

**UMA HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR GAÚCHA É  
POSSÍVEL? ANÁLISE CRÍTICA DA PRODUÇÃO  
HISTORIOGRÁFICA SOBRE A MÚSICA DO  
RIO GRANDE DO SUL**

**Is a Social History of Gaúcha Popular Music Possible?  
A Critical Analysis of the Historiographical Production on  
Music from Rio Grande do Sul**

**¿Es posible una historia social de la música popular gaúcha?  
Análisis crítico de la producción historiográfica sobre la  
música de Rio Grande do Sul**

*Clarissa Figueiró Ferreira<sup>1</sup>*

**Resumo:**

Este artigo visa trazer reflexões sobre como se construiu a historiografia da música no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, a fim de demonstrar como essa produção de conhecimento moldou e restringiu as representações do que hoje se comprehende como “música gaúcha”. A investigação pretende mostrar como as narrativas criadas sobre a “sonoridade gaúcha” demonstram vieses excludentes, “produtores de subalternidade” (PLESCH, 2013), quanto a diversos tipos de indivíduos e musicalidades, segregadas por marcadores ideológicos e sociais como raça/etnia e gênero. Sugere-se uma abordagem que questione as narrativas tradicionais e explore os aspectos sociais envolvidos na construção dessa história musical. Deste modo, busca-se neste estudo desenvolver aportes para metodologias de ensino e pesquisa sobre música popular do Rio Grande do Sul com estratégias educativas decoloniais que possam ser usadas por professores e pesquisadores.

**Palavras-chave:** Decolonialidade. História da música gaúcha. Identidade.

**Abstract:**

This article reflects on the construction of the historiography of music in the Brazilian state of Rio Grande do Sul, aiming to demonstrate how this body of knowledge has shaped and constrained representations of what is now understood as “gaúcha music.” The investigation reveals how the narratives surrounding the “gaúcha sound” exhibit exclusionary biases, termed “producers of subalternity” (PLESCH, 2013), that marginalize various individuals and musical styles based on ideological and social markers such as race/ethnicity and gender. The proposed approach questions traditional narratives and examines the social aspects involved in shaping this musical history. Consequently, this study seeks to contribute to teaching and research methodologies on popular music from Rio Grande do Sul through decolonial educational strategies applicable to both educators and researchers.

**Keywords:** Decoloniality. Gaúcha music history. Identity.

**Resumen:**

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre cómo se construyó la historiografía de la música en el estado brasileño de Rio Grande do Sul, con el fin de demostrar cómo esta producción de conocimiento ha moldeado y restringido las representaciones de lo que hoy se entiende como “música gaúcha”. La investigación pretende mostrar cómo las narrativas creadas sobre la “sonoridad gaúcha” revelan sesgos excluyentes, “productores de subalternidad” (PLESCH, 2013), respecto a diversos tipos de individuos y musicalidades, segregados por marcadores ideológicos y sociales como raza/etnia y género. Se sugiere un enfoque que cuestione las narrativas tradicionales y explore los aspectos sociales involucrados en la construcción de esta historia musical. Así, este estudio busca desarrollar aportes para metodologías de enseñanza e investigación sobre la música popular de Rio Grande do Sul mediante estrategias educativas decoloniales que puedan ser utilizadas por docentes e investigadores.

**Palabras clave:** Decolonialidad. Historia de la música gaúcha. Identidad.

É possível consumir a música regional gaúcha com os valores da contemporaneidade? Como podemos estudar a história da música popular do Rio Grande do Sul trazendo perspectivas que foram invisibilizadas nas narrativas hegemônicas? Quais os gêneros musicais e as influências étnicas legitimadas na bibliografia tradicional sobre o tema? Há uma construção intelectual histórica representativa de forma igualitária para as mais diversas musicalidades do Rio Grande do Sul? De que forma a música do Rio Grande do Sul foi escrita e descrita, e por quem? De que modo a história e a etnomusicologia poderiam abordar esses temas?

São inúmeras as inquietações que compartilho neste começo de texto, indagações estas abordadas em inúmeros debates. Estudo a música do Rio Grande do Sul desde a graduação por interesse em compreender como se constituíram os entendimentos do que hoje se considera “música regional gaúcha”, buscando entender as particularidades sonoro-musicais e também os eventos sociais que representam. Tais pautas se tornaram presentes na minha trajetória ao tocar e compor com esses gêneros musicais além de pesquisar a partir da etnomusicologia.

Falo desse lugar híbrido, como instrumentista e como acadêmica, doutora em etnomusicologia e licenciada em história, e a partir da minha experiência como violinista nos

espaços do Tradicionalismo e do Nativismo por cerca de dez anos. Escrevo também como professora, enquanto elaboro os conteúdos para a disciplina História da Música do Rio Grande do Sul, oferecida em 2024 no curso de música popular da Universidade Federal de Pelotas.

Ao longo da minha trajetória como pesquisadora e estudante, durante o mestrado, investiguei os festivais de música nativista<sup>2</sup>. Já em minha tese de doutorado, pesquisei as novas configurações de mercado na música independente do Rio Grande do Sul a partir de trabalhos de músicos que possuíam relação com o regionalismo<sup>3</sup>. Em paralelo a isso, em 2014, criei o blog Gauchismo Líquido, onde publiquei textos que, somados a materiais inéditos, foram publicados em livro pela Editora Coragem em 2022<sup>4</sup>.

Minha pesquisa ao longo desse tempo foi refletindo os debates sociais contemporâneos e assimilando as epistemologias decoloniais atuais. Diversas culturas tradicionais e seus relativos gêneros musicais estão sendo revisitados e reinterpretados a partir de observações sobre como lidam com as questões de machismo, racismo e homofobia, como tem acontecido no samba, no forró e também na “música regional gaúcha”.

### **Discursos de legitimidade e a construção da música regional gaúcha**

A consideração sobre uma “verdadeira música gaúcha” é um embate que sempre esteve presente nos contextos desses acontecimentos culturais. A questão foi uma das motivações para o surgimento dos festivais nativistas, que começaram na década de 1970 e acabaram se tornando um movimento constante até hoje. Ao longo de 50 anos de atividade, ao considerarmos seu início com o Festival Califórnia da Canção em Uruguaiana, em 1971, foram travados inúmeros embates estéticos que transpareciam escolhas ideológicas. Através dos regulamentos dos festivais e dentro desse nicho, moldou-se a sonoridade do que seria compreendido como “música gaúcha”, aqui escrita entre aspas, pois esse contexto estabelece características específicas para representar a música de todo estado.

Neste trabalho, utilizarei a expressão “música regional gaúcha”, assim como “música gauchesca” e “gauchismo”, termos utilizados para descrever a construção de uma sonoridade relacionada a um movimento social e artístico específico. Dessa forma, pensa-se nesses termos para descrever a produção musical criada e/ou inspirada a partir dos principais fatores identitários construídos do Rio Grande do Sul, especificamente aqueles ligados ao contexto rural/agropastoril, que é, em termos rítmicos e harmônicos, fortemente influenciado pelo contato direto com a cultura dos países platinos (Argentina e Uruguai) e pela imigração ítalo-germânica e portuguesa, além do estreito vínculo com as culturas africanas e indígenas, mesmo que não sejam

devidamente creditadas, como demonstrará a análise feita neste trabalho. As expressões que situam as composições como vinculadas ao regionalismo gaúcho evidenciam o entendimento de que sonoridades específicas do Rio Grande do Sul, a partir da segunda metade do século XX, possuem características próprias em relação ao contexto brasileiro e latino-americano, sendo o regionalismo gaúcho considerado um movimento cultural com diversas vertentes (SANTI, 1999; OLIVEIRA, 2007; LUCAS, 1990; JACKS, 1998; GOLIN, 1983; COUGO, 2012).

O termo “regionalismo” aqui merece uma atenção, pois Oliven, em *A parte e o todo*, afirma que “regionalismo é uma reivindicação política de um grupo de pessoas identificadas territorialmente contra um ou muitos mecanismos do Estado”.

Temos assim um fenômeno que é essencialmente político em sua definição e que se caracteriza também por desigualdades sociais, mas que se articula mobilizando sentimentos coletivos e veiculando identidades e ideologias associadas a memórias sociais. Passamos, pois, do campo do político e do econômico para o da cultura, na qual a dimensão simbólica desempenha um papel preponderante (2006, p. 25).

Dessa forma, o regionalismo pode ser visto como um campo de disputas no qual diferentes realidades se enfrentam. Ao investigar esse campo de estudo, é aparente a ocorrência de um discurso que atuou durante décadas no provimento da construção de uma identidade regional, negligenciando a legitimidade de outras manifestações em detrimento de uma busca por homogeneidade. Esse fato está diretamente ligado a um processo de dominação cultural presente na história ocidental recente, ou, como destaca Araújo, “o que se possa chamar de cultura do homem, branco, heterossexual, descendente de europeus ocidentais e cristão, ou de sua prole e afeitos no mundo colonial, cultura essa consagrada como artífice da prosperidade material e financeira do capital” (2016, p. 9). Hoje em dia, esses “efeitos predatórios” são “escancaradamente notáveis” a partir dos diálogos entre a etnomusicologia e outros saberes socialmente acumulados.

Assim, a aparentemente neutra categoria ‘música’, como evidenciam os artigos coletivos que seguem, tem levado à redução de culturas tidas como subalternas aos termos de outras, que se impuseram às primeiras como superiores, podendo redundar até mesmo no apagamento intelectual e físico-material de quaisquer diferenças significativas de visões de mundo subalternas após sua tradução àquelas pretensamente superiores. [...] Portanto, o apagamento da diversidade de visões de mundo opostas ou resistentes a tal processo de dominação se estende ao domínio da ação e reflexão sobre o sonoro e, consequentemente, ao social, podendo afirmar-se que tal tem sido o tema de fundo do campo de qualquer etnomusicologia ou antropologia da música, ou das artes desde sempre, encontrando-se hoje, de modo hoje mais que óbvio, em conexão direta e em variados graus de violência com o legado de apagamento do debate em torno do assunto

e do apagamento de possíveis alternativas dialógicas e quiçá mais sustentáveis de convivência em escala global (ARAÚJO, 2016, p. 8-9).

Sobre tornar evidente a articulação de determinados saberes e seus atravessamentos em todas as demais práticas, Foucault, em *A arqueologia do saber*, desenvolve reflexões sobre como muitas formas de poder circulam pela sociedade, sendo o poder do Estado apenas uma forma terminal que o poder assume. O autor levanta questões como: “Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, está autorizado a sustentar este tipo de linguagem? Quem é o seu titular? [...] Qual é o estatuto dos indivíduos que têm – e só eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?” (2005, p. 83). O estatuto em questão comporta critérios de competência e de saber, instituições, sistemas, normas pedagógicas e condições legais; um papel reconhecido segundo o exercício de profissões ou de funções. Foucault sustenta que “é necessário descrever as posições institucionais a partir das quais” um agente “sustenta o seu discurso, e onde este descobre a sua origem legítima e o seu ponto de aplicação” (2005).

Uma reflexão importante é trazida na obra *A ideologia do gauchismo*, de Tau Golin, a respeito desses poderes simbólicos em relação à construção cultural e de valores no Rio Grande do Sul. O autor desenvolve a ideia de uma construção da cultura gaúcha a partir de uma “idealização extrema” através de mitos e que ao longo dos anos fortaleceu “uma cultura popular produzida hegemonicamente pela elite – voltada para seu espaço geográfico e social” (1983, p. 11). O historiador desenvolve sua teorização afirmando que as ideias dos estancieiros, formadas a partir de uma concepção de mundo da oligarquia rural, eram os conceitos dominantes. “A sociedade – a nível da arte, da história etc. – passava por sua ótica. Os intelectuais e artistas criavam suas visões sociais – cada qual em seu campo – levando em conta o palco rural, ou seja, o universo latifundiário” (idem). No livro, é argumentada a ideia de como esse pensamento foi desenvolvido ao longo do século XX através do Movimento Tradicionalista, criando teorizações e fazendo uso das artes e eventos culturais como “festivações do modo de produção pastoril” (idem).

Tau Golin também destaca a atuação do Estado na construção da representação oficial do gaúcho. Esta ação inicia já em 1954, seis anos após a criação do primeiro CTG, quando o governo do estado criou, a partir da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, o Instituto de Tradição e Folclore, que em 1974 foi transformado na Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Uma série de leis foram aprovadas como forma de institucionalizar certas práticas, como: em 1964, a oficialização da Semana Farroupilha, vindo o poder executivo a participar oficialmente dos eventos comemorativos, recebendo a “chama crioula” no palácio do

governo e presidindo o desfile na capital do estado; em 1966, a oficialização do “Hino Farroupilha” como hino estadual gaúcho; em 1988, a instituição do ensino do folclore em todas as escolas estaduais; em 1989, a oficialização da pilcha como “traje de honra e de uso preferencial”.

No livro *Acervo da extinta Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore*, é dito que

no final da década de 1940, dois grupos disputavam a hegemonia sobre parte da cultura do Rio Grande do Sul: de um lado, estavam os “folcloristas de polígrafo”, então reunidos em torno da Comissão Estadual de Folclore, criada em 1948 (NEDEL, 2005, p. 11); de outro, os secundaristas e escoteiros que, no mesmo ano, criaram o 35 – Centro de Tradições Gaúchas, célula-mãe do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). O primeiro grupo reivindicava a prevalência da intelectualidade sobre a compreensão da cultura sul-rio-grandense; o segundo, buscava se aproximar da cultura popular através das chamadas “projeções folclóricas”. Ambos visavam a um lugar de destaque na esfera pública (PIRES E COUGO JUNIOR, 2023, p. 18).

Essa publicação relata como, em 1974, diante da consolidação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), o Estado transformou a organização no Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), “uma Fundação para atuar basicamente em áreas de pesquisa e divulgação da cultura gauchesca” (RIO GRANDE DO SUL, 1974). O IGTF deu continuidade ao trabalho de seu antecessor, mas agregou uma influência ainda maior do Movimento Tradicionalista Gaúcho, tornando-se uma espécie de braço político-estatal do tradicionalismo naquele período. O contexto da ditadura de segurança nacional instaurada no país a partir do golpe de 1964 também favorecia a aproximação entre o MTG e o Estado.

Entre 1974 e 2016, o IGTF promoveu atividades de pesquisa, organizou cursos de formação, apoiou festivais de música, publicou obras, foi sede de um estúdio público de gravações fonográficas e, especialmente, produziu e acumulou farta documentação arquivística, bibliográfica e museológica (COUGO JUNIOR, 2012, p. 19).

Apesar desse forte direcionamento para um tipo específico de cultura e musicalidade no contexto do movimento musical regional gaúcho, é importante dizer que seus entendimentos nunca foram uníacos e uniformes, sendo compostos por alguns acontecimentos musicais mais abertos quanto às influências e elementos musicais, como ritmo, instrumentação e temáticas diversas, e outros mais fechados em seus entendimentos, a partir de um estilo sonoro que foi se consolidando mediante práticas normativas aceitas, fazendo uso de temáticas relacionadas ao trabalho campeiro e ao universo agropastoril. Dessa forma, há os festivais que dialogam com os ideais propostos pelo Movimento Tradicionalista e os que buscam outro caminho, muitas vezes tendo como principal característica o hibridismo ou a simples consideração de elementos

regionais despriorizados pelo MTG. Nesse sentido, vale ressaltar a divisão já criada por João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa. Nos anos 1970, os folcloristas propuseram dividir o gênero musical gaúcho em três subgêneros: tradicionalismo, nativismo e regionalismo.

Segundo a pesquisadora Nilda Jacks, no livro *Querência: Cultura regional como mediação simbólica*, os festivais ampliaram a discussão da temática regional como um todo, confrontando-se com o tradicionalismo através da ruptura de preceitos. Segundo ela, as modificações introduzidas foram “novos ritmos e instrumentos musicais, temas urbanos e sociais, questionamento de alguns valores de tradição regional, uso não ortodoxo da indumentária gauchesca etc.” (1999, p. 76).

Nas décadas de 1980 e 1990, aconteceram muitos embates entre “tradição e modernidade” na esfera dos festivais, fomentados e pautados pela mídia, principalmente pelos jornais. A construção de uma possível identidade gaúcha está diretamente ligada ao mercado de bens culturais e à midiatização da cultura, conforme perceptível nos relatos sobre a “febre de gauchismo”: esta lançou tendências de hábito, vestimenta e consumo a partir dos festivais, como usar bombacha e tomar chimarrão, ou seja, fomentou a comercialização de produtos simbólicos.

Durante a década de 1980, o ganho de proporção da cultura radiofônica e televisiva a nível nacional influencia totalmente os espaços e eventos de socialização. Por consequência, a dança, a música e tudo que está relacionado à cultura também acaba se modificando. Nesse período, começa a emergir uma nova estética na música do Rio Grande do Sul, marcada pelo surgimento das bandas Tchê Barbaridade, em 1989, e Tchê Guri, em 1990. Essa nova sonoridade assume cada vez mais o hibridismo, ou seja, acentua-se a mistura de diferentes gêneros musicais que já vinha acontecendo. Ocorrem incorporações de células rítmicas/melódicas específicas, identificadas como constituintes e reconhecíveis de determinados gêneros musicais.

Em contrapartida, na década de 1990 surge um novo movimento que se autointitula “música campeira”, como investiguei em minha dissertação de mestrado já citada. Essa nova proposta estética vai contrapor o hibridismo a partir de um fechamento quanto às escolhas estéticas, buscando-se uma “pureza”. Nos anos 1990, fica evidente a dimensão do “campeirismo” através de uma reportagem do jornal *Zero Hora* de Porto Alegre, de 1997, que tinha por título: “Nativistas recuaram para se fortalecer”. Nela, fica claro o fortalecimento do nativismo mais tradicional na década de 1990 e, consequentemente, um afastamento das pessoas que tinham por objetivo apresentar um novo estilo de “música gaúcha”.

Considerando todos esses gêneros musicais, marcados por embates estéticos e ideológicos, podemos afirmar que os espaços sociais foram em grande maioria ocupados por homens brancos, como se o ambiente fértil da “música gaúcha” carregasse implicitamente esse

pré-requisito. É claro que existem exceções às regras, e um dos objetivos da nossa investigação a longo prazo é traçar essas biografias, mas também é importante atentarmos para o fato de que até mesmo com a possibilidade de atuação de mulheres, pessoas LGBTQIA+, pessoas negras e indígenas no universo da música gaúcha, os marcadores sociais delimitam quem pode figurar no cânone construído.

Devido a isso, após séculos de luta das minorias para terem sua condição de sujeito assegurada, tem se apontado para a necessidade de descolonizar estruturas instituídas sobre posições de poder criadas a partir de marcadores sociais de raça, gênero, sexualidade etc. Nos ambientes culturais e de ensino, onde esse debate floresce de forma acentuada, é visível a necessidade de busca por outras referências, pelo outro lado da história que teve sua expressão subalternizada ou deslegitimada e não configurada na narrativa canônica.

### **Entre os caminhos da história social e da música popular**

Para contemplar a proposta de uma abordagem decolonial para a música do Rio Grande do Sul, opto por fazer uso de conceitos e entendimentos da história social e dos estudos em música popular, a fim de traçar caminhos e metodologias possíveis para abordar o tema. Sobre história social, Hobsbawm e Garayo, em “De la historia social a la historia de la sociedad”, indicam que o termo traz três sentidos sobrepostos e usados comumente:

Primero, se relacionaba con la historia de los pobres o de las clases bajas, y, más concretamente, con la historia de los movimientos de pobres (“movimientos sociales”). [...] Referirse, esencialmente, a la historia del trabajo y de las ideas y organizaciones socialistas. En segundo lugar, se usaba con relación a obras sobre diversas actividades humanas difíciles de clasificar, salvo cuando se recurriía a expresiones como “modales, costumbres y vida cotidiana”. Este tipo de historia social no estuvo particularmente orientado hacia las clases bajas sino todo lo contrario, aunque aquellos que la practicaban desde posiciones políticamente más radicales solían prestarles atención. El tercer significado era, sin duda, el más común, y tiene, para nuestros propósitos, un valor más relevante: “social” e “historia económica” formaban una combinación (1991).

Uma referência quanto à abordagem para essa pesquisa é o livro *História social do jazz*, de Eric Hobsbawm. Em sua investigação, o autor manifesta como se dará a busca por rastrear as raízes sociais e históricas do jazz, além da análise da estrutura econômica, de seu corpo de músicos e da natureza de seu público. Segundo ele, sua pesquisa “abrange os lugares onde o jazz é tocado, as estruturas industriais e técnicas construídas a partir de sons, as associações que invoca. Engloba as pessoas que o escutam, escrevem ou leem a seu respeito” (1990, p. 31). Dessa forma, é coerente pensar que, para compreender um viés social da música do Rio Grande do Sul,

um caminho seria buscar o entendimento de como essa criação também é lida, ou seja, como é representada e midiatizada através de um processo que a institucionaliza e legitima.

A história da música do Rio Grande do Sul foi inicialmente marcada por livros de temas gerais, totalizantes e não específicos que tentavam contemplar uma visão unificadora da sonoridade gaúcha. Tais obras buscavam dar sentido à “evolução ocidental” e propunham ideais para a humanidade a partir de determinadas regras de conduta política e ética.

Segundo Peter Burke (2005), tratava-se de uma história de matriz evolucionista, teleológica e unívoca, centrada na dita “civilização ocidental”. O autor traça, ainda, um paralelo entre a crítica à grande narrativa histórica e a crítica às tentativas de estabelecimento de um cânone da literatura e arte ocidental.

Os cânones ocidentais não se restringem de modo nenhum exclusivamente à música. Em cada campo artístico ou cultural sempre há uma instanciação canônica. Santos escreve: “entende-se por cânone literário na cultura ocidental o conjunto de obras [...] que os intelectuais e as instituições dominantes ou hegemônicos consideram ser os mais representativos e os de maior valor e autoridade numa dada cultura oficial” (2006, p. 66). Tal como o cânone literário, o cânone musical tem sido especialmente contestado no mundo anglo-saxônico. No entanto, mesmo estando sob suspeita, Santos sublinha “a capacidade de resistência do cânone, a facilidade com que cria solidez e se impõe como autoridade, rotina ou simples inércia” (Idem, p. 67).

## Análise dos livros sobre a música do Rio Grande do Sul

Para aprofundar esse tema, analiso alguns livros considerados canônicos na historiografia da música do Rio Grande do Sul. Por meio de uma revisão bibliográfica da produção intelectual sobre a história da música do Rio Grande do Sul, foram constatados alguns eixos temáticos que podemos dividir em categorias, como: relatos de viajantes, cancioneiros, livros de folcloristas e tradicionalistas e livros voltados aos espaços do ensino formal de música.

Os dados mais antigos que temos sobre atividades musicais no Rio Grande do Sul são relativos à primeira metade do século XIX, em *Viagem ao Rio Grande do Sul*, de Saint-Hilaire, que esteve na região de 1820 a 1821. Nos relatos, ele destaca, ao chegar, a ausência de clubes de música. Apesar disso, demonstra que a música sempre estava presente nas diversas manifestações sociais, como relata ao assistir um “pequeno baile” onde se dançavam “valses, contradanças e bailados espanhóis”, numa mistura, ao que parece, das influências portuguesa e castelhana (CASTRO, 1969). Registra, ainda, que “algumas senhoras tocaram piano, outras cantaram com muita arte, acompanhadas ao bandolim” (p. 209).

Também o autor Énio de Freitas e Castro aponta em seu texto a existência do relato de outro viajante, chamado Avé-Lallemant, que foi de encontro especialmente a colônias alemãs no século XIX. Seus escritos trazem narrativas sobre músicos profissionais em 1858 e sobre a existência de uma Banda de Música.

Naturalmente prosseguem as atividades no terreno da música popular e possuímos algumas anotações interessantes extraídas do livro de Avé-Lallemant que ilustram alguns costumes da época em que ele nos visitou, especialmente da colônia alemã. Assim, ficamos sabendo que em São Leopoldo, em 1858, estavam arroladas, como músicos profissionais 23 pessoas. E que os alemães aprenderam logo o nosso hábito de serenatas noturnas. E ele viu dançar schottische e polcas. Fala em cantos dos índios na Semana Santa em São Borja e num músico “das forças estacionadas” nessa cidade, logo indicando a existência de uma Banda de Música. Também já haviam bons realejos alemães tocando “valsa de Strauss e uma polca” (em Uruguaia) (CASTRO, 1969, p. 215).

Énio de Freitas e Castro (fundador da Associação Rio-Grandense de Música) figura em outro exemplo de viagem de investigação e estudo de caráter folclórico realizada com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 1946, e que resultou na gravação de 117 discos classificados como: folguedos tradicionais, cerimônias negro-fetichistas, trovas, cantos infantis, cantos diversos, música instrumental e conjuntos diversos. Foram visitados, além de Porto Alegre, os municípios de Osório, Lagoa Vermelha, Vacaria e Bom Jesus.

Em face do estudo da *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul (1946)*, percebemos a reincidência de diferentes gravações das músicas: *Boi barroso* e *Chote laranjeira* (do folclore) e *Adens Mariana* (Pedro Raimundo). Em gravações comerciais lançadas em discos por artistas como Pedro Raimundo e Os Bertussi, percebe-se que tanto temas compostos como popularizados ou “folclorizados” por eles demonstram continuidades aparentes entre a tradição oral e a música na mídia, leia-se o rádio e o disco. Ou seja, temos como primeiro exemplo musical a canção *Adens Mariana*, composta e gravada por Pedro Raimundo em 1943 e que vinha sendo nacionalmente difundida pelo rádio, porém gravada por L.H. e equipe como material popular de domínio público. Na contrapartida, as versões de *Boi barroso* e *Chote laranjeira*, músicas folclóricas gravadas pelos artistas supracitados levam a chancela de autoria dos mesmos sendo, no entanto, que pertencem ao populário musical do estado. Fenômeno interessante (BRAGA, 2016, p. 84).

A razão para a escolha da região serrana do estado em detrimento da fronteira foi, segundo Luiz Heitor: “o desejo de conhecer até que ponto a tradição musical genuinamente brasileira, [...] havia podido, por exemplo, penetrar e ser aceita pelas populações” (idem). Ou seja, baseou-se no ideário de romper com os “castelhanismos” que pesavam sobre o Rio Grande do Sul, senso comum à época, e reforçar os laços com o centro-sul brasileiro e as raízes “lusobrasileiras” ou “genuinamente brasileiras”. Antes disso, o Rio Grande do Sul era visto como uma espécie de prolongamento da região do Rio da Prata pelos intelectuais brasileiros, como afirma

Braga em *Missão de pesquisas folclóricas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946): motivações, tratativas e negociações institucionais e individuais* (2016).

Outra categoria de produção é a dos cancioneiros, que são compilados de canções provenientes da literatura oral do Rio Grande do Sul. É evidente que essa produção influenciou os entendimentos sobre a poética das letras das canções destinadas a representar uma ideia de gauchismo. Ela é formada por poemas de feição simples, tanto na forma como no conteúdo. Vários foram os autores que coletaram essas trovas antigas: Apolinário Porto Alegre, Carlos von Koseritz, Cezimbra Jacques, Graciano A. de Azambuja, Alfredo Ferreira Rodrigues, João Simões Lopes Neto, Múcio Teixeira, Pedro Luís Osório, Walter Spalding, Contreiras Rodrigues e Augusto Meyer, entre outros. As temáticas são variadas, com assuntos que vão do universal (o amor, por exemplo) ao regional (os hábitos e os costumes do homem gaúcho).

Sobre os livros de folcloristas e tradicionalistas refiro-me à produção intelectual iniciada por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, que, por meio de relatos de suas pesquisas ou da criação de manuais, compilaram a ideia do que segundo eles poderia ser a representação sonora da cultura do Rio Grande do Sul. A primeira publicação da dupla de pesquisadores é o *Manual de danças gaúchas*, de 1956, um compêndio dedicado a apresentar, de forma didática, os primeiros resultados de quase dez anos de pesquisa ao longo do estado.

Como afirma Cougo Junior (2012, p. 8):

Esta primeira geração semi-amadora e voltada mais ao empirismo que à reflexão – é composta pelos chamados “folcloristas”, entusiastas que reuniram uma considerável quantidade de registros – orais, escritos, foto-cinematográficos e museológicos – com os quais foi possível descrever e analisar a História da “música gauchesca” em seus primeiros anos.

Na perspectiva de livros voltados aos espaços do ensino formal de música podemos citar o livro *Subsídios para a história da música do Rio Grande do Sul*, de Antônio Corte Real (1980), que constrói uma narrativa a partir das instituições de ensino formal e de socialização de música no Rio Grande do Sul, como conservatórios (Instituto de Belas Artes, Instituto Musical de Porto Alegre, Conservatório de Música de Pelotas, Instituto de Belas Artes de Bagé, Escola de Belas Artes do Rio Grande) e sociedades musicais (Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense, Instituto Musical Porto-Alegrense, Banda Municipal de Porto Alegre, Orquestra Filarmônica Porto-Alegrense), além de dedicar uma parte da publicação para um estudo sobre o “Hino Rio-Grandense” (1980). Nesse recorte, podemos citar também a obra *Palco, salão e picadeiro*, de Athos Damasceno Ferreira (1956), que traz contribuições como a informação de que havia uma Casa de Ópera em Porto Alegre em 1794.

Outro exemplo desse espaço resguardado a outros tipos de musicalidade podemos perceber no texto “A música”, de Énio de Freitas e Castro (1969), que consta no livro *História do Rio Grande do Sul*, em que, de forma cronológica, começando no século XVIII, o autor separa as temáticas da seguinte forma: teatros, período Medanha (em referência ao maestro compositor do “Hino Nacional Brasileiro” e à sua fase no Rio Grande do Sul), associações musicais, concertistas e piano, a ópera, o ensino, publicações.

Assim como a historiografia da “música brasileira” no mesmo período se deu por escolas influenciadas por teorias deterministas e evolucionistas, a história da música do Rio Grande do Sul também foi marcada pela busca de elementos unificadores da sociedade e da cultura. Destas pressuposições destaca-se o determinismo geográfico defendido pelo inglês Henry Buckle (1821–1862) e o determinismo integral formulado pelo francês Hippolyte Taine (1828–1893), como cita Lopes ao abordar tendências da historiografia da música brasileira:

Enquanto Buckle considerava o meio físico como o principal elemento condicionador de uma sociedade e de sua cultura, a teoria de Taine englobava, além do meio, os fatores raça e momento histórico. Nas primeiras histórias da música brasileira, fatores climáticos, mesológicos e características raciais da população são assinalados como definidores de uma “expressividade musical brasileira” (2012, p. 740).

O determinismo geográfico é evidente na cultura gaúcha devido a suas condições históricas e políticas, como afirma Ruben Oliven:

Primeiro haveria o que é chamado de “o isolamento geográfico do Rio Grande do Sul” e que seria responsável pelo estado ser “um rodo separado do mundo pelos areais litorâneos, pelos rios, pelas serras e pelas selvas”. A natureza, ao mesmo tempo que teria premiado os gaúchos com um espaço físico dos mais favoráveis e benéficos às atividades humanas, os teria contemplado com uma posição de difícil acesso, ilhando-os no Continente de São Pedro e fazendo com que este ficasse isolado por dois séculos do Brasil (2006, p.26).

A questão geográfica marca de forma significativa a construção identitária do gauchismo a partir do território platino e das trocas culturais que nele acontecem. A musicalidade mais valorizada no contexto do gauchismo é influenciada pelo contato com os países colonizadores europeus. Livros de autores como Moysés Vellinho e Manoelito de Ornellas, compreendidos como pilares na teorização do tradicionalismo, afirmam que a construção do gauchismo focou na descendência europeia como forma de diferenciar o gaúcho rio-grandense do gaúcho platino, buscando dessa forma também subverter a imagem separatista e tentar integrar o Rio Grande do Sul ao movimento nacionalista que acontecia.

Sobre o viés evolucionista se encontra uma visão de um possível progresso social. Segundo essa corrente de pensamento, a evolução dar-se-ia, necessariamente, do simples para o complexo. O livro *Danças e andanças da tradição gaúcha*, de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, faz um recorte demonstrativo sobre os espaços resguardados a partir das narrativas descritas, que demonstram escolhas ideológicas. Desde a primeira observação desse livro se vê, na divisão dos capítulos, que há partes destinadas a: “A contribuição do imigrante alemão” (p. 53), “A contribuição do imigrante italiano” (p. 59) e, como penúltima entrada, “Influência do índio, do negro e do platino” (p. 133), esta última juntando três etnias em um mesmo capítulo.

Os autores são referências intelectuais do século XX, e suas pesquisas moldaram o entendimento sobre o regionalismo gaúcho. Nas primeiras páginas da obra é colocado como “esclarecimento inicial” diversas argumentações que afirmam a prioridade das narrativas de influência europeia e de “grupos sociais superiores”, complementando que são “aqueles de maior eficiência tecnológica e maior prestígio sócio-cultural”, trazendo uma perspectiva classista quando escrevem: “Concluímos que a formação das danças rurais do Rio Grande do Sul só poderia ser explicada à luz de danças das elites brasileiras anteriores e de elites europeias ainda mais anteriores”.

Barbosa Lessa, na apresentação do livro *O estilo gaúcho na música brasileira* (1989), afirma que a obra de Tasso Bangel preenche uma lacuna em nossa bibliografia “sincronizadamente à segunda fase de florescimento da música popular rio-grandense” e cita as obras que, segundo ele, abordaram o tema antes: “Até agora, contavam-se nos dedos as publicações a respeito de tal tema: um artigo de duas páginas escrito por Paulo Viana Guedes para o primeiro número da revista *Província de São Pedro* em 1945, alguns artigos jornalísticos de Luís Cosme lá pelos anos 50, mais recentemente os dois livros do Maestro Côrte-Real sobre nossa história musical. E só” (p. 9).

Importante citar que Bangel, em *O estilo gaúcho na música brasileira*, faz uma divisão por ritmos elencados como “exemplos do estilo gaúcho”, tais quais “trova, bugio, rancheira, toada, chotes, milonga, valsa campeira, polca limpa-chão, vanerão e rasqueado” (1989).

É importante também termos olhos críticos para este caso: a abordagem da história da música baseada apenas no estudo das formas musicais, pois isolar as formas é esvaziá-las de significado, e estabelecer elos causais e deterministas entre elas é criar uma falsa perspectiva histórica.

Outro ponto crítico a ser pensado nesta historiografia está no texto “A música”, de Énio de Freitas e Castro, que traz uma diferenciação quanto à música artística, entendendo essa categoria como não sendo toda a “atividade musical de um povo”. Esse é um ponto válido para

pensarmos que as obras bibliográficas também baseiam-se muitas vezes na música comercial, que em diferentes contextos estava sendo consumida mediante apresentações ao vivo ou difusão via rádio e televisão, mas que difere da música praticada em contextos religiosos e domésticos, entre outros.

## Discursos de subalternidade

Como ponto a ser desenvolvido futuramente, podemos destacar a importância de uma abordagem sobre a linguagem verbal na construção historiográfica musical do Rio Grande do Sul, tendo como objetivo pensar sobre como a linguagem constrói marcadores sociais a partir de modos de segregação que podem imprimir diferença. Essas palavras podem definir de forma direta ou indireta aspectos como classe social, raça e também indicações positivas ou não de sujeito. Como afirma Melanie Plesch: “A debatização, retratando o Outro como inferior, é talvez a estratégia discursiva mais difundida para demonstrar a superioridade do Si Mesmo” (2013).

Boaventura de Sousa Santos propõe outra concepção, mais ampla, de poder: “A um nível muito geral, o poder é qualquer relação social regulada por uma troca desigual. É uma relação social porque a sua persistência reside na capacidade que ela tem de reproduzir desigualdade mais através da troca interna do que por determinação externa” (2006, p. 248).

Para Santos, importa considerar

o fato da desigualdade material estar profundamente entrelaçada com a desigualdade não material, sobretudo com a educação desigual, a desigualdade das capacidades representacionais, comunicativas e expressivas, e ainda a desigualdade de oportunidades e de capacidades para organizar interesses e para participar autonomamente em processos de tomadas de decisão significativas (Idem).

Para o autor, medir a desigualdade de uma troca desigual não é tarefa fácil, sobretudo porque “as relações de poder não ocorrem isoladas, mas em cadeias, em sequências, em constelações” (Idem). Em estreita articulação com esse conceito, devemos considerar o poder simbólico, a violência simbólica etc. definidos por Bourdieu. O autor define violência simbólica como “todo o poder de impor significações e de as impor como legítimas, dissimulando as relações de força que são o fundamento da sua força” (2003, p 18). Esse poder, capaz de impor significações e de produzir crenças e legitimidade, sendo oculto, dissimulado e invisível, acaba por se concretizar sem ser percebido como tal.

No livro *Relação dos discos gravados no estado do Rio Grande do Sul*, publicado pelo Centro de Pesquisas Folclóricas na Escola Nacional de Música, em 1959, que lista as gravações realizadas

por Luiz Heitor e sua equipe em viagem ao Rio Grande do Sul, é perceptível como há o uso de palavras pejorativas ao classificar cantos religiosos africanos realizados no estado como “negro-fetichistas”. Para os autores Ferreira e Bitu, atualmente, é evidente que não é aceitável o uso de termos preconceituosos como

superstição, feitiçaria, credices, bruxarias, com também, expressões que não se usam mais como animismos e fetichismo, que foram empregados antigamente por estudiosos e continuam se espalhando através dos meios de comunicação, quando se referem às religiões de origem africanas, e através destes termos, negam o seu caráter religioso específico (2019).

Uma reivindicação a partir do destaque para a história da música negra no Rio Grande do Sul só começa a acontecer a partir das últimas décadas, com obras contemporâneas como *A matriz da cultura negra no gauchismo*, de 2021, escrita por diversas pessoas e organizada por Liliana Cardoso. A obra como um todo reivindica os apagamentos da cultura negra no Rio Grande do Sul, trazendo textos como “Tradicionalidade ou exclusão?”, de Aline Linhares, e “A matriz da cultura negra no gauchismo – práticas pedagógicas em sala de aula”, de Ana Paula Homem, mostrando a necessidade de destacar essa história invisibilizada.

Destaco aqui o primeiro texto apresentado no livro escrito pelo historiador Luiz Cláudio Knierim, “O negro na história e na construção do gauchismo”, no qual, a partir de diversas fontes históricas, é argumentado como os negros estiveram presentes na ocupação do território desde as primeiras estâncias e como diversos conhecimentos da cultura africana foram absorvidos pelo gauchismo de forma invisível, sem ser dado o devido crédito. Como exemplo, é evidenciado o conhecimento quanto à lida do gado e até mesmo a gênese da milonga, um gênero musical de origem afro-platina fortemente apropriado pelo gauchismo. O autor afirma que: “Além do gênero musical, a marca de africanidade e negritude está presente na própria palavra ‘milonga’, que é um substantivo do Quimbundo, língua Banto falada na área central da África” (p. 26).

### **Proposta didática para uma história social da música do Rio Grande do Sul**

A crescente especialização do conhecimento levou as histórias da música erudita e popular, a partir da década de 1960, a serem abordadas separadamente (TRAVASSOS, 2003). A partir da segunda metade do século XX, estudiosos europeus e norte-americanos têm buscado abordagens pouco tradicionais da historiografia musical, mais críticas e próximas aos estudos contemporâneos da antropologia e da história cultural, e menos atreladas à musicologia analítica.

Colaborando com uma forma de pensar didaticamente a narrativa do tema, em “História da música em questão: uma reflexão metodológica”, a musicóloga Vanda Freire questiona as abordagens exclusivamente biográficas na história da música ao afirmar que os “artistas, indivíduos, só significam na História quando imersos no [contexto] social-histórico a que pertencem” (1994, p. 115).

Freire questiona a prática da história da música como “História da Cultura, História do Espírito ou História da Sociedade”, visto que tais concepções, a seu ver, “trabalham a arte como ‘sintoma’, como manifestação de ‘outra coisa’ [...] e não como elemento integrante da construção da própria *História*” (idem, grifo meu). A influência de tais questionamentos faz-se sentir, também, na musicologia histórica brasileira, que vem adquirindo um caráter mais crítico e reflexivo.

A partir dessas reflexões, encerro este artigo trazendo uma proposta que pode ser aplicada em cursos livres e aulas de história da música do Rio Grande do Sul, oferecendo uma visão decolonial para a abordagem do tema. Confluindo com a proposta de Freire, que, opondo-se a visões evolucionistas e deterministas até então dominantes na produção historiográfica, defende uma concepção temporal não linear (idem, p. 118), traço um plano que foca os movimentos musicais significativos da música popular gaúcha, dando atenção a contextos culturais invisibilizados e subalternizados. Apresento abaixo propostas que podem ser aplicadas individualmente em cada encontro, fazendo uso de materiais audiovisuais e da bibliografia recomendada.

1. O que é música gaúcha?
2. Moçambique de Osório
3. Música missionária
4. Suingue samba-rock
5. Música instrumental
6. Mulheres na música do RS: Peitaço da Composição, Berenice Azambuja, Mary Terezinha e outras muitas
7. Festivais nativistas
8. Chamamé é indígena
9. A milonga é negra
10. MPG – Música Popular Gaúcha
11. Música fandangueira
12. Música de concerto e os teatros do RS
13. Sopapo, o tambor gaúcho

## 14. Cenas contemporâneas do RS

### Referências:

- ARAUJÓ, Samuel. Prefácio: O campo da etnomusicologia brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. In: LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: Edufba, 2016.
- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BRAGA, Reginaldo Gil. Missão de pesquisas folclóricas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946): motivações, tratativas e negociações institucionais e individuais. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre: IHGRGS, v. 1, n. 150, p. 79-94, jul. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARDOSO, Liliana (Org.). **A matriz da cultura negra no gauchismo**. São Paulo: Pragmata, 2021.
- CASTRO, Ênio de Freitas e. A música. In: **Rio Grande do Sul: terra e povo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- CENTRO DE PESQUISA FOLCLÓRICAS. **Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul (1946)**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1959
- CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS-IEL, 1980.
- CORTES, João Carlos D'Ávila Paixão. **Suplemento musical do Manual de danças gaúchas**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1955.
- COUGO JUNIOR, Francisco. A historiografia da “música gauchesca”: apontamentos para uma história. **Contemporâneos – Revista de Artes e Humanidades**, Porto Alegre, n. 5, p. 1-23, mai./out. 2012.
- FERREIRA, Athos Damasceno. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX: contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1956.
- FERREIRA, Clarissa. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”**. 2014. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- FERREIRA, Clarissa. **“Toca um jazz no galpão”**: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia/Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- FERREIRA, Clarissa. **Gauchismo Líquido**: reflexões contemporâneas sobre a cultura do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Coragem, 2021.
- FERREIRA, Francisco Renato Silva; BITU, Vanessa de Carvalho Nilo. Processos de ensino e aprendizagem: um estudo sobre a aplicação da dança afro-brasileira no espaço das aulas de ginástica em Juazeiro do Norte. **Revista Multidisciplinar e de Psicologia**, v. 13, n. 45, p. 462-488, 2019.

- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. **Fundamentos da Educação Musical**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 113-134, 1994.
- GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.
- HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBSBAWM, Eric; GARRAYO, M. Ferrandis. **História social**, n. 10, Dos Décadas de Historia Social, p. 5-25, 1991.
- JACKS, Nilda. **Mídia nativa**: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- JACKS, Nilda. **Querência**: cultura regional como mediação simbólica. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Cancioneiro do Rio Grande**: letra e música. São Paulo: Seresta, 1962.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo**: um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.
- LOPES, Guilhermina. Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia. In: **II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, 2012.
- LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, Lenita W. M. Tendências da historiografia panorâmica da música brasileira. In: **XXII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**, 2012, João Pessoa.
- OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- PIRES, Cássio Felipe de Oliveira; COUGO JUNIOR, Francisco Alcides et al. **Acervo da extinta Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore**: representação lógica e orgânica para qualificação do acesso. Florianópolis: Arquétipos, 2023.
- PLESCH, Melanie. Demonizing and redeeming the gaucho: social conflict, xenophobia and the invention of Argentine national music. **Journal Patterns of Prejudice**, v. 47, p. 337-358, nov. 2013.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. **Revista Nitheroy**, Paris, v. 1, n. 1, 1836.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: BARREIRA, César (Ed.). **Sociologia e conhecimento além das fronteiras**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2006.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. **Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM**, v. 1, n. 9, p. 73-86, dez. 2003.

## Notas:

---

<sup>1</sup> Violinista, compositora e doutora em Música (Etnomusicologia) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professora temporária da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: [clarissaviolino@yahoo.com.br](mailto:clarissaviolino@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Ver: FERREIRA, 2014.

<sup>3</sup> Ver: FERREIRA, 2018.

<sup>4</sup> Ver: FERREIRA, 2021.