

**128**

***O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica  
sobre festivais de música e gêneros musicais***

Fernanda Marcon

2011

Universidade Federal de Santa Catarina  
Reitor: Álvaro Toubes Prata  
Diretora do Centro de Filosofia e Ciências Humanas: Roselane Neckel  
Chefe do Departamento de Antropologia: José Antonio Kelly  
Sub-Chefe do Departamento: Evelyn Schuler Zea  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social: Antonella Imperatriz Tassinari  
Vice-Coordenador do PPGAS: Alberto Groisman

#### ANTROPOLOGIA EM PRIMEIRA MÃO

##### **Editores responsáveis**

Evelyn Schuler Zea  
José Antonio Kelly  
Rafael Devos  
Scott Head

##### **Comissão Editorial do PPGAS**

Alberto Groisman  
Alicia Castells  
Antonella Imperatriz Tassinari  
Carmen Rial  
Edviges Ioris  
Esther Jean Langdon  
Evelyn Schuler Zea  
Gabriel Coutinho Barbosa  
Jeremy Loup Deturche  
José Kelly Luciani  
Maria Regina Lisboa  
Maria Eugenia Dominguez  
Márnio Teixeira Pinto  
Miriam Furtado Hartung  
Miriam Grossi  
Oscar Calávia Saez  
Rafael Devos  
Rafael José de Menezes Bastos  
Scott Head  
Sônia Weidner Maluf  
Théophilos Rifiotis  
Vânia Zikán Cardoso

##### **Conselho Editorial**

Alberto Groisman, Alicia Castells, Antonella Imperatriz Tassinari, Carmen Rial, Edviges Ioris, Esther Jean Langdon, Evelyn Schuler Zea, Gabriel Coutinho Barbosa, Jeremy Loup Deturche, José Kelly Luciani, Maria Regina Lisboa, Maria Eugenia Dominguez, Márnio Teixeira Pinto, Miriam Furtado Hartung, Miriam Grossi, Oscar Calávia Saez, Rafael Devos, Rafael José de Menezes Bastos, Scott Head, Sônia Weidner Maluf, Théophilos Rifiotis, Vânia Zikán Cardoso

Solicita-se permuta/Exchange Desired

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

# Antropologia em Primeira Mão

2011

**Antropologia em Primeira Mão** é uma revista seriada editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Visa à publicação de artigos, ensaios, notas de pesquisa e resenhas, inéditos ou não, de autoria preferencialmente dos professores e estudantes de pós-graduação do PPGAS.

**Copyleft**

Reprodução autorizada desde que citada a fonte e autores.

Free for reproduction for non-commercial purposes, as long as the source is cited.

Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação  
em Antropologia Social, Universidade Federal  
de Santa Catarina. Florianópolis : UFSC / Programa  
de Pós Graduação em Antropologia Social, 2011 - v.128; 22cm  
ISSN 1677-7174

1. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Antropologia  
Social.

Toda correspondência deve ser dirigida à  
Comissão Editorial do PPGAS  
Departamento de Antropologia,  
Centro de Filosofia e Humanas – CFH,  
Universidade Federal de Santa Catarina  
88040-970, Florianópolis, SC, Brasil  
fone: (48) 3721-9364 ou fone/fax (48) 3721-9714  
e-mail: [revista.apm@gmail.com](mailto:revista.apm@gmail.com)

## ***O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais***

Fernanda Marcon

### **Resumo:**

O presente artigo propõe uma abordagem antropológica sobre gêneros musicais que se constituem de maneira relacional com o contexto de festivais de música. Nesse sentido, pretende-se discutir a maneira com que a categoria analítica “gênero musical” muitas vezes é tomada isoladamente sem que se perceba a dinâmica de sua constituição em relação aos diferentes contextos de execução das músicas, como as mídias – rádio, televisão, internet – e, no caso apresentado aqui, competições musicais. A construção relacional de festivais e gêneros musicais pretende ser analisada sob uma perspectiva comparativa entre dois modelos destes eventos no Brasil: os festivais de *MPB* da década de 1960 e os festivais de música *nativista* - inaugurados nos anos 1970 e ainda atuantes no sul do país. A análise das peculiaridades desses eventos demonstra o modo pelo qual sua dinâmica prescreve formas especiais de composição, execução e audição, acionando os significados que constituem os gêneros que atuam nestes espaços.

**Palavras-chave:** festivais de música, gêneros musicais, *MPB*, música *nativista*.

### **Abstract:**

This article proposes an anthropological view on musical genres related to the context of music festivals. Therefore, it intends to discuss the way analytic category of “musical genre” is many times taken in an isolated manner, without any awareness on the dynamic of its constitution in relation of the different contexts how music is played, like the medias – radio, television, internet – and, in this case, musical competition. The relational construction of festivals and musical genres intends to be analyzed on a comparative perspective of two models of such events in Brazil: *MPB* (Brazilian Popular Music) from the 1960’s and the nativist musical festivals – starting in 1970’s and still present in Southern Brazil. Analysis of the particularities of these events shows how the dynamic establishes special forms of composition, execution and listening, triggering meanings that constitute genres that act on these spaces.

**Keywords:** music festivals, musical genres, *MPB*, nativist music.

## O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais<sup>1</sup>

Fernanda Marcon<sup>2</sup>

### Introdução

Os festivais de música sempre me chamaram a atenção, seja como expectadora, participante; seja como antropóloga, realizando uma etnografia sobre o processo de composição das “músicas de festival” (Marcon 2009). Interessava-me o fato de sua dinâmica criar uma situação bem peculiar à composição (enfrentamento dos jurados, prêmios em dinheiro, curto espaço de tempo para compor), execução (a relação com as torcidas organizadas, as marcações de palco, a impossibilidade do erro) e audição das músicas (o sentimento de que se está “tocando junto”, fazendo a música ganhar a competição). Além disso, parecia interessante investigar a própria constituição dos gêneros musicais que atuavam nestes eventos. Isto é, como os gêneros musicais eram definidos pela dinâmica de seus contextos de execução. Nesse sentido, o interesse do presente artigo recai sobre a perspectiva de tomar os gêneros musicais a partir de sua dinamicidade constituinte; enquanto *gêneros de discurso* (Bahkthin 1997) que estão sempre a se constituir em diferentes *esferas de comunicação*, como é o caso paradigmático dos festivais de música.

A construção relacional de festivais e gêneros musicais pretende ser analisada tomando como foco dois modelos de festival no Brasil: os festivais de *MPB* da década de 1960 e os festivais de música *nativista* - inaugurados nos anos 1970 e ainda atuantes no sul do país. A escolha destes dois modelos se dá em função de uma proposta comparativa que contemple justamente o processo de constituição de dois gêneros musicais (*MPB* e música *nativista*) pela via dos festivais e também de uma reflexão antropológica sobre o próprio conceito de gênero musical em suas implicações sobre a produção de conhecimento sobre música.

### Os Festivais da Canção: *popular e nativa*

O que ficou conhecido como *MPB* (a música popular brasileira, sintetizada no acrônimo com letras maiúsculas) a partir dos anos 1960, acabou por revelar uma relação interessante com o contexto dos festivais. De acordo com Napolitano (2007), os anos 1960 teriam sido marcados por uma grande mudança no panorama fonográfico brasileiro. Paralelamente ao advento televisivo e seu sucesso enquanto nova mídia musical de massa, o mercado musical brasileiro passa, nesse momento, por um processo de “substituição das importações” – nas palavras de Napolitano –, o que representou um aumento considerável do consumo de canções compostas, interpretadas e produzidas no país (Napolitano 2007: 89). A confluência de um período de fortalecimento político-econômico e de um mercado cultural em franca expansão aparece como cenário ideal para as narrativas sobre a origem da bossa

---

<sup>1</sup> Este texto foi publicado por primeira vez em francês na revista eletrônica Vibrant de agosto de 2011. Ver: MARCON, Fernanda. “Et le prix, c’est pour...pour une approche anthropologique des festivals et des genres musicaux”. *Vibrant*, vol.8, n.1, 2011. Disponível em <http://www.vibrant.org.br/portugues/artigosv8n1.htm>

<sup>2</sup> PPGAS-UFSC/Doutorado. E-Mail: [fersociais@yahoo.com.br](mailto:fersociais@yahoo.com.br)

nova enquanto gênero musical que representaria a modernidade na música popular brasileira<sup>3</sup>. De acordo com Napolitano, o momento de consagração pública da bossa nova dá-se entre os anos de 1959 e 1960, após o lançamento do álbum *Chega de Saudade*, do compositor João Gilberto<sup>4</sup>. De círculos privados ou restritos, como apartamentos e boates da zona sul do Rio de Janeiro, o movimento musical passará a fazer parte de outros espaços de audição e execução, como os *campi* universitários e também teatros da cidade de São Paulo.

O período que antecede a realização do primeiro festival de MPB apresenta um timbre ainda mais interessante para o que viria a ser delimitado pela sigla no contexto dos festivais: a relação complexa de músicos da vertente nacionalista da bossa nova - que procuravam dissolver o elitismo atribuído ao gênero aproximando-se da tradição nacional-popular dos sambas antigos<sup>5</sup> - com os intelectuais dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE)<sup>6</sup>. A complexidade da relação se dá na medida em que os compositores engajados da bossa nova não viam com bons olhos as premissas estéticas e ideológicas do Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE (publicado em 1962 e redigido pelo economista Carlos Estevam Martins), embora muitos fossem ligados ao movimento estudantil - como é o caso de Geraldo Vandré na época. De acordo com o documento, a canção engajada deveria submeter a forma ao conteúdo (nacionalista) e a expressão artística à comunicação com o “povo”.

A partir de 1965, motivada pelo sucesso do festival de San Remo na Itália, a extinta TV Excelsior, de São Paulo, organiza o “I Festival Nacional da Música Popular Brasileira”, tendo como grande campeã a canção “Arrastão”, dos compositores Edu Lobo e Vinícius de Moraes com a interpretação de Elis Regina. Em entrevista ao site “O Toque” em 2006, o produtor musical Solano Ribeiro - idealizador do primeiro festival - conta que a sigla MPB passa a ser utilizada pela imprensa já no segundo festival com o objetivo de abreviar o extenso nome do evento<sup>7</sup>. Nos anos seguintes, outras emissoras de televisão - como a TV Record e a TV Globo, do Rio de Janeiro - apostaram no formato dos programas e passaram a organizar seus próprios festivais. Solano Ribeiro passa a atuar na TV Record e organiza o II Festival de MPB em 1966, famoso pela disputa acirrada entre “Disparada”, de Geraldo

<sup>3</sup> Como analisam Napolitano e Wasserman (2000), com relação à questão das origens, a historiografia da música popular brasileira apresentaria, pelo menos, duas grandes vertentes: a primeira estaria preocupada com a busca pela raiz “autêntica” da música popular brasileira. A segunda - à qual os autores se filiam - procura problematizar a questão da origem justamente por ser ela um objeto da reflexão historiográfica e por acreditar na pluralidade de vetores formativos da música popular brasileira (Napolitano e Wasserman 2000: 168).

<sup>4</sup> No entanto, como analisou o professor Allan de Paula Oliveira em uma comunicação no departamento de antropologia da UFSC em setembro de 2010, a historiografia dos gêneros de música popular no Brasil tem privilegiado a imagem da *ruptura*, isto é, da novidade que gêneros musicais como a bossa nova trouxeram para o cenário musical do país. Além disso, tal perspectiva pode apresentar tanto uma visão positiva quanto negativa da ruptura, o que levou Oliveira a comparar os discursos de Augusto de Campos e de José Ramos Tinhorão sobre o advento da bossa.

<sup>5</sup> Em 1961, o lançamento em disco da música “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré aparece como amálgama de uma nova vertente na bossa nova: a bossa nova de cunho “nacionalista”, portadora de uma mensagem que se pretendia mais politizada (Napolitano 2007: 70-72).

<sup>6</sup> Como analisou Renato Ortiz (2005), a ação do Centro Popular de Cultura ocorreu entre os anos de 1962 e 1964 junto à sede da União Nacional dos Estudantes. Uma de suas principais diretrizes em termos de ação política dizia respeito ao papel dos intelectuais na organização da cultura. Para tanto, o intelectual deveria ser “parte integrante do povo”, tornar-se povo, algo de forte inspiração gramsciana. A categoria de *alienação* aplicada à arte consagraria a cultura popular como a manifestação autêntica/verdadeira da cultura de um povo. Uma categoria de arte bastante restrita ao plano político e de teor nacionalista implicava em uma concepção do artista engajado como aquele que fala *sobre* o povo e *para* o povo, distanciando-se de deleites estéticos que obstruiriam sua ação política (Ortiz 2005: 68-75).

<sup>7</sup> Disponível em: [http://www.otoque.com.br/detalhes\\_entrevista\\_outras.asp?id\\_cat=1](http://www.otoque.com.br/detalhes_entrevista_outras.asp?id_cat=1), acesso em 29/09/2010.

Vandré e Theo de Barros, e “A Banda”, de Chico Buarque<sup>8</sup>. No ano seguinte, também na Record, realiza-se o festival considerado por muitos como o evento mais importante da era – o festival de 1967 –, consagrando definitivamente aquele formato de programa<sup>9</sup>.

A platéia se constituía como um dos grandes responsáveis pelo alto grau de competitividade dos festivais, a ponto de o compositor Sérgio Ricardo - em uma declaração no documentário “Uma noite em 67” - demonstrar-se indignado com um “público que virou personagem de repente”. No Festival Internacional da Canção (FIC) de 1968 - realizado pela TV Globo sob o comando de Solano Ribeiro - ficava evidente o descontentamento da juventude esquerdista com relação a canções que não soassem como hinos de luta contra a ditadura militar; como *canções de protesto*. O compositor Caetano Veloso, ícone do movimento tropicalista<sup>10</sup>, entra em confronto com uma platéia que vibrava pela composição “Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré<sup>11</sup>, e viajava sonoramente os compositores Chico Buarque e Tom Jobim pela canção vencedora “Sabiá”.

Todos estes acontecimentos marcantes delinearão uma ‘história dos festivais da canção’ que, por outro lado, possibilitaram a emergência de narrativas específicas sobre o que seria entendido como “MPB”. Nesse sentido, a ética e a estética dos festivais acabou por constituir muito do que passou a ser considerado *popular, brasileiro* (ou nacional) e *avançado*<sup>12</sup> em nossa música. Ainda que a sigla MPB condense em si diferentes gêneros musicais, o que é importante apontar é que ela mesma tornou-se um gênero a partir dos

<sup>8</sup> As duas composições ficaram empatadas e receberam o primeiro lugar no festival.

<sup>9</sup> Em 2010 foi lançado o documentário “Uma noite em 67”, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil com a consultoria de Zuza Homem de Mello. Em uma postagem em seu blog em 3 de agosto de 2010, o produtor musical Solano Ribeiro se mostra descontente com a edição do documentário. Segundo Ribeiro, os diretores não teriam levado em conta sua preocupação em divulgar a música popular brasileira, mas apenas o interesse sobre o sucesso de um programa de TV. Disponível em <http://solanoribeiro.blogspot.com/>, acesso em 26/09/2010.

<sup>10</sup> O movimento tropicalista nasce no seio dos festivais da canção da década de 1960 e é caracterizado pela influência de correntes artísticas consideradas de vanguarda (como a bossa nova) e pela cultura “pop” internacional. Além disso, tratava-se de um claro projeto cultural dentro das estruturas da indústria cultural – como nota Napolitano – que, no entanto, incorporava as críticas da contracultura aos códigos vigentes e ao capitalismo. Embora tenha se manifestado principalmente no campo musical – tendo como principais representantes os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Maria Bethânia, Gal Costa e Torquatto Neto - o tropicalismo foi bastante difundido em outros setores artísticos, como o cinema, o teatro e as artes plásticas. O movimento foi amplamente criticado pela intelectualidade de esquerda que o julgava como sem comprometimento político - o que, de certa forma, não foi desmentido por seus ícones.

<sup>11</sup> Interessante notar que em entrevista recente para a rede de TV GloboNews, o compositor Geraldo Vandré nega que tenha composto canções de protesto ou que tivesse qualquer engajamento político antimilitarista na época do festival. Obviamente que há muitas controvérsias sobre os depoimentos de Vandré após seu retorno do exílio. Muitos acreditam que o músico tenha sido pressionado a desmentir sua atuação na militância política. A entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto no dia 25 de setembro de 2010 pode ser assistida no site: <http://historica.me/video/geraldo-vandre-quebra-o-ixzz10f7glBFW>, acesso em 27/09/2010.

<sup>12</sup> De acordo com Menezes Bastos (2009), a seletividade da sigla MPB - excluindo muitos gêneros de seu repertório cancional -, revelou uma percepção de música popular brasileira ligada ao “avanço” político, moral, estético e propriamente musical (Menezes Bastos 2009: 3). Em outro artigo, Menezes Bastos (1999) analisa que o estudo da música na América Latina, particularmente dos gêneros da música popular, deve receber uma avaliação criteriosa em sua relação paradigmática com a constituição do eixo jazz-rock no Ocidente, principalmente em sua consolidação entre os anos 1930-1960. De acordo com o autor, a música popular representaria uma manifestação global da modernidade recente, no sentido de inserir-se em um discurso de “desterritorialização”, onde a fonografia, o rádio e o cinema falado teriam importância fundante. Para Menezes Bastos, no século XX há um processo crescente que problematiza as definições acerca do que seria “música nacional ou não” ou “popular ou não”, sem que se tenha em mente a idéia de uma auto-elaboração ressignificadora. A música brasileira *popular* dos anos 1960, ao constituir-se em um universo de discurso modernizador e ao mesmo tempo de forte repressão política, inseria – através dos festivais de música na televisão – uma nova percepção de Brasil, uma nova forma de *ouvir* o Brasil.

festivais da canção. Antes destes eventos não havia uma classificação comercial como a que encontramos hoje em lojas de discos: a famosa “sessão de MPB”. Além disso, inauguram um bem sucedido modo de produção musical: muitos músicos passaram a compor e a tocar MPB. Em contrapartida, outros gêneros musicais continuaram a existir (ou passaram a existir) no Brasil e não foram abocanhados pela sigla. Em quê implica sua seletividade? Tanto os critérios mercadológicos da indústria fonográfica quanto novas acepções sobre o *popular* e *brasileiro* na produção musical podem colaborar na abordagem deste questionamento. No entanto, algo que não se deve perder de vista - particularmente sob uma perspectiva antropológica - é a maneira com que o conceito de gênero musical constitui relações que incidem sobre a produção de conhecimento sobre música, sobre como as músicas são diferenciadas, classificadas, descritas.

Com a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5)<sup>13</sup> em 1968, a maioria dos festivais de MPB entraram em decadência já no início da década de 1970. No sul do país, coincidentemente, temos o movimento contrário. Isto é, de ascensão de festivais da canção: iniciava-se a era dos festivais *nativistas* - parafraseando o título do livro de Zuza Homem de Mello (2003), *A era dos festivais: uma parábola*.

A música nativista se constituiu como gênero musical no sul do Brasil a partir da década de 1970 com o advento dos *festivais de música nativista*. Estes eventos passaram a fazer parte do calendário festivo de muitas cidades sul-rio-grandenses e, mais recentemente, de estados como Santa Catarina, Paraná e Mato Grosso do Sul. Trata-se de competições musicais, com premiação em dinheiro e troféus, além da gravação de um disco com as finalistas de cada edição. A música nativista, a exemplo da MPB, agrega diferentes gêneros musicais como a vaneira (ou vaneirão), a milonga e a chamarra - a maioria definidos como “tradicionais” no Rio Grande do Sul por pesquisadores e folcloristas como Barbosa Lessa e Paixão Cortes. O termo “tradicional” empregado aqui está relacionado ao advento dos Centros de Tradição Gaúcha (os CTGs) - fundados pelos citados pesquisadores em 1948 - e do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) de 1966 - responsável pela institucionalização e centralização dos CTGs e suas atividades<sup>14</sup>. A partir dos anos 1970, alguns músicos sul-rio-grandenses passaram a questionar as regras dos manuais dos CTGs, principalmente com relação à proibição de certos instrumentos musicais (como a guitarra elétrica e a bateria) e execução de gêneros considerados não-tradicionais e vindos de países fronteiriços (como o *chamamé*, a *zamba* e a *chacarera*). Ao mesmo tempo, criticavam a música regional como de má-qualidade e pautada em interesses mercadológicos, procurando distinguir-se, basicamente, do que vinha sendo produzido por músicos como Pedro Raymundo, Zé Mendes, Teixeira e diversos conjuntos musicais que atuavam e ainda atuam em bailes gauchescos por toda a região sul. O catarinense Pedro Raymundo (1906-1973) tem aqui um papel pioneiro. De

<sup>13</sup> O Ato Institucional nº 5, ou AI-5, foi um decreto emitido pelo regime militar brasileiro após o golpe militar de 1964. O AI-5 dava poderes extraordinários ao presidente da república, suspendendo muitas garantias institucionais. A censura torna-se ainda mais forte, prejudicando muito a realização dos festivais da canção.

<sup>14</sup> Os CTGs e o MTG são considerados parte da extensa gama de movimentos regionalistas do sul do Brasil, responsáveis por projetos de revitalização da cultura gaúcha. Lucas (1990) identifica três momentos distintos no panorama desses movimentos revitalizadores: num primeiro momento - na virada do século XIX - uma idealização, por parte dos intelectuais locais, de grêmios recreativos para cultivar as tradições gaúchas. A partir da II Guerra Mundial, um novo momento se estrutura com a criação de Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) por estudantes secundaristas de Porto Alegre e pela institucionalização do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Por fim, um último momento relaciona-se à emergência, nos anos 1970, do que se chamou de “nativismo” dos festivais de música. De acordo com Oliven (1992), o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), fundado em 1966, ao reivindicar o papel de ser “o maior movimento de cultura popular do mundo ocidental”, atenta principalmente para a construção primeira de uma cultura gaúcha para se chegar a uma cultura brasileira, ou ainda, “que só se chega ao nacional através do regional” (Oliven 1992: 128).

acordo com Mann (2002), quando o músico chega a Porto Alegre em 1929, sua experiência musical já era bastante vasta. “Tocava choro, valsas e até jazz em sua gaita, enquanto batalhava pela sobrevivência como pudesse” (Mann 2002: 14). No RS entrou em contato com os gêneros musicais gaúchos e, antes mesmo do movimento tradicionalista consolidar suas regras quanto à indumentária gauchesca, viajou pelo interior do estado a fim de encontrar elementos que pudessem compor seu figurino. Em 1939, forma o “Quarteto dos Taurus”, apresentando-se na Rádio Gaúcha e na Rádio Farroupilha, onde é contratado para atuar em um programa próprio. Com o quarteto, Pedro Raymundo passa a compor em profusão, readaptando canções do folclore gaúcho - como *Boi Barroso* e *Prenda Minha* - e parte em excursão pelo interior do RS, Santa Catarina e Paraná. Segundo Mann, ao final da turnê, tenta convencer o grupo a seguir para o Rio de Janeiro. Não conseguindo, abandona o quarteto e parte só. O sucesso é meteórico: em 1943, depois de enfrentar filas de calouros nas grandes rádios do Rio, consegue se apresentar na Rádio Mairynk Veiga - uma das líderes de audiência - com a toada *Gaúcho Alegre*:

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

Depois do estrondoso sucesso de *Adeus, Mariana*, Pedro Raymundo viria a gravar, até 1958, sessenta discos de 78 rpm, quarenta deles pela Continental. Em entrevista ao jornal Pasquim, em 1971, Luiz Gonzaga atribui a Pedro Raymundo a decisão de apresentar-se vestido de Lampião:

Quando Pedro Raymundo veio para cá vestido até os dentes de gaúcho, eu me senti nu. Eu disse: por que é que o nordeste não tem sua característica? Eu tenho que criar um troço. Só pode ser Lampião... Vou imitar esse senhor, mas ninguém vai perceber que eu estou imitando. Ele é gaúcho, eu vou ser cangaceiro. (Luiz Gonzaga, entrevista concedida a Ziraldo. Pasquim, 1971<sup>15</sup>)

O estilo de Pedro Raymundo fez escola entre outros artistas gaúchos, como é o caso de Túlio Piva, Gildo de Freitas, Teixeira e Zé Mendes. São artistas que ganham o cenário nacional com uma produção musical que mais tarde seria criticada pelos compositores nativistas como “comercial” ou de “má qualidade”. Nesse sentido, a projeção nacional - dada através da comercialização de um suposto pastiche da música regional gaúcha - tornava-se incompatível com o projeto nativista que tomava para si a responsabilidade de revitalizar o movimento regionalista através de uma produção musical de qualidade. Segundo Santi (2004), esta busca por qualidade deve ser compreendida também como um esforço no sentido de acompanhar as mudanças promovidas na própria música popular brasileira, a exemplo da bossa nova, do tropicalismo e da canção de protesto; bem como as transformações tecnológicas introduzidas no país, como a eletrificação dos instrumentos musicais e a evolução das aparelhagens de amplificação e difusão sonora.

---

<sup>15</sup> Citado por Mann (2002: 18)

De acordo com Lucas, os gêneros musicais considerados tradicionais ou nativos nos festivais de música nativista corresponderiam a reinterpretações locais das danças de salão européias que invadem as Américas na metade do século XIX e que, no Rio Grande do Sul, substituíram ou foram incorporadas às danças trazidas pelos colonizadores açorianos e luso-brasileiros no século XVIII (Lucas 1990: 211). No final do século XIX, segundo Oliveira e Verona (2006), entram em cena gêneros que teriam vindo da Argentina, Uruguai e Paraguai – ainda que, a princípio, utilizados timidamente por compositores locais e pouco executados nos bailes e fandangos<sup>16</sup> do interior do estado –, como a *milonga* e o *chamamé*.

A história da criação do primeiro festival, assim como da criação do primeiro CTG, recebeu um status de “mito fundador”. Isto porque sua história reproduz uma iniciativa corajosa do poeta e compositor Colmar Duarte, além de completamente justificada aos olhos tanto de tradicionalistas quanto de nativistas, sem falar na imprensa sul-rio-grandense. Em 1970, uma emissora de rádio da cidade de Uruguaiana-RS decide promover um festival de música popular, o “I Festival da Canção Popular da Fronteira”. De acordo com Lucas, a milonga “Abichornado”<sup>17</sup>, de Colmar Duarte e Júlio Machado da Silva Filho foi eliminada pelo júri sob o argumento de que se tratava de uma “música gauchesca”. Descontente com tal resultado, Colmar Duarte decide criar um festival que promovesse exclusivamente a música regional. No entanto, como aponta Santi (2004), os motivos da desclassificação seriam controversos. Não tendo encontrado intérpretes para defender a canção, os compositores decidem eles mesmos interpretá-la (acompanhados do conjunto musical “Marupiaras”). Os jurados teriam argumentado que o motivo da desclassificação seria, de fato, a característica demasiado regional da música; porém, Milton Mendes de Souza, um radialista da emissora na época, afirmou que o motivo principal foi o fato de que o intérprete chorou durante a canção e não conseguiu terminá-la (Santi 2004: 54).

Para além das diferentes versões, o resultado do festival incitou sobremaneira a decisão de criar um evento no mesmo formato (um festival) que pudesse contemplar um estilo de música visto por Colmar Duarte como “discriminado”: a música regional do Rio Grande do Sul. Para realizar seu intento, o compositor procurou a direção do CTG “Sinuelo do Pago”, em Uruguaiana, não sendo bem sucedido. No ano seguinte, consegue eleger-se presidente deste mesmo CTG, fazendo com que o projeto do festival fosse um dos principais motes de sua gestão. O festival de Colmar Duarte finalmente acontece em 1971 e recebe o nome de “Califórnia da Canção Nativa”. Na contracapa do disco da I Califórnia, a explicação para seu nome:

[...] vem do grego, [e] significa ‘conjunto de coisas belas’. No RS, chamaram-se ‘califórnia’ as incursões que Chico Pedro fazia, na

<sup>16</sup> Com a constituição dos primeiros grêmios regionalistas, o fandango gaúcho passa a representar o que seria conhecido posteriormente como a base referencial da música folclórica do Rio Grande do Sul. Muitos pesquisadores, entre eles Cezimbra Jacques (1979), Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (1975) o definem como um “baile” ou “festa”, realizado nas comunidades rurais do estado, onde se executavam diferentes danças. Jacques as descreve em sua pesquisa como “danças sapateadas”, acompanhadas de uma viola de 10 ou 12 cordas. Segundo o autor, tais danças se constituiriam ainda em dois formatos: um para ser dançado e outro fixo, que poderia ser cantado com diferentes textos. Dentre as danças citadas pelo autor estão o *cará*, o *xará*, a *serrana*, o *anu*, o *tatu*, a *tirana* e a *chimarrita*, sendo que as únicas que teriam persistido até a metade do século XIX nos bailes rurais do estado, seriam a chimarrita, a tirana e o anu. Longe de atestar a veracidade ou não dos dados apresentados por esses pesquisadores, ou ainda, reforçar uma procura pelas origens dos gêneros, é necessário notar a maneira como tais pesquisas constroem uma classificação peculiar, onde há gêneros de “propagação européia”, de “propagação sul-americana” e gêneros “sul-rio-grandenses” - como é o caso da classificação utilizada por Oliveira e Verona.

<sup>17</sup> Segundo Santi, no vocabulário gauchesco o termo significa o mesmo que “triste”, “acabrunhado”. (Santi 2004: 53)

Cisplatina, a fim de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições (1850). Mais tarde, ‘califórnia’ passou a designar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais [...]. Com as significações de ‘conjunto de coisas belas’ e ‘competição entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios’ foi que o nome CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA prevaleceu entre seus idealizadores.<sup>18</sup>

Segundo informações de um documento datilografado (intitulado “História da Califórnia da Canção Nativa”), pesquisado por mim em uma visita ao Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore (IGTF) em Porto Alegre, a I Califórnia foi realizada em dois finais de semana, tendo 85 músicas inscritas: no primeiro, entre os dias 8 e 10 de dezembro de 1971, realizaram-se as “quartas de final” com a apresentação de doze canções por noite e seleção de seis em cada dia. No segundo, entre os dias 17 e 18 do mesmo mês e ano, realizaram-se as “semi-finais”, com a reapresentação das dezoito músicas selecionadas anteriormente, dessas saindo as dez finalistas que foram para o disco; estas foram novamente reapresentadas na finalíssima do dia 19 de dezembro de 1971. Curiosamente, a primeira canção a vencer o festival foi de autoria do próprio Colmar Duarte e de Henrique Dias de Freitas Lima: a canção de lamento<sup>19</sup>, intitulada “Reflexão”.

Em entrevista ao jornal “Folha da Tarde” de Porto Alegre, em 27 de setembro de 1971, Henrique Dias de Freitas Lima faz críticas ferrenhas ao “rumo” que a música gaúcha estaria tomando: “Letras e melodias erradas, com Teixeira servindo de exemplo maior. ‘Coração de luto’, dele, ou ‘Pára Pedro’, do Zé Mendes, nunca foram temas gaúchos.”<sup>20</sup> É evidente que a crítica, em busca de uma forte justificativa para a importância do festival Califórnia, aponta para a tentativa de ruptura com um passado musical que, em sua opinião, teria sido o grande responsável pela falta de reconhecimento da música gaúcha como “boa música” ou “música de qualidade”. Nesse sentido, os organizadores da Califórnia viam o momento como uma possibilidade de “fazer escola”: fomentar a criação musical do estado a partir de valores contrários ao que entendiam como “música comercial”, pautada em temas como a grossura e o machismo do gaúcho.

O movimento nativista, na constituição de festivais de música, acabou inserindo novas variantes a uma discussão antiga: qual a identidade da música regional no Rio Grande do Sul? Nesse sentido, *revitalizou* (como propõe Lucas) os movimentos regionalistas que o antecederam e deu novo fôlego à produção musical no estado. Os valores agregados às suas práticas – musicais, principalmente – chocaram-se com muitos preceitos do Movimento Tradicionalista Gaúcho, causando uma aparente cisão. Aparente, porque o exame detalhado de sua atuação revela uma mesma preocupação com a valorização do genuinamente gaúcho, um esforço igualmente grande em tentar qualificar o que é e o que não é tradicional e nativo, além da parceria na realização de muitos festivais. Obviamente, temos aqui um quadro bastante peculiar: libertos das regras dos Centros de Tradição Gaúcha, os festivais nativistas criaram as suas próprias. Estabeleceram outros padrões, etiquetas, formas de compor e ouvir.

<sup>18</sup> Citado por Santi (2004: 55).

<sup>19</sup> A composição foi classificada pelo festival, em termos de *forma musical* (o equivalente a gênero, analiticamente, ou ritmo, como muitos interlocutores mencionaram), como “canção de lamento”. Observando a súmula dos jurados, percebi que os gêneros das vencedoras foram: “lamento”, “canção missioneira” e “exaltação”. Também entre as canções finalistas encontram-se as formas musicais “acalanto”, “toada”, “chote canção”, “canção do rio” e “estilo”.

<sup>20</sup> “*Em busca de algo novo*” – 27/09/1971. Porto Alegre, Folha da Tarde: 13.

Para definir quais composições podem ser inscritas, cada festival organiza um regulamento onde expõe o que entende por música nativista<sup>21</sup>.

Nesse sentido, é possível estabelecer uma relação com o mesmo processo que leva a sigla MPB a ser identificada enquanto gênero musical a partir dos festivais dos anos 1960. A música nativista também apresentou seletividade com relação à música regional no RS e passou a constituir um modo de produção musical bastante particular. No entanto, é importante perceber de que maneira o conceito de gênero musical é acionado aqui e como a perspectiva antropológica sobre a relacionalidade entre gêneros musicais e festivais de música pode contribuir para ampliar o escopo de questões sobre fenômenos musicais no mundo contemporâneo.

### Festivais e Gêneros Musicais: uma abordagem antropológica

Como mencionado, tanto a MPB quanto a música nativista produziram narrativas sobre suas inflexões em termos musicais. Isto é, enquanto que a primeira teria cristalizado novas percepções sobre o que deveria ser considerado como música *brasileira e popular*, a segunda toma para si a tarefa de demarcar o que deveria ser entendido como música *regional e nativa* no Rio Grande do Sul. Os eventos festivos em que se constituem são peça fundamental nesse processo já que sua dinâmica prescreve formas especiais de composição, execução e audição. Evidentemente que a indústria discográfica é também uma peça chave. No caso do nativismo, como notou Nilda Jacks (1998), a indústria discográfica foi talvez o setor que mais evidenciou a importância do movimento dentro da indústria cultural gaúcha. Isto porque a grande maioria dos festivais nativistas produzia e ainda produz discos contendo as composições finalistas de cada edição, o que fez inclusive com que novas gravadoras surgissem em função da forte demanda (Jacks 1998: 79-83).

De acordo com Holt (2008), o conceito de gênero musical constituiu-se de forma dialógica com os vários campos de conhecimento sobre música. Tal associação refere-se à maneira com que, segundo Holt, a definição do gênero enquanto “força estruturante que organiza práticas culturais e cria contextos e horizontes para o entendimento da música” delinea o modo pelo qual as próprias musicologias se constituíram. Isto é, na medida em que o conhecimento sobre música é específico de uma experiência cultural e musical e as várias musicologias se desenvolvem em relação a músicas particulares em contextos históricos e culturais particulares, definem a si mesmas em relação às outras e disputam por espaço público e capital cultural - justamente como acontece entre os gêneros musicais (Holt 2008: 42)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> No caso da Califórnia, foram criadas “linhas”; isto é, de acordo com a temática da composição, poderia ser classificada como de “linha campeira”: a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no RS; “linha de manifestação rio-grandense”: a que enfoca outros aspectos sócio culturais e geográficos do RS não limitados estritamente à “linha campeira”; e a “linha de projeção folclórica”: a que, partindo das demais, se projeta com o sentido de universalidade artística em termos de tratamento poético-musical. (Oliveira 1992: 117)

<sup>22</sup> Para o autor, em sentido amplo, o gênero é definido através de processos interconectados de especialização musical e social. Nesse sentido, quando indivíduos se especializam em uma música particular ou em uma tradição musical, tornam-se parte de coletividades sociais que produzem um conhecimento reconhecido sobre aquela música, compartilhando cânones e valores (Holt 2008: 42). Nesse sentido, por exemplo, a etnomusicologia e os *Popular Music Studies* teriam se definido em relação às fronteiras da musicologia dita ocidental – musicologia esta, dominante em grande parte dos departamentos de música nas universidades. Segundo Holt, a música erudita ocidental, particularmente a música erudita alemã, foi um domínio privilegiado da antiga musicologia que ainda persiste nas pesquisas de prestígio institucional. Ao mesmo tempo, estereótipos de músicas “não-ocidentais” e “populares” teriam agido na produção de uma desvantagem dos estudos de música popular e de etnomusicologia com relação à musicologia.

Esta questão nos remete ao uso diferenciado que o conceito passou a apresentar na perspectiva musicológica a partir dos anos 1980, como apontam Beard e Gloag (2005) no verbete “*genre*” do dicionário “*Musicology: the key concepts*”. Segundo os autores, musicólogos teriam passado a usar o termo “gênero” para descrever os aspectos “sociais”, “externos” de um trabalho, enquanto que a palavra “estilo” seria reservada para a consideração das características “formais”, “internas” da música. O conceito de gênero musical passou a apontar para a fixidez das práticas musicais; isto é, ao que é repetido e consistente, “sem levar em conta o fato de que certas características usadas para determinar o gênero, como estilo, técnica e forma, irão mudar através do tempo” (Beard; Gloag 2005: 72). Embora os autores reconheçam que muitas vezes gênero e estilo fossem utilizados juntos e sem contornos muito definidos, pode-se depreender daí uma divisão entre a coisa propriamente dita (material musical) e o conceito de gênero musical (os significados que seriam impostos sobre a música pelas “culturas musicais”) (Beard; Gloag 2005: 72-73). Isto é, Beard e Gloag parecem absorver a dicotomia ao realizarem sua crítica, principalmente ao acordarem - em uma acepção quase que conclusiva sobre o verbete - de que o gênero se constitui como “convenção social”. Além do mais, marcam a importância de empurrá-lo com honras para o campo dos estudos de música popular, afirmando que neste contexto o apego aos gêneros é mais do que importante – a exemplo das “fan cultures” (a cultura dos fãs) – e já que o mundo contemporâneo teria produzido uma infinidade de gêneros por conta de processos acelerados de globalização e inovações tecnológicas. Para os autores, as transformações do mundo contemporâneo e a crescente hibridez das práticas musicais deveriam ser vistas como motivações mais do que importantes para repensar o conceito de gênero musical.

No entanto, acredito que o fato de o mundo contemporâneo produzir uma infinidade de gêneros não deveria ser tomado como principal motivação para a necessidade de repensar o conceito. Tampouco, que apenas os estudos de música popular é que poderiam assumir a emergente tarefa por conta de sua experiência com o “popular”, “externo”, do material sonoro - ao contrário da musicologia, preocupada com os aspectos formais da música. Ou seja, parece que o problema com o conceito parte justamente da separação entre um plano “dos sons” e um plano do “social” – entidades que perigosamente foram se transformando em objetos de análise, como analisa Strathern (2006) com relação ao conceito de sociedade.

Por outro lado, um dos aspectos que marcaram os estudos sobre música popular no século XX, particularmente pensando as Américas, diz respeito à territorialização dos gêneros musicais ou, de uma maneira mais ampla, à territorialização da cultura. As últimas décadas do século XX e começo do século XXI, no entanto, têm presenciado um expressivo interesse intelectual na desconstrução de conceitos-chave, deslocando determinadas posições da análise para espaços tidos como não-centrais. Esse movimento trouxe reflexões importantíssimas não apenas para o momento presente, mas para a maneira como entendíamos o passado das músicas. De acordo com Carvalho e Segato (1994), a defendida “hibridez dos gêneros musicais contemporâneos e sua autonomia relativa aos territórios de cultura têm correlatos em épocas passadas e em sociedades ditas tradicionais. Sua peculiaridade atual talvez seja a maior transparência com que se apresentam” (Carvalho; Segato 1994: 2). No entanto, a perspectiva desconstrutivista que paulatinamente tem se tornado também um centro analítico parece privar-se de compreender a acomodação e o deslocamento como forças que, ao contrário de se excluírem, atuam juntas.

Nesse sentido, algumas perspectivas contemporâneas, como a de Carvalho e Segato - mas também a de Holt -, procuram reconhecer a dificuldade com o conceito de gênero musical e sua relação perigosa com os determinismos étnicos e geográficos. Holt sugere, inclusive, que ao invés de falar em gêneros musicais, devêssemos falar em “música entre-

gêneros” (ou *music in-between genres*) a partir da proposta de uma “poética para o entendimento da música entre-gêneros” (Holt 2008: 44). De acordo com o autor, essa poética é conscientemente construída em torno de um conceito de gênero musical *descentrado*; isto é, que não simplesmente parte de um modelo para pensar os gêneros musicais pautado na dicotomia centro-fronteira, mas o complementa a partir da consideração de que os espaços *entre* os gêneros são tão válidos para a pesquisa quanto os próprios gêneros. Ao contrário de reificar áreas geográficas, por exemplo, tal perspectiva procura se posicionar nas fronteiras, “nos lugares de passagem e de ambigüidade estilística”, justamente como sugerem Carvalho e Segato.

Se tomarmos a leitura que se fez do conceito de gênero do discurso em Bakhtin (1997) – como nos trabalhos de Monson (1996), Piedade (2007; 2004), Domínguez (2009) e Menezes Bastos (1995b) - para pensar os gêneros na música, percebemos a relevância da revisão do conceito de gênero em sentidos que não apontam apenas para o protagonismo da globalização ou para a emergência de gêneros musicais cada vez mais híbridos, mas para a *dinamicidade constituinte* dos gêneros musicais – dinamicidade esta que lhes foi destituída em muitos estudos. A leitura de Bakhtin pressupõe que os gêneros de fala seriam formados pelo conteúdo temático, pelo estilo verbal e por sua construção composicional, sendo estes três elementos os formadores do *todo* do enunciado. Sua estabilidade enquanto gênero, ao contrário do que se poderia imaginar, estaria justamente em sua dinamicidade. De acordo com Bakhtin, os três elementos formadores do todo do enunciado seriam marcados, fundamentalmente, pela especificidade de uma *esfera de comunicação* (Bakhtin 1997: p. 279). Com relação à música, podemos dizer que os gêneros musicais também apresentam enunciados relativamente estáveis em termos de estilo, construção composicional e conteúdo temático, configurando um tipo de discurso que só pode ser reconhecido na medida mesma de sua dinamicidade e transformação em uma esfera de comunicação<sup>23</sup>. Isto é, seguindo a perspectiva de Bakhtin, o gênero musical como questão crítica parte da concepção de que não existiria uma “explicação social” sobre fenômenos de ordem “sonora”.

Como vem trabalhando há algum tempo, Menezes Bastos propõe pensar os fenômenos musicais “*para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*”. A idéia de estabilidade é complexificada. Nesse sentido, acredito que um olhar voltado para o contexto dos festivais desloca algumas perspectivas dos estudos sobre música, pois se concentra sobre os enunciados postos em ação (dinamizados) em uma esfera específica de comunicação. É este o cenário que possibilitaria a estabilidade e transformação dos gêneros musicais através da interação com o *grupo sonoro*, sempre cambiante<sup>24</sup>. É no contexto festivo que muitas das concepções musicais dos grupos são enaltecidas e/ou estabelecidas pela performance musical e efervescência da competição. De acordo com Napolitano (2010), estas “situações” de audição apontariam ainda para uma reflexão sobre o problema da *realização social da canção*, isto é, sua apropriação e ressignificação pelos ouvintes em determinados contextos (Napolitano 2010: 397). Assim, poderíamos nos perguntar: de que maneira a audição individual de um fonograma no espaço doméstico se difere da audição coletiva de uma performance ao vivo em um festival de música? Quais os sentidos acionados por esta situação?

<sup>23</sup> Fabbri (1981), da mesma forma, entende que a constituição dos gêneros musicais se faz a partir de uma série de eventos musicais cujo curso é governado e definido, porém, de maneira aberta, por regras constantemente modificadas (FABBRI, 1981: p. 52).

<sup>24</sup> O conceito de grupo sonoro foi desenvolvido por John Blacking (1995) e diz respeito a “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com conceitos sobre música e seus usos” (Blacking 1995: 232). Nesse sentido, incluiria tanto os músicos, os pesquisadores de música (acadêmicos ou não) e ouvintes que pensam e falam sobre música.

De acordo com Lucas, a literatura antropológica e sociológica, de maneira geral, tem enfatizado o caráter de “inversões simbólicas” das festas e festivais. No caso brasileiro, a análise dos eventos festivos tem priorizado a perspectiva da construção de um espaço crítico, capaz de condensar, iluminar e desnudar situações-chave que colocam em causa o estado das coisas do social. Para Roberto DaMatta (1998) as festividades, principalmente as festas populares, encarnam o “drama” em que se inverte o mundo. Nesse sentido, no Brasil, as festas populares, as comemorações cívicas e as solenidades religiosas formariam um claro “sistema” ou “triângulo ritual”<sup>25</sup>. Na combinação entre tradição e modernidade, o sistema de festas brasileiro implicaria uma inversão dos papéis sociais, possível, ao menos, no plano simbólico<sup>26</sup>, onde uma “visão relacional” do mundo apareceria enquanto alternativa a uma modernidade hegemonicamente marcada pelo individualismo e pela noção burguesa de igualdade perante a lei (DaMatta 1998: 76).

Como apontou Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006) com relação à competição festiva do carnaval brasileiro, é importante analisar o caráter mediador destas festividades como um dispositivo ritual de articulação e expressão das diferenças, compreendendo o desfile como um *processo ritual* – chamando a atenção para o trabalho de Turner (1974). Nesse sentido, a competição revelaria a “ambivalência intrínseca à reciprocidade social: relacionar-se é também confrontar-se” (Cavalcanti 2006: 31). A rivalidade que se depreende de competições festivas é controlada pelo estabelecimento de regras e etiquetas estéticas que, embora sejam constantemente questionadas pelos participantes, constituem um momento agonístico próprio destes eventos.

De acordo com Lucas, os festivais adquiriram uma forma institucionalizada nas sociedades pós-industriais, onde o pesquisador confronta-se com amplas dimensões de participação. Para Beverly Stoeltje (1992), tais construções modernas encarnam, por vezes, interesses ideológicos, comerciais e políticos que estão na base das sociedades que os produzem, constituindo um momento especial para a observação do diálogo entre diferentes interpretações das sociedades sobre si mesmas. Nesse sentido, se tomarmos os gêneros musicais enquanto sistemas discursivos dinâmicos (Menezes Bastos 2005a: 8), possuidores de fronteiras fluidas e alvos de disputas pelo sentido atribuído por diferentes grupos que os constituem e por eles são constituídos (Domínguez 2009: 21), podemos refletir também sobre o papel das festas e festivais enquanto espaços críticos para a constituição de grupos sociais por gêneros musicais e vice e versa. Este me parece um ponto central em uma abordagem antropológica dos gêneros musicais. Ela revela a necessidade de serem revistas as visões dicotômicas entre contextos de produção musical e a música *em si*. É preciso investigar o calibre desta relação e os significados acionados por ela, antes de proceder como se a música fosse um reflexo privilegiado de identidades sociais pré-estabelecidas.

---

<sup>25</sup> De acordo com DaMatta (1997), a noção de “triângulo ritual” se refere aos três momentos festivos mais importantes no Brasil, devido ao seu caráter de rituais nacionais: a Semana da Pátria, a Semana Santa e o Carnaval. Segundo o autor, essas três semanas festivas constituem um “triângulo ritual” na medida em que são festividades controladas pelo Estado Nacional, pela Igreja e pela sociedade civil desorganizada. Assim, cada momento festivo e extraordinário corresponde a um grupo ou categoria social, que ocupa um lugar definido – “sua hora e sua vez” – no quadro da vida social nacional. (DAMATTA, 1997: 53)

<sup>26</sup> Para uma crítica a esta perspectiva de DaMatta ver: QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense: 1992.

## Referências

- AMARAL, Rita de Cássia. 1998. “A alternativa da festa à brasileira”. *Sexta Feira*, ano 2., n.2, pp. 108-115.
- BAKHTIN, Mikhail. 1997. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARBOSA, Livia. 2000. *O Brasil não é para principiantes: carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois*. Rio de Janeiro: FGV.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2006. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3ª Ed.
- CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita. 1994. “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”. *Série Antropologia* 164, pp. 1-11.
- DAMATTA, Roberto. 1998. “A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira”. *Sexta Feira*, ano 2, n.2, pp.72-81.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. 2009. *Suena El Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis.
- FABBRI, Franco. 1982. “A theory of musical genres: two applications”. In: D. Horn; P. Tagg (eds.), *Popular music perspectives*. Gothenburg e Exeter: IASPM, pp. 52-81.
- HOLT, Fabian. 2008. “A View from Popular Music Studies: Genre Issues”. In: Henry Stobart (Ed.), *The New Ethno (musicologies)*. Lanhan, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.
- JACKS, Nilda. 1998. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- JACQUES, João Cezimbra. 1979. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: União de Seguros Gerais.
- LESSA, Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. 1975. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Garatuja.
- LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. 1990. *Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*. Tese de Doutorado, The University of Texas - Austin.
- MANN, Henrique. 2002. *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre: Tchê.
- MARCON, Fernanda. 2009. *Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis.
- \_\_\_\_\_. 2010. “Música Nativista e Imaginários Gauchescos: sobre cantar opinando”. *Revista Música & Cultura*, n.5, pp. 1-9.
- MELLO, Zuza Homem de. 2003. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2005a. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense.” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.20, n. 58, pp.178-213.
- \_\_\_\_\_. 1999. “Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras”. In: *Música Popular en América Latina – Atlas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago: FONDART, pp. 17-39.
- \_\_\_\_\_. 2009. “MPB, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome”. *Antropologia em Primeira Mão*, v.116, pp. 1-18.

- MONSON, Ingrid T. 1996. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. 2000. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*, vol. 20, n.39, pp. 167-189.
- NAPOLITANO, Marcos. 2007. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- \_\_\_\_\_. 2010. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”. *Revista Estudos Avançados*, 24 (69), pp: 389-402.
- OLIVEIRA, Sílvio; VERONA, Valdir. 2006. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre: Nativismo.
- OLIVEN, Ruben. 1992. *A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes.
- ORTIZ, Renato. 2005. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. 2007. “Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. XI, pp. 1-15.
- \_\_\_\_\_. 2004. *O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. de. 1992. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense.
- SANTI, Álvaro. 2004. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- STOELTJE, Beverly. 1992. “Festival”. In: Richard Bauman (Ed), *Folklore, cultural performances and popular entertainments*. New York: Oxford University Press.
- STRATHERN, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora Unicamp.
- TEIXEIRA, Sérgio Alves. 1988. *Os recados das festas: representações e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

#### Jornais:

“Em busca de algo novo”. 27/09/1971. *Folha da Tarde*. Porto Alegre: 13.

#### Sites consultados na Internet:

O Toque - [http://www.otoque.com.br/detalhes\\_entrevista\\_outras.asp?id\\_cat=1](http://www.otoque.com.br/detalhes_entrevista_outras.asp?id_cat=1). (Acesso em 29/09/2010)

Blog Solano Ribeiro - <http://solanoribeiro.blogspot.com/>. (Acesso em 26/09/2010)

Rede Histórica - <http://historica.me/video/geraldo-vandre-quebra-o#ixzz10f7glBFW>. (Acesso em 27/09/2010)