterna essência metafísica do prédio sete), Raquel Castedo (a singeleza de me perceber cansado no começo de tudo e me acordar nas aulas com a descrição de quem ensina com carinho), Karen Sica (que na primeira aula que deu achei que fosse aluna e então vi a paixão de uma jovem professora me dar mais vontade ainda de ser um jovem professor), Ana Cláudia Nascimento (a ternura, o intelecto e a dignidade humana à serviço do jornalismo e da sociedade), Luciano Klockner (que me tratou de igual no começo da carreira no rádio), Roberta Mânica (sensibilidade plena), Moreno Osório (jornalista e professor na aplicação perfeita do significado desses sacerdócios profissionais), Tércio Saccol (a humanização da sala de aula, o engajamento que replica na gente o fazer profissional com galhardia e a postura de quem planta sementes de um mundo melhor), Filipe Gamba (fenomenal professor e ser humano que é espelho na latinha e na sala de aula), Fábio Canatta (exemplo sensível a ser seguido na carreira e na vida), Critiane Finger (o pulsar do jornalismo em corcovo nas veias da gente), Cristiane Freitas Gutfirend (irrestrito compromisso com a construção do senso crítico e da postura da gente), Juremir Machado da Silva (o vate da sala de aula, o menestrel da imprensa gaúcha, o motivo pelo qual decidi entrar para a Famecos e isso resume a admiração), Alexandre Elmi (um dos meus ídolos na profissão, pela postura, pelo talento e por ter me talhado para o texto com extrema dedicação), Fabian Chelkanoff (a maior figura aglutinadora e apaixonada pela profissão que já conheci. Gratidão por toda a dedicação comigo), Ivone Maria Cassol e Glafira Furtado (os dois pilares da pureza da docência, são também as virtudes cardinais do professorado e me fizeram mais humano com a ternura que a sala de aula deixa como o principal legado para mim) e claro, professor Antonio Hohlfieldt, meu orientador e guru, que me orgulha por ter sido meu guia nessa primordial etapa da vida acadêmica por conta da admiração que sempre nutri por esse maestro das apaixonantes aulas em que a literatura e o jornalismo batizaram meus principais interesses na atuação da lide jornalística.

“Em cada indivíduo nasce um tempo, como cabelos, e uma tradição e uma ruptura” (Sérgio Metz, o Jacaré).

“Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história” (Vitor Ramil).

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar e decodificar os símbolos da proposta estético-cultural elaborada pelo compositor Vitor Ramil em seu ensaio a **Estética do frio** (2004), onde reflete acerca da necessidade do estabelecimento de um gênero cancional agregador que esteja essencialmente integrado ao perfil antropológico do gaúcho, e que tal forma representaria também toda a música sul-rio-grandense Brasil afora, sendo a *milonga* esse gênero apontado.

Com argumentação geográfica, histórica, sociológica e especialmente climática, Ramil desenvolve seu estudo até desaguar nesse estilo musical específico como constituição de uma peça artística característica do sujeito sulino do pampa em geral.

Para contextualizar os aspectos quantitativos e qualitativos da abrangência do gênero musical milonga na construção do cancionário musical do Rio Grande do Sul, toma-se aqui como pano de fundo a Califórnia da Canção Nativa, festival considerado patrimônio imaterial do estado e tido como primeiro concurso musical do sul dedicado ao nativismo. Ela é um movimento sólido que, ao longo dos últimos cinquenta anos, se fez berço dos principais artistas e das composições de maiores repercussões do sul, fortalecendo de maneira direta e essencial o regionalismo gaúcho.

Neste trabalho, a Califórnia da Canção Nativa terá sua história desdobrada entre seus principais episódios, além de registrar quais foram as obras vencedoras e quais composições alcançaram status comercial de sucesso. Desse escopo, destaca-se quanto há de representação do estilo musical *milonga*, para, desse modo, produzir a aferição da proposta estilística feita por Ramil.

Como referencial de interpretação acerca da proposta de Vitor Ramil, em sua **Estética do frio**, especialistas na cultura regional gaúcha, como Vinicius Brum, Juarez Fonseca, Ayrton dos Anjos e Guilherme Suman, contribuirão por meio de entrevistas documentadas a este trabalho, além do auxílio de consagrados autores de relevantes teorias e conceitos necessários para essa abordagem, como Eric Hobsbawm (2014), Euclides da Cunha (2002) e Pierre Bourdieu (1992), dentre outros.

As referências de jornalismo pautam-se na obra de Luiz Beltrão (1992), Daniel Piza (2008) e Edgar Morin (1973). Com a soma da análise e de entrevistas, compreendemos o impasse da identidade da cultura regional em sua proposta de ser representada por uma estética sintetizada em um único ritmo musical e, ainda que se percebam os valores antropológicos e psicossociais que justifiquem a escolha pela *milonga* feito por Ramil, comercialmente, analisaremos aqui porque o gênero não se sustenta como carro-chefe capaz de lançar o nativismo gaúcho como produto cultural amplamente comercial.

**Palavras-Chave: Jornalismo Cultural. Estética. Frio. Cultura. Milonga. Nativismo.**



## ABSTRACT

This work aims to analyze and decode the symbols of the aesthetic-cultural proposal developed by the composer Vitor Ramil in his essay *Aesthetics of the cold* (2004), where he reflects on the need to establish an aggregating song genre that is essentially integrated with the anthropological profile of the gaucho, and that such a form would also represent all the music of Rio Grande do Sul throughout Brazil, milonga being the genre mentioned.

With geographic, historical, sociological and especially climatic arguments, Ramil develops his study as it flows into this specific musical style as the constitution of an artistic piece characteristic of the southern subject of the pampa in general.

To contextualize the quantitative and qualitative aspects of the scope of the milonga musical genre in the construction of the Rio Grande do Sul musical songbook, the California of Canção Nativa is taken as a backdrop, a festival considered intangible heritage of the state and considered as the first musical contest from the south dedicated to nativism. It is a solid movement that, over the last fifty years, has become the birthplace of the main artists and compositions with greater repercussions in the south, directly and essentially strengthening Gaucho regionalism.

In this work, California da Canção Nativa will have its story unfolded among its main episodes, in addition to recording which were the winning works and which compositions achieved successful commercial status. Of this scope, it stands out how much there is representation of the milonga musical style, in order to produce the assessment of the stylistic proposal made by Ramil.

As a reference for interpretation of Vitor Ramil's proposal, in his *Aesthetics of the cold*, specialists in the regional culture of Rio Grande do Sul, such as Vinicius Brum, Juarez Fonseca, Ayrton dos Anjos and Guilherme Suman, will contribute through documented interviews to this work, in addition to the assistance of renowned authors of relevant theories and concepts necessary for this approach, such as Eric Hobsbawm (2014), Euclides da Cunha (2002) and Pierre Bourdieu (1992), among others.

Journalism references are based on the work of Luiz Beltrão (1992), Daniel Piza (2008) and Edgar Morin (1973). With the sum of the analysis and interviews, we understand the impasse of the identity of the regional culture in its proposal to be represented by an aesthetics synthesized in a single musical rhythm and, even if we perceive the anthropological and psychosocial values that justify the choice for the milonga made by Ramil, commercially,

we will analyze here why the genre does not stand as a flagship capable of launching gaucho nativism as a widely commercial cultural product.

**Keywords: Cultural Journalism. Aesthetics. Cold. Culture. Milonga. Nativism.**

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                    | <b>01</b> |
| 1.1 JUSTIFICATIVA .....                      | 04        |
| 1.2 OBJETIVOS .....                          | 05        |
| 1.3 METODOLOGIA.....                         | 06        |
| <b>2 A ESTÉTICA DO FRIO .....</b>            | <b>07</b> |
| 2.1 O MOTIVO .....                           | 07        |
| 2.2 O FRIO .....                             | 12        |
| 2.3 A MILONGA .....                          | 20        |
| <b>3 CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA .....</b>   | <b>22</b> |
| 3.1 VALORES E MOMENTOS HISTÓRICOS.....       | 22        |
| 3.2 FUNDAMENTOS DO JORNALISMO .....          | 32        |
| 3.3 O JORNALISMO CULTURAL E SUA AGENDA ..... | 34        |
| <b>4 ENTREVISTAS .....</b>                   | <b>36</b> |
| 4. 1 ENTREVISTA COM AYRTON DOS ANJOS .....   | 37        |
| 4. 2 ENTREVISTA COM GUILHERME SUMAN .....    | 39        |
| 4. 3 ENTREVISTA COM VINICIUS BRUM .....      | 45        |
| 4. 4 ENTREVISTA COM JUAREZ FONSECA .....     | 50        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>          | <b>55</b> |
| <b>6 BIBLIOGRAFIA .....</b>                  | <b>59</b> |
| <b>7 ANEXOS .....</b>                        | <b>61</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, o Ocidente enfrentou crises de todas as ordens: políticas, sociais, filosóficas ou identitárias. A resposta a isso foi, pela arte e pelo discurso, a fragmentação, a multiplicidade, a descontinuidade e a destruição de valores estáveis. Entretanto, realçando hegemonias e centralizações, diversos regimes políticos se revelaram autoritários, autoproclamados superiores, o que consolidou uma nova onda de nacionalismo e programas unificadores, no âmbito político e cultural. Mas o período de pós-segunda guerra mundial fortaleceu o vínculo do homem com seu lugar nativo; ressaltou regiões e torrões em detrimento da já desgastada exaltação nacionalista que acompanhou a ascensão de governos nazifascistas, populistas positivistas e afins. Passando a turbulência desse arco histórico, sobressaiu-se uma nova ideia reforçando valores éticos, estéticos e culturais mais localistas, baseada no resgate do folclore e de expressões culturais regionais.

Pode-se entender essa nova intenção como contraste ao *american way of life* que passou a vigorar então. O patrimônio destes elementos regionais, por sua vez, reverbera em manifestos apoiados pela UNESCO (entidade cultural e educacional da ONU), ao versar sobre a necessidade de resguardar e promover a memória dos povos enquanto constituinte da identidade cultural material e imaterial.

Deve-se entender a cultura como um organismo que exige adaptação do ator social em relação ao seu contexto, seja pelo memorialismo, seja pela estilização de tradições, para a sua manutenção e conservação.

É comum, ainda hoje, que se use a expressão *costume* como um sinônimo de *tradição*, mas é preciso diferenciá-los conceitualmente, já que a adesão às convenções e usos e a um costume pode promover hábitos sociais sem que necessariamente se converta em uma ideologia afirmada para então vestir-se dos traços essenciais da consagração do tradicionalismo, como percebe Hobsbawn:

A *tradição* neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do *costume*, vigente nas sociedades ditas *tradicionais*. O objetivo e a característica das *tradições*, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O *costume*, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Ele não pode se dar ao luxo de ser invariável, uma vez que a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais (HOBSBAWM, 2012, p. 10).

Há uma cisão entre as *tradições genuínas* e as *tradições inventadas*, segundo o estudo de Eric Hobsbawn, que entende por *genuína* as “que surgiram e que se tornam difíceis de localizar num período limitado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez” (HOBSBAWM, 2012 p.9).

Por outro lado, por *inventada*, entende-se uma extensão de atividades que exercitem a manutenção contínua do passado, endossada por ritos ou simbologias que promovem uma espécie de continuísmo da tradição genuína. Contudo, assume uma condição invariável. Dessa manutenção cultural, quando aplicado ao Rio Grande do Sul, desdobraram-se duas correntes artístico-culturais que carregam significativas distinções: o *nativismo* e o *tradicionalismo*.

O *tradicionalismo* é um movimento criado (tradição inventada), que teve um primeiro ensaio de concepção em 1898, no Rio Grande do Sul, por iniciativa de João Cezimbra Jaques, e consolidou-se através de elementos cívico-culturais que se organizavam enquanto sociedade civil ao longo do tempo. Já o *nativismo* se estabelece no espectro poético-musical, sem normatividades ou institucionalizações. Este movimento, espontaneamente (tradição genuína) gerou uma sensação de autoestima e pertencimento estabilizados no inconsciente coletivo gaúcho. A fixação desse fenômeno cultural, enfim, deu-se especialmente com o surgimento do circuito dos festivais de música nativista, no começo de década de 1970.

Tradicionalismo e nativismo, na verdade, não são fenômenos sociológicos antagônicos, pois até coincidem em seu objetivo primordial: tanto o tradicionalismo quanto o nativismo promovem a valorização dos elementos culturais do Rio Grande do Sul em suas variadas manifestações. O que os difere, essencialmente, são signos de forma e conteúdo: enquanto o tradicionalismo analisa e documenta a historiografia do folclore, o nativismo não sistematiza seu processo de manifestação, pois se dá de maneira orgânica.

O cenário dos festivais, vitrine maior do movimento nativista, foi berço de compositores e intelectuais, músicos e cantores que se consagraram no cancionário regional – ainda em formação até hoje – e cronistas e jornalistas das editorias de culturas de diferentes jornais regionais.

Tais eventos fomentaram o debate que se desenvolve até hoje sobre a afirmação de uma estética que melhor defina a cultura regional. Como pano de fundo, nesta análise, destaca-se a Califórnia da Canção Nativa, conhecida como a “mãe dos festivais”, por ser o primeiro certame de músicas autorais de natureza nativista.

A Califórnia viu surgir grandes nomes para a cultura regional gaúcha, como: Humberto G. Zanatta, Mário Barbará, Luiz Coronel, Leopoldo Rassier, Aparício Silva Rillo, Nara Tavares, Luciah Henela, Vitor Ramil, José Fogaça, Marco Aurélio Vasconcellos, César Passarinho, Oristela Alves, Pirisca Grecco, César Oliveira & Rogério Mello, Luiz Marengo, Luiz Carlos Borges, José Cláudio Machado, Vinicius Brum, Dante Ramon Ledesma, Daniel Torres, Yamandu Costa e Jerônimo Jardim, dentre outros...

Esses estandartes da cultura regional imortalizaram-se através das composições que viriam a se perpetuar como clássicos da música gaúcha, como: “Guri”, “Veterano”, “Cordas de Espinhos”, “Gaudêncio Sete Luas”, “Semeadura”, “Pedro Guará”, “Negro da Gaita”, “Tertúlia”, “Feito o Carreto”, entre outras... Nos bastidores, porém, não faltaram polêmicas e censuras, situações questionáveis (como xenofobia) e protestos, realçando o *status* reacionário que convivia com o progressismo e compromissos sociais cantados a plenos pulmões por uma minoria nativista engajada, que seguia o exemplo de movimentos musicais opinantes e militantes pela América do Sul afora. Trata-se de uma bifurcação de núcleos temáticos e ideológicos que narram a história cultural recente do povo do Sul do Brasil através de seus paralelismos, inovações, por um lado; retrocessos, por outro.

Dentre tantas canções célebres, em uma imensa galeria de premiados e de sucessos que nasceram de seu palco, um gênero em específico se destaca claramente: a milonga. Em quase cinco décadas de Califórnia da Canção Nativa, mais da metade das canções que lograram êxito no concurso ou obtiveram sucesso comercial são *milongas*, em suas mais variadas abordagens.

*Milonga* é um gênero musical nascido na região de Andaluzia, na Espanha no final do século XIX, e que tem a origem em palavra africana, advinda do plural de *mulonga*, que significa *palavra*. Popularizada na Argentina, Uruguai e sul do Brasil, a *milonga* apresenta variações de canto e dança.

Essa predileção por tal gênero musical, o que mais percorre os países do Prata sem distinção, denota inclusive uma conexão entre os integrantes da tríplice fronteira: sul do Brasil, Uruguai e Argentina. Isso é: a partir desta perspectiva, pode-se pensar a *milonga* – forma e conteúdo que a acompanham - uma identidade estética?

A *milonga* será, portanto, a partir das definições teóricas do compositor Vitor Ramil, o elemento conciliador de valores estéticos, identitários e existenciais compondo paisagens, culturas e hábitos dos sulinos. Ramil, para tal, vai à fonte do *templadismo*, uma tese estético-musical apontada pelo compositor uruguaio Jorge Drexler (que tem como referência o clima temperado do pampa). “*Templadismo* é a associação de um clima intermediário sem ser um clima frio, mas um clima temperado que temos em nossa região, com uma paisagem também sem a presença de grandes acidentes geográficos, com uma vasta visão do horizonte suavemente ondulado” (DREXLER, Jorge, 2012).

O *templadismo*, pois, corresponde a essa iniciativa de Ramil em palmilhar um ensaio antropológico para refletir sobre a essência do que faz o Rio Grande do Sul se desgarrar de um Brasil tropical ao se sentir mais à vontade no alinhamento com países hispano-americanos

que o rodeiam. Jorge Drexler encontra uma metáfora para a *milonga* enquanto ritmo transeunte dessas pátrias:

*A milonga vai para um lado e para o outro, assim como o mate e coincidem bastante com o território (...) Eu e o Vitor falamos brincando sobre a Ilexlândia, o território da Ilex Paraguaiensis, que é o nome científico da erva-mate (DREXLER, 2012).*

Disso tudo, emerge um ensaio, **Estética do frio** (2004), de Vitor Ramil. Aqui, o escritor gaúcho busca responder como esse estilo musical, a *milonga*, forjaria uma noção de pertencimento dos sulistas – levando em consideração o clima como influência direta - em relação ao Prata, em contrapartida com o restante do Brasil, que se identifica com uma cultura solar, festiva e tropical.

Esta pesquisa intenta encontrar ideias que atestem ou contestem a tese defendida por Vitor Ramil, recapitulando o significado da milonga e como isso afeta a construção da identidade gaúcha, a representação de sua cultura nas mídias e, ao entrevistar especialistas, relativizar as versões possíveis acerca do tema, a partir de uma investigação sobre o nativismo (em específico, a Califórnia da Canção Nativa). Dentre os entrevistados, destacam-se significativos pesquisadores da cultura gaúcha, como Vinicius Brum, Juarez Fonseca, Ayrton dos Anjos e Guilherme Suman. A partir de teorias jornalísticas, analiso também contribuições de Luiz Beltrão e Daniel Piza como referências da área, que nos auxiliarão nas técnicas de leitura, bem como adoto a análise sociológica sobre cultura e a tradição, de Eric Hobsbawm e Pierre Bourdieu.

## 1.1 JUSTIFICATIVA

Há uma notável intenção, em **Estética do frio**, ensaio de Vitor Ramil, ao propor uma reflexão sobre a constituição musical do regionalismo gaúcho e, após investigação de fatores diversos da elaboração do *habitus* e da estruturação do *locus* do povo do Rio Grande do Sul e de suas influências diretamente assimiladas com mais intensidade quando advindas do Uruguai e Argentina em face do restante do próprio Brasil – chegando a uma síntese a respeito de um ritmo para indicar uma estética da música do extremo sul do país. Ele indica a milonga.

Esse gênero é notável protagonista no cancioneiro sul-riograndense, estando constantemente presente em *shows*, discos e festivais. Sua presença se notabiliza, em especial, na Califórnia da Canção Nativa, evento musical de maior importância no estado. Desde 1971, o festival é tido como berço das principais composições e palco para os artistas mais

relevantes do cenário artístico do nativismo gaúcho. A Califórnia é responsável por ser o primeiro de um circuito extenso de festivais, que chegou ao apogeu nas décadas de 1990 e 2000, com capilaridade em todo o estado e no sul de Santa Catarina. Chegou-se a ter até oito mostras competitivas dessa mesma natureza por mês, e cada uma dessas gerava um registro fonográfico com 10 a 20 composições, criando com isso uma logística quase industrial para o fonograma gaúcho, porém, com desfecho circular e de rápida dissipação.

Os festivais, ainda que tenham produzido nessa escala, renderam raríssimos casos de escalada nacional no que tange à midiatização, à popularização e especialmente à comercialização. Em paralelo, alguns vultos ao longo da história, construíram notoriedade momentânea, representando uma proposta de nativismo gaúcho, mas acabaram apontando rumos dispersos para uma proposta estética mais sólida, já que todos esses fenômenos encolheram com o tempo, sem render nenhuma vertente que viesse a ser absorvida pelo restante do país, comercialmente.

Essa pródiga produção sem o correlato interesse público e comercial, portanto, reduz a geração de sucessos contemporâneos, reprime a expansão de artistas, lateraliza as obras outrora consagradas como clássicos do regionalismo gaúcho e cria, ainda, fronteiras para a arte produzida no sul do Brasil em pleno período globalizado, oposto às conexões sociais que poderiam tonificar outro horizonte para a tradição gaúcha e suas manifestações.

Compreender, além da tese exposta por Ramil e sua relação com a produção artística sobre o perfil comportamental, social e artístico do gaúcho, como isso influencia a postura aplicada no *fazer jornalístico* da editoria de cultura e se há alguma potência comercial no conteúdo produzido no sul, e se, de algum modo se sustenta uma síntese estilística, em suma, é a intenção desse trabalho de pesquisa.

## 1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Identificar os elementos formadores da **Estética do frio**, proposta pelo escritor Vitor Ramil em seu ensaio para jogar luz sobre a compreensão sobre uma possível estilística comportamental da musicalidade do Rio Grande do Sul.

1.2.2 Analisar o histórico, os signos, as referências e os valores da Califórnia da Canção Nativa, festival considerado patrimônio cultural do Rio Grande do Sul e maior formador das características principais do cancioneiro da música gaúcha.

1.2.3 Compreender como a imprensa considera a abordagem da música regionalista na sua editoria de cultura.



### 1.3 METODOLOGIA

Para realizar este estudo, serão utilizadas as técnicas de pesquisa bibliográfica e documental e, ainda, entrevistas com especialistas na área. O principal motivo para a escolha dessas técnicas é a necessidade de contextualização do tema proposto pela pesquisa e sua correlação com a teoria da **Estética do frio**, proposta por Vitor Ramil, para então delimitar-se a extensão do gênero musical *milonga* como representante de uma suposta estilística comportamental da musicalidade do Rio Grande do Sul, bem como perceber se há interferência ou contribuição da imprensa para validar essa teoria.

A pesquisa e a análise desse entendimento da **Estética do frio** terá a Califórnia da Canção Nativa como pano de fundo. A Califórnia foi a primeira mostra competitiva do Rio Grande do Sul, surgida na década de 1970, e se tornou de imediato o maior celeiro de artistas e composições que passaram a integrar o cancionário de sucessos da música nativista do estado. Ao analisar a Califórnia e desdobrar o ensaio de Vitor Ramil e a abordagem das editoriais de cultura, o presente trabalho fará uso de entrevistas com pesquisadores, como Juarez Fonseca, Guilherme Suman, Ayrton dos Anjos e Vinicius Brum, especialistas sobre a música regional e a cobertura dos festivais, para contextualizar essas inter-relações.

## 2 A ESTÉTICA DO FRIO

O perfil antropológico traçado por Vitor Ramil, em **Estética do frio**, aponta logo para uma falta de identificação dos sul-rio-grandenses, povo denominado *gaúcho*, para com o restante do Brasil. Ramil começa, para discutir identidade, destacando a extensão territorial do Rio Grande do Sul, delimitando assim a questão geofísica. Para isso, escolhe como parâmetro de comparação a Itália por sua semelhança espacial.

Em seguida, Ramil reforça a condição limítrofe do estado com outros países ao sul do continente ibero-americano, como Uruguai e Argentina. Estes, de língua espanhola, porém, constituem um território de fronteira com o Rio Grande do Sul, compartilhando suas expressões idiomáticas, hábitos, costumes, folclore, cultura e até, naturalmente, aspectos climáticos que abrangem o sul do sul do continente. Os gaúchos, graças a tal proximidade e convívio direto, através das fronteiras muitas vezes secas as fronteiras com a Argentina são separadas por rio, tendem a se manifestar e relacionar muito mais com estes territórios - geográficos e identitários – hispano-americanos do que com os demais estados brasileiros. Ramil adiciona um fator relevante para a sensação de *estranheza* e de *acanhamento* por parte dos gaúchos diante do pertencimento nacional, o que desperta uma bastardia pátria, devido

à forte presença do imigrante europeu, principalmente italiano e alemão, nesse processo de formação; ao clima de estações bem definidas e ao seu passado de guerras e revoluções, como os embates durante três séculos entre os impérios coloniais de Portugal e Espanha por aquilo que é hoje nosso território e a chamada Revolução Farroupilha (1835–1845), que chegou a separar o estado do resto do Brasil, proclamando a República Rio-Grandense (RAMIL, 2004, p. 7 e 8).

### 2.1 O MOTIVO

A partir desta rápida análise sobre a diferenciação sociocultural de quem é oriundo do Rio Grande do Sul para com as demais plagas do país, Ramil avança para a narrativa biográfica. Com isso, coloca-se como um arquétipo da *persona gaúcha*, pois, por sua vasta experiência artística e compreensão empírica, permite-se apresentar conceitos sobre o que justificaria a identidade gaúcha, algo cercado por uma atmosfera reducionista e intimista, permeando essa percepção com outro fator que acaba consolidando sua definição, convertendo-se inclusive em um mote da obra: o clima. O frio, especificamente, é o signo do gaúcho:

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, à transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste, região em que faz calor o ano inteiro (o carnaval brasileiro é uma festa de rua que acontece em todo o país durante o verão). As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte. O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de

Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo brasileiro. Embora eu estivesse igualmente seminu e suando por causa do calor, não podia me imaginar atrás daquele caminhão como aquela gente, não me sentia motivado pelo espírito daquela festa. A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso. Vi o Rio Grande do Sul: campos cobertos de geada na luz branca da manhã, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, homens de poncho (um grosso agasalho de lã) andando de bicicleta, águas congeladas, a expectativa de neve na serra, um chimarrão fumegando tal qual o meu. Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratassem outro país (chegou a defini-las como de *clima europeu*) (RAMIL, 2004, p. 9 e 10).

Esse episódio pontual promoveu uma espécie de sensação apátrida no autor, expressa na seguinte afirmação: “Pela primeira vez eu me sentia um estrangeiro em meu próprio território nacional; diferente, separado do Brasil” fonte e este sentimento foi logo alvejado pela memória de algo recorrente na história do Rio Grande do Sul. Ainda que não seja mais uma necessidade, pincela o inconsciente coletivo do povo sulino - o *separatismo*: “A sério ou de brincadeira, sempre se falou muito no Rio Grande do Sul em sermos um *país à parte*” (nossa bandeira atual é a mesma de quando os revolucionários farroupilhas separaram o estado do resto do país)” (RAMIL, 2004, p. 11).

Adicionando ingredientes à pauta, em retrospecto histórico sintético, a sanha separatista dos gaúchos, encubada desde a revolução farroupilha, acaba por reforçar fatores já expostos em uma grei de classificações que alicerçam um dado estereotipado do sujeito sulista.

O reforço de tais *sujeitos-tipos*, fixados em uma galeria de representação dos regionalismos de um país continental, se dá muito pelo conteúdo que os canais midiáticos produzem o que facilita a decupagem destas versões do catálogo do regional que beira, por vezes, a caricatura ou distorção. A mídia, pressupondo consolidar e reverberar um sentimento localista, quando convém esse recorte para promover vínculos, e assim mobilizar audiências por meio da cor local acaba emulando sotaques e costumes como uma moldura pitoresca do sujeito de cada polo do país:

A mídia nacional, situada no centro geográfico, enfrenta a mesma dificuldade e, ao tentar dar conta da diversidade, adota os estereótipos regionais, o que termina por reforçá-los. Neste processo, distorções muitas vezes se estabelecem como definições de cores locais (RAMIL, 2004, p. 11).

Ramil passa a grifar qual é o produto desse conjunto de informações que intercruzam identidade e ideologia de tudo aquilo que faz de gaúcho muito mais que mero gentílico, sublinhando o perfil perpetrado no imaginário montado sobre esse totem cultural. Este é um

dos mais presentes arquétipos no inconsciente coletivo do brasileiro, reforçado – por vezes em caricaturas grosseiras – pelos programas de televisão, emissoras de rádio e charges da imprensa. Ao longo da história, essa representação cartunesca, que constantemente põe em dúvida sua sexualidade (algo que ia de encontro ao próprio *status* patriarcal e hiper-normativo do gaúcho), não deixa de provocar os sulistas que, recorrentemente, reagem contrariados. Tais aspectos insuflam seu desagrado em relação ao Brasil. Por causa disso, o gaúcho mobiliza a manutenção do seu próprio mito, ou seja, realça sua auto-idealização para se blindar das versões exógenas e, a partir de tal, cultua sua própria figura originária, planejada a partir de uma noção romanesca. Esse personagem que é exaltado como reação ao descontentamento dos sulistas frente ao restante do país, é fabricado no século XIX pelo imperativo de uma narrativa que define sua identidade por meio de uma composição bucólica, revolucionária, heroificada pelas circunstâncias belicosas que o cercam historicamente, intentos revolucionários libertários, supervalorizando referências da vida pública nacional num espaço de 300 anos de constantes e sanguinolentos arranjos políticos e sociais.

O gaúcho, no seio do romantismo literário, edifica sua história para sustentar uma fundação harmonizada ao cenário rural que avança em sua paisagem e pare assim um verdadeiro *ente* mítico e clássico: o *centauro das coxilhas*. Ramil observa os alicerces de criação dessa mitologia se valendo do ensaio de Euclides da Cunha em **Os sertões**, (1902),

misto de homem do campo e herói, que o escritor brasileiro Euclides da Cunha, em seu clássico **Os sertões**, definiu como essa existência quase-romanesca. Popularmente, é visto como valente, machista, bravateiro; um tipo que está sempre vestido a caráter e às voltas com o cavalo, o churrasco e o chimarrão (RAMIL, 2004, p.11).

*Centauro* é uma referência às figuras da mitologia grega, que segundo versa a narrativa da crença eram seres com cabeça, dorso e braços de homem, combinados com corpo e pernas de cavalo, habitavam a região da Tessália e seriam capazes de vencer os temíveis Minotauros (meio-homem, meio-touro). Entidades sábias e guerreiras, os centauros são usados como metáfora dos gaúchos por conta da relação do povo do sul com o cavalo, quase como extensão do corpo, seja para a lida no campo, seja para conduzir o comércio de gado e outras situações de atividade rural e de locomoção, além do perfil combatente e pretensa sabedoria. Já, coxilhas, são os tipos de relevo característicos do Rio Grande do Sul e do Uruguai, na chamada região da campanha e do pampa e que conta com regiões de campo com elevações de variado tamanho e geralmente cobertas por pastagens.

**Os sertões** é um texto emblemático que percebe o determinismo racial como resumo daquilo que tonifica a distensão histórico-social em plena Guerra dos Canudos (1896 – 1897).

A sua subdivisão é extremamente didática e, em três eixos, produz uma das mais icônicas obras da língua portuguesa. *A terra, o homem e a luta* formam a tríplice dorsal e inegociável para a sustentação de uma análise etnológica que se faz marco para o entendimento sociológico sobre o brasileiro mestiço e suas conseqüentes variações. Crítico e realista, Cunha reafirma, pelas lentes cientificistas em voga desde o final do século XIX, três condicionantes para entender o produto humano: meio, raça e momento histórico, conforme já havia defendido o historiador francês Hippolyte Taine (1828 – 1893), no seu método positivista, acerca da determinação do homem, de quem o escritor brasileiro bebeu de fonte referencial. Sobre o gauchismo, quando o comenta circunstancialmente, Cunha enfatiza um perfil austero e épico:

O gaúcho [é] o peleador valente, é certo, inimitável numa carga guerreira; precipitando-se, ao ressoar estrídulo dos clarins vibrantes, pelos pampas, como o conto da lança enristada, firme no estribo; atufando-se loucamente nos entreveros; desaparecendo, com um grito triunfal, na voragem do combate, onde espadanam cintilações de espadas; transmudando o cavalo em projétil e varando quadrados e levando de rojo o adversário no rompão das ferraduras, ou tombando, preste, na luta, em que entra com despreocupação soberana pela vida (CUNHA, 1902, p. 50).

Ao evocar Euclides da Cunha e trazer de arrasto o *método Taine*, Ramil adiciona fatores teóricos e históricos que fermentam a produção da subjetividade do gauchismo. Isso é, sua figura *centáurica* se forja na conjuntura de conflitos antepostos aos interesses nacionais – e por isso se distancia do sentimento de pertencimento ufanista que se desenvolveu ao longo do século XIX, colaborando com a consolidação da identidade brasileira, entre palmeiras e sabiás e um indianismo forçando mitos de fundação através de um inverossímil discurso unificador que pretendia conciliar todos os díspares do país.

Graças a sua relação rural com atividades econômicas monocultoras e oriundas do latifúndio pastoril, da demora no processo de urbanização, a sua relação com vizinhos hispano-americanos, comungando com estes, absoluta influência em termos de vestimenta e expressões idiomáticas, a geografia lhe comprimindo e relegando ao porão da suplência nos interesses de um Brasil dependente da força política de um Rio de Janeiro solar, de uma Minas Gerais aurífera e arcádica, de um nordeste barroco e açucareiro, de uma São Paulo cafeeira e cosmopolita, o Sul foi se afastando dos holofotes nacionais uma vez que até mesmo seu clima desatendia ao que era prioritário para o desenvolvimento político e econômico do eixo do país. As atenções do governo central se voltaram, desde o período colonial, para suas prioridades, e estas não envolviam o Rio Grande, ainda que os gaúchos tenham se empenhado na defesa das fronteiras quando preciso. Esse ressentimento histórico e o frio que os envolve, sujeitos ao cortante vento minuano, vindo da massa de ar polar na

geada que chega a ser neve e que, por sua vez, aclimata a serra e as regiões mais altas do Estado, registrando temperatura até mesmo abaixo de zero, provocaram nos gaúchos uma necessidade de autoafirmação.

Pela literatura, a mitologia do gaúcho é proposta com a publicação do romance **O vaqueano**, de Apolinário Porto-Alegre, dialogando com o romantismo da época pelo viés regionalista-sertanista e tendenciosamente idealizante. Porto-Alegre liderou um grêmio intelectual chamado Parthenon Literário, fundado em meados do século XIX, no Rio Grande do Sul, cujos propósitos maiores eram, em debates, publicações, saraus, palestras, etc, difundir ideias liberais, humanistas, republicanas e até mesmo abolicionistas (o que chamou a atenção de Princesa Isabel, inclusive).

O grupo integrado ao Parthenon ambicionava introduzir vida inteligente na província gaúcha, mesmo frente às dificuldades perante o conservadorismo local e às consequências da guerra do Paraguai. O ímpeto do grupo era revidar contra os atrasos de uma região intelectual e politicamente estacionária e esquecida, na qual não se chegou a criar sequer uma universidade naquele período, enquanto outras cidades, como Salvador e Recife, já tinham maior autonomia na produção de conhecimento e afins, mas só cursos, não uma universidade propriamente dita. Apolinário, por sua vez, também foi responsável, com a publicação d' **O vaqueano** (1872), por introjetar, nas letras e no imaginário cultural, uma versão mais crível de *gaúcho* na literatura. Ou seja, sua obra serve como uma espécie de resposta a José de Alencar, nome máximo do Romantismo brasileiro, que elaborou um verdadeiro painel da cultura nacional através da constituição de uma língua portuguesa brasileira e de uma esforçada e pretensiosa unificação de todas as variáveis de Brasil, a fim de constituir uma só identidade. A réplica de Porto-Alegre a José de Alencar é por causa do conteúdo de uma obra chamada **O gaúcho** (1870). O romance sertanista alencariano, que se compromete em retratar o homem sulista, não convence pela excessiva falta de verossimilhança.

A representação da figura gaúcha só alcança realismo elementar, sotaque galponeiro, verdade psicológica e fidelidade típica, sobretudo linguística, em **Contos gauchescos** (1912), do pelotense João Simões Lopes Neto. Sua proposta atinge o clímax na representação do gaúcho, universalizando sua construção humana ao mesmo passo em que não se intimida em se valer de um léxico campeiro abundante. Na esteira de Lopes Neto, ainda que sem os excessos linguísticos de um regionalismo quase restritivo, Erico Veríssimo encorpa a identidade do gaúcho, afeito mais a um documento histórico-literário monumental do que a uma proposta identitário-linguística como aquela que nasce na voz do narrador ancião Blau Nunes. E assim, com a trilogia **O tempo e o vento** (1949- 1961), da segunda fase modernista,

consolida o mito gauchesco - heroico e simpático, sedutor e bonachão, mas o ressalva com duras críticas sobre seu patriarcalismo imobilizador, violento e omissivo enquanto pai e marido. Já o gaúcho, enquanto produto do meio, vítima do processo urbanizador compulsório, que se adapta às cidades como reflexo do êxodo, mergulhado em seus dramas humanos, emerge criticamente na obra ficcional de Cyro Martins, como na *trilogia do gaúcho a pé*.

Percebe-se com isso que, apesar da maturação da representação literária do gaúcho, a sua figura é sempre um residual marcado pelo idílio heroico e mítico.

## 2.2 O FRIO

Para além das propostas literárias, Ramil percebe as especificidades das canções do sul, dotadas de uma melancolia costumaz e dolências frias e soturnas em relação aos frevos, maracatus e xaxados otimistas, risonhos e solares. Ele diz, sobre a musicalidade brasileira e sua tônica festiva – em conformidade com a sensação climática que o tropicalismo inspira, que há

apelo irresistível da rua, onde o múltiplo, o variado, a mistura que a rua evoca ganhavam forma, sendo a música e o ritmo invariavelmente um convite à festa, à dança e à alegria de uma gente expansiva e agregadora. Havia, de fato, uma estética que se adequava perfeitamente ao clichê do Brasil tropical (RAMIL, 2004, p.13).

Dessa aparência paradisíaca, surgem diversas referências para a elaboração de um aspecto definidor do cancionário nacional que, partindo desse mote textual, melódico, harmônico, que se reflete até na apresentação palco, propiciarão sensações aglutinadoras sobre a representação do clima tropical em que diversas composições e artistas se consagraram como clássicos da música popular brasileira:

Oh, esse coqueiro que dá coco  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar  
Brasil pra mim

Ah! Ouve estas fontes murmurantes  
Aonde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar  
Ah! Esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil brasileiro  
Terra de samba e pandeiro  
Brasil pra mim, pra mim, Brasil!

(Ary Barroso)

Um frio danado que vinha  
Do lado gelado que o povo até se intimidou  
Morena aceitou o desafio Sambou  
E o frio sentiu seu calor e o samba se esquentou  
O mar serenou quando ela pisou na areia  
Quem samba na beira do mar é sereia

**(Candeia e Wilson Moreira)**

Um velho calção de banho  
O dia pra vadiar  
Um mar que não tem tamanho  
Um arco-íris no ar

Depois da praça Caymmi  
Sentir preguiça no corpo  
E numa esteira de vime  
Beber uma água de coco  
**(Vinicius de Moraes / Toquinho)**

Moro!  
Num País Tropical  
Abençoado por Deus  
E bonito por natureza  
(Mas que beleza!)  
Em fevereiro (Em fevereiro!)  
Tem carnaval (Tem carnaval!)  
Eu tenho um fusca e um violão  
Sou Flamengo, tenho uma *nêga*  
Chamada Tereza...  
**(Jorge Ben)**

Se revisitarmos alguns elementos artísticos que mais pretendem traduzir brasilidade, surgirão, por exemplo, as pinturas geométricas da modernista Tarsila do Amaral, como seu **Abaporu** (1924) e demais princípios conceituais do modernismo antropofágico; as notas abertas, o tom alto e o dedilhado entusiasmado presentes em “Brasileirinho” (1947), chorinho de autoria de Waldir Azevedo, que popularizou o gênero; as performances exuberantes da cantora e atriz Carmen Miranda (1909 – 1955) e seus figurinos carregados de peças e tonalidades que remetem a uma simbologia tropical, apesar de isso ter sido projetado pelo enredo norte-americano e comercial de Walt Disney. Miranda, dentre seus sucessos, ainda imortalizou “Tico-Tico no Fubá” (1917), de Zequinha de Abreu, Aloysio de Oliveira e Eurico Barreiros.

Por fim, o Tropicalismo: movimento cultural surgido no final da década de 1960, capitaneado por Torquato Netto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Gal Costa e os Mutantes, na música, e por Sérgio Oiticica, pelas artes plásticas – que, por sua vez, desdobrou-se em referencial para o cineasta Glauber Rocha (Cinema Novo) e o dramaturgo José Celso Martinez, marcado pela proposta inovadora que foi o Teatro Oficina. As letras tropicalistas, entre ares concretistas e imagens caleidoscópicas, intermediavam estilos universais e regionais na sua estruturação melódica e de arranjos. Uma verdadeira *geleia geral*, paradoxo de passado (por meio de referências de bolero e bossa nova) e presente (de Beatles até Hendrix).



Desta vanguarda musical, também surgiram clássicos: “Alegria, alegria” (Caetano Veloso, 1967), “Domingo no parque” (Gilberto Gil, 1967), com sua marcação rítmica feita por berimbau, “Panis et circense”(Caetano Veloso & Gilberto Gil, 1968), “Parque industrial” (Tom Zé, 1968 ) e “Aquele abraço” (Gilberto Gil, 1969), que resumem muito bem essa natureza tropicalista, que acarinha e festeja com “Chacrinha, com a moça da favela e com a torcida do Flamengo”. Esta corrente filosófica, poética e estética luminescente, provoca uma estranheza aos mais distantes disso tudo: os gaúchos. “E se não se poderia afirmar que ela unificava os brasileiros, uma coisa era certa: nós, do extremo sul, éramos os que menos contribuíamos para que ela fosse o que era” (RAMIL, 2004, p.13). Com a repressão da ditadura militar apertando o cerco, nos meados de 1969, os tropicalistas acabaram perseguidos: Caetano e Gil foram presos, depois soltos, porém terminaram exilados na Europa. Esse episódio determina o fim da era tropicalista, abrindo espaço para um novo cenário: o pós-tropicalismo. Essa proposta vai até 1974 e trará para o centro da produção artística um perfil comportamental mais introspectivo e de tessitura mais hippie e alternativa.

A resposta não foi outra, senão a frieza artística. Os versos abandonaram as letras engajadas e assumiram um hedonismo pacifista e, por vezes, uma soturna expressão de anseios profundamente existenciais; "O crime" (Jards Macalé & José Carlos Capinam, 1970), "Vapor barato" (Jards Macalé & Waly Salomão, 1971) e "Filme de terror" (Sérgio Sampaio, 1973) são algumas das obras consagradas nesse espaço-tempo, que tonalizam essa área mais escura do pós-tropicalismo.

Dentro da folia, um filme de terror  
 Dura um ano inteiro, o filme de terror  
 E na rua, um sacrifício  
 No pescoço um crucifixo  
 Quem ousar sair de casa  
 Passe a tranca e feche o trinco  
**(Sérgio Sampaio)**

Sim eu estou cansado mas não pra dizer  
 Que eu estou indo embora  
 Talvez eu volte um dia  
 eu volto, quem sabe  
 Mas eu preciso  
 Eu preciso esquecê-la  
 A minha grande a minha pequena  
 A minha imensa obsessão  
**(Jards Macalé / Waly Salomão)**

Meu amor ferida numa velha imagem  
 De uma flor apunhalada  
 Era tão romântico  
 Tão antiquado  
 O quadro do crime

O jeito como ferida a mão no peito  
 Como a vida meu amor morreu  
 (Jards Macalé / Capinam)

Apesar das inúmeras variações de gêneros regionalistas, como o *sertanejo*, o *baião*, o *carimbó*, o *frevo*, a *toada caipira*, *lundu*, o *maxixe*, *samba*, o *forró*, o *maracatu* ou o fomento de folclores populares, como o carnaval de rua, de bairro, de avenida ou o Festival Internacional de Parintins, o Círio de Nazaré e demais festividades, tudo remete a uma abordagem alegre, para cima, foliona... Há algo de *quente*, o que naturaliza abaixo dos trópicos, entre sambas e pagodes de terreira, uma sensualidade, uma mistura do suor, o aroma do café, o tempero da pimenta, o ardente da cachaça, o sabor do feijão e tudo que, por assim dizer, *naturalmente*, se descola do contexto sulino mencionado por Ramil e sua ideia de que “uma frase do escritor cubano Alejo Carpentier é perfeitamente adequada às minhas ideias: o frio geometrizava as coisas” (RAMIL, 2004, p.19):

Precisamos de uma estética do frio, pensei. Havia uma estética que parecia mesmo unificar os brasileiros, uma estética para a qual nós, do extremo sul, contribuíamos minimamente; havia uma ideia corrente de brasilidade que dizia muito pouco, nunca o fundamental de nós. Sentíamos-nos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Mas como éramos? De que forma nos expressávamos mais completa e verdadeiramente? O escritor argentino Jorge Luís Borges, que está enterrado aqui em Genebra, escreveu: a arte deve ser como um espelho que nos revela a nossa própria face. Apesar de nossas contrapartidas frias, ainda não fomos capazes de engendrar uma estética do frio que revelasse a nossa própria face (RAMIL, 2004, p.14).

Investigando os aspectos gerais da identidade brasileira, através da canção e da sua difusão por veículos de comunicação, desde início do século XX, haveremos de perceber que tudo, em definitivo, escapa ao repertório do gauchismo. Um dos grandes emblemas é o conjunto musical Bando de Tangarás, de 1929, que contava com Noel Rosa, Braguinha, Henrique Brito e Alvinho, que se formou no Rio de Janeiro, na época capital da República e fez grande sucesso nacional. As suas vestimentas, e muitas das propostas musicais, remetiam ao regionalismo nordestino, já que a inspiração partia do grupo Turunas da Mauricéia, de Recife, conjunto de 1926, que se popularizou no país cantando coco, embolada, samba de roda e valsa. Outra referência para o surgimento dos Tangarás foi Catulo da Paixão Cearense, apelidado de “Poeta do Sertão” (além de poeta e compositor foi teatrólogo e músico), natural de São Luís do Maranhão, e que fazia sucesso no centro do país, por volta de 1883, tendo obras em parceria com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e outros grandes ícones das artes musicais da época; a terceira maior influência para o estrondoso sucesso do Bando de Tangarás foi o conjunto Turunas de Pernambuco, de 1920. Enquanto o carioca Noel Rosa se notabilizava por marchas e sambinhas tipicamente à brasileira, o gaúcho Lupicínio Rodrigues

adornava *dores-de-cotovelo* em sambas-canção predominantemente dolentes e tristonhos. Produtos culturais de um mesmo gênero e época, mas geograficamente antagônicos. Impossível ignorar este fator como determinante para entender a estética assumida por cada um. Luís Augusto Fischer acredita que essa onda de alta produção regionalista, na transição do século XIX para o XX, tenha se espreado nesse período por consequência de um ambiente político de estabilização da Primeira República, Já o músico Hique Gomez enxerga um fator histórico agravante sobre esse acolhimento de público acerca da arte nordestina em detrimento da sulina no Brasil:

A história conta muito o fundamento etnogênico. Em todos os países existem os grandes centros culturais, de onde se fortalecem a diversidade das linguagens e onde se encontram as diferenças. No Brasil, o folclore nordestino teve grande respaldo no Rio de Janeiro e São Paulo devido ao grande contingente de nordestinos nestes grandes centros. Já a Bahia se transformou no pólo cultural por conta da força de seus artistas em nos darem a Tropicália – que foi a tradução da revolução comportamental e da contratucultura -. Antes disso, a Bahia já havia nos legado a Bossa Nova, com João Gilberto, abrindo espaço para a comunicação internacional da música brasileira (GOMEZ apud SUMAN, 2015, p.104).

Da identificação metafísica do frio, como elemento unificador dos três países integrantes do pampa, desse mesmo frio como reforço de distanciamento para com as demais condições de clima e manifestos artísticos do Brasil, faltava gabaritar esse elemento físico com algo mais lírico para sublinhar de vez essa ideia almejada na pia batismal da estética:

Minha atenção se dirigia à sua atmosfera melancólica e introspectiva e à sua alta definição como imagem – a figura bem delineada do gaúcho, o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte. Essa nítida e expressiva composição de poucos elementos, que o frio fazia abrigarem-se em si mesmos, não desperdiçarem energia e se alimentarem das próprias reservas como ursos a hibernar, sugeria uma natureza resultante de um trabalho ao mesmo tempo casual e criterioso, e denotava rigor, profundidade, concisão, clareza, sutileza, leveza... (RAMIL, 2004, p.20).

Depois de esquadrihar o argumento do frio enquanto força-motriz geradora dessa nova estética, ainda cabia ao ensaio de Ramil a reflexão sobre qual gênero abarcaria melhor a execução desse movimento cultural no sul. Para determinar essa estrutura, o ensaísta recorre ao mapeamento delimitador do pampa, tanto a respeito da geografia quanto à história dessa formação: começando com a colonização, passa pelo pacifismo dos imigrantes italianos e alemães, que se enraizaram em regiões pontuais do estado e incrementaram seus hábitos de vida até a marcação da cultura africana, imbricada especialmente no litoral, reduto de maior manutenção dos costumes dos escravizados e quilombolas. Tudo isso, sem ignorar a já registrada e presumida influência da *banda oriental*.

Ao sul e ao oeste estavam os platinos do Uruguai e da Argentina, respectivamente, transplantando suas culturas sem embargos para o Rio Grande do Sul, sendo sempre envernizados pela facilidade das tramitações territoriais, de vestimenta e clima assemelhado. O dualismo revanchista que delimita o estado em dois grandes eixos também aparece como compasso da teoria: o ruralismo do sul *versus* os citadinos do norte, como exemplo de antítese que sempre equilibrou a historicidade do Rio Grande do Sul; outro exemplo é o combate ideológico do *interior x capital*, enfim, sempre vivemos maniqueísmos demarcadores. Esses enfrentamentos binários refletem uma questão mais radical. Enquanto há um vetor modernizador, transformador e progressista, há um verdadeiro culto político e conservador de viés passadista. Estes tradicionalistas mergulham na veneração ao rural, ao analógico, ao primitivismo, ao mito constituído sobre a glorificação da figura campeira, cavaliária, bélica e épica. A extensão do centauro. E os urbanos com aspirações modernas e progressistas capitulam pensamentos mais universalistas matizados pela ideologia iluminista do final do século XVII.

Esse enredo atraiu para o interior uma simpatia abrasadora pelos gêneros naturalmente mais nativos, para preservar esse *modus vivendi* inclinadamente conservador. Isso oportunizou a materialização de um cancionero poético e musical, sem brechas para oxigenações oportunas. Tendenciosamente, esforçaram-se em mantê-lo intocado para que não esvaziasse sua premissa (preservação de costumes, hábitos e dialetos, posturas e ideologias de relativa recente ancestralidade, já que o imaginário da gauchesca remete, no máximo, ao fim do século XVIII). Para tal, tomaram medidas de regulação do espectro cultural gaúcho a ponto de decretarem e regulamentarem a estética artística de gêneros e vestimentas, atitudes e afins, em *códigos de ética* promovidos por uma instituição denominada MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), surgida na década de 1960, em convenções tradicionalistas da época, e que nesses mais de 50 anos regulamenta os CTG's (Centro de Tradições Gaúchas) sobre seus aspectos filosóficos, éticos, estéticos e demais naturezas comportamentais. O movimento se notabiliza através de jovens estudantes que encampam ações de livre manifesto da cultura gaúcha no período da pós-segunda guerra, contando com João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes, uma das lideranças do chamado *grupo dos oito* (os pioneiros em promoverem ações promovimento, de inspiração positivista e que incursionou em estudos sobre o passado farroupilha como uma de suas ações deliberadas em nome das tradições, por exemplo). Com esse topo da pirâmide do organograma regional gaúcho estabelecido por uma partitura militar regradora, enquanto do outro lado fumegava uma juventude progressista e moderna, durante as décadas de 1970 e 1980, este grupo passou a se distanciar do que circundava o culto às

tradições, fossem elas religiosas, familiares ou culturais, enquanto o movimento gaúcho, muito afivelado aos ditames da chamada “Carta de Princípios” instituída pelo MTG como regulamento disciplinador e até mesmo, por vezes, autoritário, aprofundava-se nesta nostalgia que inclusive era simpática à ditadura, que o apoiava. Essa normatividade embarcou a cultura gaúcha em uma condição estável, embalsamando seu conteúdo, sem intenção de dialogar com alquimias culturais que pudessem influenciar e alterar rotas, somar e remodelar valores e dar respiro para possíveis novas estéticas ou atrair aquela geração mais inclinada ao *rock* ou ao cosmopolitanismo indesejável dos grandes centros urbanos.

Por outro lado, a *Nueva Canción Latinoamericana*, movimento musical de denúncia e reflexão política em suas propostas, criado na década de 1960, ramificou-se ao longo dos anos e ganhou diversos novos elementos, desdobrando-se na *Nueva Canción Chilena*, *Nueva Trova Cubana* e *Nuevo Cancioneiro Argentino*. Este último, por exemplo, conciliou a tradição do tango com novas propostas que, paulatinamente, e graças a seu apelo popular, em meados do século XX, chegou ao investimento de novas gerações argentinas, nos anos 2000, que o inovaram através do *eletrotango* (ou *neotango*); isso revitalizou o estilo por meio de batidas eletrônicas e DJ’s (*disk jockeys*), indo parar nas pistas de boates e paradas de sucesso de Buenos Aires e Europa. Ainda na década de 2000, surgiu o Sertanejo Universitário, no Brasil, derivado da chamada *música sertaneja de raiz* (de 1910) que, além de acelerar o ritmo original, misturou o gênero com o *pop*, o *brega*, o *forró* e até o *vanerão*, ocupando as paradas de sucesso e revalorizando o produto sertanejo como um dos nichos mais rentáveis e consumidos da cultura popular brasileira do século XX. Ramil percebe que até mesmo a música regionalista de outros recantos era mais oxigenada em suas proposições. Seja nos países vizinhos ou outros estados do Brasil, as tradições dialogavam mais atentamente com a contemporaneidade, enquanto os gaúchos se metiam cada vez mais em um ostracismo cultural e se recusavam a discutir ou reconhecer novidades:

Enquanto os nordestinos vinham há anos se renovando e renovando a própria música brasileira graças à sua sem-cerimônia para com os próprios mitos, à sua capacidade de manter viva a tradição popular, os rio-grandenses, devido a muito patrulhamento por parte de uma mentalidade protecionista disseminada, em raras oportunidades conseguiam desvincular o regionalismo de seu caráter folclórico, de resgate cultural, de culto (RAMIL, 2004, p. 16).

Dessa distensão entre tradicionalistas conservadores do interior x jovens urbanos surgiram tentativas de estabelecer novas propostas como, por exemplo, a MPG (Música Popular Gaúcha), dos anos 1980, e que acolheu em seu escopo uma miscelânea entre estilos do nativismo com o *rock*, o *pop* nacional e a música popular brasileira. Desse rompante

despontaram diversos artistas, como Os Almôndegas, Nelson Coelho de Castro, Nei Lisboa, Raul Ellwanger, Gelson Oliveira, Pery Souza, Bebeto Alves, Hermes Aquino, Zé Caradípia e Jerônimo Jardim, dentre outros.

A MPG se viu representada nacionalmente por Kleiton & Kledir, em 1980, chegando ao disco de ouro, turnê nos Estados Unidos, chegando a serem gravados por nomes exponenciais da música brasileira, como Caetano Veloso, Belchior, Zizi Possi, Nara Leão e latino-americanos, como Mercedes Sosa e Fito Páez. Já o gauchismo mais tradicional reverberou este diálogo apenas de modo pontual, através de referência cultural caricata, reduzido a algo exótico; casos de Teixerinha, que registrou 88 milhões de discos vendidos, 70 LP's gravados, e foi parar nas telas de cinema na década de 1980. Ele transitava, em seu gauchismo, com o estilo sertanejo de raiz. Também é o caso do Gaúcho da Fronteira; este, no final dos anos 1990, projetou-se em uma conexão com o forró nordestino e lançou o álbum **Forronerão**. O disco do Gaúcho da Fronteira contava com “Vanerão sambado” como música de trabalho, obra que conta com letra de Vaine Darde e melodia do próprio Gaúcho. O *hit* usa rítmica da *vaneira* (dançante, típica dos bailes sulinos) com arranjos e letra remetentes ao universo carnavalesco:

Fiz um vanerão sambado  
Este samba vanerado  
Que até hoje ninguém viu  
Só prá ver como é que fica  
Gaita ponto com cuíca  
Olha só o que saiu

Cavaquinho com guitarra  
Tá na cara que dá farra  
E muito pano pra manga  
Bumbo leguero e pandeiro  
Vai ser aquele entrevero  
Na minha escola de samba

(Vaine Darde / Gaúcho da Fronteira)

Ainda, no início dos anos 2000, uma iniciativa muito semelhante à da música sertaneja aconteceu com a música regional gaúcha: misturar seu estilo com a música baiana, o arrocha e o maxixe, incluindo instrumentos elétricos como a guitarra e a forte presença da bateria. Estes grupos deram uma nova roupagem e criaram um produto mais comercial. O movimento ficou conhecido como *Tchê Music*. Parte das bandas dos anos 1980 e 1990 se renderam a essa proposta e fizeram sucesso no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, conseguindo visibilidade até mesmo fora da região sul, ainda que tímida, se comparada à de grupos de Axé Music da mesma época. De qualquer modo, ganharam inclusive palcos na televisão e paradas de sucesso nas mais diferentes emissoras de rádio do país. Conjuntos como Tchê Guri, Tchê

Barbaridade, Tchê Garotos e Garotos de Ouro, fizeram turnês até meados de 2006, quando o MTG cerceou essa expansiva e descaracterizadora produção do que entendiam como subversão do regionalismo, e passaram a proibir suas apresentações em CTG's, alegando que os grupos estilizavam o traje típico e os gêneros musicais e que isso era como uma deturpação da cultura gaúcha, em desajuste com a normatividade *cetegiana*. Essa censura fechou o principal mercado destes grupos e fez com que as chamadas *bandas Tchês* fossem minguando até se extinguirem suas demandas comerciais.

Tanto Teixeira, quanto Gaúcho da Fronteira, o movimento *Tchê Music* e a dupla Kleiton & Kledir, alcançaram notabilidade nacional, mas não por via do acanhamento, do intimismo, da melancolia típica ao discurso poético e rítmico mais comum ao sul, e sim, por atenderem e entenderem o que seria negociável com o resto do país, permitindo-se um meio termo entre certa dose de regional com aspectos risinhos, festivos, carnavalescos e satíricos.

Esse emaranhado de informações, desconexas e antagônicas, faz da cultura gaúcha um elemento disruptivo entre gerações, que tanto falseia, quanto premedita sua postura diante do mundo. Então, uma falha de identidade paira como problema para explicar a **Estética do frio a priori**: “de que modo aquele que não sabe exatamente quem é vai convencer os outros a respeito de si mesmo?” (RAMIL, 2004, p.17)

### 2.3 A MILONGA

Passa a pesar, então, sobre a *milonga*, a função de se fazer síntese de transcendência de gerações, transpassando a história e transitando por estilos variados com segurança, sem resistências, censuras ou caricaturas. Ramil busca a sistematização da vasta extensão tipológica do gênero e, ao entender a forma, decide-se pelo preenchimento do conteúdo, de modo a captar qual essência da milonga corresponderia aos valores procurados, filosófica e esteticamente falando. A partir da concepção do homem rural submerso na vastidão da pampa gelada, Vitor Ramil sustenta sua teoria com a tônica monocromática, horizontal, que estimula o recolhimento, o intimismo e a dolência, definindo-lhe os contornos de maneira a ressaltar suas propriedades: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza, melancolia (RAMIL, 2004, p. 23).

O autor insiste na escolha desse estilo plangente de fazer *milonga*, de modo a relacionar as heterogeneias sociais que encravam a historicidade do gauchismo em uma cosmo-representação que consegue superar os impasses presentes nessas posturas divergentes.

Além das tradições árabes da Península Ibérica, o patrimônio espanhol entregou a milonga como inspiração *sui generis* da **Estética do frio** que, pela ótica *ramilesca*, não define o ponto de chegada da teoria, mas se torna o caminho primordial e talvez quixotesco de se encontrar no mapa da arte brasileira: “Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história” (RAMIL, 2004, p.28).



### 3 CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA

O primeiro festival de música regionalista do Rio Grande do Sul foi batizado como Califórnia da Canção Nativa. Seu surgimento ocorre em 1971, na cidade de Uruguaiana - na fronteira oeste do estado, com a chancela do CTG Sinuelo do Pago – por iniciativa do poeta e escritor Colmar Pereira Duarte (este tivera uma obra, intitulada “Abichornado”, que não se classificou em um festival de música popular brasileira. A justificativa para o desinteresse dos jurados por essa canção era o vocabulário coloquial de grande carga gauchesca. Diante dessa recusa, Colmar entendeu que necessitava de um espaço que prestigiasse esse estilo específico de composições do nativismo sulino). O nome Califórnia faz referência à competição, uma vez que califórnicas eram as corridas de cavalo e o prêmio máximo do festival é batizado como “Calhandra de ouro” em alusão a uma espécie de pássaro comum da Europa e que carrega a simbologia de liberdade, de aversão ao cativo, além de elegância e autenticidade. No Brasil, designam o termo para definir certos tipos de sabiás.

#### 3.1 VALORES E MOMENTOS HISTÓRICOS

De acordo com a definição do **Dicionário de música popular brasileira**, de Cravo Albim (SANTI, 2004), a Califórnia foi um

movimento riograndense de revalorização das referências e das tradições locais. (...) A Califórnia e seus similares constituem o aspecto musical do movimento regionalista gaúcho, que ganhou força a partir da segunda metade do século XX, buscando articular o culto e a preservação das tradições do povo gaúcho com o progresso. A Califórnia inaugurava um movimento no sentido da qualificação estética da música regional, procurando (e conseguindo) elevá-la a um patamar superior de sofisticação através da canalização de esforços de um contingente cada vez maior de artistas (p. 154).

Primeiramente, o festival se realizava em dois finais de semana. Depois, foi se reduzindo a apenas um – sempre tendo o Cine Pampa como cenário, para uma plateia que chegaria a 1.500 pessoas. Com a demanda de hospedagem precisando acomodar os turistas, a organização montou um acampamento nos arrabaldes do CTG e depois o transferiu para a sede do Parque Agrícola e Pastoril. Aquele ambiente de barracas aos borbotões acabou conhecido como Cidade de Lona, recebendo mais de 10 mil pessoas e promovendo uma das febras do evento. Tudo isso rendeu diversas atividades para além da competição musical, como feiras de artesanato, seminários sobre folclores, saraus, torneios de pesca e afins.

Ao longo de 50 anos, o festival contou com 41 edições, sendo duas delas de mostras dos grandes clássicos que haviam se destacado nos palcos de edições anteriores (sem caráter competitivo). Começando com um público de 50 pessoas na primeira noite do primeiro ano, o festival conseguiu engajar mais de 60 mil pessoas no período de maior prestígio social e jornalístico - que vai da 15ª à 25ª edição. Com o estabelecimento desse polo da música autoral gaúcha, veio também uma extensão do debate que pertence a diversos segmentos da formação sociocultural dos sul-rio-grandenses: o tradicionalismo passadista e conservador de um lado; do outro, uma oxigenação progressista da juventude urbana. Essa cizânia levará a comissão organizadora a adotar, a partir da 5ª edição do festival, uma divisão entre gêneros e estéticas: as chamadas *linhas*: uma de *matriz campeira*, outra de *projeção folclórica* (rebatizada mais tarde de *linha livre*), além de uma terceira, chamada *manifestação rio-grandense*.

De 1971 até 1980, a Califórnia promoveu o surgimento de intérpretes que ocuparão o panteão da música regional gaúcha, tais como César Passarinho, a dupla Kleitor & Kledir, Leopoldo Rassier, o conjunto Os Angüeras, Mário Barbará Dornelles, Ivo Fraga, Marco Aurélio Vasconcellos, José Cláudio Machado, Luciah Helena, Telmo de Lima Freitas, Edson Otto, Jerônimo Jardim, Oristela Alves e Luiz Carlos Borges e se assinalaria como a manjedoura de grandes artistas.

Ao todo, foram 118 composições finalistas registradas nos fonogramas ilustrativos do festival, em seus primeiros dez anos. Dentre as canções que galgaram posto até a grande noite de cada finalíssima, destacam-se como sucessos até hoje: “Pedro Guará” (Cláudio Boeira & José Cláudio Machado) e “Gaudêncio Sete Luas” (Luiz Coronel & Marco Aurélio Vasconcellos). A composição de Vasconcellos e Coronel rendeu, inclusive, uma novela musical com mais três composições - todas reveladas na Califórnia, mas sem a mesma repercussão que a primeira obra da série – “Negro da Gaita” (Airton Pimentel & Gilberto Carvalho), “Colorada” (Aparício Silva Rillo & Mário Barbará), “Era uma vez” (Aparício Silva Rillo & Mário Barbará), “Couro cru” (Aparício Silva Rillo & Mário Barbará), “Tropa de osso” (Humberto Gabbi Zanatta & Luiz Carlos Borges), “Barranca” e “Fronteira” (Antônio Augusto Fagundes & Luiz Telles) e “Esquilador” (Telmo de Lima Freitas). Mas de toda essa primeira geração, somente “Cordas de espinho”, de Luiz Coronel e Marco Aurélio Vasconcellos, defendida por Ivo Fraga, na 5ª edição (1975), ganhou repercussão nacional ao integrar o LP **Água**, da cantora luso-brasileira Fafá de Belém, em 1977. O disco foi sucesso, na época, ao vender mais de 100 mil cópias por todo o Brasil. Além de Coronel e Vasconcellos, Fafá contou, naquele trabalho, com músicas compostas por autores de expressão nacional como Milton Nascimento, Catulo da Paixão Cearense e Fernando Brant.

O ano de 1980 representa o auge da Califórnia, a ponto de inspirar – a partir daí - o surgimento de uma centena de festivais que levaram canções inéditas aos mais longevos recantos do estado, e assim ocorre até hoje, ainda que em menor escala.

Um dos bons resultados dessa década foi o experimentalismo estético-musical que rendeu novidades no seio do nativismo. Naquele período, as milongas foram minoria entre as vencedoras ou sucessos. Entretanto, as *milongas* que se destacaram, por seu turno, atingiram multidões, como o caso de “Semeadura”, de José Fogaça e Vitor Ramil. “Semeadura” se projetou muito além das fronteiras do pampa; encabeçou um álbum de Ramil chamado **A paixão de V segundo ele próprio** (1984). Este álbum vendeu mais de 50 mil cópias. A milonga ainda foi regravada por ícones da MPB, como Caetano Veloso e até pela expressiva cantora latino-americana, Mercedes Sosa. A obra se desfraldou como um hino libertário da juventude da época, como reação aos ditames autoritários dos governos militares que assolavam a América do Sul. No festival, “Semeadura” venceu a linha de “Melhor Projeção Folclórica”, gerando muito conflito na deliberação do júri para chegar a esse resultado. Quando foram receber o troféu, os músicos que defenderam a obra acabaram encobertos por sonora vaia da plateia. Além de roupas estilizadas (e não as vestes típicas recomendadas e prescritas pelo tradicionalismo); o arranjo com bandolim, instrumento alienígena na cultura gaúcha, e versos engajados contra a ditadura, Ramil e banda simbolizavam uma espécie de contracultura, de arte de protesto. “Semeadura” foi a composição com maior projeção da história da Califórnia, a única a transcender as divisas do país e transitar pelo continente, com forte repercussão. Além de “Semeadura”, a décima edição contou ainda com “Romance na tafona” (Antônio Carlos Machado & Luiz Carlos Borges), “Recuerdos da 28” (Chico Alves, Knelmo Alves & Amado Alves) e a campeã, “Veterano” (Antônio Augusto Ferreira & Ewerton Ferreira), interpretada por Leopoldo Rassier. Todas elas são relevantes até hoje no cancionário gaúcho.

As edições de 1981 e 1982 foram vencidas por composições que também se destacam na cultura do estado: “Desgarrados” (Sérgio Napp & Mário Barbará), com sua denúncia sobre as distâncias sociais e “Tertúlia” (Jader Moraci), com seu telurismo campeiro, que fizeram história. Além de “Tertúlia”, a 12ª edição ainda trouxe “Não *podemo* se entregar pros *Home*” (Francisco Alves, Francisco Scherer e Humberto Gabbi Zanatta), interpretada pelo já renomado, na época, Leopoldo Rassier,

A 13ª edição foi arrebatada por “Guri” (Júlio Machado & João Batista Machado), imortalizada por César Passarinho. Esta *milonga* é uma das mais revisitadas por cantores

regionalistas de todos os tempos, ganhando múltiplas versões de intérpretes importantes do cenário nacional, especialmente em *shows*, como Chitãozinho & Xororó.

Em 1984, uma das obras acabou censurada pelas autoridades militares por causa de seu texto crítico ao então candidato à presidência da República, Paulo Malluf, integrante do partido ARENA. A censura a “Chamarrita do capaz” (Raul Ellwanger) foi um dos casos mais flagrantes de controle por parte do festival que viu crescer, nos anos 80, a ostensividade policial no acompanhamento do evento, fiscalizando possíveis opositores ao governo, vigiando desde turistas a músicos. Já em 1985, o cantor Daniel Torres, brasileiro, filho de pai chileno e mãe uruguaia, precisou evocar a lei através de mandado de segurança e protesto dos compositores das duas obras as quais estava comprometido a defender. Quase acabou impedido, por parte da comissão organizadora, por ser *estrangeiro*. O argumento para obstruir o cantor era um item do regulamento, colocado para abafar as críticas da opinião pública sobre um fato que ocorrera no ano anterior: Dante Ramon Ledesma vencera o festival, em 1984, com uma milonga-arrabalera, “O grito dos livres” (José Fernando Gonzales), cantando em *portunhol*, o que não seria permitido. Quem acusou o episódio de Ledesma foi o próprio presidente do evento à época, Nelson Pereira. Ritmos latinos, saliente-se, são barrados até hoje no festival.

A 15ª Califórnia, porém, confirmou “Astro haragano”, de Jerônimo Jardim, interpretada por ele mesmo, como vencedora da Calhandra de Ouro, encerrando, com isso, uma hegemonia de títulos que vinham sendo conquistados pelas obras oriundas da *linha campeira*. Um público de mais de 15 mil pessoas ficou em silêncio constrangedor para ouvir essa apresentação marcante, mas que não teve apelo popular em discografia comercial. Quando anunciado o prêmio máximo, Jardim foi vaiado; mais que isso, intimidado por um grupo de descontentes que arremessou latas, copos e outros objetos, exigindo inclusive que ele devolvesse o prêmio, por não concordarem com o resultado. O artista saiu escoltado pela polícia e se refugiou na casa de amigos, uma vez que outros espectadores, indignados, esperavam-no em piquete formado em frente ao hotel em que o artista se hospedou, durante o festival.

É na segunda década de realização da Califórnia que o evento alcança a mídia nacional. Em 1985, levou em média 40 mil pessoas ao Ginásio Gigantinho, através uma proposta de retrospectiva, fortalecendo laços do festival com a comunidade gaúcha. Contou com cobertura de mais de 100 veículos de comunicação, em 1986, sendo transmitindo para todo o país, em 1987, pela TV Bandeirantes. O biênio 1988 e 1989 foi de consagração de Elton Saldanha, que se tornou bicampeão, ao faturar a Calhandra com “Toada de mango”,

parceria com Mauro Ferreira e, depois, com “Mandala das esporas”, que conta com letra de Vaine Darde e melodia do próprio Élton. Essa última inovou, ao ter, pela primeira vez, uma campeã que contava com guitarras elétricas em seus arranjos, porém, essas duas edições. Porém, essas duas obras não geraram fonogramas de sucesso.

A primeira vez em que ocorreu uma Califórnia comemorativa foi em 1990. Para marcar seus vinte anos de existência, o festival optou por uma mostra de 12 dos clássicos já difundidos e consagrados comercialmente, surgidos no palco de edições anteriores. Essa iniciativa, além de reconhecer a importância dessas obras, por já duas décadas, nas emissoras de rádio e em discos, evidenciando que elas haviam caído no gosto popular, também serviu como reafirmação de tais composições como integrantes de um cancionário gaúcho ainda em formação.

Em 1991, “Florêncio Guerra e seu cavalo” (Mauro Ferreira & Luiz Carlos Borges), interpretada por João de Almeida Neto, venceu a Calhandra de Ouro e se catapultou como uma das mais icônicas dessa geração, quando gravada por Borges. Dessa edição, nenhuma outra ganhou tamanha popularidade. Contudo, “Pelos cidades de lona” (Silvio Genro) promoveu polêmica ao apostar num universalismo e um criticismo pouco usual ao festival: “(...) E pelas cidades de lona/o povo não tava nem aí/ e misturava Pink Floyd com Noel Guarany” (...) ou notória pelo trecho que diz: “(...) Nossos êxodos rurais/ eram recantados pago afora/ por nós, burgueses disfarçados/ de Chicós Buarques de espóra” (...) e ainda: “(...) A pobre música campeira/ que atualmente a gente faz,/ Pedro Raimundo já fazia/ e bem melhor anos atrás/ e a tal vanguarda nativista/ fora o “Tambo”, não dá pra ouvir,/ tá mais pra Gildo e Teixeira, que pra Kleiton & Kledir” (...).

Gildo de Freitas foi cantor e trovador (arte da rima de improviso), com destaque nas décadas de 1950 até 1980, tendo seu auge nos anos 1970. Gravou 17 LP’s, cantou em todos os estados brasileiros e foi um dos artistas que mais popularizou o regionalismo gaúcho ao lado do amigo Vitor Mateus Teixeira, o Teixerinha, apelidado “Rei do Disco” por ter sido o cantor com maior vendagem de discos na década de 1960, chegando a bater a marca de 1 milhão de cópias. Já nos anos 1970, Teixerinha realizou turnês pelos Estados Unidos, Espanha, Portugal e diversos países da América do Sul. Ele foi ainda cineasta e ator de reconhecida trajetória.

Em 1992, Elton Saldanha não vencera a Calhandra de Ouro com “Eu sou do sul”, mas vê, mais tarde, a composição chegar às paradas de sucesso e ser regravaada por inúmeros grupos e diversos cantores do mercado fonográfico, além de se tornar uma espécie de hino do bairrismo gaúcho, entoada em estádios de futebol e outros eventos do Rio Grande do Sul, até hoje; essa edição também recebeu “Milongueando uns troço” (Mauro Moraes e Bebeto

Alves), obra que ganhou o nicho comercial muito especial, com a gravação de José Cláudio Machado, detentor do *disco de ouro*, concedido pelas gravadoras aos artistas que batem a marca mínima de 40 mil cópias vendidas. Em 1993, nenhuma das finalistas que figuram no disco da 23ª edição foi explorada em trabalhos comerciais ou caiu na graça popular; já em 1994, uma única canção se destacou, de fato, nas paradas: “Crescente macharrona”, de Rogério Villagran e Ênio Medeiros, que passou despercebida na Califórnia – e por isso ficou arquivada - até que, em 2006, integrou o primeiro DVD de César Oliveira & Rogério Melo, álbum que recebeu o *disco de ouro* por sua marca de mais de 50 mil cópias vendidas.

Nas edições de 1995, 1996, 1997 e 1998, a Califórnia encapsulou uma sequência completamente introspectiva, apostando em temas profundamente sociais e existencialistas como, por exemplo, “Canto e reflexão para a província”, de Sérgio Rojas; ou a vencedora da 26ª, “O forasteiro”, de Vinicius Brum, Mauro Ferreira e Luiz Carlos Borges, além da campeã da 27ª edição, “O nada”, de Rodrigo Bauer e Chico Saratt, apresentada por Saratt. Esse período, todavia, não rendeu nenhuma música como produto comercial popular. A obra que mais se destacou, dentre as mais de 60 finalistas daquele período, foi a *milonga* “Romance do peão posteiro”, oriunda da 28ª Califórnia, autoria de Adair de Freitas e interpretada no festival por Ricardo Martins. Entretanto, a composição foi regravaada pelo grupo Os Mateadores e, então, rapidamente, ganhou as paradas de sucesso nas emissoras de rádio dedicadas ao segmento, no Rio Grande do Sul, como Rádio Rural AM e Rádio Liberdade FM, além de figurar, com frequência, no repertório de diversos grupos de bailes, até o início dos anos 2000. Já na 29ª edição, em 1999, o evento, apesar de seguir consagrando estilos mais dolentes como os detentores da Calhandra de Ouro, teve como vencedora a toada “Poema não escrito” (Tadeu Martins e Lenin Nunes). Nesse mesmo ano, o festival viu brotar duas obras que ganharam roupagens comerciais e acabaram regravaadas em diversos discos. Um dos sucessos foi a *milonga* “Em cima do laço” (Mauro Moraes), interpretada no festival por Joca Martins, depois regravaada por ele e por José Cláudio Machado, além de aparecer em coletâneas de clássicos e outros registros.

O outro *hit* dessa temporada foi também uma *milonga* que leva por título “Milongueando a solidão”, de Érlon Péricles, interpretada por Adilson Moura, posteriormente regravaada por dezenas de artistas.

O ano de 2000 marcaria três décadas ininterruptas de Califórnia da Canção Nativa. Contudo, naquela temporada, houve o primeiro grande abalo do evento: como a edição anterior havia acontecido no Estádio Arquiteto Ricardo Etcheverry, do time de futebol Ferro Carril de Uruguaiiana, que tem capacidade para 24 mil pessoas, sendo um fracasso colossal de

público, a coordenação do festival deixou em suspenso sua nova proposta de lugar. O impasse, porém, foi determinante para a não realização do evento aquele ano.

Os trinta anos do festival só seriam comemorados em março de 2001 - e não em dezembro, como de costume, tendo seu retorno ao ginásio municipal da cidade. Naquele ano, o público voltou a se engajar no evento, e a Calhandra ficou com “Rastros de ausências”, de Adão Quevedo e Mauro Marques - interpretada por Vinicius Brum, fundando, assim a *era das milongas* da Califórnia, pois, das 21 obras consagradas desse período, seja pela conquista da Calhandra, seja por *estourar* enquanto sucesso comercial, pelo menos 13 dentre essas obras são *milongas* ou variações dela. A composição que mais se difundiu sob o aspecto comercial dessa edição, tendo excelente recepção da opinião pública, foi “*Romance de flor e luna*”, uma milonga de Gujo Teixeira e Jairo “Lambari” Fernandes; a canção ainda dá início a uma novela musical que conta a trajetória amorosa de um casal, Mariano Luna e Rosa Flor, transformando-se, em suas sequências, numa das propostas musicais dos anos 2000 que mais rendeu regravações, *downloads* e visualizações de clipes no *youtube*, entre releituras e *covers*, adaptando-se a estes novos canais difusores da *web*. Já a 31ª e a 32ª edições registraram o mais farto período da Califórnia em produção de clássicos, nos anos 2000. Revigorado, o festival acolheu novamente públicos que lotaram as dependências do ginásio, e ali se viu e ouviu uma quantidade incrível de candidatas ao título máximo da competição. Em 2002, a milonga “Feito o carro”, de Mauro Moraes, interpretada por Pirisca Grecco, foi sagrada a vencedora da *linha campeira* e também da Calhandra de Ouro, chegando a gozar de triunfo comercial. O cantor, Pirisca Grecco, ainda emplacaria mais duas milongas na mesma edição: “Jogando truco”, de autoria de Érlon Péricles e do próprio Pirisca, e “Na fogueira da milonga”, de Tuny Brum e Érlon Péricles. As três obras foram gravadas em diversos discos do cantor, que é uma das referências musicais da contemporaneidade regionalista do Rio Grande do Sul. Pirisca, com isso, aos poucos vai se consolidando como importante respiro nos festivais e, conseqüentemente, no nativismo, inovando e experimentando, inclusive na manutenção e proposta de ritmos que dialoguem com o regional, sobretudo revitalizando a milonga, com versões ou composições mais oxigenadas e contemporâneas.

Além dessas, “Lá na fronteira”, de Rogério Villagran e Marcello Caminha, interpretada por César Oliveira & Rogério Melo, também foi parar em CD e DVD da dupla, vencedora do Prêmio TIM de música brasileira, na categoria regional, indicada ao Grammy Latino e também detentora de *disco de ouro*. A fatura de sucessos daquela edição revelou, ainda: “Milongão para assoviar desencilhando” (Gujo Teixeira & Luiz Marengo), gravada por Marengo, no disco ao vivo, em 2003, *disco de ouro*, naquele ano, e no ano seguinte também

*disco de platina* pelo mesmo fonograma, alcançou mais de 200 mil cópias vendidas, além de prêmios e comendas, como o Troféu Guri e Mérito Farroupilha. Fecham a lista de músicas candidatas a clássicos da década: “Potreiro vazio” (Duca Duarte e Túlio Urach), cantada e depois gravada em disco por Ângelo Franco, e “Se um dia tu chegares” (Lisandro Amaral), interpretada por Jairo “Lambari” Fernandes, que a gravou no álbum **Buena vida**, de 2004, também rodando com boa vendagem e circuito de *shows*. Lambari se alçou como compositor de estatura nacional, sendo gravado por Sérgio Reis e Padre Fábio de Melo, cantores de expressão, nos segmentos sertanejo e música cristã, respectivamente.

A Calhandra de ouro de 2003 ficou com uma *milonga* intitulada “O laçador de barro”, de Antônio Augusto Ferreira e Mauro Ferreira, cantada pelo experiente João de Almeida Neto, mas os maiores sucessos da 32ª Califórnia foram: “Cabanha Toro Passo” (Mauro Moraes) e “Apaisanado” (Anomar Danúbio Vieira e Marcello Caminha), ambas defendidas pela dupla popular formada por César Oliveira & Rogério.

O uruguaianense Pirisca Grecco acabou emplacando mais *hits* nesse certame: “O cantar que nos hermana” (Carlos Souza & Érlon Péricles); “O *revorve* do tropeiro” (Mauro Ferreira, Valdir Pinto & Luiz Carlos Borges) e “O tombo” (Gujo Teixeira & Pirisca Grecco), sendo as duas últimas cantadas em dueto com o missioneiro Ângelo Franco. A “Milonga bruxa” (Carlos Omar V. Gomes, Ricardo Martins e Pirisca Grecco) interpretada por Ricardo Martins, foi gravada em disco duplo do cantor selado pela USA DISCOS e destacado no cenário regional, indicado ao Prêmio Açorianos, sendo, ainda, regravado por Pirisca Grecco, mais tarde, no disco **Bem de bem**, também com selo USA, de 2006.

A partir da 35ª edição, o festival se fragilizou: a constância e a relevância da Califórnia, por conta do desgaste do circuito de festivais, e o desinteresse local e de público alvo desse modelo de eventos, principalmente motivado pelo desmonte das leis de incentivo à cultura e consequente fuga do setor privado – que antes aportava verbas para a realização desse tipo de atividade cultural e a deduzia do imposto de renda.

Também se leva em consideração, naturalmente, aspectos mais complexos, como: a baixa adesão de jovens (por opções culturais mais populares, acessíveis, cosmopolitas, condizentes aos seus interesses contemporâneos, conteúdos apelativos, a industrialização da cultura, o ápice do *mainstream*, etc). Sendo assim, a mãe dos festivais cancelou edições nos anos de 2006, 2008, 2010, 2011, 2012, 2016 e 2018, perdendo a supremacia, cambaleando e distanciando-se da credibilidade com que contava junto a diversas frentes da classe artísticas e pequenos comerciantes. Das edições que ainda ocorreram, restaram boas presenças de público, quando de sua realização no ginásio, em 2004 e 2005, ambas as edições vencidas por



Pirisca Grecco, com “Muchas gracias” (Gujo Teixeira e Pirisca Grecco), que se tornou, ao lado de “Diário de um fronteiroço” (Érlon Péricles), o último sucesso da história mais recente da Califórnia; Pirisca ainda venceria a Calhandra com a reflexiva “Com os pés fincados no chão” (Zeca Alves, Ricardo Martins & Pirisca Grecco), mas não teve o mesmo impulso comercial de outros casos anteriores. O grande acontecimento de 2005, para o festival, foi a sanção da lei 12.226, proposta pelo então governador do estado, Germano Rigotto, que decretou a Califórnia da Canção Nativa como patrimônio cultural do Rio Grande do Sul.

Em 2007, o festival mais uma vez promoveu etapas eliminatórias, como já o fizera em 1989. Essa *fase* inicial se realizou em diversas cidades do estado, ao longo do ano, e as composições semifinalistas foram levadas até o palco aberto do Parque Agrícola e Pastoril, já conhecido cenário do festival, contanto também com a transmissão *ao vivo*, feita pela TVCOM. Maurício Barcellos venceu essa edição, com “Céu na terra, pelo rio” (Tadeu Martins & Lenin Nunez). Em 2008, o festival chegou a selecionar as músicas classificadas, mas perdeu fôlego financeiro e político e, por isso, não aconteceu naquele ano. Por conseguinte, 2009, mantendo a mesma lista das composições pré-selecionadas, teve lugar novamente no Parque e foi a vez de Marco Aurélio Vasconcellos conquistar o troféu máximo, com “A saga do Pedro Lira” (Demétrio Xavier).

A retomada do festival, em 2013, abre a quinta era do evento, ocorrendo no Teatro Rosalina Pandolfo, que já abrigara o festival outrora e que – por se tratar de um espaço mais intimista - acolheu público que lotasse a casa, mas sem configurar expressiva plateia neste amadurecimento do retorno do festival. Nos anos posteriores, o teatro se manteve como sede da Califórnia, tendo como vencedor da 37ª edição, o uruguaianense César Santos, cantando a milonga “Petição Mapa-Mundi”, de Pedro Ribas, Rafael Ovídio, Fernando Saldanha e Pirisca Grecco. Esse ano o festival contou com transmissão ao vivo pela TVE, na noite da finalíssima e, em 2014 também com a TVE ao vivo, o prêmio maior ficou com “O homem dentro do espelho” (Martin César Gonçalves & Pedro Guerra), interpretada por Pedro Guerra e Cassiano Pimentel. Em 2015, em meio a nova crise, e sem contar com recursos financeiros, o festival promoveu uma mostra dos clássicos interpretados por alguns dos maiores cantores do estado, acompanhados da Orquestra de Câmara da ULBRA. A retomada da competição se deu em 2017, com o compositor uruguaianense Silvio Genro faturando a Calhandra de Ouro com a milonga “Um homem, um cavalo e um cachorro”. Por fim, em 2019, foi vez de Nilton Ferreira se tornar o vencedor do festival dos festivais do estado, em sua mais recente realização, cantando “Leilão de aperos”, composição dele mesmo e de Flávio Saldanha.

A partir deste retrospecto, dissecando-se seu histórico, percebe-se que, nas quatro temporadas da quinta década, todas foram vencidas por milongas, assentando definitivamente esse estilo como o marco fundamental da Califórnia e, conseqüentemente, signo rítmico máximo na constituição identitária da cultura gaúcha. Passando por ginásios, teatros, uma espécie de ágora aberta no parque de exposições, com transmissões em rede nacional, ou em canais de TV pública ou comunitária, com cobertura de emissoras de rádio dedicadas ao regionalismo e agendas culturais em jornais impressos e *sites*, a Califórnia da Canção Nativa, ao longo de quase 50 anos, reuniu mais de 600 composições em seu acervo, sendo pelo menos 70% desse acervo composto por milongas. Ao todo, 71 obras foram selecionadas por este trabalho (Dentre as campeãs ou as que alcançaram eco comercial e se estabeleceram no cancionário da música gaúcha) e constata-se que pelo menos 40 dessas composições identificam-se com o gênero musical da milonga, fortalecendo a representatividade do ritmo defendido, então, por Vitor Ramil, como representante da sua **Estética do frio**.

No entanto, a introspecção natural do gênero não se adequa ao caráter comercial, surgindo a oposição geográfica e comercial das mídias do restante do país para com a milonga, que perde espaço na competição com gêneros e ritmos mais negociáveis com os interesses mercadológicos. A milonga, para representar o gaúcho, afetada por esses valores, também termina por contribuir para o eclipse da cultura regional do estado. Seu ostracismo compulsório realimenta o ressentimento histórico-cultural dos sulistas com a indiferença dos veículos radiofônicos e televisivos do restante do país, que se furtam em servir de vitrine ao que se produz nos pampas.

### 3.2 FUNDAMENTOS DO JORNALISMO

Na medida em que a Califórnia da Canção Nativa se apresenta como objeto de pesquisa, pretende-se abordar a análise jornalística acerca das agendas regionalistas para estabelecer melhor o alcance da assim chamada *estética do frio*. Ancorado na sociologia, para ampliar o entendimento proposto aqui sobre o que a milonga representa enquanto categórico identitário rio-grandense e sua respectiva recepção em ambiente nacional, no que toca à cultura e à arte comercial, parte-se dos estudos de Pierre Bourdieu (JOPKE, C. 1986. p. 58) e a existência de três signos do chamado *capital cultural*, assim entendido por ele: *incorporado*, oriundo da capacidade de socializar – introspectivo, portanto; *objetivado*, consistindo em bens culturais (itens) e *institucionalizado*, demarcado por titulação intelectual, voltado para a formação de cunho acadêmico e representado pelo mercado de trabalho.

Com essa conceituação, reconhece-se o jornalismo enquanto atividade humana, independente da editoria, para corresponder às seguintes demandas: oferecer capital que capacite o *habitus* incorporado do indivíduo consumidor e materializar, por meio de suas ferramentas, a recepção do público, de modo a mantê-lo permanentemente presente no consumo da mídia informativa, seja ela veículo impresso, rádio, televisão, *online* ou até cinema, se ampliarmos o raio de conceituação.

A editoria de esportes, por exemplo, trabalha com as competições e as agremiações, deliberando sobre pautas opinativas, informativas e interpretativas, mas lida com a identificação do público, o que torna intensa a abordagem da maioria das pautas, tendo em vista a passionalidade do tema, como quando se trata de tal clube ou atleta, até mesmo em relação a partidas específicas, que suscitam reações mais viscerais. Diante dessa variável, tal editoria se propõe – adequando-se a isso, na abordagem do conteúdo passível de oposição ou rejeição para produzir inclusive a chamada *audiência negativa* como uma possibilidade para converter essa pauta em números favoráveis de audiência ou repercussão, ainda que reativamente condicionados.

Ampliando a comparação, ao tomarmos a editoria de política, haverá semelhança com a esportiva pela gênese competitiva (e passional). Já a editoria de economia, por sua vez, restrita aos interesses e consumos de público-alvo foca principalmente na construção e incorporação do conteúdo para o público, ao passo que editorias de *geral*, de cotidiano, de saúde e de tecnologia, são mais factuais em sua natureza e sem necessidade de construir patrimônio cultural; Sobra, naturalmente, para a editoria dedicada ao tema de cultura essa relação da comunicação com a construção do capital cultural do público que a consome. Daí reside uma complexidade na concretização desse último tipo de editoria, a cultural, que, por sua própria história, é reduzida nos espaços de mídia e acaba direcionando sua abordagem para o máximo de agendas possível, o que a dilui em simples prestação de serviço (informativo), aventa pouca carga opinativa ou interpretativa e mesmo sendo basicamente isso que mobilize muito da força do patrimônio legado em capital cultural adquirido.

Esse *serviço* precisa ainda alcançar identificação com o receptor. O público, por sua vez, em plena era globalizada da hipermodernidade, busca receber aquilo com que se identifica e acaba experimentando um processo circular - entre divulgação e consequente consumo de arte popular e comercial - sem notório interesse pela erudição ou pelo experimentalismo, dois vetores antagônicos, mas que historicamente já despertaram produções e movimentos geradores de conteúdos que se tornaram naturalmente notícia. Há, contrário a tudo isso, maior interesse na aproximação com artistas e agendas de *shows*

internacionais ou nacionais de grande escala (o que banaliza a crônica cultural, relegando-a, por vezes, a um mero diário de intimidades, superficial e prosaico, convencional e *voyeur*, além da indesviável massificação de consumo, resultando em uma debandada de interesses, principalmente do que toca o conteúdo regional; a aldeia se torna um *case* de menor projeção, uma vez que estamos diante da hipersônica pós-modernidade, fluída e global como já destacou Bauman.

Com isso, a já tímida editoria cultural dá as costas ao localismo, especialmente aos festivais nativistas e outras feiras de natureza, inclusive por direcionamento econômico, do mercado cultural farejando retorno financeiro. Isso se justifica, segundo Bourdieu, porque

um empreendimento encontra-se tanto mais próximo do pólo comercial (ou, inversamente, mais afastado do pólo cultural), quanto mais direta ou completamente os produtos oferecidos por ele no mercado corresponderem a uma demanda preexistente, ou seja, a interesses preexistentes, e a formas preestabelecidas (BOURDIEU, 2004, p. 59).

O cantor uruguaiano Pirisca Grecco, multi-campeão da Califórnia da Canção Nativa, reflete sobre a estrutura dos festivais. O artista fala em *mea-culpa* pela falta de espaço da música regional gaúcha nos meios midiáticos: “a fórmula competitiva desde o berço atravança a coletividade que se faz necessária para que as coisas evoluam” (GRECCO apud SUMAN, 2015, p.105).

Se Bourdieu vê essa força gravitacional da pauta cultural pairar sobre temáticas universalistas e de interesse das massas pela necessidade de corresponder ao imediatismo fluído como perfil da hipermodernidade, outros estudiosos consideram a atitude humana como capaz de “mudar de identidade, descartar o passado e procurar novos começos, lutando para renascer” (BAUMAN, 2008, p.128), desapegando-se, assim, do patrimonialismo, de rituais conservadores, de liturgias, do tradicionalismo histórico.

Enquanto Bourdieu percebe a globalização do interesse cultural diminuir os espaços das manifestações artísticas localistas e reducionistas, Bauman encaixa o argumento de que há, atualmente, uma necessidade de revitalizar aspectos identitários e estéticos constantemente e que conceitualmente isso apaga o interesse pelo que é tradicional e nativo. Essas duas análises reforçam os motivos para o desinteresse pela cultura regionalista em tempos atuais e conseqüente abandono das pautas do jornalismo cultural a essas temáticas, uma vez que estas canalizam seus esforços para o factual de impacto e tal situação se dá em mais larga escala nas abordagens internacionais ou de grande apelo nacional que reverbere assim para as grandes massas, como estabelece Luiz Beltrão acerca do que é essencial na constituição do interesse do jornalismo, quando aborda o aspecto cultural:

Daí decorre que o jornalismo, quanto à atualidade, é imediato, quando se ocupa de fatos correntes, capazes de impressionar, atingir instantaneamente a consciência coletiva, e é mediato, quando concilia ou relaciona o presente com acontecimentos passados ou futuros, atualizando-os ou prevendo-os (BELTRÃO, p. 41).

### 3.3 O JORNALISMO CULTURAL E SUA AGENDA

Essa necessidade de permear um comportamento assíncrono, engajar interesse público que gere volume para justificar a escolha da pauta e o imediatismo do factual, soterrando com pressa as crônicas e o jornalismo literário, pela exigência de produção em massa, na acelerada era da pós-verdade, condicionou o jornalismo cultural como mais um espaço publicitário dos grandes artistas de alcance nacional e mundialmente consagrados, do que possibilitou criar um espaço real para novidades e artistas do âmbito regional, desfavorecidos por produzir menor recepção. Sendo assim, os festivais que, em sua grande maioria, são marcados por músicas autorais e inéditas, estão em desvantagem na corrida por espaço editorial, já que não entregam conteúdo que expresse, em cifras ou números, maior interesse para o público consumidor. Depois, por ainda pairar um rótulo conservador sobre a música regional gaúcha, sem prever seu diálogo com abordagens de conteúdo e estilos que respondam aos ditames industriais além da falta de conexão dos artistas com as plataformas digitais e pouco trânsito com a web para divulgação de seus trabalhos. Os artistas do nativismo gaúcho, ainda em postura analógica, pouco estiveram presentes em plataformas como o *Myspace* e o *palcoMP3* e só recentemente figuram com mais representatividade no *Youtube*, num tardio processo de divulgação online, também são poucos que divulgam suas obras em canais de *streaming* de música como o *Spotify* ou o *Deezer*, além de somente os *cases* de extremo sucesso contarem com assessorias de imprensa que gerenciem suas interações nas redes sociais, *sites* e *blogs*. O nativismo se conforma a um abandono da pauta jornalística no enquadramento desses eventos e suas produções artísticas e, por causa disso, a cultura regional gaúcha acaba retraída e obscurecida.

Para o jornalista Daniel Piza, porém, a guia da pauta deve se dar na contramão dessa lógica, uma vez que o jornalista, segundo sua análise, precisa depurar os critérios para produzir a proposta informacional e comunicativa, não se deixando influenciar pelas lógicas de mercado, simplesmente:

Saber observar esse mercado sem preconceitos ideológicos, sem parcialidade política. Por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das

tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe (PIZA, 2013, p.45).

Para Piza, ainda, cabe ao jornalista da editoria cultural a expansão dos critérios pelo uso das ferramentas que lhe são necessárias:

Significa ter colunistas com recursos literários, que saibam traduzir sensações e opiniões diante das tantas faces da realidade; significa ter uma equipe com preparo intelectual, que faça com exigência e charme as críticas, entrevistas e reportagens; significa permitir pluralidade e criatividade com ainda mais vigor do que nas outras seções (PIZA, 2013, p.64-65).

Além de informar, o jornalismo cultural deve abraçar o senso crítico, para assim avaliar melhor as obras culturais, oferecendo também um jornalismo mais analítico e opinativo aos leitores. Isso permitirá reconhecer aspectos positivos de produções menos comerciais e de interesse mercadológico, favorecendo a manutenção patrimonial e identitária de dada cultura. De acordo com Piza (2008), no entanto, os “críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou fracasso de uma obra ou evento”. Outro critério que defasa o jornalismo cultural, na visão de Piza (2013), é uma reorganização estrutural do comportamento editorial dos veículos que buscam emplacar um estilo *hard news* no jornalismo cultural, de modo a equipará-lo a outras editorias, o que enfraquece o enfoque que tonifica substancialmente essa área: a geração do senso crítico através de uma prática jornalística proponente e examinadora. Com o cenário de declínio da editoria de cultura, de maneira geral, torna-se suplantado, por consequência, o espaço do tradicionalismo e, em específico, sua versão mais produtiva e flexível (ainda que com ressalvas), artisticamente, o nativismo gaúcho, que carece de uma (outra) estética que tanto o atualize quanto o torne competitivo no mercado para, só desse modo, reagir ao seu próprio atraso, sem sucumbir ao seu já gritante isolamento, nem investir em tendências que fracassem, como no recente passado gauchesco. Ou seja, assumindo a milonga como justa medida da identidade cultura do sul - diante do exemplo do *eletrotango* ou do *sertanejo universitário*, o regional e o tradicional podem cativar seu espaço, atendendo demandas comerciais sem abandonar compromissos culturais. No entanto, esse processo, no sul, é ainda motivo de divergência, polêmica e involução, a ponto de dividir o movimento em facções artísticas e culturais, cuja predominância é a da ala mais fundamentalista e resistente às novidades.

#### 4 ENTREVISTAS

Ao escolher a entrevista como método, leva-se em consideração a teoria de Edgar Morin em **A entrevista nas Ciências Sociais, no rádio e televisão** (1973). Segundo o autor, *tudo*, na entrevista, depende de uma interação pesquisador-pesquisa, pequeno campo fechado, onde vão-se confrontar ou se associar gigantescas forças sociais, psicológicas e afetivas.

As entrevistas são de essencial natureza jornalística e expositoras de conteúdos que abarcam o interesse público, sendo de relevância para as comunicações de massa e as ciências sociais, como prescreve Morin (1973).

A entrevista fundamenta um dos pilares básicos do fazer jornalístico, cabendo ao repórter ou entrevistador: “selecionar e questionar essas fontes, colher dados e depoimentos, situá-los em algum contexto e processá-los segundo técnicas jornalísticas” (LAGE, 2003, p. 49).

A Escola de Chicago, representada por Herbert Blumer, na década de 1930, introduz no início do século XX, a teoria de que o processo de comunicação interpessoal é constituído simbolicamente pelo processo comunicacional e a esfera pública preocupa-se com a capacidade de interpretar o mundo. Essa decodificação aponta para o problema filosófico identificado por Ernst Cassirer, que define o homem como um animal simbólico. “A linguagem, ademais, não é somente resultado teórico (comparação lógica e associação dos conteúdos da percepção), pois é composta adicionalmente por elementos imaginativos” (CASSIRER, 2000, p. 378-379).

Também conforme Lakatos e Marconi (2002, p.93) são seis os principais – de diversos – motivos para se fazer uso de entrevista em trabalhos como este. São eles: averiguação de  *fatos*; determinação das opiniões sobre os  *fatos*; determinação de sentimentos; descoberta de planos de ação; conduta atual ou do passado e motivos conscientes para opiniões, sentimentos, sistemas ou condutas.

A partir dessas referências, a relevância das entrevistas com especialistas sobre determinado assunto aportará luz para o desdobramento deste trabalho, de modo a acomodar, no escopo da análise, o entendimento e a percepção de pesquisadores sobre a cultura regional gaúcha, a música nativista, o gênero  *milonga*, a Califórnia da Canção Nativa, da **Estética do frio** e das coberturas de imprensa acerca do regionalismo gaúcho em suas manifestações culturais, para bem sugerir caminhos para a conclusão do estudo.

#### 4.1 ENTREVISTA COM AYRTON DOS ANJOS

Como produtor musical, Ayrton dos Anjos, 78 anos, conhecido popularmente como “Patineti”, apelido, aliás, dado por Elis Regina (uma das maiores cantoras da história do Brasil), está há mais de 50 anos atuando nos bastidores da música gaúcha e brasileira; é também responsável pela projeção de alguns grandes nomes da cultura nacional, como a própria Elis, Gildo de Freitas, Papas da Língua, Engenheiros do Hawaii, Vitor Ramil, entre outros.

Sua contribuição se dá em uma esteira de vivências, muito mais do que até mesmo uma projeção teórica acerca do tema, pois o produtor musical se impacienta ao não recordar datas ou ter, de fato, postulado teses ao longo da vida profissional, segundo admite humildemente.

Dos Anjos reconhece uma falta de lógica teórica ou de projeto estrutural (no que toca a produção musical gaúcha) para consagrar algum artista ou canção como algo comercial e popular: “Muito da projeção dos principais artistas do Rio Grande, a explosão que ajudei a fazer, aconteceu ao acaso. Não foi de fato planejado” (DOS ANJOS, 2020).

Ele relata que encontrou Gildo de Freitas improvisando repentes com um sacerdote numa paróquia e, a partir daí, decidiu apostar, no entanto, sem imaginar que se tornaria um dos maiores sucessos em vendagens de fonogramas da época; que ao produzir Renato Borghetti, imaginou que o disco instrumental do gaitero renderia uma média de 5 mil discos vendidos mas o estrondoso sucesso do trabalho acabou alcançando mais de 175 mil cópias vendidas; ou quando levou o disco do Gaúcho da Fronteira a um dos maiores radialistas do Rio de Janeiro, Adelzan Alves, mas por estar com pressa para um jantar, nem definiu qual faixa deveria rodar, porém, no dia seguinte, pela manhã, toda a cidade do Rio de Janeiro se embalava com o “Vanerão Sambado”, um dos maiores sucessos de todo o cancioneiro regional em nível nacional. “Ou seja, não era tanto por uma estética ou projeto, era mais por golpe de sorte” (DOS ANJOS, 2020).

Essa maneira de perceber como randômico o processo, faz Dos Anjos acreditar que a idealização de um gênero musical que seja capaz de catalisar em síntese toda uma expressão cultural, a ponto de representar a identidade, como seria o viés da *estética do frio*, é ocasional, ainda mais se falar em aspectos comerciais. O produtor, contudo, salienta que para ganhar a indústria, a *milonga*, por ser triste, perderia espaço. Então, sua sugestão é que se apostasse na *vaneira*:

Eu apostaria mais na *vaneira*, sabe por quê? Porque o sertanejo hoje explode com esse perfil e que, na verdade, é igual ao estilo da *vaneira*, isso pega e as



peças consomem, se for para engratar comercialmente no país, teria que ser por aí. Olha o sucesso que é o *axé* e a Ivete Sangalo cantando e dançando para cima, então a vaneira nos aproximaria disso (DOS ANJOS, 2020).

Ele insiste que a desvantagem da *milonga*, por ser dolente se dá dentro do próprio gênero em que ela pode se apresentar de maneiras variadas, além desse perfil. “Eu prefiro a *milonga* estilizada e não aquela mais triste, de *tum-tum-tum*. Nesse sentido, sempre admirei o Bebeto Alves que estiliza bastante essas *milongas* dele”.

O produtor reflete ainda sobre a necessidade real de se propor uma estética, uma vez que ele, na década de 1980, apostou em uma linguagem identitária e estilística que promovia a universalização do dialeto e da proposta do que era o gaúcho para o resto do país, com o movimento que ficou conhecido como MPG (Música Popular Gaúcha), e que mesmo com aquele rompante, se via, segundo segue, uma necessidade do inconsciente coletivo e dos meios de consumo e divulgação em classificar como tradicionalismo ou nativismo:

Me diziam: “ninguém vai entender o que é gaúcho e o que não é”, pois os estilos eram misturados, sem definição e vingava sem a intenção de fazer algo “gaúcho”, mas também não explodia como podia. Talvez, porque tinha o compromisso de tentar parecer algo, e na verdade não tinha, não precisava ter, podia rolar e aí a gente ver o que daria (DOS ANJOS, 2020).

Já ao contextualizar o gênero *milonga* como argumento estético no cenário produtor da Califórnia da Canção Nativa, Dos Anjos reforça que, apesar da incomensurável importância do festival, caberia frisar que a *milonga* não surge a partir de 1971, com a primeira edição do festival, pois já se produzia, de acordo com sua ideia, com muita qualidade antes do evento, como foram os casos dos conjuntos Os Farroupilhas e Os Gaudérios, que datam de 1950:

A Califórnia sempre foi muito importante, mas a *milonga* não nasceu a partir dela ou pelas mãos do Bebeto ou mesmo do Ramil, antes se fazia muita *milonga* de qualidade, com projeção pelo mundo. Às vezes, parece que não existiu nada antes da Califórnia, mas se pegarmos o conjunto Os Farroupilhas, que cantou música gaúcha no Japão, na Rússia, na China, tudo em idioma local, com coro de vozes feminino muito bonito acompanhando, e fez muito sucesso. Eles foram também dos primeiros artistas a cantarem em um cruzeiro, aí o Paixão (Côrtes) encheu tanto a cabeça deles que foram gravar bossa nova, se afastaram do regionalismo para irem por esse lado mais nacional. E o grupo Os Gaudérios, com o Zé Gomes em uma vanguarda da época, ou Os Angueras também, de grande qualidade faziam *milonga*, e tudo isso antes da Califórnia surgir (DOS ANJOS, 2004).

Em tom de crítica, o produtor percebe que uma incoerência gritante, na história da estrutura regimental do festival, possa ter sido um grande impeditivo para uma conexão maior entre argentinos, uruguaios e gaúchos do sul do Brasil, que seria o cenário mais do que necessário para projetar a *milonga* como algo comercial na região de três fronteiras: ele se

refere ao fato de a Califórnia, por muito tempo, restringir o canto em espanhol e gêneros como a *chacareira* e o *chamamé*, tidos como ritmos hispano-latinos.

Além disso, que pode ter fechado portas para esse intercâmbio cultural, que seria fator determinante para emplacar o trânsito do gênero *milonga*, algo em comum aos três países, Dos Anjos relata que raras vezes conseguiu criar relações de ponte entre os músicos daqui com uruguaio e argentinos, ainda que tenha em seu curriculum a produção de discos de nomes expressivos da Argentina, como Raulito Barboza e Antônio Tarragô Ros. Entretanto, ainda que tenha percebido apenas eventuais parcerias e projetos em comum, o produtor insiste que se deveria ter apostado na tentativa de estruturar esse mosaico cultural do pampa *gaucho* como ambiente mais bem resolvido para a comercialização da *milonga* e, conseqüentemente, o de uma maior expansão da música regional gaúcha, alastrando-se para Argentina e Uruguai: “acredito que se tivéssemos apontado a *milonga* para esses lados, aí sim, comercialmente falando, faria mais sentido e teria mais sucesso do que tentar emplacar no nosso próprio país. O Brasil está de costas para nós, musicalmente falando”.

Ao compreender que faltou historicamente um reposicionamento da produção artística do Rio Grande do Sul para dar tino comercial ao gênero que melhor representaria o ideário existencial da gente do sul do Brasil, e que o recurso alternativo para resguardar fatia de mercado na atualidade seja mesmo apostar em um gênero mais festivo, no caso a *vaneira*, que é por sua vez popularizada, já com os sertanejos e se faria mais fluída em elementos de parcerias e adesão. Ainda assim, Dos Anjos aponta que um dos grandes desajustes da música regional gaúcha, ao longo dos tempos, é a escolha de repertório, embora frise que a qualidade dos artistas melhorou muito em aspectos técnicos, de arranjos, de concepção, mas que a escolha das músicas que incluem nos fonogramas é de baixa qualidade e isso, segundo ele, é um dos implicadores para essa sua pequena estatura comercial, em termos de Brasil.

#### 4.2 ENTREVISTA COM GUILHERME SUMAN

O compositor Guilherme Suman, 30 anos, ativo no circuito de festivais profissionais desde seus 15 anos, qualifica seu currículo, ao ter vencido festivais como o Musicanto Sul-Americano e a linha campeira da própria Califórnia da Canção. Além de atuar como poeta e melodista, é também professor de literatura, ator, roteirista e diretor de teatro e cinema, desenvolvendo pesquisa acerca da desconstrução do gaúcho na pós-modernidade, a partir do cancionário regional. Essa versatilidade, sempre ligada às expressões da cultura local, autorizam-no para perceber o cenário dos festivais, a representatividade da *milonga* e a

expansão da arte gaúcha enquanto elemento midiático e de consumo pelo viés prático ou mesmo acadêmico.

Ao concentrar-se na Califórnia da Canção Nativa como ambiente para melhor desenvolvimento e afirmação do gênero musical analisado, Suman emoldura no festival um protagonismo que vai além do óbvio caráter inaugural do movimento, mas também por uma consagração no inconsciente popular:

Então, creio que, pelo fator originário, idealizou-se um mito de fundação sobre o evento, a ponto de torna-la merecedora dessa aura quase encantada como consequência de tal importância. A célula-mãe do movimento ativo dos nativistas é a Califórnia, isso por si só já justifica o status sacrossanto do festival. Contudo, a questão se amplifica também por ser um festival que atrai, mesmo nas baixas temporadas e períodos de crise, o melhor do panteão nativista. A mitologia da Califórnia agrega muita gente importante na manutenção cultural e artística do estado. Isso é reflexo de ser a primeira, só que também é um mérito por se manter assim, edificante, pertinente, ativa na mídia e viva carinhosamente na memória afetiva da gauchada (SUMAN, 2020).

Todavia, nem mesmo essa aura que conduziu a Califórnia como grande celeiro dos principais artistas e composições que constroem o jovem cancionista regional do Rio Grande do Sul foi capaz de manter o evento e seus semelhantes sem um esvaziamento sociocultural e um desinteresse público que acabou por provocar um circular roteiro de produção e consumo diminuindo paulatinamente a realização dos festivais, mingando seu circuito. Suman assinala diversos fatores como responsáveis por esse esvaziamento da fórmula e da vitalidade dos festivais de música nativista:

Os festivais agonizam feridos, às vezes, pela própria espada. Ou seja, as administrações sabotam a manutenção dos eventos por gestões tacanhas - seja por políticas públicas pouco engajadas em dar continuidade e visibilidade pra este tipo de evento hoje em dia, seja pelo próprio movimento que, reativo, impôs gradualmente uma métrica nada atraente para tais eventos por meio de suas competições que, em tempos áureos, até movimentaram a produção cultural (SUMAN, 2020).

Além dos motivos institucionais e governamentais ou da estrutura apática do movimento, Suman percebe que o ambiente enfermo desses concursos artísticos também se dá por

um convencionalismo gritante nestas fórmulas, pouca ousadia e, muitas vezes, os festivais são afetados por uma intravenosa política de favores de restritos grupos culturais. Estes criaram uma rede de benefícios (um que concorre sendo julgado por outro é aquele que o julga mais tarde, sendo ambos aproximados por relações íntimas, artisticamente equivalentes e até com algum grau de parentesco). Tudo isso, mais a falta de diálogo do meio com a realidade circundante, e por isso desinteressante aos jovens, fez com que o movimento decaísse em números e qualidade, de forma acachapante (SUMAN, 2020).

Esse laudo sobre a saúde dos festivais nativistas, segundo Suman, só terá melhoras, convalascentes nas últimas duas décadas, com uma ruptura da lógica competitiva e um reposicionamento de consciência acerca de si mesmo que, em sua teoria, assume um caráter sartreano: “O futuro dos festivais depende da evolução destas competições para mostras e de uma abertura saudável do movimento para com o mundo que nos cerca”. Inspirado no filósofo existencialista francês, Jean-Paul Sartre, Suman expressa a teoria do *gaúcho em-si*:

Penso em uma definição à gauchesca para submeter este novo estado de espírito do nativismo, dito aqui como uma segunda vanguarda (que passo a entender como um tipo de *neonativismo*) a um status de autoconsciência retificada e atual: seria, portanto, este sujeito do século XX até hoje, o *gaúcho-em-si*. Ou seja, um gaúcho esclarecido sobre seu lugar em sua tradição, tanto quanto em sua realidade, pois, incrementando, a partir de Sartre, tem-se já uma essência definida, uma representação objetiva, um *ser-em-si*, que define a identidade, o corpo (SUMAN, 2018).

Ao esquadrihar o início, o apogeu, a queda, e condicionar os fatores de retomada da Califórnia da Canção Nativa, Suman reconhece que a *milonga* se faz um dos símbolos do festival (e da identidade gaúcha em geral):

Acredito que a melhor imagem para representar esse inconsciente coletivo seja mesmo a *milonga*, sem celebrar ou remeter ao gaúcho projetado pelo status quo cetegiano, e sim a *milonga* que reporta para a América libertária dos idos de 70, com experimentos e raízes convivendo normalmente em nome da produção de um cancionista em formação. A *milonga* pode ser um signo cultural-estético-artístico do regional gaúcho (SUMAN, 2020).

Há, na análise de Suman, a consagração dos elementos identificados por Ramil, como fatores geoculturais e condição climática, que seriam, de fato, fundadores da *estética do frio* e que imprimem à *milonga* essa aparência dolente e solene, algo que escorre para uma melancolia que a faz *particular* em relação aos demais gêneros das regiões solares e mais festivais do resto do continente.

Quando identifica a *milonga* como a postulante a representar essa estética, Ramil empresta argumento a partir do qual Suman a justifica como um emblema do desquite histórico do sul com o país e que, a partir dessa distensão, viu-se compromissado em erguer suas próprias imagens primitivas e fabricar sua própria mitologia, o que acabou por reforçar um bairrismo impermeável. Esse afastamento do restante da federação, somado à horizontal relação com os platinos, para Suman, implicou em uma relação favorável para que se fizesse intercâmbio cultural com mais desenvoltura com os hispano-americanos do que se alinhar a outros gêneros locais do Brasil, como *samba*, *maracatu*, *axé* ou até o *funk*, em um cenário mais recente e, em tudo, diferente do que o gaúcho enxerga para si:

Isso elege a *milonga* como protagonista, portanto, e nos envolve em um nacionalismo em microescala como resposta imediata aos estímulos históricos desde então, inflando assim o bairrismo para bem e para mal (na maior parte dos casos). A Califórnia, como palco principal dos adventos artísticos e culturais do RS, foi apenas a vitrine que tornou essa sequência de fatos evidente a ponto de consagrar o gênero no segmento da música regional, mais para fins internos, mesmo que raras vezes saía de sua redoma de ferro e ganhe outras mídias Brasil afora (e das poucas oportunidades que teve, mais representava um elemento exótico e forçadamente identitário do que se lançasse brasileiro ou comercial) (SUMAN, 2020).

No entanto, nem a *milonga* nem nenhum outro gênero oriundo da proposta identitária de uma cultura local do Rio Grande do Sul galopou para o topo das paradas de sucesso desde a época de auge das emissoras de rádio até a contemporaneidade. Essa falta de força comercial, na visão de Suman, vai além das diferenças climáticas entre o sul e o resto do Brasil, abarca também a falta de protagonismo midiático:

Acredito que, por seu deslocamento crônico:ora, enquanto o Brasil respirava um romantismo que impulsionou sua arte como produto, o Rio Grande estava tentando debilmente responder a isso com severos atrasos. Havia pouca opção de formação intelectual para consolidar o entendimento mais amplo das coisas por aqui. Outros estados já haviam passado por tais processos e podiam, a partir disso, testar a promoção de seu regionalismo por um status mais comercial, que reconhecesse necessidades maiores – para fins de mercado – dialogando abertamente com outras regiões (a exemplo do *axé*, do *sertanejo*, do *baião*...), o gaúcho, cheio de pudores, se voltou para si mesmo, pois dependia de um processo de lento descobrimento ainda. Depois, já tarde, tentou revidar contra o atraso inevitável, mas sem fôlego ou disposição. Lança alguns sucessos que – dependendo do ponto de vista comercial, beiram a uma caricatura sublinhada pelo ar pitoresco, como Teixeira ou Gildo de Freitas, ainda que um Gonzagão respaldasse algo semelhante até ali, só que com representação e reconhecimento diferente em vários aspectos. Isso mostra a inabilidade do gaúcho em conseguir aparelhar sua produção local para concorrer ou vingar em âmbitos mais acima do limite do sul. É muito reativo, reacionário, indisposto a esse diálogo, incapaz de abrir mão de alguns caprichos fomentados pelo citado bairrismo, pela pretensa autossuficiência, e, na verdade, isso era quase um prêmio de consolação, uma satisfação às avessas (não precisar render Brasil afora por ter seu micro-mercado consumidor interno, uma vez que o país ignora ou satiriza o gaúcho, ele poderia gozar de seu próprio universo, circular e rarefeito, sem que o percebesse, porém) (SUMAN, 2020).

O resultado desse desajuste com o resto do país, derivado de um complexo processo histórico, mais a dissonância climática e o afastamento geográfico são, no entendimento de Suman, o núcleo do reativismo do gaúcho a respeito o Brasil. O sul não se indispõe ressalva, ao diálogo, mas promove a uma atitude reacionária uma espécie de *brasileirofobia*: “Parece que o Brasil sempre está disposto a zombar ou depreciar a nossa produção. É uma paranoia generaliza que sustenta um grosseiro senso comum Em suma, não é nada disso. É um ressentimento que engordou uma distância, por outros motivos, natural” (SUMAN, 2020).

Por isso, o gaúcho entende como benéfico desfrutar apenas de um mercado interno de produção e recepção de sua arte, ou seja, retroalimentar a cultura para consumo limitado pela

posição que assumiu, ressabiado com o país. Por isso, acredita não precisar ou querer ter reconhecimento mais amplo do que o que rasamente alcança no quadrante sul:

(...) Na verdade, isso era quase um prêmio de consolação, uma satisfação às avessas (não precisar render Brasil afora por ter seu micro-mercado consumidor interno, uma vez que o país ignora ou satiriza o gaúcho, ele poderia gozar de seu próprio universo, circular e rarefeito sem que percebesse, porém). (...) Ou seja, o inconsciente coletivo gaúcho financia uma falsa autopromoção para compensar uma produção historicamente desinteressante para um mercado veloz, assertivo e abrangente (SUMAN, 2020).

Além da postura beligerante e a sensação apátrida que paira sobre a história do Rio Grande do Sul, Suman percebe que, nesse mercado interno de consumo, há o interesse em uma proposta poético-musical despregada do interesse em conversar com a contemporaneidade, o que o retraí mais ainda, condenando qualquer possibilidade de elaboração de algum plano de ação comercial com projeção nacional do regional gaúcho:

A gauchônia arredonda a conversa em teses infundadas medidas por argumentos como *essência gaúcha* ou ter ou não ter *alma* como balizador do que é definitivamente bom ou não em qualidade na fonografia nativista. Isso é de uma subjetividade tacaña! E a questão se resume, muitas vezes, sobre quem é mais gaúcho do que o outro, financiando um orgulho tosco de confundir as tradições (e suas projeções) com a manutenção dos discursos pré-históricos de um gauchismo falso-campeiro-viril (SUMAN, 2020).

Porém, diferente do que o inconsciente popular costuma gerar como sensação de pertencimento dos gaúchos a respeito do seu torrão, Suman não acredita que haja discriminação do país com o regionalismo gaúcho. Salienta, inclusive, que nenhuma segregação se deu para com outros gêneros e propostas dos demais regionalismos brasileiros por emissoras de rádio ou de TV, ou afins, do eixo Rio-São Paulo, o verdadeiro núcleo legitimador de mídia e mercado cultural, para todos os efeitos:

Não enxergo discriminação com nossa música. “Sonífera Ilha” é inegavelmente uma *milonga*. “Vanerão Sambado” teve boa reverberação. Veja, Luís Gonzaga foi um fenômeno. Zeca Baleiro, Fagner, Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Lenine são nomes comerciais dentro da MPB e que resgatam o regional de suas plagas. Nenhum desses últimos casos passou por obstáculos discriminatórios diante do sotaque, expressões pontuais do vocabulário local (até porque não apostaram nos excessos com que o gauchismo jura ser a melhor maneira de se posicionar linguística e culturalmente. Se há méritos em Simões Lopes Neto, quando faz o mesmo com sua literatura gauchesca, há também um limitador. O cancionista regional sulino sofre do mesmo mal) ou ritmos menos populares nos núcleos urbanos (SUMAN, 2020).

O que o pesquisador identifica como razão para que o prestígio comercial sobre o nativismo gaúcho não alcance o mesmo mérito de outros, por sua vez, vem acompanhado de outros indicativos que não um tipo de discriminação: “Os vetores do regional brasileiro do norte / nordeste apontam pra baixo, para serem lidos, entendidos e adaptados ao entendimento do eixo Rio-São Paulo e assim obter validação comercial” (SUMAN, 2020).

Historicamente, se a penetração da música gaúcha não rasgou os limites localistas para germinar enquanto explícita cultura brasileira regional, como outros sertanismos musicais, atualmente, para Suman, será mais difícil ainda pleitear essa condição, mesmo com a sugestão da *milonga* como elemento aglutinador da estética e da identidade que melhor representaria o gaúcho nesse cenário todo. Segundo ele, ”para tal, deveria passar por uma releitura profunda, repensar sua casca, suas referências. Todavia, acredito que isso pereceu, não há mais tempo para trilhar esse caminho. Parece ultrapassado, já. Dependeria de uma mobilização contingente em vários planos – do comercial ao coletivo político e cultural – e não percebo essa unidade entre gaúchos para que assim ocorra” (SUMAN, 2020).

Além disso, a inabilidade tecnológica do gaúcho, diante das estruturas digitais, para promoção e difusão dos seus próprios trabalhos artísticos, é um dos (vários) cadeados que cerceia a arte regional gaúcha, encolhendo a profusão de suas propostas: “O gaúcho artista recém descobriu as mídias sociais. É contra o fluxo. Não pensa a carreira com requintes profissionais, bem como obter o auxílio de um agente, de uma mídia social, por exemplo” (SUMAN, 2020). Esse fator rebaixa o status artístico e castra a capacidade de projeção de maneira grosseira, o que, segundo Suman, é a regra do contingente de artistas do estado, resguardando-se poucos casos:

Alguns raros se destacam ao fazer bom uso desse tipo de ferramenta, como Shana Muller, Quarteto Coração de Potro, Pirisca Grecco e outros poucos. Têm aqueles que confundem o *eu-artístico* com o *eu-íntimo* e nem sequer dissociam *perfil de página*, não alcançam seguidores suficientes para terem perfis reconhecidos ou comerciais e mermam pela insuficiência de seus próprios limitadores (SUMAN, 2020).

O pesquisador reúne ainda outros argumentos para concluir que somente um cenário será possível para permitir uma transmutação do *status quo* atual da música gaúcha em algo oriundo do sul, uma revalidação dos valores políticos e ideológicos sobre a sociedade e, sobretudo, sobre a cultura, uma intensa revisão dos costumes e códigos, mais até do que um direcionamento estético específico, pois esse atual comportamento rústico e retesado do gauchismo, em relação ao Brasil, para ele, está conectado com uma composição sociopolítica, reforçada desde a ditadura militar (quando do início do movimento nativista) até o atual contexto político brasileiro:

Todavia, creio que, em novos tempos, cujo contexto político desagrave tensões que comprometem até mesmo a discussão sobre produção cultural, ainda mais a se mexer no abelheiro das tradições, haverá uma abertura para que, concebendo condições minimamente planejadas e favoráveis, se tente a inclusão (já tardia) do regional gaúcho em um status mais global, mais de efeito para consumo na hipermodernidade em que vivemos (SUMAN, 2020).

A metáfora que Suman utiliza como expediente para essa escalada rumo a um universalismo versa que

o gaúcho precisa urgentemente conciliar a espora com o *All-Star*, ser mais no seu tempo pra preservar seu passado, do que ser passado para sobreviver no seu tempo. Assim, pela cirurgia delicada e metafórica, o centauro extirpa-se para o emergir de um gaúcho típico e atual na mesma medida, que respira o novo sem deixar o antigo mofar por negligência às raízes. Se conceber essa possibilidade, pode compartilhar com o mundo a indesviável globalidade (SUMAN, 2020).

#### 4.3 ENTREVISTA COM VINICIUS BRUM

Vinicius Brum, 61 anos, é um dos mais representativos cantores e compositores da música gaúcha. Foi, em sua trajetória, vencedor de três Calhandras de Ouro, prêmio máximo da Califórnia da Canção Nativa. Brum é um dos mais proeminentes nomes da chamada *geração de ouro* da música gaúcha, oriunda dos anos 1980, em que, liderando o grupo Tambo do Bando, imprimiu uma estética mais universal ao regionalismo gaúcho e encampou a representação do que ficou conhecido como MPG. É também pesquisador e doutorando em Letras. Como tema do mestrado, abordou **A canção regional gaúcha: escutando a letra e lendo a melodia (2009)**. O artista já ocupou os cargos de diretor, vice-presidente e presidente do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, além de ter sido Secretário da Cultura Adjunto durante a gestão do professor e então secretário de Porto Alegre, Sergius Gonzaga. Essas credenciais de pesquisa, atuações artísticas e institucionais atestam Brum como absoluta autoridade sobre a percepção da constituição estética da música regional gaúcha, bem como o capacitam, naturalmente, para analisar os atributos da *milonga* em franca candidatura a representar essa intenção aglutinadora da identidade do nativismo, também apoiado nas postulações de Ramil acerca deste tema. Brum concorda com o contexto da Califórnia da Canção Nativa enquanto um dos principais vetores do cancionário artístico do Rio Grande do Sul, em definitivo, portanto.

Mesmo destacando a intenção de Ramil pela capacidade em produzir uma leitura sobre as motivações de um afastamento identitário baseado substancialmente em fatores geográficos, históricos e, sobretudo, climáticos quando diz que (...) “essa tendência em ser mais introspectivo na produção musical está ligada sim à paisagem do pampa e o fato de vivermos mais dentro das casas do que fora contemplando uma paisagem exuberante ligada à luz e mar e isso vai refletir no comportamento que nos orienta naturalmente para um modo de compor, tocar e agir”, Brum não consegue apostar em um único ritmo ou gênero para corporificar um estilo definidor da cultura regional, seja do Rio Grande do Sul, seja de



qualquer outro tipo de regionalismo brasileiro, justificado, segundo ele, pela extensão continental do território e toda a multiplicidade folclórica e cultural do país:

O Vitor consegue detectar bem essa coisa de que “minha pátria é minha língua” não é bem assim em um país de proporções continentais como o Brasil. Aglutinar uma estética é impossível, tendo em vista essa diversidade regional que é incrível, marcada pela questão dialetal, lendas e a formação da cultura popular regional (BRUM, 2020).

O estudo de Brum desvenda o processo primitivo de aculturação do Rio Grande do Sul para compreender um fenômeno específico, algo que indica a identificação do gaúcho com a *milonga*. Essa matéria é dada, para Brum, pelo hábito narrativo. Esse interesse na contação de histórias, através da oralidade ou voltada para a textualidade. Portanto, a *milonga*, segundo Brum, expõe com clareza o texto cantado:

Historicamente, nós temos na formação primitiva do Rio Grande do Sul aquela coisa de *contar causos* à beira do fogo, que o Barbosa Lessa bem apanha no livro **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho**. Esse hábito nos empurra mais para a narrativa, para o uso da palavra do que para o canto, pelo menos pela ordem das coisas. Essa experiência humana de narrar para o outro é a linguagem constituindo o indivíduo em seu tecido social e, aí então, se dá o surgimento da canção como uma resposta a isso, mas por outra linguagem, outra forma de expressão (BRUM, 2020).

Recorrendo ao processo cronológico de formação da cultura regional, o pesquisador identifica que o princípio não estava focado exatamente no canto, mas sim, na declamação, no *causo* e na música instrumental, de violão e gaita, essencialmente, com um arranjo rudimentar e poucas composições de domínio popular no repertório, havendo poucos registros de opções cancionais com letra para serem interpretadas. Isso se estende do começo dos anos 1950 até mais ou menos a década de 60. É a formação de um cancionário ainda incipiente. Então, surge a Califórnia da Canção Nativa, em 1971, promovendo um redirecionamento do interesse artístico. Antes da Califórnia, já havia conjuntos musicais tipicamente gaúchos, mas a partir dos anos 1960, destoando positivamente e já popularizado o nativismo com certo entono e até realizado contando com algumas turnês mundiais destes grupos, como Os Farroupilhas ou os Gaudérios, só no fechamento da primeira década de Califórnia da Canção, já nos anos 1980, é que se constituiu um cenário mais industrial (em aspecto quantitativo). As poucas canções se tornaram pelo menos 12 fonogramas a cada ano, o que, em uma década, aportou mais de 60 obras para dar volume ao embrionário cancionário regional:

Quando de antes da formação do cancionário musical do Rio Grande do Sul, o povo daqui *arranhava* tocar violão e gaita, um que outro declamava o regionalismo do século XX, com destaque para João da Cunha Vargas como um dos poucos poetas mais recorrentes na época, mas não havia muito além de “Prenda Minha” e “Boi Barroso” para se cantar, e aí é que surge “Negrinho do Pastoreio”, recolhido pelo Barbosa Lessa para o **Manual de tradições**, de 1950, época que

também despontaria Luiz Menezes. Depois, em 1953, surge o conjunto Os Farrroupilhas, e somente 20 anos depois, aparece a Califórnia, algo que demorará mais uma década para então, em 1980, se assentar como consagrada, de fato, tendo produzido, nessa primeira década, uma média de 12 composições por ano, ou seja, em dez anos produzimos quantitativamente muito mais do que já se fizera antes, e isso dá volume para o apreço à música regional gaúcha em suas mais variadas formas (BRUM, 2020).

Brum conta que é a partir dos anos 1970, com esse aumento quantitativo e qualitativo que agora imprimia volume industrial à produção e aos registros em LP's, além da presença em emissoras de rádio, shows, etc, que se começa a procura por demandas de um mercado inédito da música dita gaúcha. Por isso, os experimentalismos de um lado - e nisso a Califórnia da Canção se estabiliza como ambiente propositivo - e do outro o estabelecimento de um gênero mais popularesco, com Pedro Raymundo, Zé Mendes, Teixeirinha, Gildo de Freitas e Os Bertussi, que atingiram o sucesso em termos regionais e nacionais, gradualmente, estabiliza-se a música do Rio Grande do Sul

A *milonga*, defendida neste trabalho como semblante possível da musicalidade do nativismo gaúcho, não foge de uma justificativa também histórica para tornar-se esse pretenso signo, pois é ela, enquanto gênero, que se destaca em um cancionero muito jovem, com menos de 80 anos e ainda em caráter de autoconhecimento. Brum registra que

(...) a *milonga* também é um fenômeno muito recente. Se identificarmos a origem dela aqui no Rio Grande do Sul, ela aparece com o Luiz Menezes, que compôs “Milonga do contrabando”, incitado pelos conterrâneos da região da fronteira que implicavam que mesmo ele pertencendo a essa região que recebia influência da cultura argentina, só compunha serestas e relegava esse gênero típico de lá (a *milonga*). Então, ele escreve essa composição falando justamente sobre as confluências das culturas da chamada pampa *gaúcha*, que agrega Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina (BRUM, 2020).

Caminha-se, entretanto, para um consenso no entendimento dos especialistas entrevistados e base teórica deste trabalho (como Ramil), de que a *milonga*, é sim, um fato recente, assim como a cultura regional, como um todo, pois é notório que esse estilo musical condensa a introspecção típica da postura identitária do povo gaúcho, implicado por um aspecto climático - o frio – o que empurra o sujeito para esse estado contemplativo e internalizado. Além disso, os registros da *certidão de nascimento* da *milonga* apontam uma origem incerta do gênero, ainda que se saiba por qual caminho ele perambulou para chegar ao Rio Grande do Sul - e não por acaso veio pelo entrecho platino, em que pese a proximidade geográfica óbvia.

Porém, embora muito valorizada pelas análises – incluindo esta, o fator geográfico é relevante, mas não único, naturalmente. Se o pampa se irmana por terra (Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina), justificaria uma confluência também do nosso estado com Santa

Catarina, por exemplo. O que não ocorre tão pontualmente. Isso apresenta outro fator, talvez mais determinante: além das fronteiras adjacentes, os costumes e hábitos, a relação com sua formação cultural afeta muito mais a consagração de um estilo musical em relação a outros. Ou seja, os costumes gaúchos e hispano-americanos são unívocos, logo a *milonga* transita tranquilamente entre estes pares, enquanto o Rio Grande do Sul, por sua vez, não parece compartilhar tais hábitos com catarinenses e nem a mesma relação de fronteira seca que tem com outros países, por exemplo, vai consagrar a *milonga* no estado vizinho. Brum exemplifica:

Tudo o que envolve a *milonga* registra o processo de confluência com os países que nos rodeiam e que nos legaram esse estilo numa transfusão cultural, que está ao sul e não ao norte. Se pegarmos o Belchior como exemplo, que é nordestino do longínquo Ceará, sem ligação com o pampa gaúcho, mas identificado com a luta latino-americana em busca de valores libertários, conseqüentemente em sua produção artística, vai se notar que ele diz, em “À palo seco”: “por força desse destino/ um tango argentino/ me vai melhor que um blues”; isso reforça a evidência que levantamos sobre a *milonga*, tomando por base o *tango* (um contraparente da *milonga*).

Então, acredito que o mercado de consumo da *milonga* poderia ter sido testado mais para o Uruguai e Argentina, embora a barreira da língua sempre tenha sido um impeditivo também. O registro dos fonogramas no Brasil acabou nos empurrando para olhar mais *para cima*. Aqui, tivemos a histórica Casa Elétrica e só, a indústria se pautou mesmo em São Paulo e Rio de Janeiro (BRUM, 2020).

Mas não há, na visão de Brum, uma assertiva de que a *milonga*, por introspectiva e melancólica, sofreria resistência como música comercial de fato, pois, apesar de comercialmente haver mais vazão e adesão para os gêneros festivos, sempre existiu espaço para o canto dolente na história da música americana. O pesquisador lembra que a composição “Coração de luto” de autoria de Teixerinha, é, nas palavras dele, “uma toada de contação introspectiva que relata uma grande tragédia”. Esta composição se tornou a música regional gaúcha de maior vendagem da história, justamente interpretada por um artista que se marcava por ritmos mais alegres. Outro exemplo é Elis Regina, que se fez uma das maiores cantoras do Brasil, ganhando notoriedade pela dramaticidade e potência, ou ainda Adriana Calcanhoto, que também se fez ouvir através de proposta intimista de violão e voz e sussurros “à João Gilberto”, e claro, o próprio Vitor Ramil, com sua introspecção e solenidade.

Já sobre o estigma que parece ser uma constante na maneira como se lê o regionalismo gaúcho por parte do mercado fonográfico e midiático, entendido como rudimentar, passadista e exageradamente tradicional, fatores tidos como alguns dos limitadores da possível adesão da música gaúcha pela indústria musical brasileira, Brum entende que

há um complicador nessa equação que parece sempre nos empurrar a ver as coisas pelo viés da tradição (falo de tradição e não necessariamente pelo tradicionalismo –

mas sim por algo marcado pelas questões de herança e isso abotoa nossa maneira de chegar ao resto do Brasil), que é enxergar como algo necessária e inevitavelmente tradicional (BRUM, 2020).

Brum diz que, assim como a introspecção gaúcha ganhou certo espaço natural no cancionário gaúcho, a personalidade mais alegre, todavia, também contemplou outra forma do gaúcho se manifestar artisticamente, como foram os casos de Teixeira, Gildo de Freitas, Gaúcho da Fronteira, ou com outra proposta, como a de Kleiton & Kledir. Contudo, o pesquisador discorre sobre um momento atípico de fenômeno comercial na música gaúcha, chamado estilo *Tchê Music*. Esse período foi o fenômeno especificamente constituído para dar vazão comercial para a música oriunda do sul, inclusive como a que mais se projetou, a ponto de capitular uma boa estada no grande eixo com conexões fortes com o *farró*, o *sertanejo universitário*, o *axé* e outros gêneros populares e mais midiáticos. Porém, assim como parecia ter as mesmas engrenagens desses outros gêneros, que explodiram pelo país nos últimos trinta anos, o movimento *Tchê Music* pereceu em rápido processo de decomposição a ponto de quase se extinguir, aparentemente:

Tenho uma sensação, sem reflexão mais profunda, de que os processos coletivos intencionais e artificiais para produção de uma estética mais comercial tenha sido a *Tchê Music* que se inspira na luminosidade do *axé music* e do *sertanejo* moderno. Trata-se de uma abordagem mais festiva, mas também não deu certo e não me atrevo a definir um único motivo pelo qual não vingou (BRUM, 2020).

Já como argumento de defasagem da música regionalista, Brum entende que o fim do formato físico do disco se fez um grande motivo da quebra do mercado da música nativista. O pesquisador se posiciona sobre como pontuar um único gênero como estandarte da cultura gaúcha e, justamente pela diversidade de estilos, qual foi o principal legado dos festivais, em especial da Califórnia. No entanto, esta diversidade também não ajuda a amplificar a música gaúcha, que acaba se recolhendo em mercado interno, uma vez que, para Brum, ao buscarem seus grupamentos dentro dos diversos estilos e perfis, os *festivaleiros* acharam pequenas porções de consumidores da sua arte e se deram por satisfeitos com esse alcance, gerando assim uma zona de conforto que emudeceu os ecos de longo alcance para a música nativista:

Os festivais, com suas várias vertentes, abrigavam todos os estilos, desde o campeiro ao *locus* mais urbano, e isso acaba criando mercado de consumo interno que nos abastece, mas ao mesmo tempo, nos acomoda ao longo do tempo e isso limitou o alcance geral (BRUM, 2020).

Como perspectiva de remobilização da cena musical gaúcha, Brum diz que é necessário promover novas posturas, experimentações e outras projeções estilísticas. Daí pode surgir uma força global para a música regionalista, pois ela precisa agora mais do que nunca

convergir com o universalismo vigente. Ele corrobora: “me valendo de uma citação, recorro ao escritor uruguaio, Ángel Ramas, que diz: “Não há nada melhor para afirmar uma tradição do que romper com ela”. No fundo, essa postura reforça o vigor da existência da própria tradição”. Então, ainda que seja impossível precisar a representação da *estética do frio*, ele não nega que exista um semblante do aculturamento local:

Se considerarmos que tudo está em processo, é inevitável que se tenha essa estética, pois esse processo cultural dá o lugar de fala. As circunstâncias geográficas, climáticas e psicossociais estão em constante construção, porém, se é necessária uma forja estética, não consigo afirmar, mas vejo que é inevitável (BRUM, 2020).

#### 4.4 ENTREVISTA COM JUAREZ FONSECA

Aos 74 anos, Juarez Fonseca é nome de maior referência no setor crítico da música do Rio Grande do Sul, lugar esse conquistado pela sua atuação em importantes veículos como A Folha da Tarde (1969 – 1970), Zero Hora (1969, 1971 - 1973 e 2013...), Jornal da Universidade (1996 - 2004), ABC de Domingo (1996 – 2012) e nas revistas Aplauso (Porto Alegre) (1996 – 2006) e Sucesso (São Paulo) (1997 – 2013). Fonseca foi coordenador de música da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul, conselheiro do Santander Cultural, produtor de discos, *shows* e também é escritor.

O jornalista está intimamente ligado à Califórnia da Canção Nativa, desde a 4ª edição, pois atuou a partir de então no festival, seja como jurado, crítico, repórter, ou mesmo enquanto espectador, e se fez presente até a mais recente edição (em 2018). Essa paixão arrebatadora pelo evento fez Juarez protagonizar a imprensa em relação a tudo que ocorre no festival, batalhando e conseguindo matérias de capa em grandes coberturas de três a quatro páginas nos cadernos de cultura, por exemplo.

Para o crítico musical, “(...) a Califórnia se fez fundamental para a montagem do cancionero gaúcho, e foi a partir dela que veio todo o resto” (FONSECA, 2020). Essa importância do festival tem de ser percebida pela circunstância de espaço-tempo do seu surgimento, pois o evento retomou a autoestima de um regionalismo que vinha esmaecido desde uma abertura maior do mercado para o consumo da música internacional e o direcionamento do varguismo que, até os anos 1950, buscou uma concepção nacionalista sobrepondo-se a particularidades regionais:

A Califórnia chegou quando as atenções estavam apontadas para a música brasileira e internacional, e ela veio então como uma terceira via, inclusive recuperando um regionalismo que havia se perdido com a intenção nacionalista de Getúlio Vargas, algo que embandeirou o samba como representante da brasilidade e asfixiou muito das expressões locais (FONSECA, 2020).

Antes de estabelecer um gênero que pudesse agrupar os fatores condicionantes de uma estética, Fonseca se preocupa mais com o fator identitário, pois acredita que isso acabou se embaralhando pelas ramificações dos estilos que surgiram – e que teve no palco da Califórnia um amplo espaço de projeção. Então, especialmente atravessada pela construção de uma representação mais cartunesca da identidade do gaúcho, um tipo que, segundo o crítico, canta gritando, afeito a uma presunção por se auto-definir como um povo especial acima de outras diversidades e, ainda, que esses textos poéticos gauchescos são recheados de dialetos inacessíveis e reprodutores de ufanismo que beiram ao elogio da eugenia (mesmo quando inconsciente, por questões incrustadas no inconsciente coletivo sulista), essas questões acabam por sublimar a verdadeira identidade do sujeito do sul a ponto de prejudicar sua definição estética:

Apesar de existir as linhas que agrupavam estilos, a Califórnia sempre se valeu de novidades e, mesmo recentemente, quando abdicou das linhas, ainda se permitiu suspiros de inovação, pois não tinha essa coisa de “só cavalo e campo num oba-oba gaudério”, de canto gritado em um conteúdo poético que fica o tempo inteiro em uma exaltação de uma dita *raça gaúcha*, um perfil de *gaúcho fake* inventado por uma vertente de compositores que se personificou como representante da identidade de uma suposta cultura genuína, mas que, na verdade, nunca foi assim..

Se nos ativermos à Califórnia, ela sempre apostou, independente do gênero e conteúdo poético, em uma visão do gaúcho filosófico, contemplativo do campo. Nem mesmo Barbosa Lessa, Paixão Cortes, Glaucus Saraiva ou Teixeira e Gildo de Freitas representariam esse tipo que hoje é cantado pela dita música campeira (FONSECA, 2020).

Sobre a força da Califórnia da Canção Nativa em projetar artistas, Fonseca lembra que já na primeira década do festival surgiu a dupla Kleiton & Kledir e, mais tarde, o terceiro irmão, Vitor Ramil, por exemplo. A família catapultou a música local com força para a cena musical e, em seguida, foi galgando projeção nacional. Muito disso se dá a partir da experiência com o festival e sua vitrine. Ou seja, além de legar obras para o cancionário e artistas para o panteão do nativismo, a Califórnia se notabilizou por ser um dos espaços mais heterogêneos, em se tratando de público consumidor, pois este era oriundo de diversas regiões do estado e, por vezes, até do Brasil e da América: “A Califórnia nos proporcionou reuniões populares como a Cidade de Lona, grandes shows nacionais e internacionais, debates sobre os rumos da cultura e sobre as estéticas que aqui estamos abordando e que já era preocupação nossa lá atrás” (FONSECA, 2020).

Sobre a *milonga* materializar a *estética do frio*, Fonseca primeiro ressalta que, apesar de a Califórnia ter sido a responsável por dar visibilidade a esse estilo musical, aqui no Rio Grande do Sul, o gênero musical não teve origem no festival em si, mas desde os anos 1950, de modo tímido, já surgia, sendo interpretada pelos primeiros representantes da cultura

regional gaúcha - como Luiz Menezes e os conjuntos Os Gaudérios e Os Farrroupilhas, embora cada qual trouxesse a milonga com influências diferentes e estilizadas a ponto de descola-la da original *milonga* platina:

Como a conhecemos, a *milonga* aparece com Luiz Menezes, mais romântica e seresteira, e mais explícita com o Zé Gomes, natural de Carazinho, maestro do conjunto Os Gaudérios que, veja, é oriundo de uma típica região alemã e produziu a *milonga* em seu começo aqui no Rio Grande do Sul. Tinha também Os Farrroupilhas. A *milonga* é, a bem da verdade, uma mistura de diversos pontos (FONSECA, 2020).

Fonseca considera que a *milonga* chegou a alçar algum protagonismo no contexto da música nacional, mas sem que o estilo tivesse sido destacado enquanto algo simbólico da expressão cultural do Rio Grande do Sul, pois, quando estilizada, para atender as necessidades de mercado, foi envernizada como música popular e nunca se teve oportunidade ou interesse em justificá-la diferente disso:

A *milonga* esteve presente em alguns dos momentos de protagonismo dos nossos artistas, mas sem a necessidade ou a possibilidade de sustentar o gênero como algo local. Por exemplo, quando a dupla Kleiton & Kledir fazia sucesso com uma *milonga*, ninguém questionava se era *pop* ou *milonga*, e isso não era, de fato, importante; depois, quando o Bebeto Alves assinou com a *Warner Music*, uma das maiores gravadoras do país, gravou *milongas*; quando o Engenheiros do Hawaii explodiu com *milonga* “Herdeiro de pampa pobre”, eles tocavam em todas as rádios, mas só nós sabíamos que aquele gênero era algo nosso (FONSECA, 2020).

Por conta de já ter ocupado esse pódio com os artistas do regionalismo gaúcho que marinharam espaço na cena nacional, ou ainda surgida em outros contextos mais ocasionais, como a banda de rock paulista, Titãs, que, nos anos 1980, estourou nas paradas de sucesso com a *milonga* “Sonífera ilha”, com ares do *rock and roll* à brasileira, ou mesmo as parcerias de Vitor Ramil, interpretado por Zeca Baleiro, Ney Matogrosso, Caetano Veloso, Milton Nascimento, até a presença de bufos de *milonga* na obra do cantautor, Antônio Villeroy, um dos autores mais cantados no Brasil, pelos principais nomes da MPB e do *pop* nacional, tudo isso matizou um estilo de produzir música miscigenando elementos que enviesou a possibilidade de uma estética regular e unívoca. Por esse cenário já ser menor – contexto agravado pelos fatores de encolhimento das cenas locais, justificado pelo esvaziamento do rádio e da fisicalidade dos produtos de consumo, como *cd's* e afins, Fonseca acredita que passou o tempo em que a *milonga* poderia ter se consagrado como esse brasão da cultura gaúcha:

Poderia ter ocorrido antes se houvesse atenção maior para o Rio Grande do Sul, mas nunca fomos *mainstream*, nunca fizemos sucesso no rádio, quando se ditou os rumos da música nacional, e hoje nem tem mais o rádio para pleitear esse espaço, também não há mais o disco físico (FONSECA, 2020).

Mesmo se houvesse oportunidade de promover a *milonga* no cenário latino-americano, aproximando as relações comerciais da música com Argentina e Uruguai, não daria certo, no entendimento de Fonseca, pois a *milonga* é oriunda desses países e lá se desenvolve com indiscutível autenticidade, volume, qualidade e, por isso, não receberiam facilmente a *milonga* alienígena produzida pelos brasileiros, com idioma português ou sotaque falseado:

Nesses dois países, ela é o gênero dominante. Fito Paez, Lito Vitale, León Gieco, Charly García, Mercedes Sosa, Pedro Aznar, os irmãos Drexler... Todos fazem *milongas* e de todo o tipo. A *milonga* é de domínio deles e chegou até nós, mas não a ponto de ser uma coisa brasileira, e talvez isso também seja um buraco na história da *milonga* por aqui.

(...) Por que consumir do Brasil algo que eles fazem tão bem? Tivemos alguns intercâmbios, e isso é válido, mas em escala comercial, não seria o caso (FONSECA, 2020).

Fonseca reflete que, além desse esvaziamento da *milonga*, enquanto estética de mercado, a *vaneira*, gênero que ensaiou uma representação através da *Tchê Music*, nos anos 2000, ou até antes disso, isoladamente, com o sucesso de “Vanerão sambado”, nos anos 1990, foi sequestrada pelo *sertanejo universitário* que se apoderou de sua essência, mas mudou radicalmente seu conceito e fez dela, ao seu modo, um patrimônio comercial. “O que os sertanejos fazem é *vanerão*, tem aspectos de *vaneira*, mas mudam o formato, distorcem os conteúdos e levam para a maneira industrial de fazer algo popular e universal, não é regional” (FONSECA, 2020). Ainda assim, Fonseca considera que a *vaneira* gaúcha não se credenciaria para esse posto da *estética do frio*, pois a *vaneira* gaúcha não costuma ter boas letras, mas um conteúdo prosaico, desprezado e assumidamente provinciano.

O crítico musical apostaria em outro gênero para expandir relações comerciais da música gaúcha com o mercado, primeiramente em aspectos locais – por regiões que se notabilizam em serem redutos de expansão da comunidade gaúcha e que em seus repertórios tal proposta. Depois disso, escalaria os centros comerciais com ênfase. O gênero sugerido para isso é o chamamé, segundo conjectura o crítico. Porém, Fonseca alerta que, independente do ritmo, os conteúdos poéticos precisam se desapegar do reducionismo dialetal que atualmente é enfatizado pela música gaúcha e cantar, ainda que com sotaque e expressões regionais, temas também do interesse nacional:

O *chamamé* seria o caso para sustentar essa estética, talvez, e ele que poderia entrar no Brasil pelo Mato Grosso e o Mato Grosso do Sul, regiões produtoras do gênero. Foi por lá que Almir Sater incorporou muito desse estilo e que, fora dessa região, já no interior de São Paulo, Sérgio Reis também produziu bastante no estilo. Vejo uma aura mística no *chamamé*. O problema é que a música gaúcha não canta o Brasil, os nordestinos são regionalistas, mas cantam o país, e vão com facilidade para o Rio de Janeiro, onde tudo acontece, compondo obras



consoantes aos ouvidos dos cariocas, *vide* João Gilberto e Novos Baianos (FONSECA, 2020).

Fonseca assimila a predominância da música sertaneja, como produto comercial quase imbatível no que diz respeito ao espectro comercial. “A música brasileira já está sob o domínio do *sertanejo*, esse mais moderno, isso já há 20 anos. Cada vez mais haverá essa hegemonia, comercialmente falando” (FONSECA, 2020), embora ele insista que também existe qualidade na produção dos mais diversos regionalismos da atualidade. Já sobre os festivais nativistas, o crítico musical entende que malograram e só retomarão sua credibilidade popular se mudarem rigorosamente suas propostas:

Os festivais em si perderam sua importância, um pouco pelo conteúdo, um pouco por terem ficado presos a esse gauchismo bagual que se marca por um fundamentalismo intolerante e sem conteúdo; só se salvam atualmente dois dos eventos que foram dos mais importantes, que é a própria Califórnia, de Uruguaiana, e o Musicanto Sul-Americano, de Santa Rosa (...) festivais precisariam de uma nova face, mais voltada para o estilo do festival de Cosquin, na Argentina, que é, por sua vez, uma mostra que reúne expressões múltiplas do folclore, sem o caráter competitivo, no caso (FONSECA, 2020).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, no desenvolvimento do trabalho, primeiramente, que o ensaio, **Estética do frio**, de Vitor Ramil, reúne mais do que uma visão empírica ou financiada pelas experiências do autor no seio da música brasileira, em correlação ao signo do que pode ser considerado como música regional gaúcha produzida para ser consumida em escala nacional.

A teoria de Ramil, de que o gênero musical *milonga* responde mais intrinsecamente a uma essência que constitui o espírito do povo do Rio Grande do Sul, estimulado por influências antropológicas, geográficas, climáticas, psicossociais e históricas, se sustenta por particulares circunstâncias em teorias científicas consagradas já desenvolvidas bem antes, como na análise de Euclides da Cunha em **Os sertões** – livro-reportagem em que retratou com preciosidade o determinismo racial na estruturação do Brasil - ou ainda, a partir de diversos fenômenos percebidos por meio desta pesquisa, acerca do cancionero da música brasileira e do regionalismo gaúcho.

Os registros de constituição de realidades paralelas destacam o caso especial sobre nativismo gaúcho se distanciar de fato dessa luminosa formação da identidade poético-musical brasileira. Tais fatores são confirmados por episódios primordiais da trajetória de formação da MPB e do nativismo gaúcho, presentes neste trabalho. Para estipular o aspecto quantitativo e qualitativo da *milonga*, em termos de aceitação popular local e nacional, também na sua dimensão enquanto constituinte do cancionero regionalista do Rio Grande do Sul e como o gênero poderia atingir destaque no microcosmo do nativismo para assim se lançar como melhor representação estética do gaúcho, destaca-se a linha cronológica da Califórnia da Canção Nativa, festival de música regional gaúcha, consagrado como patrimônio imaterial da cultura do estado do Rio Grande do Sul e que abriga em sua trajetória, alguns dos principais acontecimentos da forja do cancionero gaúcho.

A Califórnia da Canção Nativa, desde sua primeira edição, em 1971 até os dias de hoje, foi berço do que há de mais relevante e representativo na música nativista – revelando artistas, composições, movimentos estilísticos e promovendo debates importantes. Ao percorrer cada temporada do festival, ao longo de seus 50 anos, registra-se um direcionamento do apreço técnico – passando pelas bancas de jurados até a aceitação popular, para a *milonga* enquanto gênero de maior assimilação, pois pelo menos 70% das obras poético-musicais oriundas das finais do festival chegaram ao título máximo, e/ou se immortalizaram como sucessos atemporais na opinião do público consumidor.

Além de uma volumosa preferência pela *milonga*, em aparente confirmação de que a estética do nativismo gaúcho poderia se materializar a partir dela, contrapõe-se a isso: seu sucesso comercial sempre incorreu em um processo circular em reduto apenas regional, rompendo raramente as estruturas do estado, seja para o Brasil, seja para a América. Apenas uma composição da Califórnia da Canção Nativa ascendeu às paradas de sucesso em todo o continente, que é a *milonga* “Semeadura” (José Fogaça / Vitor Ramil). Com aporte de mais de 600 composições finalistas dentre as Califórnicas, e de milhares de músicas, se estendêssemos o raio de análise para outros festivais não estudados aqui diretamente, além de outras composições criadas especialmente para discos, *shows* e projetos, destacar-se-ia mais ainda a baixa aceitação dessa produção por uma esfera maior.

Já em efeitos de Brasil, percebe-se que o regionalismo gaúcho estocou alguns poucos momentos de ascensão popular e quase sempre esteve enfatizado por um gauchismo muito caricato e/ou festivo, seja pela simplicidade em representar um arquétipo banalizado pela mídia nacional, seja pela necessidade de corresponder a esses padrões alegres e luminescentes da musicalidade brasileira, de maneira geral. Dessa forma, Teixeira, Gil do Fregoso, Gaúcho da Fronteira e Kleiton & Kledir lideraram paradas de sucesso representando estilos que, apesar de incorporarem, por vezes, a *milonga*, caso da dupla Kleiton & Kledir, por exemplo, faziam-na de modo a estilizar sua projeção, a fim de não reproduzi-la em caráter intimista, aquele que Ramil defende ser a máxima expressão artística gaúcha.

Outros poucos fenômenos locais conseguiram destaque com *milongas*, como o Tambo do Bando, Bebeto Alves, Engenheiros do Hawaii e, mais potentemente, o próprio Vitor Ramil, porém, assumindo essa textura musical melancólica e internalizada, somente Ramil, que se projeta em muito por suas parcerias com artistas de credibilidade, no Brasil e América afora, mas não necessariamente corresponde nisso em aceitação popular ou absorção da sua proposta estética como algo que represente o regionalismo do extremo sul do país.

Essa noção de Ramil se mostra difundida e amplamente reafirmada por parte dos especialistas na cultura regional entrevistados neste trabalho. A coesão de entendimento de que a *milonga* corresponde a uma estética justificadora do *habitus* gaúcho e sua maneira de estar no mundo se mostrou bem resolvida, abertamente aceita e até defendida por Vinicius Brum, Juarez Fonseca, Guilherme Suman e Ayrton dos Anjos. Porém, ainda que a *milonga* estratifique essa personalidade para o gaúcho, segundo a opinião geral dos entrevistados, não conseguiu e – apresentado aqui o argumento - nem conseguirá engrenar como música comercial, prejudicada pelo perfil dos consumidores de massa da música brasileira ou pela

formulação atual da própria indústria da música, que se resume aos poucos estilos dominantes da cena, como o destacado *sertanejo universitário*.

Uma alternativa para dar vazão à *milonga* a fim de engendrar-la como produto comercial, poderia ser direcioná-la ao mercado ibero-americano, especialmente Uruguai e Argentina, pela confluência do Rio Grande do Sul com estes países, através dos termos já apresentados; mas, de maneira geral, os entrevistados creem que existiu ao longo do tempo um melhor momento para essa reorganização da rota comercial da *milonga* em conexão com os países do Prata, porém, isso se perdeu no passado. Enquanto o processo de popularização da musicalidade regional gaúcha mirava o eixo Rio-São Paulo, pelo justificado motivo de a região ser o parque industrial da fonografia brasileira, além de, conforme Brum, o fator idiomático agir como entrave de aceitação por parte dos castelhanos, ao passo que Fonseca reporta um desinteresse desses países em consumir um estilo musical que nos foi legado por eles próprios, sendo naqueles países mais popular e genuíno, ou seja, permitindo quantitativa e qualitativamente uma abundante oferta, a *milonga* gaúcha perderia sua força, tanto comercial, quanto emblemática, para encapsular a identidade gaúcha, finalmente.

Sobre o espaço midiático para a *milonga* e a música regional gaúcha de maneira geral, a pesquisa apresentou uma percepção de que as editorias de cultura no país foram perdendo espaço de análise crítica na contemporaneidade e passaram a ocupar um diminuído lugar que se preenche com agendas, serviços e especialmente divulgação de artistas de grande expressão nacional e internacional, por promoverem maior adesão de consumidores. Enquanto isso, os regionalismos foram diluídos, apagados de sua representatividade midiática e respectiva divulgação, algo que dificulta a difusão do nativismo gaúcho. Somam-se a esse fenômeno: a ausência dos artistas regionais gaúchos na esfera digital de maneira profissional, apontada por Suman como um dos motivos de maior restrição da ocupação de novos espaços de apreciação e conhecimento por parte desses públicos a esses artistas, e ainda, com o fim do disco físico, como percebem Fonseca e Brum, perdem consideráveis fatias de mercado. Por fim, segundo Dos Anjos, os artistas nativistas apostam em sua grande maioria, em repertórios de baixa qualidade, o que prejudica o interesse da mídia e do consumidor. Todas essas circunstâncias cadenciam, na visão dos especialistas, uma capacidade de alcance inferiorizada e raramente comercial, tanto para a *milonga*, quanto para a música nativista gaúcha, em seus mais variados gêneros.

Os entrevistados consideram, ainda que o esvaziamento dos festivais também coíbe o processo criativo capaz de promover reconfigurações estéticas e artísticas, inclusive freando possibilidades mais comerciais, uma vez que o circuito destes eventos funcionava como

vitrine musical. A drenagem dos festivais, segundo Suman, deu-se por desinteresse público, quebra no sistema de financiamento governamental e sucessivo descrédito das leis de incentivo à cultura, bem como pela fórmula de competição cansada, ao longo desse meio século, algo que permitiu um sistema corrompido de artistas se alternando entre júris avaliadores por ora, e outrora como competidores, o que acabaria sustentando um ciclo de premiação aos interesses de prestígio das *personas* por sobre a qualidade estética, material, poética, musical e histórica das composições. Tais fatos banalizariam os eventos que caíram no limbo, e só retomarão certo protagonismo se estancarem tais problemas e evoluírem para o formato de mostras sem intuito de competição, que valorize as experimentações estilísticas. Fonseca, ao fazer coro com Suman, reforça esta ideia de que é preciso revigorar a cena musical do Rio Grande do Sul com eventos agregadores, e não mais em caráter de concurso.

Já sobre como resolver o impasse em torno de uma estética que melhor represente o personagem gaúcho, seu existencialismo e sua credibilidade no aspecto comercial, há distensão na avaliação dos especialistas:

Fonseca descredencia a *milonga* e aposta no *chamamé* como representante de tal proposta, introduzindo o gênero primeiramente em intercâmbio com redutos gaúchos no Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, para então, depois, alimentar o projeto para escaladas para o resto do país; Dos Anjos acredita que não há gênero mais comercial partindo do Rio Grande do Sul do que a *vaneira*, uma vez que o *sertanejo universitário*, gênero hegemônico no mercado musical, faz uso do expediente da *vaneira* – embora descaracterizado - há pelo menos 20 anos, e com isso domina o cenário da música do país; Brum entende que não é necessário um gênero em especial para talhar ou agrupar os projetos de uma estética identitária gaúcha e Suman, enfim, enfatiza a *milonga* como genuína representante dos valores estéticos do sul, porém admite que ainda que ela sintetize essa equação, não tem força comercial em seu atual estado de concepção. Esse entrave é significativamente importante para a dissolução da primazia da *milonga* em aspectos comerciais de representação da musicalidade do Rio Grande do Sul.

Ainda que esteja pacificado o estabelecimento do gênero musical em questão como melhor defensor dos elementos constituidores de uma personalidade do povo do Rio Grande do Sul, o estilo é tido como resposta puramente filosófica, antropológica e plástica, especialmente compreendida pelos próprios pares no pampa gaúcho e hispano-americano-sem condições, enfim, de estabelecer uma representatividade seja comercial e midiática seja institucional para o restante do Brasil.

## 6 BIBLIOGRAFIA

ALBION, Cravo. **Dicionário da música popular brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em 25 de Março de 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

BELTRÃO, Luiz. **Iniciação à filosofia do jornalismo**, Rio de Janeiro: Agir, 1960

BORDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**, São Paulo: Perspectiva, 1992

BOURDIEU, Pierre. **Capital cultural, escuela y espacio social**, México: Siglo veintiuno, 1997

CASSIRER, Ernest. **Filosofia das formas simbólicas**, São Paulo: Martins Fontes, 2001

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**, São Paulo: Martin Claret, 2002

DREXLER, Jorge. **Na linha fria do horizonte**. Youtube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=mBsimXmkiss&ab\\_channel=LinhaFriaFilmes](https://www.youtube.com/watch?v=mBsimXmkiss&ab_channel=LinhaFriaFilmes). Acesso em 18 de Abril de 2020, 23:30:00

HOBBSAWM, Eric J. **A invenção das tradições**, Rio de Janeiro: Paz eTerra, 2014

JOPPKE, C. “**The cultural dimensions of class formation and class struggle: On the social theory of Pierre Bourdieu**”. Berkeley Journal of Sociology, n. 31, p. 53-78, 1986

LAGE, Nilson. **A reportagem: Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**, Rio de Janeiro: Record, 2003

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**, São Paulo: Atlas, 2003

MORIN, Edgar. **A entrevista nas ciências sociais, no rádio e televisão**. Petrópolis: 1973,

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**, São Paulo: Contexto, 2008

RAMIL, Vitor. **Estética do frio**, Pelotas: Satolep Livros, 2004

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

SUMAN, Guilherme. **Crepúsculo do centauro: A (des)construção do gaúcho na pós-modernidade a partir do cancionero regional**. 2018. Porto Alegre: Trabalho de Conclusão de curso UFRGS, 2018.

SUMAN, Thiago. “O exílio musical”; CUSTÓDIO, Aline, ELMI, Alexandre (Orgs).  
**Gaúchos: uma história pouco convencional sobre o povo do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: PUCRS, 2015

## 7 ANEXOS – Entrevistas transcritas

### ENTREVISTA AYRTON “PATINETI” DOS ANJOS

**Formato: Telefone**

**Tempo de entrevista: 44 minutos**

**Realizada em 07 de Junho de 2020**

**Identificação: A.A**

**78 anos**

**Produtor Musical.**

**T.S: Existe uma fórmula para fazer sucesso com a música regionalista do Rio Grande do Sul?**

A.A: Muito da projeção dos principais artistas do Rio Grande, a explosão que ajudei a fazer, aconteceu ao acaso. Não foi de fato planejado. Por exemplo: Estávamos num bar durante uma Califórnia e me mostraram uma foto do João da Cunha Vargas, achei bonita a foto e falei por alto para tornarem capa do disco do festival e aí o Vitor Ramil viu, perguntou quem era e então conheceu o João Vargas e daí fez algumas das *milongas* mais famosas com o Ramil. O Gildo (de Freitas) eu encontrei em uma igreja, cantando com um padre e levei para gravar, mas não imaginava que faria tanto sucesso ou quando produzi o Borghetinho, programamos uma vendagem de média de 5 mil cópias e estourou mais de 175 mil discos vendidos. Já o material do Bebeto Alves, que era muito mais universal que esse regionalismo, produzi 8 dos 10 discos dele e as gravadoras não queriam, aceitavam porque eu brigava e fazia aceitarem. O Geraldo Flach, por exemplo, era um dos artistas de maior potencial nacional que eu tinha, selado pela gravadora Continental de São Paulo e que só pelo nome dele, me ajudava a disparar nomes como Gildo de Freitas e outros. O Gaúcho da Fronteira com o “Vanerão Sambado” foi outro golpe de sorte; lembro que eu tinha uma janta no *Lamas* (tradicional bar de São Paulo) com o Pelão (João Carlos Botezelli), presidente do grande prêmio MPB Shell, do qual eu era jurado. Eu e o Juarez Fonseca representando o Rio Grande do Sul. Eram apenas dois jurados por estado. Bem, aí nisso o Wilson Duarte, diretor artístico da Continental me falou que meia-noite eu tinha que estar na Rádio Globo para levar o disco do Gaúcho para o Adelman Alves, que na época tinha um programa que fazia dele, bem dizer, dono do Rio de Janeiro, revelou muita gente. Nisso, o táxi me esperando para voltar ao restaurante e eu



atrasado, meio atucanado, o porteiro me recebeu e o Adelzan percebeu a pressa e perguntou: O que você quer que toque? Uns 400 táxis rodando a música já ajuda? Respondi: confio, escolhe aí que vai dar certo e voltei correndo para o jantar. No outro dia pela manhã, o Rio de Janeiro todo ouvia o “Vanerão Sambado”. Era sucesso. Ou seja, não era tanto por uma estética ou projeto, era mais por golpe de sorte. Eu fiquei para a história por ter gravado os discos que ninguém gravaria.

**T.S: A milonga pode ser a representante da estética da música gaúcha?**

A.A: Eu prefiro a *milonga* estilizada e não aquela mais triste, de tum-tum-tum. Nesse sentido sempre admirei o Bebeto Alves que estiliza bastante essas *milongas* dele. Quando eu criei o movimento da MPG há 40 anos e levei para o Rio de Janeiro, eu projetava que o Bebeto seria umas trinta vezes maior que o Alceu Valença e isso não aconteceu. A *milonga* mais triste encolhe muito a gente, dá vontade de chorar.

**T.S: Existe de fato a necessidade de ter um gênero específico que represente esse regionalismo gaúcho?**

A.A: Eu tinha a Som Livre na mão, campanhas da RBS ao meu dispor, contatos nas principais gravadoras do Brasil, como a Continental, mas aí me apaixonava pelo Jacaré (Luiz Sérgio Metz, compositor) e pelo grupo Horizontes, de Santa Maria e depois pelo Jacaré com a turma do Tambo do Bando, que tinha o Texo Cabral, o Beto Bollo, o Carlos Cachoeira e o Vinicius Brum. Me diziam: “ninguém vai entender o que é gaúcho e o que não é”, pois os estilos eram misturados, sem definição e vingava sem a intenção de fazer algo “gaúcho”, mas também não explodia como podia. Talvez, porque tinha o compromisso de tentar parecer algo, e na verdade não tinha, não precisava ter, podia rolar e aí a gente ver o que daria.

**T.S: Os artistas gaúchos foram comerciais ao longo da história?**

A.A: Alguns tiveram episódios pontuais ao longo da carreira e isso prejudicou já outros foram mais simples de trabalhar, porém, com propostas que não vingaram. Lembro que com o grupo Pentagrama, que tinha projeção boa na época, o Jerônimo Jardim não quis mais gravar quando já estávamos no estúdio no Rio de Janeiro e o pastor, dono da gravadora, entrou e proibiu bebida e cigarro nas dependências do lugar; o Jerônimo bateu na mesa e desistiu. Ou a vez que o Noel Guarany, que poderia ter sido gravado pela Continental, de São Paulo, pois eu armei tudo, comprei passagens e deixei tudo organizado, mas quando ele chegou ao meu escritório e viu uma foto do Paixão Cortes na minha mesa e eu contei que o Paixão gravava

também pela mesma gravadora, ele disse que não queria mais, pois não gostava do Paixão e não queria gravar no mesmo estúdio, e eu então abortei o projeto e rasguei as passagens e ele acabou fechando com a RGE discos, mas não teve a mesma projeção que poderia ter tido.

**T.S: A Califórnia é o evento mais importante do nativismo gaúcho?**

A.A: A Califórnia sempre foi muito importante, mas a *milonga* não nasceu a partir dela ou pelas mãos do Beбето ou mesmo do Ramil, antes se fazia muita *milonga* de qualidade, com projeção pelo mundo. Às vezes, parece que não existiu nada antes da Califórnia, mas se pegarmos o conjunto Os Farroupilhas, que cantou música gaúcha no Japão, na Rússia, na China, tudo em idioma local, com coro de vozes feminino muito bonito acompanhando, e fez muito sucesso. Eles foram também dos primeiros artistas a cantarem em um cruzeiro, aí o Paixão (Côrtés) encheu tanto a cabeça deles que foram gravar bossa nova, se afastaram do regionalismo para irem por esse lado mais nacional. E o grupo Os Gaudérios, com o Zé Gomes em uma vanguarda da época, ou Os Angueras também, de grande qualidade faziam *milonga*, e tudo isso antes da Califórnia surgir.

**T.S: Tem alguma crítica ao movimento ou à Califórnia?**

A.A: Foi por causa das Califórnia que conheci Mercedes Sosa, Alfredo Zitarroza, Atahualpa Yupanqui, alguns dos principais nomes da música da América em todo o mundo, faziam *shows* no festival, mas não se podia cantar em castelhano no concurso e isso eu não conseguia entender. Como que um evento de fronteira com a Argentina, que recebe *shows* de lá, não permitia isso?

**T.S: Então, falando sobre esses nomes internacionais de Argentina e Uruguai, seria mais comercial desdobrar conexões com eles do que com o restante do Brasil?**

A.A: Te digo que eles nunca foram muito abertos para receber nosso estilo lá. Produzi o Antônio Tarragô Ros, lancei disco do Raulito Barbosa que era tão famoso que na época as pessoas paravam para beijar a mão dele na rua e fiz um intercâmbio, do grupo Os Serranos, daqui do Rio Grande do Sul para cantar com o Pepe Guerra, aquele uruguaio que era o maior artista deles na época, mas fizemos esse show e nada demais. Isso para ver que em tanto tempo no trecho, poucas coisas fizemos com argentinos e uruguaio, mas acredito que se tivéssemos apontado a *milonga* para esses lados, aí sim, comercialmente falando, faria mais sentido e teria mais sucesso do que tentar emplacar no nosso próprio país. O Brasil está de costas para nós, musicalmente falando.

**T.S: Qual é a desvantagem da música regional gaúcha em relação aos outros regionalismos?**

A.A: Vejo que a música gaúcha evoluiu muito em qualidade técnica, arranjos, cantos mais bem colocados, uma melhora considerável do artista de maneira geral, mas o grande problema está no repertório. A maioria aposta em repertórios realmente ruins.

**T.S: E qual seria sua aposta para um gênero que pudesse almejar ser o representante de uma estética da música gaúcha na atualidade?**

A.A: O *bugio* é de fato gaúcho? Dizem que é genuinamente nosso, mas ele não recebe influência de nenhuma outra cultura? E acho meio baixo astral. A *milonga* vem dos turcos e outros lugares, logo também não é nossa em si, mas nenhum gênero será puro do gaúcho, então eu apostaria mais na *vaneira*, sabe por quê? Porque o sertanejo hoje explode com esse perfil e que, na verdade, é igual ao estilo da *vaneira*, isso pega e as pessoas consomem, se for para engrenar comercialmente no país, teria que ser por aí. Olha o sucesso que é o *axé* e a Ivete Sangalo cantando e dançando para cima, então a *vaneira* nos aproximaria disso.

## ENTREVISTA COM GUILHERME SUMAN

**Formato: Presencial - gravada**

**Tempo de entrevista: 1h043min**

**Realizada em 05 de Junho de 2020**

**Identificação: G.S**

**30 anos**

**Professor de literatura, escritor, pesquisador, pós-graduando em cinema e compositor.**

**T.S: Além de ser o precursor do movimento nativista do Rio Grande do Sul, que outros fatores justificam o status da Califórnia da Canção Nativa como patrimônio cultural imaterial do estado?**

G.S: Então, creio que, pelo fator originário, idealizou-se um mito de fundação sobre o evento, a ponto de torna-la merecedora dessa aura quase encantada como consequência de tal importância. A célula-mãe do movimento ativo dos nativistas é a Califórnia, isso por si só já justifica o status sacrossanto do festival. Contudo, a questão se amplifica também por ser um festival que atrai, mesmo nas baixas temporadas e períodos de crise, o melhor do panteão nativista. A mitologia da Califórnia agrega muita gente importante na manutenção cultural e artística do estado. Isso é reflexo de ser a primeira, só que também é um mérito por se manter assim, edificante, pertinente, ativa na mídia e viva carinhosamente na memória afetiva da gauchada.

**T.S: Como percebe a situação dos festivais na atualidade?**

G.S: Os festivais agonizam feridos, às vezes, pela própria espada. Ou seja, as administrações sabotam a manutenção dos eventos por gestões tacanhas - seja por políticas públicas pouco engajadas em dar continuidade e visibilidade pra este tipo de evento hoje em dia, seja pelo próprio movimento que, reativo, impôs gradualmente uma métrica nada atraente para tais eventos por meio de suas competições que, em tempos áureos, até movimentaram a produção cultural, porém, em caráter muitas vezes utilitarista. Ou seja, a canção era intencional para o evento, obedecendo a uma série de lógicas externas (se condicionar ao gosto e preferências de comissões avaliadoras, optar por gêneros mais populares ou respeitados em determinada região que sediaria um festival, textos que dialogue com o lugar-comum para chegarem sem

polêmicas nas etapas finais e nos pódios que levava a um disco alusivo de cada evento sem haver divulgação ou campanha pertinente para a publicidade destas canções).

Há um convencionalismo gritante nestas fórmulas, pouca ousadia e, muitas vezes, os festivais são afetados por uma intravenosa política de favores de restritos grupos culturais. Estes criaram uma rede de benefícios (um que concorre sendo julgado por outro é aquele que o julga mais tarde, sendo ambos aproximados por relações íntimas, artisticamente equivalentes e até com algum grau de parentesco). Tudo isso, mais a falta de diálogo do meio com a realidade circundante, e por isso desinteressante aos jovens, fez com que o movimento decaísse em números e qualidade, de forma acachapante.

Há reclames quando eventos desta natureza, dividindo espaço com feiras anuais, contratam shows nacionais, sobretudo da música mais comercial, bem como o novo sertanejo ou produtos de origem suburbana (que ganham o mundo por seu apelo de venda no entendimento efetivo de mercado), como *funk* e semelhantes. O gaúcho, enquanto público e artista se sente ofendido e desprestigiado, embora sequer faça o exercício autocrítico do porquê de tais escolhas. O futuro dos festivais depende da evolução destas competições para mostras, além de uma abertura saudável do movimento em relação ao mundo que nos cerca.

**T.S: Qual o símbolo estético que representaria a Califórnia?**

G.S: Acredito que a melhor imagem para representar esse inconsciente coletivo seja mesmo a *milonga*, sem celebrar ou remeter ao gaúcho projetado pelo *status quo cetegiano*, e sim a *milonga* que reporta para a América libertária dos idos de 1970, com experimentos e raízes convivendo normalmente em nome da produção de um cancionista em formação. A *milonga* pode ser um signo cultural-estético-artístico do regional gaúcho.

**T.S: falando então na milonga: a Califórnia, com quase 50 anos e 41 edições, contou com um registro muito amplo de vencedoras e hits, sendo a maioria do gênero milonga. A que se atribui essa preferência?**

G.S: Há vários fatores, sobretudo, geoculturais. Vai desde a condição climática que carimbou a dolência e a solenidade da milonga, sua melancolia e sua cadência como particular ao sul em detrimento de regiões mais solares e mais festivas do restante do continente.

Lugares estes mais encaixados ao pertencimento tropical. Seja também pela proximidade com o Prata e a influência de lá para cá por trânsitos políticos, culturais, intercambiais, dos contratos que aproximaram a América hispânica da América lusitana, pelos trajetos de gado errando caminhos internos entre castelhanos e gaudérios, pela confluência

cultural num sotaque semelhante e um frio compartilhado ambientando bem a milonga entre os pares do Rio Grande, que são Argentina e Uruguai. Algo parecido justifica, por exemplo, a razão pela qual o Simbolismo (vertente poética do final do séc. XIX de origem francesa) vingou na Europa da época em detrimento do formalismo e do esteticismo de um Parnasianismo universalista e elitizado.

Já no Brasil, o contrário se deu: passou-se, de alguma forma, por explicação parecida com essa da questão geocultural atribuída aqui para entender a força da milonga no Rio Grande. Ora, vejamos: o Simbolismo, de carga fortemente subjetiva, melancólica e pessimista, por sua vez, não alcançou notoriedade no mesmo período em centros culturais cariocas, mas sim em regiões como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Minas Gerais. Estes lugares tinham em comum suas regiões serranas, ou seja, propensas ao frio que define um estado atmosférico favorável para a tristeza, morbidez, negativismo, frialdade e morte, refletidas, intuitivamente, nos textos poéticos metafóricos e herméticos dos poetas simbolistas brasileiros.

Enquanto o Rio de Janeiro, por seu turno, aspirante a uma Paris tupiniquim, validava a poética mais clássica e equilibrada, voltada para forma em lugar do conteúdo. Isso quer dizer que o *locus*, por vezes, define uma estética em concorrência com outra. Tudo isso, então, somado mais ainda ao sentimento de descaso do sul em relação ao Brasil, algo que alimentou essa curiosa necessidade e interesse em separação, abalou de vez a identificação do estado, já tão tardio no que tange sua colonização e desenvolvimentismo. O Brasil sustentava sua identidade pelo nacionalismo que se constituiu no Romantismo até meados do XIX e o início da república (fim do séc. XIX e séc. XX adentro). Esse desquite histórico, porém, do sul com o país, de fato, promoveu historicamente uma necessidade em erguer no sul seus próprios signos, próprias imagens primitivas e próprios mitos criadores. Isso, por assimilação e horizontalidade, fez com que os gaúchos se sentissem mais à vontade com os *platinos* para tomarem de empréstimo argumentos na construção de sua individualidade, opositivos em quase tudo ao Brasil do *samba*, do *maracatu*, do *axé* e do *funk*.

Isso elege a *milonga* como protagonista, portanto, e nos envolve em um nacionalismo em microescala como resposta imediata aos estímulos históricos desde então, inflando assim o bairrismo para bem e para mal (na maior parte dos casos). A Califórnia, como palco principal dos adventos artísticos e culturais do RS, foi apenas a vitrine que tornou essa sequência de fatos evidente a ponto de consagrar o gênero no segmento da música regional, mais para fins internos, mesmo que raras vezes saía de sua redoma de ferro e ganhe outras

mídias Brasil afora (e das poucas oportunidades que teve, mais representava um elemento exótico e forçadamente identitário do que se lançasse brasileiro ou comercial).

**T.S: A música regional gaúcha não é comercial por quais circunstâncias?**

G.S: Acredito que, por seu deslocamento crônico: ora, enquanto o Brasil respirava um romantismo que impulsionou sua arte como produto, o Rio Grande estava tentando debilmente responder a isso com severos atrasos. Havia pouca opção de formação intelectual para consolidar o entendimento mais amplo das coisas por aqui. Outros estados já haviam passado por tais processos e podiam, a partir disso, testar a promoção de seu regionalismo por um status mais comercial, que reconhecesse necessidades maiores – para fins de mercado – dialogando abertamente com outras regiões (a exemplo do *axé*, do *sertanejo*, do *baião*...), o gaúcho, cheio de pudores, se voltou para si mesmo, pois dependia de um processo de lento descobrimento ainda. Depois, já tarde, tentou revidar contra o atraso inevitável, mas sem fôlego ou disposição. Lança alguns sucessos que – dependendo do ponto de vista comercial, beiram a uma caricatura sublinhada pelo ar pitoresco, como *Teixeirinha* ou *Gildo de Freitas*, ainda que um *Gonzagão* respaldasse algo semelhante até ali, só que com representação e reconhecimento diferente em vários aspectos. Isso mostra a inabilidade do gaúcho em conseguir aparelhar sua produção local para concorrer ou vingar em âmbitos mais acima do limite do sul. É muito reativo, reacionário, indisposto a esse diálogo, incapaz de abrir mão de alguns caprichos fomentados pelo citado bairrismo, pela pretensa autossuficiência, e, na verdade, isso era quase um prêmio de consolação, uma satisfação às avessas (não precisar render Brasil afora por ter seu micro–mercado consumidor interno, uma vez que o país ignora ou satiriza o gaúcho, ele poderia gozar de seu próprio universo, circular e rarefeito, sem que o percebesse, porém).

Creio haver nisso, uma sequência de decisões equivocadas, culturalmente retraídas, geograficamente conflitantes, etc. Isso tudo redundou em uma produção internalizada, que só aos pares interessa e funciona que, quando muito, ganha alguns adeptos gaúchos “de fora do movimento” (gaúchos não-nativistas e outros simpatizantes), tem uma vida útil redutiva. Parece haver um tipo de dessacralização da arte quando um artista regional pensa em se projetar para além das fronteiras do estado. Ou seja, o inconsciente coletivo cultural gaúcho financia uma falsa autopromoção para compensar uma produção historicamente desinteressante para um mercado veloz, assertivo e abrangente.

**T.S: Há discriminação com a musicalidade do Rio Grande do Sul da parte dos demais estados?**

G.S: Não enxergo discriminação com nossa música. “Sonífera Ilha” é inegavelmente uma *milonga*. “Vanerão Sambado” teve boa reverberação. Veja, Luís Gonzaga foi um fenômeno. Zeca Baleiro, Fagner, Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Lenine são nomes comerciais dentro da MPB e que resgatam o regional de suas plagas. Nenhum desses últimos casos passou por obstáculos discriminatórios diante do sotaque, expressões pontuais do vocabulário local (até porque não apostaram nos excessos com que o gauchismo jura ser a melhor maneira de se posicionar linguística e culturalmente. Se há méritos em Simões Lopes Neto, quando faz o mesmo com sua literatura gauchesca, há também um limitador. O cancionário regional sulino sofre do mesmo mal) ou ritmos menos populares nos núcleos urbanos.

Os vetores do regional brasileiro do norte / nordeste apontam pra baixo para serem lidos, entendidos e adaptados ao entendimento do eixo Rio-São Paulo pra obter validação comercial, e isso nem está em pauta dos seus porquês; Minas Gerais revelou grandes nomes também apontando pra esse mesmo lugar, de Milton Nascimento ao Jota Quest; Brasília, com Legião Urbana a Capital Inicial, etc. E o sul? Sem querer fazer parte deste roteiro, se horizontalizou na linha fria do pampa, encubando um valor próprio e se satisfazendo com o pouco que se proporcionou. O nativismo se isolou. Quando alcançou alguma notoriedade, acabou reagindo mal, pois já acumulava despeito e rancor pela maneira histórica como se sentia diante de desavenças episódicas com a administração nacional, ou quando foi ridicularizado em alguma paródia televisiva.

Despertou por isso uma espécie de *brasileirofobia*. Parece que o Brasil sempre está disposto a zombar ou avacalhar a nossa produção. É uma paranoia generaliza que sustenta um grosseiro senso comum. Em suma, não é nada disso. É um ressentimento que engordou uma distância, por outros motivos, natural.

**T.S: Ramil sugere a milonga como estandarte da chamada Estética do Frio. Isso faz sentido?**

G.S: Totalmente. Faz sentido e assino embaixo. A síntese de Ramil sustenta minhas crenças do que percebo empírica e teoricamente.

**T.S: E ao capturar essa essência, a milonga popularizaria a música gaúcha?**



G.S: Assim como está, não surtiria efeito. Para tal, deveria passar por uma releitura profunda, repensar sua casca, suas referências. Todavia, acredito que isso pereceu, não há mais tempo para trilhar esse caminho.

Parece ultrapassado já. Dependeria de uma mobilização contingente em vários planos – do comercial ao coletivo político e cultural – e não percebo essa unidade entre gaúchos para que assim ocorra.

**T.S: Da Califórnia e de todo o cancionero gaúcho, apenas a milonga Semeadura, de José Fogaça e Vitor Ramil, transcendeu ao nacional e se fez sucesso pela América. Acredita que na atualidade é possível que mais obras poético-musicais emplaquem tamanha reverberação?**

G.S: Quando “Semeadura” despontou, o contexto era totalmente outro. Havia um forte componente político e social, a insurgência de uma juventude engajada, uma intelectualidade comprometida, o que hoje não se dá, pois sobre isso a realidade se esvazia. O pós-ditadura acabou compartimentando as agendas políticas, sociais e culturais em pastas separadas, as vezes anulando uma em relação a outra, arrogadas por microgrupos. Tudo isso banaliza discussões e a força de movimentos culturais e artísticos também (o que alimenta movimentos que silenciosamente ascendem por defendem uma unicidade, a desarticulação das individualidades, guardiões das tradições e costumes regulares e conservadores. Esse discurso contrapoducente viraliza desde 70 no sul, criando fortes laços com os núcleos cetegianos pelo que compartilham ideologicamente).

Isso é, a entender aqui, “Semeadura” era um hino de geração, uma ode libertária porque era preciso dizer, era preciso escutar. Hoje em dia, pela rápida assimilação de todos os lados, a inevitável massificação, a fugacidade de todas as coisas, o esvaziamento filosófico de uma juventude cuja régua se dá por baixo (muito mais pela ótica do consumo do que da qualificação estética, rítmica ou temática), os motivos acabaram esvaindo pelo ralo da mediocridade, pois já não sabem sequer ouvir. Há maior adesão ao *hype*, ao *meme*, aos *trending topics*, ao *hit* de músicas para ver. Vivemos tempos em que, ao invés de jovens e artistas se pensarem representados por algo como “Semeadura”, os nichos se dividem em discussões que beiram ao anacronismo, ao desserviço científico, intelectual e afim. É tempo de questionar a qualidade de um Chico Buarque, de por na mesma balança o funk comercial com a música de outro conteúdo, supondo uma falsa simetria que beira a desonestidade!

Em nível de Rio Grande do Sul, a coisa fica mais complexa: no lugar de Mercedes, Athualpa, Noel, Cenair, cantantes de opinião de uma América idealista, temos um retrocesso grosseiro. Deixamos passar impune o brilhantismo do Tambo do Bando para enaltecer o gaúcho em seus discursos pitorescos que se orgulha de ser gritão. A estética do berro predomina. A gauchônia arredonda a conversa em teses infundadas medidas por argumentos como *essência gaúcha* ou ter ou não ter *alma* como balizador do que é definitivamente bom ou não em qualidade na fonografia nativista. Isso é de uma subjetividade tacanha! E a questão se resume, muitas vezes, sobre quem é mais gaúcho do que o outro, financiando um orgulho tosco de confundir as tradições (e suas projeções) com a manutenção dos discursos pré-históricos de um gauchismo falso-campeiro-viril. Asfixiam a possibilidade de discutir o próprio tempo através do regional.

Não raras vezes, as redes sociais incendeiam em enquetes pavorosas abordando temas sobre diversidade sexual, questões étnicas ou que envolvem convenções da ordem emetegiana (e suas assembleias inúteis, cartilhas inférteis e legislações arcaicas). E, claro, que se pese o óbvio, as pautas citadas revelam a anomalia opinativa de uma maioria violenta, retraída, impotente, mal resolvida, extemporânea.

**T.S: Como pode ser imaginado um panorama da música regional em períodos estritamente digitais e globais?**

G.S: O gaúcho artista recém descobriu as mídias sociais. É contra o fluxo. Não pensa a carreira com requintes profissionais, bem como obter o auxílio de um agente, de uma mídia social, por exemplo. Por isso é que pena. Apresentações via *live* em 2020, durante a quarentena do isolamento social em meio à maior pandemia sanitária do século, mobilizou milhares e milhares de espectadores para o *facebook* e para o *instagram*.

Artistas de impacto nacional / internacional abriram mão de muitos recursos (mas levaram massas à audiência), outros não (e se equiparam de verdadeiras babilônias tecnológicas), enfim, se notabilizaram pela rápida resposta em necessidade de manter o público fidedigno, atualizado, entretido. Já no sul, a *live* do artista Baitaca, notório símbolo do gauchismo dito “raiz”, que foi rapidamente midiaticizado por aparição muito sutil em programas televisivos de emissoras menos relevantes, foi a de maior alcance aqui para o mundo (e sobre isso, enxergo vários méritos). Mesmo assim, a comparar intenções midiáticas, qualidades, recurso, entendimento dos instrumentos tecnológicos a dispor, ficou devendo (e muito). Se as intenções são boas, a prática é pouco propositiva. Alguns raros se destacam ao fazer bom uso desse tipo de ferramenta, como Shana Muller, Quarteto Coração

de Potro, Pirisca Grecco e outros poucos. Têm aqueles que confundem o *eu-artístico* com o *eu-íntimo* e nem sequer dissociam *perfil* de *página*, não alcançam seguidores suficientes para terem perfis reconhecidos ou comerciais e mermam pela insuficiência de seus próprios limitadores.

Têm aqueles que confundem o eu-artístico com o eu-íntimo e nem sequer dissociam perfil de página, não alcançam seguidores suficientes para terem perfis reconhecidos ou comerciais e mermam pela insuficiência de seus próprios limitadores. Todavia, creio que, em novos tempos, cujo contexto político desagrade tensões que comprometem até mesmo a discussão sobre produção cultural, ainda mais a se mexer no abelheiro das tradições, haverá uma abertura para que, concebendo condições minimamente planejadas e favoráveis, se tente a inclusão (já tardia) do regional gaúcho em um status mais global, mais de efeito para consumo na hipermodernidade em que vivemos.

o gaúcho precisa urgentemente conciliar a espora com o *All-Star*, ser mais no seu tempo pra preservar seu passado, do que ser passado para sobreviver no seu tempo. Assim, pela cirurgia delicada e metafórica, o centauro extirpa-se para o emergir de um gaúcho típico e atual na mesma medida, que respira o novo sem deixar o antigo mofar por negligência às raízes. Se conceber essa possibilidade, pode compartilhar com o mundo a indesviável globalidade.

## ENTREVISTA COM VINICIUS BRUM

**Formato: Telefone**

**Tempo de entrevista: 57 min**

**Realizada em 08 de Junho de 2020**

**Identificação: V.B**

**61 anos**

**Pesquisador, cantor e compositor e doutorando em letras.**

**T.S: Qual a razão para Ramil, em seu entendimento, apenas sugerir em sua obra, mas fazer questão de não normatizar ou sacramentar qual seria a melhor representação cancional para a Estética do Frio?**

V.B: O Vitor consegue detectar bem essa coisa de que “minha pátria é minha língua” não é bem assim em um país de proporções continentais como o Brasil. Aglutinar uma estética é impossível, tendo em vista essa diversidade regional que é incrível, marcada pela questão dialetal, lendas e a formação da cultura popular regional.

**T.S: Mas essa ideia do clima e da geografia dissonantes do Sul com relação ao resto do país, de fato, influencia a maneira de compor?**

V.B: Essa tendência em ser mais introspectivo na produção musical está ligada sim à paisagem do pampa e o fato de vivermos mais dentro das casas do que fora contemplando uma paisagem exuberante ligada à luz e mar e isso vai refletir no comportamento que nos orienta naturalmente para um modo de compor, tocar e agir.

**T.S: Qual a característica mais marcante do início do que se pode chamar de cultura gaúcha?**

V.B: Historicamente, nós temos na formação primitiva do Rio Grande do Sul aquela coisa de *contar causos* à beira do fogo, que o Barbosa Lessa bem apanha no livro **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho**. Esse hábito nos empurra mais para a narrativa, para o uso da palavra do que para o canto, pelo menos pela ordem das coisas. Essa experiência humana de narrar para o outro é a linguagem constituindo o indivíduo em seu tecido social e, aí então, se dá o surgimento da canção como uma resposta a isso, mas por outra linguagem, outra forma de expressão.

**T.S: Para fazer sucesso, os artistas gaúchos precisaram vestir suas propostas com a estética da brasilidade sobrepondo essa pretensa introspecção sulina?**

V.B: Curioso é que não necessariamente os artistas que saíram daqui e conseguiram reconhecimento além do Mampituba fizeram uso do expediente “iluminado e acalorado” da música brasileira.

Veja que a música de maior sucesso que surge daqui para as paradas de sucesso de todo o Brasil foi “Coração de Luto”, uma toada de conotação introspectiva que relata uma grande tragédia, composta e cantada pelo Teixeira, e isso quebra a proposta costumeira dele em propor músicas mais alegres e dançantes, que, por sua vez, conversariam melhor com esses outros regionalismos e essa suposta exigência estética de uma obra comercial. Também se apanharmos a ideia da Elis Regina como um dos grandes nomes do Brasil com um tipo de canto muito próprio, perceberemos que costumeiramente ela cantou com melancolia e dramaticidade e, mesmo assim, se tornou expoente a ponto de carregar consigo nomes que viriam a se consagrar na música brasileira, como Belchior e João Bosco.

Depois, a Adriana Calcanhoto conquistado o Brasil já apostando em um estilo intimista de voz e violão à João Gilberto, então não quer dizer que tenhamos abandonado essa introspecção, mas há variações: teremos a Elias mais ao modo “alegre”, o Teixeira, Gaúcho da Fronteira, Kleiton & Kledir, quer dizer, são muitas as maneiras de fazer, mas não há um distanciamento a ponto, creio, para justificar a questão identificada pelo Ramil.

**T.S: O regionalismo gaúcho é mais conservador do que os demais regionalismos do Brasil?**

V.B: há um complicador nessa equação que parece sempre nos empurrar a ver as coisas pelo viés da tradição (falo de tradição e não necessariamente pelo tradicionalismo – mas sim por algo marcado pelas questões de herança e isso abotoa nossa maneira de chegar ao resto do Brasil), que é enxergar como algo necessária e inevitavelmente tradicional.

**T.S: Fizeste parte de um dos maiores rompantes da música regional, procurando quebrar esse tradicionalismo com o Tambo do Bando e sendo referência do movimento da MPG (Música Popular Gaúcha). Porém, qual foi a razão de nem mesmo essa iniciativa ter vingado como algo mais brasileiro do que nativista?**

V.B: Sabe, hoje eu tenho duas impressões sobre o Tambo, no tanto que posso me permitir esse distanciamento, mas vejo que tivemos, primeiro, uma pontaria que pareceria certa

como proposta, pela ideia, pela ideologia, mas ao mesmo passo, por um pouco de arrogância e ingenuidade, fatores característicos da juventude, não soubemos canalizar isso. Depois, no início dos anos 1980 nos jogamos para dentro da Califórnia e dos festivais, que tinham, por sua vez, boa ressonância, abrigavam todas as tendências e acabamos tragados para isso, mas era justamente algo que deveríamos nos desprender. O Jacaré (Sérgio Metz, compositor do grupo Tambo do Bando) dizia: “Em cada indivíduo nasce um tempo, como cabelos, uma tradição e uma ruptura”.

**T.S: Os festivais impulsionaram ou contraíram a produção artística do nativismo gaúcho?**

V.B: Os festivais, com suas várias vertentes, abrigavam todos os estilos, desde o campeiro ao *locus* mais urbano, e isso acaba criando mercado de consumo interno que nos abastece, mas ao mesmo tempo, nos acomoda ao longo do tempo e isso limitou o alcance geral.

**T.S: Trazer novos elementos para a cultura gaúcha é uma maneira de esvazia-la ou recupera-la?**

V.B: Me valendo de uma citação, recorro ao escritor uruguaio, Ángel Ramas, que diz: “Não há nada melhor para afirmar uma tradição do que romper com ela”. No fundo, essa postura reforça o vigor da existência da própria tradição.

**T.S: Resumir em uma versão a estética regional como propõe de Ramil, é necessário?**

V.B: Se considerarmos que tudo está em processo, é inevitável que se tenha essa estética, pois esse processo cultural dá o lugar de fala. As circunstâncias geográficas, climáticas e psicossociais estão em constante construção, porém, se é necessária uma forja estética, não consigo afirmar, mas vejo que é inevitável.

**T.S: Por qual razão o cancioneiro gaúcho precisa de um definidor de sua estética?**

V.B: Quando de antes da formação do cancioneiro musical do Rio Grande do Sul, o povo daqui *arranhava* tocar violão e gaita, um que outro declamava o regionalismo do século XX, com destaque para João da Cunha Vargas como um dos poucos poetas mais recorrentes na época, mas não havia muito além de “Prenda Minha” e “Boi Barroso” para se cantar, e aí é que surge “Negrinho do Pastoreio”, recolhido pelo Barbosa Lessa para o **Manual de tradições**, de 1950, época que também despontaria Luiz Menezes. Depois, em 1953, surge o conjunto Os Farroupilhas, e somente 20 anos depois, aparece a Califórnia, algo que demorará mais uma

década para então, em 1980, se assentar como consagrada, de fato, tendo produzido, nessa primeira década, uma média de 12 composições por ano, ou seja, em dez anos produzimos quantitativamente muito mais do que já se fizera antes, e isso dá volume para o apreço à música regional gaúcha em suas mais variadas formas de expressão.

Além da Califórnia, que era mais abrangente e na sequência vieram a Ciranda Teuto-Riograndense de Taquara, que valorizava mais a cultura alemã e a Vindima da Canção Popular, de Flores da Cunha, que destacava a influência da cultura italiana da região e depois então o que se viu foi uma explosão do circuito por todo o estado. Ainda na virada de 1970 para 1980 vimos o sucesso de Pedro Raymundo, Zé Mendes, Teixeira, Gildo de Freitas e Os Bertussi, popularizar uma das facetas da música regional e produzindo obras em grande escala o que faz crescer exponencialmente a referência e o produto de consumo e direciona certo estilo e estética. Mas isso tudo chega agora somente aos 50 anos, é um fenômeno recente, que precisa ainda se reconhecer, se perceber.

**T.S: E como a milonga se encaixaria nessa construção de identidade?**

V.B: A Califórnia veio como uma inquietação do Colmar (Duarte) e seus pares, de fazer texto, canção, desenho e várias outras manifestações estéticas com base na vida que viviam em Uruguaiana e na tentativa de dar supremacia à palavra, à força da expressão local, o dialeto, as gírias, expressões e isso fortalece a milonga, que dizem, etimologicamente teria origem na África e não por coincidência, significa palavra. A milonga expõe com clareza o texto cantado e essa pode ser uma das forças para que ela tenha tomado tanto corpo na nossa cultura local, justamente dando reforço ao perfil que contei antes da origem dos causos e valorização sobre a narração episódica.

**T.S: E como a milonga ganha espaço na cultura regional gaúcha?**

V.B: A *milonga* também é um fenômeno muito recente. Se identificarmos a origem dela aqui no Rio Grande do Sul, ela aparece com o Luiz Menezes, que compôs “Milonga do contrabando”, incitado pelos conterrâneos da região da fronteira que implicavam que mesmo ele pertencendo a essa região que recebia influência da cultura argentina, só compunha serestas e relegava esse gênero típico de lá (a *milonga*). Então, ele escreve essa composição falando justamente sobre as confluências das culturas da chamada pampa *gaúcha*, que agrega Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

**T.S: Então, seria melhor canalizar esforços comerciais para os países do *prata* ou insistir em determinar a milonga como nossa identidade para o Brasil?**

V.B: Tudo o que envolve a *milonga* registra o processo de confluência com os países que nos rodeiam e que nos legaram esse estilo numa transfusão cultural, que está ao sul e não ao norte. Se pegarmos o Belchior como exemplo, que é nordestino do longínquo Ceará, sem ligação com o pampa gaúcho, mas identificado com a luta latino-americana em busca de valores libertários, conseqüentemente em sua produção artística, vai se notar que ele diz, em “À palo seco”: “por força desse destino/ um tango argentino/ me vai melhor que um blues”; isso reforça a evidência que levantamos sobre a *milonga*, tomando por base o *tango* (um contraparente da *milonga*). Então, acredito que o mercado de consumo da *milonga* poderia ter sido testado mais para o Uruguai e Argentina, embora a barreira da língua sempre tenha sido um impeditivo e também, o processo de registro dos fonogramas no Brasil acabou nos empurrando para olhar para cima. Aqui, tivemos a histórica Casa Elétrica e só, a indústria se pautou em São Paulo e Rio de Janeiro.

**T.S: Qual foi o movimento ou artista que mais se aproximou do tipo de música comercial em escalada de alto consumo no Brasil?**

V.B: Tenho uma sensação, sem reflexão mais profunda, de que os processos coletivos intencionais e artificiais para produção de uma estética mais comercial tenha sido a *Tchê Music* que se inspira na luminosidade do *axé music* e do *sertanejo* moderno. Trata-se de uma abordagem mais festiva, mas também não deu certo e não me atrevo a definir um único motivo pelo qual não vingou.

**T.S: Qual circunstância, na história recente define melhor a dificuldade para expansão da cultura gaúcha pelo Brasil?**

V.B: O fim do formato físico do disco certamente quebrou muito do mercado regional gaúcho. Na atualidade, pode se dizer que o expoente tem sido o Baitaca, por exemplo, que fez uma *live* dia desses e milhares de pessoas assistiram por todo o mundo. E a música dele, a “Do Fundo da Grota” foi cantada recentemente por alguns dos principais nomes do sertanejo que domina como música popularesca no país, como o Gustavo Lima e a dupla Maiara e Maráisa. Dia desses vi em alguma rede social até um vídeo de um tenor gaúcho radicado na Itália, cantando essa obra em versão italiana, porém, não raramente esses fenômenos despontam e na mesma medida desaparecem. O mundo virtual democratiza os acessos, pois tudo está à disposição, embora também, 2020 tenha nos trazido, com esse contexto de pandemia global, uma sacudida nos modelos que aparentemente dominavam e estavam consagrados.



**T.S: A milonga é a síntese da estética da cultura regional gaúcha?**

V.B: O grande legado dos festivais em sua época de apogeu foi a diversidade das manifestações estéticas, então não sei se necessariamente essa estética se defina com um gênero musical apenas.

## ENTREVISTA COM JUAREZ FONSECA

**Formato: Telefone**

**Tempo de entrevista: 1h 20min**

**Realizada em 08 de Junho de 2020**

**Identificação: J. F**

**74 anos**

**Jornalista cultural, crítico musical e produtor musical.**

**T.S: Como é sua relação com a música nativista?**

J.F: Sou do interior do estado, de Canguçu e vivi também no campo quando fui morar no interior de Guaíba, antes de chegar a Canoas, na região metropolitana de Porto Alegre. Esse contato com o campo que é vigente até hoje fez com que me identificasse com a música regional gaúcha, mas ao mesmo passo que me criei ouvindo a rádio Liberdade de Canguçu, que rodava exaustivamente o repertório do Teixeira, artista que vi surgir, eu também consumia Rock, música italiana, Nelson Gonçalves, bolero, etc e nos anos 1960, conferindo o estouro e me envolvendo com Beatles, Stones e a MPB com Elis, Caetano, Chico, Milton e esse volume de informação que abundava da música nacional e internacional abafou em mim um pouco da expressão regional, ainda que eu seguisse conferindo coisas como Os Gaudérios, Os Farrupilhas, Luiz Menezes e o programa de rádio Grande Rodeio Coringa, que era sucesso na época. Depois, na década seguinte em diante estive nos principais momentos dos festivais, especialmente na Califórnia da Canção Nativa, seja como jurado ou como jornalista e por aí fui constituindo meu senso crítico híbrido sobre o regionalismo.

**T.S: Sendo um dos personagens principais da história da Califórnia, ainda que não seja compositor ou cantor, como se deu sua conexão com o evento?**

J.F: A Califórnia nasceu em 1971 e eu só fui tomar conhecimento dela em 1974, pois o ano anterior eu havia morado na Europa e quando voltei, o Danilo Ucha falou maravilhas do festival, então fui até Uruguaiana para cobrir para Zero Hora e me encantei. Era outro tipo de música, muito diferente do estilo do Teixeira que tanto eu tinha consumido e gostava e que me levou a fazer pelo menos 4 grandes matérias para o jornal. O encanto com a Califórnia foi tanto que eu passei a frequentar todos os anos e abria espaço no jornal, conseguindo matéria de capa e bons números de páginas para a cobertura do evento.

**T.S: E como o senhor definiria o espaço da milonga na Califórnia da Canção Nativa?**

J.F: A milonga sempre foi um gado especial no rebanho de gêneros e estilos e se destacava, ao passo que a música de baile, por exemplo, que corria por fora dos festivais como algo comercial, não tinha vez nesse palco. Já na primeira edição o festival nos brindou com uma das milongas mais clássicas do cancionero regional e que para mim é uma das obras mais lindas da nossa história, que é “Prece ao Minuano”, do Telmo de Lima Freitas; Reflexiva, contemplativa e regional, mas não dessas agauchadas, “campeironas”.

**T.S: Falando em campeiras, essa distinção entre os campeiros x urbanos é uma ponte forte ou uma fragilidade do festival?**

J.F: Apesar de existir as linhas que agrupavam estilos, a Califórnia sempre se valeu de novidades e, mesmo recentemente, quando abdicou das linhas, ainda se permitiu suspiros de inovação, pois não tinha essa coisa de “só cavalo e campo num oba-oba gaudério”, de canto gritado em um conteúdo poético que fica o tempo inteiro em uma exaltação de uma dita *raça gaúcha*, um perfil de *gaúcho fake* inventado por uma vertente de compositores que se personificou como representante da identidade de uma suposta cultura genuína, mas que, na verdade, nunca foi assim. Se nos ativermos à Califórnia, ela sempre apostou, independente do gênero e conteúdo poético, em uma visão do gaúcho filosófico, contemplativo do campo. Nem mesmo Barbosa Lessa, Paixão Cortes, Glaucus Saraiva ou Teixeira e Gil do Freitas representariam esse tipo que hoje é cantado pela dita música campeira.

**T.S: Como define o momento histórico do surgimento da Califórnia no aspecto musical?**

J.F: A Califórnia chegou quando as atenções estavam apontadas para a música brasileira e internacional, e ela veio então como uma terceira via, inclusive recuperando um regionalismo que havia se perdido com a intenção nacionalista de Getúlio Vargas, algo que embandeirou o samba como representante da brasilidade e asfixiou muito das expressões locais. A Califórnia surge e nos primeiros dez anos vê surgir alguns dos principais nomes da cultura regional e até artistas de expressão nacional, como o caso dos irmãos Kleiton & Kledir e depois o próprio Vitor Ramil. Além do festival em si,

A Califórnia nos proporcionou reuniões populares como a Cidade de Lona, grandes shows nacionais e internacionais, debates sobre os rumos da cultura e sobre as estéticas que aqui estamos abordando e que já era preocupação nossa lá atrás, A Califórnia se fez fundamental para a montagem do cancionero gaúcho, e foi a partir dela que veio todo resto.

**T.S: A milonga pode se tornar representante da estética identitária da cultura regional sob uma ótica comercial?**

J.F: Agora acho que não. Poderia ter ocorrido antes se houvesse atenção maior para o Rio Grande do Sul, mas nunca fomos *mainstream*, nunca fizemos sucesso no rádio, quando se ditou os rumos da música nacional, e hoje nem tem mais o rádio para pleitear esse espaço, também não há mais o disco físico.

A *milonga* esteve presente em alguns dos momentos de protagonismo dos nossos artistas, mas sem a necessidade ou a possibilidade de sustentar o gênero como algo local. Por exemplo, quando a dupla Kleiton & Kleidir fazia sucesso com uma *milonga*, ninguém questionava se era *pop* ou *milonga*, e isso não era, de fato, importante; depois, quando o Beбето Alves assinou com a *Warner Music*, uma das maiores gravadoras do país, gravou *milongas*; quando o Engenheiros do Hawaii explodiu com *milonga* “Herdeiro de pampa pobre”, eles tocavam em todas as rádios, mas só nós sabíamos que aquele gênero era algo nosso. Os Titãs fizeram *milonga*, mas sem saber ou sem dar relevância para esse fato. O Zeca Baleiro gravou Vitor Ramil, o Milton Nascimento e o Caetano Veloso gravaram obras dele ou com ele, mas nada disso incorporou a *milonga* ao *status* de nos representar comercialmente, talvez sim, conceitualmente.

**T.S: O Brasil não absorveu a milonga. Seria possível torna-la mais comercial, no Uruguai e na Argentina?**

J.F: Nesses dois países, ela é o gênero dominante. Fito Paez, Lito Vitale, León Gieco, Charly Garcia, Mercedes Sosa, Pedro Aznar, os irmãos Drexler... Todos fazem *milongas* e de todo o tipo. A *milonga* é de domínio deles e chegou até nós, mas não a ponto de ser uma coisa brasileira, e talvez isso também seja um buraco na história da *milonga* por aqui. Por que consumir do Brasil algo que eles fazem tão bem? Tivemos alguns intercâmbios, e isso é válido, mas em escala comercial, não seria o caso.

**T.S: Qual a diferença da milonga para outros gêneros regionais?**

J.F: Quando toca um xote nordestino, um coco, um xaxado, um maracatu, um samba, todo mundo sabe que é. Além da *milonga*, o vaneirão, por exemplo, esses sertanejos todos da atualidade gravaram, mas não tem nada a ver com a dinâmica, a forma e o conteúdo do Vanerão que é feito no nordeste. Essa falta de emplacar algo, vejo que muito se dá por não termos potência na mídia.

**T.S: Algum outro gênero - além da milonga - poderia galgar posto para representar uma identidade regional gaúcha?**

J.F: O *chamamé* seria o caso para sustentar essa estética, talvez, e ele que poderia entrar no Brasil pelo Mato Grosso e o Mato Grosso do Sul, regiões produtoras do gênero. Foi por lá que Almir Sater incorporou muito desse estilo e que, fora dessa região, já no interior de São Paulo, Sérgio Reis também produziu bastante no estilo. Vejo uma aura mística no *chamamé*. O problema é que a música gaúcha não canta o Brasil, os nordestinos são regionalistas, mas cantam o país, e vão com facilidade para o Rio de Janeiro, onde tudo acontece, compondo obras consoantes aos ouvidos dos cariocas, *vide* João Gilberto e Novos Baianos.

**T.S: E a vaneira que os sertanejos assumiram... Não seria comercialmente interessante insistir nesse gênero?**

J.F: O que os sertanejos fazem é vanerão, tem aspectos de vaneira, mas mudam o formato, distorcem os conteúdos e levam para a maneira industrial de fazer algo popular e universal, não é regional. A nossa vaneira é regional, mas não costuma ter letra, não diz nada com nada e tem conteúdo provinciano. Perceba que o Raul Ellwanger, o Vitor Ramil, o Bebeto Alves nunca gravaram um vaneirão, por que será? (risos).

**T.S: A milonga é gaúcha, argentina ou uruguaia?**

J.F: Não se sabe onde ela nasceu, conhecemo-la a partir do Uruguai e da Argentina, já o tango se origina da milonga, isso sim se pode afirmar, ou que das periferias de Buenos Aires escorre até o núcleo da cidade e daí explode. Dizer que a milonga é *gaúcha* é mais longe que chegamos da sua árvore genealógica, mas se refletirmos sobre os campos neutrais, ali tivemos uma miscigenação forte de paulistas bandeirantes, espanhóis catequistas, argentinos, uruguaiois, gente daqui, etc... Tudo isso influencia na milonga que chega até nós. Mas, claro que tudo isso era muito incipiente. Como a conhecemos, a *milonga* aparece com Luiz Menezes, mais romântica e seresteira, e mais explícita com o Zé Gomes, natural de Carazinho, maestro do conjunto Os Gaudérios que, veja, é oriundo de uma típica região alemã e produziu a *milonga* em seu começo aqui no Rio Grande do Sul. Tinha também Os Farroupilhas. A *milonga* é, a bem da verdade, uma mistura de diversos pontos.

**T.S: Como o senhor vê o regionalismo gaúcho atualmente?**

J.F: Os festivais em si perderam sua importância, um pouco pelo conteúdo, um pouco por terem ficado presos a esse gauchismo bagual que se marca por um fundamentalismo intolerante e sem conteúdo; só se salvam atualmente dois dos eventos que foram dos mais importantes, que é a própria Califórnia, de Uruguaiana, e o Musicanto Sul-Americano, de Santa Rosa. Mas, tem muita gente que vale a pena ser ouvida fazendo música regional pelo Brasil, como um pessoal de Minas Gerais que chegou até mim esses dias com trabalho que cantava coisas necessárias de serem ouvidas, como manifestações contra invasões de terras e genocídio indígena, desmatamento e outros protestos, temas esses que o Noel Guarany, por exemplo, já cantava lá no passado. Aqui, no Rio Grande do Sul, destaco os caras que cantam com consciência sobre sua terra, como o Leandro Maia, o Marcelo Delacroix, o Zelito, o Richard Serraria, ou dos mais antigos, o Luiz Carlos Borges, o próprio Bebeto Alves, já dos mais “campeiros”, o Mauro Moraes, que tem um belo trabalho como letrista, o Martin César Gonçalves, que considero disparado o melhor poeta do estado e o Vitor Ramil, que para mim é o maior ‘cabeça’ da música gaúcha de todos os tempos.

**T.S: E qual será o futuro da música brasileira e dos festivais?**

J.F: A música brasileira já está sob o domínio do sertanejo, esse mais moderno, isso já há 20 anos. Cada vez mais haverá essa hegemonia, comercialmente falando. Já os festivais precisariam de uma nova face, mais voltada para o estilo do festival de Cosquin, na Argentina, que é, por sua vez, uma mostra que reúne expressões múltiplas do folclore, sem o caráter competitivo, no caso. A Califórnia deveria se tornar isso, e reunir num mesmo palco o César Olivera & Rogério Melo, o Luiz Carlos Borges, o Bebeto Alves, o Vitor Ramil, etc e assim permitir diálogo dos estilos por estas aproximações.

**T.S: Para fechar, Juarez, antes tu destacaste logo o Ramil, autor da obra que guia este trabalho. Então, como o senhor desdobraria a relevância dela para a cultura gaúcha?**

J.F: Para a cultura brasileira, eu diria. Ele é grande. Sabe se cercar de sentido, sabe quem é e não a toa se conectou ao Carlos Boscardini, ao Pedro Aznar, aos Daniel e ao Jorge Drexler, ao Milton Nascimento, a Angélica Freitas. Um cara que descobre gente, que escreve livros – Satolep é espetacular -, que é um multiplicador de ideias, esse é o Ramil. Essa estética do frio é brilhante; ninguém tinha formalizado isso antes, e ele fez sentado na sacada da casa do irmão, no Rio de Janeiro, de calção, numa tarde quente. O mais interessante é que ele não fica o tempo todo batendo em cima da teoria como quem precisar comprovar necessariamente algo, mas ela é permanente em seu trabalho, tudo que ele produz é em volta desse fenômeno;

aquela história de “não estamos na margem, mas no centro de outra história” é uma puta sacada; Ninguém da geração dele teria a ideia de musicar os textos do João da Cunha Vargas, por exemplo, e ele trouxe para outras gerações, tornando ambos regionais e universais na mesma medida. O Ramil é dos poetas sofredores - e esses são os mais lúcidos e, contraditoriamente falando, são os que dão mais corpo e alma.