

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

VINÍCIO DOS SANTOS JÚNIOR

**A GUITARRA ELÉTRICA NA MÚSICA GAUCHESCA DE BAILE: VARIAÇÕES
RÍTMICAS DA VANEIRA DOS MÚSICOS OSCAR SOARES, JULIANO TRINDADE,
SANDRO COELHO E GUILHERME MARQUES**

**CAXIAS DO SUL
2018**

VINÍCIO DOS SANTOS JÚNIOR

**A GUITARRA ELÉTRICA NA MÚSICA GAUCHESCA DE BAILE: VARIAÇÕES
RÍTMICAS DA VANEIRA DOS MÚSICOS OSCAR SOARES, JULIANO TRINDADE,
SANDRO COELHO E GUILHERME MARQUES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do título
de licenciado em Música pela Universidade de
Caxias do Sul (UCS).

Orientador: Professor Luiz Ortiz Oliveira Filho.

**CAXIAS DO SUL
2018**

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida.

Aos meus pais Vinício dos Santos e Marinês Modelski pelo incentivo desde criança à carreira musical.

À Rochiele Paza pela paciência, companheirismo e amor.

Aos guitarristas Oscar Soares, Juliano Trindade, Sandro Coelho e Guilherme Marques pela inspiração e colaboração para a construção do trabalho.

Ao professor Edevaldo Ferreira pelos ensinamentos no início dos meus estudos na guitarra.

Ao Fábio Daniel Velho pelo conhecimento compartilhado e amizade desde longa data.

Ao meu orientador, Professor Luiz Ortiz Oliveira Filho, pelos ensinamentos e confiança no meu trabalho.

Aos professores do Curso de Licenciatura em Música da UCS pelo conhecimento adquirido ao longo dos anos.

Aos familiares, amigos e colegas que fazem e fizeram parte da minha trajetória.

Ao Henrique Mann por gentilmente me disponibilizar os 30 fascículos da sua série Som do Sul (2002), importante referência para este trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar como se construíram as principais variações rítmicas da vaneira na guitarra nos bailes gaúchos, visto que o tema escolhido é pouco explorado no âmbito acadêmico, principalmente no que se refere à música da cultura regional. Para isso, realizo um aparato histórico sobre os movimentos, correntes e vertentes que compõe a música gauchesca. Na sequência, uma abordagem sobre a origem do ritmo vaneira, desde seu surgimento em Cuba até sua difusão nos bailes sul rio-grandenses. Por fim, uma apresentação dos principais guitarristas gaúchos de baile: Oscar Soares, Juliano Trindade, Sandro Coelho e Guilherme Marques, e suas respectivas contribuições para o desenvolvimento da vaneira nos bailes regionais.

Palavras-chave: Guitarra Gaúcha. Vaneira. Música Gauchesca. Baile.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Excerto da música “Vaneirinha do Amor”	33
Figura 2 – Excerto da música “Parangaba”	34
Figura 3 – Groove de bateria do samba-rock e da “vaneira de caixa reta”	35
Figura 4 – “Síncope característica”	46
Figura 5 – Tresillo	47
Figura 6 – “Ritmo da habanera”	47
Figura 7 – “Síncope característica”, a partir da subdivisão das duas colcheias pontuadas do tresillo em semicolcheia + colcheia	48
Figura 8 – “Ritmo de habanera”, a partir da decomposição da segunda colcheia pontuada do tresillo em semicolcheia + colcheia.....	49
Figura 9 – Excerto da música “La Paloma”	50
Figura 10 – Excerto da Habanera da ópera “Carmen”	51
Figura 11 – Célula rítmica base da milonga (3-3-2)	52
Figura 12 – Danças praticadas nas diferentes regiões do estado do Rio Grande do Sul até 1953	53
Figura 13 – Excerto da música “Baile da Encruzilhada”	55
Figura 14 – Excerto da música “Êta Baile Bom”	56
Figura 15 – Excerto da música “A Volta da Vanera Grossa”	58
Figura 16 – Variação rítmica da vaneira no violão desenvolvida por Oscar Soares	67
Figura 17 – Variação rítmica da vaneira na guitarra desenvolvida por Oscar Soares.....	69
Figura 18 – Exemplo de contratempos da música “Clareando o Dia”	70
Figura 19 – Exemplo de contratempos da música “Bombacha Larga”	71
Figura 20 – Vaneira sambada entre bateria e guitarra da música “Morenaça”	75
Figura 21 – Guitarra de Luis Vagner em “Guitarreiro”, “Lá no Partenon” e “Cobra Criada” (1976) ..	76
Figura 22 – Vaneira sambada na guitarra da música “Barraca Armada”	77
Figura 23 – Vaneira sambada das músicas “Lidas” e “Como Eu Poderia Imaginar”	81
Figura 24 – Variação da vaneira sambada no refrão da música “Lá na Campanha”	82
Figura 25 – Base de vaneira estilo “tábua de lavar roupa” desenvolvida por Sandro Coelho	83
Figura 26 – Duas extensões da vaneira estilo “tábua de lavar roupa” de Sandro Coelho	83
Figura 27 – Acordeon de Markynhos Ulyan no refrão da música “O Som do Povo”	85
Figura 28 – Acordeon de Markynhos Ulyan no refrão da música “Vem Me Dengar”	85
Figura 29 – Inversão da vaneira sambada entre caixa e guitarra da música “Homem É Tudo Igual” ..	86
Figura 30 – Inversão da vaneira sambada entre caixa e guitarra da música “É No Batuque Que Eu Vou”	86
Figura 31 – Inversão da vaneira sambada entre caixa e guitarra da música “Pecado e Paixão”	87
Figura 32 – Variação da vaneira de Oscar Soares executada por Sandro Coelho.....	87

Figura 33 – Variação rítmica da vaneira na guitarra desenvolvida por Guilherme Marques.....	90
Figura 34 – Levada de Samba Reggae no timbal por Jeferson Fontana	91
Figura 35 – Levada do Tamanquinho no timbal por Jeferson Fontana.....	92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Pontos em comum entre a síncope característica, o ritmo de habanera e o <i>tresillo</i>	48
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CTG	Centro de Tradições Gaúchas
MTG	Movimento Tradicionalista Gaúcho
RS	Rio Grande do Sul
Vol.	Volume

LISTA DE FAIXAS DO CD/EXEMPLOS MUSICAIS

- 1 – “Eu Fui Entrando Devagarinho”, Os Tauras, Súplica de um Gaúcho, 1974. Citada na página 67.
- 2 – “Início de Baile”, Os Mirins, Imagens do Sul, 1979. Citada na página 69.
- 3 – “Marquinha do Velho”, Os Mirins, Roda de Chimarrão, 1982. Citada na página 69.
- 4 – “Clareando o Dia”, Albino Manique, No Compasso da Cordeona, 1981. Citada na página 70.
- 5 – “Bombacha Larga”, Os Mirins, Bom de Dança, 1985. Citada na página 71.
- 6 – “Morenaça”, Os Garotos de Ouro, Barbaridade Tchê, 1989. Citada na página 75.
- 7 – “Guitarreiro”, Luis Vagner, Simples, 1974. Citada na página 76.
- 8 – “Barraca Armada”, Os Garotos de Ouro, Quando o Estouro é um Estouro, 1986. Citada na página 76.
- 9 – “Canhoteira”, Os Garotos de Ouro, Garoto Brasileiro, 1992. Citada na página 79.
- 10 – “Lidas”, Tchê Garotos, Novo Rumo, 1996. Citada na página 81.
- 11 – “Lá na Campanha”, Tchê Garotos, Novo Rumo, 1996. Citada na página 82.
- 12 – “Ajoelha e Chora”, Tchê Garotos, Geração 2000, 2000. Citada na página 83.
- 13 – “Tio Laerte no Bailão”, Tchê Garotos, Geração 2000, 2000. Citada na página 83.
- 14 – “No Balanço da Neguinha”, Sandro Coelho, Paixão, 2003. Citada na página 84.
- 15 – “O Som do Povo”, Tchê Garotos, O Som do Povo, 2002. Citada na página 84.
- 16 – “Vem me Dengar”, Tchê Garotos, Atitude, 2007. Citada na página 85.
- 17 – “Homem é Tudo Igual”, Tchê Garotos, O Som do Povo, 2002. Citada na página 85.
- 18 – “É no Batuque que eu Vou”, Tchê Garotos, O Som do Povo, 2002. Citada na página 86.
- 19 – “Pecado e Paixão”, Tchê Garotos, O Som do Povo, 2002. Citada na página 87.
- 20 – “Vai Mexendo o Panelão”, Tchê Garotos, A Gang da Vanera, 2004. Citada na página 87.
- 21 – “A Voz do Rio Grande”, Grupo Rodeio, A Voz do Rio Grande, 2004. Citada na página 89.
- 22 – “Lá Vem os Gaúchos”, Grupo Rodeio, Gaúchos, 2007. Citada na página 90.
- 23 – “Sorta Cavallo”, Grupo Rodeio, Gaúchos, 2007. Citada na página 90.
- 24 – “Churrasqueando”, Grupo Rodeio, Gaúchos, 2007. Citada na página 90.
- 25 – “De Tranco e Vanera”, Grupo Rodeio, Portal da História, 2005. Citada na página 91.

SUMÁRIO

1. MOVIMENTOS, CORRENTES E VERTENTES DA MÚSICA GAUCHESCA	15
1.1 MOVIMENTOS LITERÁRIOS	16
1.2 MOVIMENTO TRADICIONALISTA	17
1.2.1 Corrente Regionalista	21
1.3 MOVIMENTO NATIVISTA	23
1.4 MÚSICA MISSIONEIRA	26
1.4.1 Troncos Missioneiros	27
1.4.1 Jayme Caetano Braun	28
1.4.2 Noel Guarany	28
1.4.3 Cenair Maicá	29
1.4.4 Pedro Ortaça	29
1.5 TCHÊ MUSIC	30
1.5.1 Os Bertussi	30
1.5.2 Os Mirins	32
1.5.3 Os Serranos	34
1.5.4 Tchê Barbaridade	36
1.5.5 Tchê Garotos	39
1.5.6 Os “tchê’s”	41
2. VANEIRA: HISTÓRIA E INFLUÊNCIAS	45
2.1 HABANERA CUBANA: <i>TRESILLO</i> E SUAS VARIANTES	45
2.2 HABANERA NA EUROPA E NA AMÉRICA LATINA	49
2.3 VANEIRA NO RIO GRANDE DO SUL	52
2.3.1 O samba campeiro e o limpa-banco dos Irmãos Bertussi	54
2.3.2 O vanerão do Tio Bília	57
2.3.3 Encontro dos Irmãos Bertussi com Tio Bília	59
3. GUITARRA NA VANEIRA: REFERÊNCIAS DO BAILE GAÚCHO	60
3.1 BREVE HISTÓRICO DA GUITARRA NOS EUA, BRASIL E RIO GRANDE DO SUL	60
3.2 OSCAR SOARES	63
3.3 JULIANO TRINDADE “BONITINHO”	72
3.4 SANDRO COELHO	78
3.5 GUILHERME MARQUES	88
CONCLUSÃO	93
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

A vaneira é o ritmo mais executado pelos grupos gauchescos nos bailes regionais do sul do Brasil, passando por um longo período de desenvolvimento até ser consolidado tal como o conhecemos atualmente. Assim como ele foi se construindo na prática, a sua execução na guitarra também aconteceu dessa forma. Percebendo sua importância enquanto instrumento que passou a desempenhar também uma função rítmica complementar à bateria após algumas décadas de atuação, aliado ao fato de que ainda hoje se tem a visão do acordeon e do violão como símbolos da cultura regional, este trabalho tem por objetivo analisar como se construíram as principais variações rítmicas da vaneira na guitarra nos bailes gauchescos, visto que o tema é pouco explorado no âmbito acadêmico.

Assim, destaca-se o quão significativo a guitarra e outros instrumentos, como o baixo e a bateria, foram no desenvolvimento e na evolução dessa música, podendo ser útil a futuras pesquisas na mesma área de conhecimento. Marlon Castilhos afirma que

esse estilo musical passou por transformações com o passar dos anos, adquirindo novos instrumentos e se adaptando aos novos tempos e às novas tecnologias que iam surgindo, até que no final dos anos de 1960 o acordeon, a guitarra, o contrabaixo elétrico e a bateria se tornaram os instrumentos essenciais nos bailes gauchescos, configuração que vigora até hoje, quando temos um mercado de trabalho amplo e organizado, servindo de fonte de emprego para um número muito grande de músicos e trabalhadores da área das artes (CASTILHOS, 2016, p.06).

Além da importância da guitarra e da vaneira para o estilo, a escolha do objeto de estudo ocorre principalmente por eu ser um dos músicos mencionados por Castilhos, que está inserido nesse contexto do baile há pelo menos 6 anos, além dos outros 9 anos em que eu me dediquei exclusivamente à música instrumental gaúcha, compondo e interpretando um repertório voltado à cultura regional. Dos músicos que foram importantes agentes na construção e consolidação da guitarra como um instrumento essencial ao baile e tiveram suas obras estudadas neste trabalho, três (3) deles são influências diretas na minha formação musical enquanto instrumentista: Oscar Soares, Juliano Trindade “Bonitinho” e Sandro Coelho.

Junto a Guilherme Marques, representante de uma geração mais recente, tais artistas marcaram suas trajetórias com um alto nível de desenvolvimento musical, que os permitiu deixar seus nomes registrados na história da “guitarra gaúcha¹” e serviram como fonte de

¹ Título do primeiro disco regional gravado na guitarra inteiramente instrumental, de Juliano Trindade “Bonitinho”, em 1987.

inspiração para muitos guitarristas regionais, inclusive entre eles próprios, justificando o recorte dos interlocutores, já que são quatro músicos de gerações diferentes (tendo somente os dois primeiros idade semelhante) que se complementam ao longo da história. Isso fica claro em seus relatos durante as entrevistas para a escrita do trabalho, onde também se percebe como esse desenvolvimento foi importante para que pudessem “criar” formas variadas de executar a vaneira nos bailes. Elas tomaram forma na prática em grupo durante os bailes antes de serem registradas fonograficamente, a partir da percepção do artista sobre o que é melhor para a música que está sendo executada e para o contexto musical em que cada um está inserido.

Buscando compreender como essas questões aconteceram e formularam o “repertório” de bases de vaneira ainda hoje utilizadas nos bailes por diversos guitarristas, este trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música será dividido em três capítulos. O primeiro capítulo traz como título “Movimentos, correntes e vertentes da música gauchesca”, que contextualiza o cenário musical da cultura regional do Rio Grande do Sul (RS) através de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental sobre os movimentos mais antigos, que datam da segunda metade do século XIX até o final do século XX (literários – “Farroupilhismo”, “Gauchismo Cívico” e “Regionalismo Literário” – e musicais – Tradicionista, Nativista e Missioneira). Aliado à pesquisa bibliográfica/documental, realizei entrevistas com agentes influenciadores de movimentos recentes, como a Tchê Music, discorrendo sobre os principais grupos de baile desde a década de 1940, culminando no referido movimento nos anos 2000.

O segundo capítulo, intitulado “Vaneira: Histórias e Influências”, traz um aparato histórico da vaneira através de pesquisa bibliográfica, mostrando como se formou o “ritmo de habanera” em Cuba; seu desenvolvimento na Europa quando teve sua célula rítmica incorporada por diversos compositores; sua chegada na América Latina, que influenciou tanto gêneros brasileiros, como choro, maxixe e o tanguinho quanto latinos, como a milonga; até sua vinda para o RS como dança na região das Missões e fronteira, adentrando os salões de bailes e fandangos, sendo aportuguesada para o termo “havaneira”. A sua difusão nos bailes gaúchos se compreende a partir de duas vertentes: a primeira vem do samba-campeiro, gênero utilizado pelos Irmãos Bertussi, pela forte influência de sua música com o samba e o choro do centro do país (através do rádio), utilizando como acompanhamento o “ritmo de habanera” na baixaria do acordeon; e a segunda vem da música missioneira, denominada vaneira ou vanerão, com gaiteiros como Reduzino Malaquias, Gilberto Monteiro e Tio Bilia, que, pelo passado histórico, tiveram contato com a dança “havaneira” trazida para cá pelos colonizadores espanhóis e franceses. O samba-campeiro e o vanerão eram “a mesma música”,

com influência e características muito semelhantes, já que a habanera influenciou indiretamente os Irmãos Bertussi (através do samba, choro) e diretamente os músicos missioneiros. O encontro entre ambos proporcionou a apropriação do termo vaneira/vanerão pelos Irmãos Bertussi em seu repertório nos bailes regionais, que passou a ser utilizado até hoje.

O terceiro capítulo, intitulado “Guitarra na Vaneira: Referências do Baile Gaúcho”, primeiramente aborda um breve histórico da guitarra elétrica nos EUA, no Brasil e no Rio Grande do Sul², pois não é objetivo do trabalho aprofundar essas questões, o que necessitaria um trabalho específico sobre o tema devido à quantidade de informações. Na sequência estará presente a argumentação do trabalho, onde serão abordadas as principais variações do referido ritmo utilizadas pelos guitarristas de baile que são referências do estilo para mim e outros tantos músicos regionais, mostrando como elas se construíram através de relatos de seus “criadores”: Oscar Soares, Juliano Trindade “Bonitinho”, Sandro Coelho e Guilherme Marques, exemplificando cada célula rítmica e o que inspirou cada músico a executá-la. Ao demonstrá-las, haverá indicação para exemplos em áudio nas principais músicas em que se encontram, gravadas em CD com apenas um trecho do exemplo musical, visando à finalidade acadêmica deste trabalho, e não comercial. A intenção é fazer com que sejam parte da narrativa, complementando o texto escrito. As partituras das variações abordadas foram escritas a partir de escuta atenta às gravações, além das demonstrações solfejadas e executadas pelos músicos durante as entrevistas. Desde o início, excertos de músicas importantes para a construção histórica dos temas abordados foram selecionados, com o intuito de fortalecer a argumentação e facilitar a visualização dos aspectos rítmicos de cada música.

Para a organização do texto referente à contextualização dos dois primeiros capítulos foi realizada uma pesquisa básica pura, descritiva e explicativa, com o objetivo de expandir o conhecimento disponível, analisando as variáveis envolvidas na construção histórica da cultura sul-rio-grandense e do ritmo vaneira, desvendando um “porquê” que será primordial para o entendimento do objeto estudado no terceiro capítulo: como a vaneira adentrou aos salões de baile no RS, tornando-se o ritmo mais executado nos mesmos. Assim, a pesquisa teve abordagem qualitativa, com uma análise dos dados coletados, buscando as relações, princípios e conceitos do que é descrito para gerar um novo e mais específico conhecimento.

² Traçando paralelamente um histórico sobre o violão brasileiro e gaúcho, já que foi um instrumento de corda utilizado antes da guitarra e que também tem grande importância nos cenários nacional e regional.

Para a coleta de dados dos entrevistados foi realizada entrevista informal com cada um, que segundo Júnior e Júnior (2011), “enfoca um tema bem específico, quando, ao entrevistado, é permitido falar livremente sobre o assunto, mas com o esforço do entrevistador para retomar o mesmo foco quando ele começa a desviar-se” (p.240), sem um roteiro pré-estabelecido, mas questionando o entrevistado sobre os itens necessários para o desenvolvimento do objeto da pesquisa: as principais variações rítmicas da vaneira executadas na guitarra. Para tanto, teve-se como base o método hipotético-dedutivo, a fim de identificar e testar uma hipótese, estudando as particularidades e experiências individuais de cada entrevistado.

O desenvolvimento do trabalho em momentos referentes à música regional de baile no estado contou com a importante e protagonista interlocução de Sandro Coelho, pelo fato de que a banda em que atuo profissionalmente o tem como cantor e líder, permitindo uma convivência rotineira todos os finais de semana desde 2014. As entrevistas realizadas para a pesquisa foram importantes para alguns esclarecimentos sobre sua história e desenvolvimento de suas células rítmicas, mas também como uma formalização de muito do que já conversamos durante o tempo em que trabalhamos juntos, o que contribuiu muito para o meu conhecimento e interesse em levar adiante uma pesquisa com mais profundidade no assunto.

1. MOVIMENTOS, CORRENTES E VERTENTES DA MÚSICA GAUCHESCA³

Ao analisarmos uma determinada corrente musical inserida em um contexto cultural amplamente diverso, devemos traçar alguns panoramas dos principais fatos históricos que antecederam e, posteriormente, caminharam ao lado de onde nosso objeto de trabalho está inserido: o baile gaúcho. Segundo Santos (2012), ao longo dos anos o RS contou com a “colonização de imigrantes europeus, a vinda de africanos, a presença indígena e a proximidade com os povos argentinos, uruguaios e paraguaios” (p.28) – fator que contribuiu para a construção de um cenário distinto no estado.

Desde o século XIX, a figura de um gaúcho mitificado, tornado herói foi retratada em movimentos culturais originados na classe média urbana, mesmo que houvesse uma forte ligação com o interior, principalmente com a zona da Campanha⁴ (JACKS, 1998, p.27). Segundo Barbosa Lessa (1985), ciclicamente, “de trinta em trinta anos renova-se no Rio Grande do Sul o interesse dos jovens pela cultura popular” (p.116), a partir de movimentos de retomada das chamadas tradições gaúchas. Como veremos a seguir, os primeiros são formados em âmbito literário, e os mais recentes têm a música como um elemento principal nesse fortalecimento de laços com o passado (BAPTISTA, 2017, p.13).

Paralelamente a esses movimentos consolidados como tal – sobretudo os mais recentes –, algumas correntes e vertentes tiveram uma grande importância na construção do que se entende por “música gauchesca”, como por exemplo: a corrente regionalista, a linha campeira, a linha fandangueira e a música missioneira.

Segundo Fernando Ávila,

a música regional do Rio Grande do Sul é hoje permeada de diversos segmentos e estilos que foram paulatinamente se desenvolvendo através dos anos, principalmente a partir da década de 1940. Uma pessoa que nunca ouviu a música regional feita no Rio Grande do Sul (RS) talvez não perceba, em um primeiro instante, muitas diferenças entre um estilo e outro. Porém, para aqueles que são ouvintes frequentes e que gostam deste tipo de música há características que distinguem diversas vertentes musicais dentro do RS (ÁVILA, 2015, p.17).

Tais vertentes serão devidamente abordadas neste capítulo, a fim de distingui-las no tocante a linguagem e contexto histórico em que foram desenvolvidas.

³ Rotulação destinada à música que tinha como inspiração a cultura e os costumes locais, que não poderia tomar só para si o título de “música gaúcha”, levando em consideração a grande demanda de estilos praticados no estado (CASTILHOS, 2016).

⁴ Mesorregião do Sudoeste do Rio Grande do Sul, ocupa quase toda a linha de fronteira com o Uruguai e parte da fronteira com a Argentina, abrange 19 municípios gaúchos.

1.1 MOVIMENTOS LITERÁRIOS

O primeiro citado por Barbosa Lessa (1985) foi denominado “Farroupilhismo”, que surgiu alguns anos após o término da Revolução Farroupilha (1835-1845). O seu maior propósito era reafirmar o ideal “farrapo”⁵, enaltecendo o heroísmo como atributo intrínseco ao gaúcho, “exaltando-lhe as virtudes (o amor à terra, a coragem, a lealdade e a franqueza, entre outras) e escamoteando-lhe as misérias (a rudeza do trabalho, o analfabetismo, etc.)” (SANTI, 2004, p.27-28). Assim, a literatura teve papel fundamental nesse processo de identificação e descrição do tipo gaúcho a partir do surgimento de algumas sociedades artístico-literárias na segunda metade do século XIX (SANTOS, 2012, p.36).

A primeira delas foi a Sociedade Partenon Literário, criada em plena Guerra do Paraguai (1868), que segundo Santi (2004), “em quase duas décadas de atividades criou uma escola noturna gratuita, um museu, uma biblioteca, organizou conferências e encenações teatrais” (p.28), tendo como principal realização, no que se refere à literatura, a Revista Partenon Literário, onde uma centena de escritores gaúchos teve a oportunidade de mostrar seus trabalhos.

O segundo movimento, surgido 30 anos mais tarde, foi o “Gauchismo Cívico”, com as fundações de vários núcleos cívicos a fim de festejar as datas nacionais e apoiar o regime republicano na transição da Monarquia para a República (JACKS, 1998, p.28). Um dos mais importantes foi a Sociedade Grêmio Gaúcho, criada em 1898, pelo major João Cezimbra Jacques, de certa forma impulsionada pelo Partenon. Damasceno Ferreira afirma que ela foi a “primeira sociedade criada entre nós com o fim principal de cultivar as tradições do Rio Grande do Sul” (1962, p.65 apud Santos, 2012, p.39-40).

Tau Golin (1983, p.30 apud Santos, 2012, p.40) comenta que, criada quatro anos antes em Montevidéu por Elías Regules, a *Sociedad Criolla* serviu de matriz ao Grêmio Gaúcho, sendo Regules quem “instituiu no Uruguai a palavra ‘tradição’ como sinônimo da *Gauchesca*” (RAMA, 1998, p.173 apud SANTI, 2004, p.36, grifo do autor), poesia a qual, a partir das guerras de independência e durante todo o século XIX, dedicou-se a dar voz ao homem do campo, eventualmente guerreiro. Barbosa comenta que “João Cezimbra Jacques foi um dos pioneiros no levantamento de danças, gêneros musicais e costumes do estado” (2014, p.52), sendo que a partir dos Grêmios Gaúchos, conforme Marcon (2009, p.56 apud *op. cit.*), a música folclórica do RS teria como base referencial o fandango gaúcho, definido

⁵ “Alcunha deprimente (que veio, com o passar do tempo, a tornar-se honrosa) dada pelos legalistas aos insurretos da revolução que irrompeu no Rio Grande do Sul em 1835”. (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 128 apud BAPTISTA, 2017).

por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa junto a Cezimbra como “um ‘baile’ ou ‘festa’, realizado nas comunidades rurais do estado, onde se executavam diferentes danças, (...) acompanhadas de uma viola de 10 ou 12 cordas” (Idem).

Sobre o major Cezimbra Jacques, Santi (2004) comenta que “seu esforço pioneiro rendeu-lhe postumamente a condição de patrono do moderno Tradicionalismo⁶, alcançando ele assim, com um século de atraso, o reconhecimento desejado” (p.41), até porque, como comenta Barbosa Lessa (1985), essas entidades tiveram “a seu desfavor um pequeno detalhe que foi fatal para a estratégia arregimentadora: numa época em que a palavra ‘gaúcho’ qualificava tão somente o rude campeiro, personagem recente das degolas da guerra civil” (p.40), utilizada também para “aludir ao andarilho, vagabundo, ladrão de gado” (MEYER, 1957, *apud* BAPTISTA, 2017, p.14).

O terceiro e último movimento baseado na literatura surgiu quase 30 anos mais tarde, e ficou conhecido como “Regionalismo Literário”. Pela primeira vez o termo “gaúcho” começava a adquirir conotação positiva, referindo-se ao homem hábil nas lidas de campo. O caminho do “regionalismo” já se guiava pelo intelecto gaúcho – em nível de se antecipar ao projeto modernista da Semana de 22 – como mostra um trecho da profissão de fé de Carlos Dante de Moraes, com apenas 16 anos: “preferimos o sacrifício de uma parte de nós mesmos ao rincão, ao homem altivo do campo. E sabemos confundir-nos com este, para melhor exprimi-lo, derramando a alma na poesia viva da gleba. [...] Nosso regionalismo é um grande lago onde se espelha a tradição” (LESSA, 1985, p.49-52).

Esta, Barbosa Lessa afirma que teve seu melhor conceito definido pelo gaúcho radicado no Rio de Janeiro Augusto Meyer, em artigo no *Correio do Povo* de 2 de junho de 1927:

Tradição é claridade, [...] é justamente essa força que nunca admite as imposições individuais, [e] quando muito, a tradição quer ser adivinhada em suas formas e penetrada com a inteligência, [...] [que] é o amor pela terra, o qual, nem procura justificar-se, mas procura *ser*, afirmando (p. 55, grifo do autor).

1.2 MOVIMENTO TRADICIONALISTA

Quando essa poesia que sustentava o mito do gaúcho-herói começa entrar em decadência, a partir da década de 1920, aliado aos novos “ares democráticos” com o fim da segunda guerra mundial, houve um grande interesse entre algumas instituições para

⁶ De que trataremos a seguir.

reascender a chama da tradição sulina, contribuindo para a “formação identitária do gaúcho (idealizado) no século XX” (AGOSTINI, 2005, p.48 apud SANTOS, 2012, p.43).

Em virtude disso, dois episódios tiveram grande importância à formação de um novo movimento de retomada das tradições gaúchas. O primeiro, em 1947, foi a criação do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, responsável pela organização, de 7 a 20 de setembro, da primeira Ronda Gaúcha – que deram origem à Semana Farroupilha atual, sendo oficializada pelo governador do estado em 1964 – contando com várias solenidades cívicas e culturais, entre elas, conforme aponta Henrique Mann,

a Chama Crioula (que interligou o Fogo Simbólico da Pátria aos festejos da Revolução Farroupilha), o desfile de cavaleiros, tipicamente agauchados na Semana da Pátria, conferências sobre personagens da história rio-grandense, baile gauchesco, concurso de indumentárias, exposições fotográficas e concursos literários (2002).

O segundo foi a “guarda de honra” organizada por oito estudantes, no mesmo ano, para acompanhar o traslado dos restos mortais do comandante farrapo David Canabarro, de Santana do Livramento a Porto Alegre, “à pata de cavalo, por homens vestidos de gaúcho que lembrassem os tempos em que os nossos estancieiros e suas peonadas enfrentaram durante dez anos todo um império” (CAMARGO, 2006, p.12 apud SANTOS, 2012, p. 43). Entre os cavaleiros estava João Carlos D’ávila Paixão Côrtes⁷, que na chegada à capital, conhece Luiz Carlos Barbosa Lessa⁸. Os dois viriam a ser os principais líderes do Movimento Tradicionalista (OLIVEN, 1992, p.75 apud SANTI, 2004, p.42-43).

Eles não se animavam simplesmente com as preocupações literárias, mas com o empenho associativo. Para isso, fizeram uma coleta de assinaturas em caderno de aula, que dizia o seguinte:

Aqui trazemos um convite aos gaúchos que, embora residindo na capital e tendo hábitos citadinos (sic), guardam ainda nas veias o sangue forte da terra rio-grandense. É sobre a fundação de um clube tradicionalista. Terá como finalidade reunir no mesmo rodeio os guapos das muitas querências do Rio Grande, mas agora residindo em Porto Alegre. No primeiro sábado de novembro, realizaremos uma reunião preparatória das atividades, para que todos sejam orientados, e assim, entrem na cancha, em março, de relho em pé, prontos para a vitória. Viva o Rio Grande do Sul!” (LESSA, 1985, p.57).

⁷ Nasceu em Santana do Livramento-RS, passou a infância na convivência campestre em diversos municípios da região da Campanha e passou a residir em Porto Alegre no início da vida adulta. Agrônomo, folclorista, dançarino, ator, cantor, escritor (MANN, 2002).

⁸ Nasceu em Piratini-RS, região sul do estado, estudou em Pelotas-RS, também residiu em Porto Alegre, São Paulo e Camaquã-RS. Compositor, folclorista, radialista, escritor (MANN, 2002).

Nessas reuniões elaboraram os estatutos do 35^o Centro de Tradições Gaúchas (CTG), que tinha, entre outras finalidades, “zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes, etc., e conseqüente divulgação pelos Estados irmãos e países vizinhos” (*op. cit.*, p.58), tendo assinada a ata de sua fundação por vinte e quatro rapazes em 24 de abril de 1948. O seu grande diferencial foi o rompimento com o “*escrever sobre o gaúcho*” dos movimentos anteriores, passando a “*ser os gaúchos*”, revivendo-os na prática, “vestindo e falando à moda galponeira” (p.58), inserindo-os num galpão (o CTG) no meio da cidade.

Esse galpão foi estruturado sem nenhum modelo pré-existente, pois seus criadores apenas conheciam brevemente alguns autores do regionalismo literário dos anos 20, mas não como escola; o Grêmio Gaúcho de Cezimbra Jacques, procurado naquele momento por eles, já não possuía nenhum sinal de gauchismo (*op. cit.*, p.60). Segundo Santi, “só mais tarde puderam viajar a Montevideu e estabelecer contato com as *Sociedades Criollas* uruguaias, que lhes forneceram elementos para a formulação das ‘danças tradicionalistas’” (2004, p.43, grifos do autor). Paixão Côrtes afirma que em 1949, eles participaram dos festejos comemorativos do “Dia da Tradição” na capital uruguaia, se surpreendendo e encantando com “o tesouro de danças tradicionais que os platinos naquela ocasião nos desvendaram” (1997), completando que

nós os rio-grandenses, porém, não tivemos uma dança sequer que pudéssemos apresentar, por mais modesta que fosse, e que servisse para traduzir nossa alma popular! Quando voltamos ao Brasil, trazíamos o coração oprimido pelo conhecimento de pertencermos a um povo que esquecera suas tradições... O Manual [de danças gaúchas] que ora entregamos à divulgação representa, em parte, três anos de árduas pesquisas realizadas em 62 municípios do Rio Grande do Sul. Através deste trabalho procuramos devolver ao Rio Grande algo que ele infelizmente deixara se perder (*op. cit.*).

A importância desse levantamento de danças no estado será muito importante para o nosso estudo sobre o ritmo vaneira no RS, que será discutido no próximo capítulo.

Barbosa Lessa comenta que até 1954 já existiam 30 CTGs no estado, fazendo com que houvesse opiniões distintas sobre o rumo que as associações deveriam tomar (1985, p.79). Por esse motivo, como aponta Santi (2004), “a fim de propiciar coesão ao movimento, dando-lhe diretrizes básicas, realizou-se em julho de 1954 o I Congresso Tradicionalista Gaúcho, na cidade de Santa Maria, reunindo todos os CTGs existentes” (p.48), que passou a acontecer

⁹ “O nome da agremiação, que serviria de modelo a todas as outras que seriam criadas nos anos seguintes, evocava a epopeia farroupilha, iniciada no ano de 1835” (SANTI, 2004, p.42).

anualmente em várias cidades do estado. Por ocasião do XII Congresso, realizado em Tramandaí em 28 de outubro de 1966, criou-se o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), que segundo Mariante, passaria a ser “o catalisador, disciplinador e orientador das atividades dos seus afiliados, no que diz respeito ao preconizado na Carta de Princípios do Tradicionalismo Gaúcho” (1976, p.13 apud SANTI, 2004, p.50).

A despeito do culto e zelo às tradições defendido no item “a” do estatuto do 35 CTG, Nilda Jacks (1998) comenta que Barbosa Lessa e Paixão Côrtes “criaram e recriaram grande parte do que hoje se acredita ser o folclore gaúcho, como algumas danças, canções, indumentária, poesia, até alguns costumes como a maneira de apertar a mão no cumprimento” (p.40). Isso é justificado por Lessa, afirmando que eles eram tradicionalistas, “gente mantendo ativamente no presente aspectos do passado, com vistas ao futuro. Quando algum elemento faltasse para a nossa ação, nós teríamos de suprir a lacuna de um jeito ou de outro” (1985, p.64).

Para o autor, isso foi mais evidente no terreno das canções, devido à prática dos mais velhos de contar causos ao invés de cantar, tornando o cancioneiro gaúcho muito pobre, restando-lhe apenas uma canção folclórica conhecida: o “Boi Barroso” (*op. cit.*, p.65). Existiam ainda alguns representantes de uma música regionalista, como Pedro Raymundo, que será abordado na sequência.

Assim, eles criaram, na base da tentativa-e-erro, algo que o público começaria a entender como música do Rio Grande, como a toada “Negrinho do Pastoreio”, as milongas “do Casamento” e “do Bem-Querer” e o chamamé “Balseiros do Rio Uruguai”, fazendo com que aos poucos fosse nascendo um cancioneiro do Rio Grande do Sul (*op. cit.*, p.66). Porém, para que isso fosse divulgado e reconhecido pela grande massa, era preciso buscar meios mais eficientes. Lessa afirma que

com esse objetivo transferi residência para São Paulo, onde finalmente consegui entrar no extremamente complexo mercado musical. Primeiro, a edição das partituras, pela indústria editorial especializada Irmãos Vitale S.A.; depois, a gravação de um LP, pela cantora profissional Inezita Barroso, da etiqueta Copacabana; finalmente, o lançamento de um livro ensinando através de diagramas as evoluções coreográficas. A partir daí, a divulgação se tornou extremamente facilitada, atingindo simultaneamente dezenas de rádio-emissoras, inúmeros grupos amadores integrantes dos CTGs e, inclusive, os primeiros grupos profissionais nessa área, tais como os Tropeiros da Tradição e o Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1985, p.72).

Assim, segundo Santos (2012), a tradição gaúcha teve seus primeiros materiais de divulgação: “as gravações com as músicas ‘tradicionais’ passaram a ser executadas nas rádios

e os manuais de coreografia das danças passaram a ser utilizados pelos grupos de dança dos CTGs” (p.45).

Comporiam também a questão musical do movimento o que foi denominado de “linha tradicionalista”, representada inicialmente pelo Conjunto Farroupilha a partir da gravação do segundo LP produzido no Brasil (Gaúcho, etiqueta Rádio), fazendo sucesso na televisão de São Paulo e Rio de Janeiro (*op. cit.*, p.77), consolidando uma estética tradicionalista “nos anos 50, 60 e 70, através das regravações do trabalho de pesquisa e recriação de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes” (BARBOSA, 2014, p.58). A instrumentação característica dessa estética baseia-se nas orquestrações, com violinos, violas, baixo acústico, piano, instrumentos de sopro, etc. (*op. cit.*, p.59).

1.2.1 Corrente Regionalista

Segundo o Caderno Gaúcho nº 8 (1983, p. 36), do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, presente em Santos (2012, p.180-181), as danças antigas sapateadas presentes no “ciclo dos fandangos” eram animadas pela viola/*vihuela*, mesmo sofrendo com o frio e o calor extremos e a umidade, sendo, conforme Paixão Côrtes (1997), “o mais antigo instrumento musical usado pelo gaúcho de antanho” (p.19).

Quando os imigrantes italianos chegaram ao Rio Grande do Sul, por volta de 1875, trouxeram consigo a gaita, que foi um fator primordial para o desenvolvimento da música regionalista no estado (BARBOSA, 2014, p.59). Conforme o pesquisador Tasso Bangel, “a gaita que os italianos trouxeram já era bem desenvolvida e chegou com botões (gaita ponto, de voz trocada, de dois carreiros, etc.)” (1989, p.20 apud RUGERO, 2009, p.5), além de sua praticidade no que diz respeito à “resistência à chuva, ao sol e à umidade, sem se desafinar, [...] seu som forte dominava os ruídos e contagiava de alegria a moçada” (CADERNO GAÚCHO nº 8, 1983, p.36 apud SANTOS, 2012, p.182).

Também havia a rabeca (um violino de confecção crioula), que segundo Paixão Côrtes foi bastante utilizada especialmente na região Missioneira, mas também no Nordeste e no litoral do nosso estado, onde se encontra presente ainda hoje (1997, p.19). Para Arthur de Faria (2011), “a gaita foi popularizada a partir de fins do século XX, substituindo aos poucos as rabecas e violas da música fandanguera” (apud BARBOSA, 2014, p.59).

No livro “Paixão, danças e andanças”, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes explicam essa difusão da gaita-ponto no Brasil:

O gaúcho até então conheceu a viola, quase exclusivamente, e a rabeca. Embora rica em harmonias, a viola era um instrumento fraquíssimo em sonoridade, trabalhosa de afinar, e relativamente difícil de conduzir a cavalo porque logo se desarranjava ao contato com a chuva e a umidade. Agora o italiano oferecia ao gaúcho um novo instrumento [a gaita-ponto], de afinação permanente, resistente à umidade, fácil de conduzir. As limitações desses modelos modestos impunham exclusivamente o uso do modo maior, empobrecendo a expressão musical; mas, em contrapartida, o ar que se expelia do fole proporcionava um som forte, animado, capaz de se ouvir em toda uma sala de baile. (LESSA e CÔRTEZ, 1975, 62 apud RUGERO, 2009, p.6).

Não bastasse sua popularidade nos bailes e festas pelo estado, ainda contou com a fundação da gravadora Casa Elétrica em 1915 pelo italiano Savério Leonetti, que a permitiu estar presente nos primeiros registros fonográficos no estado (FARIA, 2001 apud BARBOSA, 2014, p.59). Considera-se assim o gaitero Moisés Mondadori¹⁰ como o pioneiro em três aspectos: 1) o “primeiro artista da Música Regional do Rio Grande do Sul” (*op. cit.*); 2) o primeiro a gravar uma música com a palavra “Gaúcho” no título; 3) e o primeiro a gravar solos de acordeom e/ou gaita de botão (CÔRTEZ apud MANN, 2002).

Mais tarde, nas décadas de 1930 e 1940, surgem artistas como Pedro Raymundo, que se torna o primeiro artista da Música Regional Gaúcha a fazer sucesso nacional quando lança a música “Adeus Mariana” em 1943, que de certa forma serviu como “um ponto de partida para uma linhagem de cantores regionalistas, tais quais Teixeira¹¹, Gildo de Freitas¹² e José Mendes¹³” (BARBOSA, 2014, p.60). Lessa comenta que esses artistas eram a “alegria das massas mais humildes, no ambiente rural e suburbano” (1985, p.78). Santi corrobora tal afirmação dizendo que eles faziam grande sucesso entre as classes populares, mas em contrapartida padeciam do “estigma de ‘grossura’, que causava rejeição entre as classes médias e altas urbanas” (2004, p.57).

Tais artistas tiveram suas carreiras alavancadas com a popularização do rádio. Dentre as que tiveram grande importância para os artistas regionais destaca-se a Rádio Farroupilha do diretor Otávio Augusto Vampré, que em 1955 resolve criar um programa dedicado ao gauchismo, convidando Paixão Côrtes para encabeçá-lo. Este, ainda pouco hábil como

¹⁰ Natural de Antônio Prado-RS, residiu em Porto Alegre (FARIA, 2001 apud BARBOSA, 2014, p.59).

¹¹ Natural de Rolantes-RS, ao perder a mãe com 9 anos (história retratada no seu clássico “Coração de Luto”) e não podendo ser criado pelos parentes, vive como um menor abandonado em Porto Alegre. Gravou 69 LPs com mais de 700 canções, sendo o primeiro artista brasileiro a vender 1 milhão de discos e o maior da história do RS, com 18 milhões de cópias vendidas em vários países (MANN, 2002).

¹² Natural de Porto Alegre-RS, morou também em Viamão-RS. Foi um dos mais importantes e reconhecidos trovadores do estado (MANN, 2002).

¹³ Natural de Lagoa Vermelha-RS, reside também em Esmeralda, Vacaria e Porto Alegre. Considerado o “pai” dos artistas independentes atuais por buscar o sucesso por conta própria, com apoio financeiro de um fazendeiro. Tinha nome artístico de “Gaúcho Seresteiro”, e ao participar do Rodeio Coringa recebe conselho de Luiz Menezes a gravar canções regionais, gravando o estrondoso sucesso “Pára Pedro” com seu próprio nome, José Mendes.

radialista, convida o experiente Darcy Fagundes¹⁴ para acompanhá-lo, nascendo assim o “Grande Rodeio Coringa”, que por quase vinte anos, segundo Henrique Mann, “foi o mais influente programa de rádio gaúcho, um verdadeiro fenômeno de audiência, que deu curso à história da música do Rio Grande do Sul” (2002). Este e outros eram programas de auditório, com grandes plateias, representando a porta para o sucesso aos artistas que tinham a oportunidade de participar do programa.

1.3 MOVIMENTO NATIVISTA

A música nativista tem sua estética consolidada a partir da propagação dos seus festivais, que tiveram como ponto de partida a I Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana-RS realizada em 1971 e atingiram o auge na década de 1980. Segundo Santos, “o movimento nativista surge de alguma maneira, como uma alternativa para a cultura regional que não se identificava, em parte, com as regras e preceitos do movimento tradicionalista” (2012, p.87). Além disso, a produção musical de artistas regionais como Teixeira e José Mendes também foi criticada por alguns músicos nativistas, com rótulos de “comercial” ou “má qualidade” (MARCON, 2009, p.86 apud BARBOSA, 2014, p.61), que de fato foram responsáveis pela alta popularização da música regional tanto no sul como no Brasil.

Tudo começou na cidade de Uruguaiana, quando Colmar Duarte e Júlio Machado da Silva Filho inscreveram a milonga “*Abichornado*¹⁵” no I Festival da Canção Popular Fronteiriça promovido por uma emissora de rádio da cidade em 1970. Inconformado com a desclassificação da música por tratar de temas regionais, Duarte (compositor da música) passou a estimular a ideia de realizar outro festival que, ao contrário daquele, “aceitasse somente canções gaúchas” (DUARTE, 1987, p.02 apud SANTI, 2004, p.54).

Com essa motivação surge a I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, realizada de 8 a 10 e de 17 a 19 de dezembro de 1971 no CTG Sinuelo do Pago em Uruguiana, o qual tinha como patrão o próprio Colmar Duarte – que se elegeu com o firme propósito de realizar o festival, já que não recebera apoio anteriormente (*op. cit.*, p.54-59). O nome “Califórnia” teve seu significado explicado na contracapa do disco com os vencedores da primeira edição do festival, citado em Santi (2004):

¹⁴ Poeta, declamador, violeiro e compositor, foi um dos maiores homens do rádio gaúcho de todos os tempos (MANN, 2002).

¹⁵ O mesmo que “triste, acabrunhado”, no vocabulário gauchesco (SANTI, 2004, p.53).

[...] vem do grego, [e] significa “conjunto de coisas belas”. No RS, chamaram-se “califórnia” as incursões que Chico Pedro fazia, na 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 (p.55).

Já a expressão “canção nativa” é de onde possivelmente se originou o termo “nativismo”, com o objetivo principal de significar “um conjunto de gêneros específicos de canção, dados como característicos do Rio Grande do Sul por pesquisadores como Barbosa Lessa e Paixão Côrtes” (*op. cit.*, p.56), aproximando-se da definição de “Música do RS” presente no regulamento da V Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul (1975): “aquela que evidencia o tema da terra gaúcha, fundada em seus ritmos folclóricos” (Idem) – já que no regulamento ela não se definia como “canção nativa”.

Baptista comenta que os compositores nativistas cantaram o amor pelas tradições presentes no folclore gaúcho, assim como o Movimento Tradicionalista, mas com uma estética musical mais requintada e qualificada, com letras mais intimistas, além do fato de utilizar-se da “visão saudosista do herói vencido, isto é, da visão que a história oficial dos conflitos, das guerras e da mudança na condição social do peão das grandes estâncias e das classes menos favorecidas economicamente, esqueceu-se de contar” (2017, p.70).

Álvaro Santi sintetiza o conceito por trás do movimento a partir do livro de Barbosa Lessa intitulado *Nativismo*, que “destina-se a explicar à juventude o ‘fenômeno social gaúcho’ (é o subtítulo do livro) como decorrência natural dos movimentos que o antecederam no tempo, desde o século XIX” (2004, p.24, grifo do autor). Lessa, referindo-se a essa mesma juventude como uma “gurizada porto-alegrense” (1985, p.108), aponta que eles não aceitaram o mesmo rótulo de “tradicionalistas” da geração de seus pais e “então se batizaram como ‘nativistas’. Uma benéfica acomodação do gauchismo às inquietações e vibrações deste limiar do ano 2000” (Idem), tendo, segundo Santi, o termo gauchismo usado “num sentido que engloba os anteriores” (Idem).

Ruben Oliven (1992, p.123) encontra entre os dois movimentos apenas diferenças “de estilo”: “Os primeiros assumem quase deliberadamente uma posição mais conservadora e pouco elaborada, ao passo que os segundos seriam mais progressistas e inovadores, pretendendo fazer uma ponte entre o passado e o presente no estado” (apud SANTI, 2004, p.25), corroborando com as ideias de Barbosa Lessa que via no fenômeno recente uma atualização daquele que ajudou a fundar, “incorporando boa parte das transformações

culturais por que passou o mundo nas três décadas que os separam, o que não é pouca coisa” (*op. cit.*).

A partir da instituição da linha campeira da VI Califórnia, em 1976, surgem artistas que passariam a produzir também uma “música campeira”, que retratam a identificação do homem com o meio, usos e costumes do RS, o trabalho no campo, incorporando elementos da música nativista e tradicionalista (DIAS e ROSSINI, 2008 apud BARBOSA, 2014, p.78). A partir da segunda metade dos anos 80, em virtude da “redução dos custos da produção de discos e do aumento do espaço para sua divulgação em emissoras de rádio como a Liberdade FM” (SANTI, 2004, p.76), tal atividade foi um ponto-chave para a abertura do mercado de trabalho para os profissionais envolvidos na produção da música nativista, juntamente com a animação de bailes ou fandangos no Estado e fora dele.

Assim, Santi comenta que “o MTG obteve inegável sucesso a partir da realização da Califórnia que, gerando o “ciclo dos festivais”, incentivou uma multidão de artistas gaúchos a voltarem-se para os temas regionais” (2004, p.78), citados como temas nativistas em um dos vinte e nove principais objetivos do movimento descritos na Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista¹⁶, onde a referência ao termo “nativista” foi encontrado pela primeira vez, que no contexto da época poderia ser substituído por “regional” (*op. cit.*, p.20-21).

O autor também ressalta que a pesquisa e o resgate de uma tradição, que eram as bases do movimento anterior, deram lugar à criação poético-musical do novo movimento, tornando-se “a primeira mudança importante que a Califórnia veio introduzir no panorama do Tradicionalismo” (p.92), visto que Barbosa Lessa já havia sofrido com a pobreza do cancionero presente no estado nos primórdios da criação do 35 CTG, tornando possível uma “relativa democratização do movimento” (Idem, grifo do autor).

A grande aceitação e sucesso da Califórnia despertou o interesse de outros municípios a realizarem seus festivais, pois segundo Nilda Jacks, “além da promoção cultural se tornou grande incentivador do turismo local” (1998, p.42). Entre os principais festivais espalhados pelo estado encontram-se a “Tertúlia Musical Nativista (Santa Maria), Festival da Barranca (São Borja), Coxilha Nativista (Cruz Alta) e Musicanto Sul-americano de Nativismo (Santa Rosa)” (*op. cit.*, p.42-43).

¹⁶ De autoria de Glaucus Saraiva, também fundador do movimento, aprovada pelo VIII Congresso Tradicionalista, em 1961.

1.4 MÚSICA MISSIONEIRA

A Música Missioneira tem sua história vinculada a um contexto diferente dos movimentos abordados até aqui. Segundo Ceres Karam Brum (2005, p.124), dois significados podem ser atribuídos a ela:

No primeiro (histórico), é uma música executada nos Sete Povos, ensinada pelos padres jesuítas, reproduzida e (re)inventada pelos índios Guaranis; já no segundo (atual), a Música Missioneira refere-se ao regionalismo, feita como possibilidade de nomeação e de classificação do passado missioneiro no presente, no sentido de apologiza-lo para revivê-lo (apud BARBOSA, 2014, p.20).

Décio Freitas (1982) afirma que devido a pouca quantidade de colonizadores espanhóis para ocupação do território Paraguai nos idos do século XVI, a alternativa encontrada por eles foi colonizá-lo com os índios Guaranis presentes naquelas terras, submetendo-os “pelos ensinamentos do Evangelho, em pontos estratégicos do território, em reduções ou missões, tarefa encomendada aos [padres] jesuítas” (p.20-24 apud BARBOSA, 2014, p.25).

Depois de muitos anos, devido a resistência dos índios, há a fundação da redução de São Francisco de Borja, em 1690, seguidas pelas reduções de São Nicolau, São Luiz Gonzaga, São Lourenço Mártir, São Miguel Arcanjo, São João Batista e Santo Ângelo Custódio, formando os “Sete Povos das Missões”¹⁷. Com o Tratado de Madri de 1750, a Colônia do Sacramento passa do domínio português ao espanhol, que entrega os Sete Povos das Missões aos portugueses (FREITAS, 1982 apud BARBOSA, 2014, p.36). Isso deu início ao declínio das Províncias Jesuíticas, eclodindo a Guerra Guaranítica em 1754, com a insatisfação dos índios ao que foram submetidos durante todo esse tempo, tendo na figura do índio Sepé Tiarajú seu principal símbolo de resistência, em que tinha como lema a frase: “Essa terra tem dono” (BARBOSA, 2014, p.36-37). Em 1756, Sepé é morto em São Gabriel e com ele mais de 1500 índios. Os que fugiram, “atearam fogo em tudo que havia, para não deixar nada na mão dos invasores” (BAIOTO; QUEVEDO, 1997, p.37 apud BARBOSA, 2014, p.39).

O que “ficou de pé” após a destruição se manteve em total esquecimento e abandono até a década de 1920, quando surgiram “as primeiras manifestações de um missioneirismo, a partir da pesquisa histórica e do interesse do poder público na manutenção das Ruínas de São

¹⁷ Que compreendem ao território brasileiro, totalizando 30 povos espalhados entre Brasil, Argentina e Paraguai (BARBOSA, 2014, p.30).

Miguel” (POMMER, 2009, p.84 apud BARBOSA, 2014, p.40). Em 1940, surge o primeiro museu para a região das missões na antiga redução de São Miguel, que serviu para guardar o acervo de bens móveis e estátuas missioneiras e ajudou a fundamentar e reforçar um movimento local de reconhecimento à identidade missioneira nos anos 1960 (*op. cit.*), “inspirando poetas e cantores que passariam a produzir o que se chamou de Música Missioneira” (BARBOSA, 2014, p.21).

É importante ressaltar que o “gaúcho missioneiro” possui a mesma têmpera do gaúcho de outras regiões do estado, o cavalo e o chapéu, e que remetem ao passado colonial, mas singularizam-se na lança, nas referências ao passado reducional e ligação com a defesa da terra como propriedade histórico-cultural (POMMER, 2009, p.63-79 apud BARBOSA, 2014, p.44).

1.4.1 Troncos Missioneiros

Essa música chamada de “Missioneira” se consolidou com as obras de quatro artistas, que passaram a compor um grupo conhecido como “Troncos Missioneiros”: Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Cenair Maicá e Pedro Ortaça, que buscavam a recriação de um passado referente ao período reducional dos índios Guaranis pelos Jesuítas procurando conectá-lo ao presente (POMMER, 2009 apud BARBOSA, 2014, p.21).

Em 1988, eles se reúnem e gravam um disco chamado Troncos Missioneiros, sendo o único registro coletivo deles¹⁸, adquirindo importância também “por serem desse disco os últimos registros fonográficos de Noel e Cenair” (BARBOSA, 2014, p.107). Das 11 músicas, Noel interpreta duas e os demais três cada um.

Destaca-se a faixa que abre o disco, chamada “Os quatro missioneiros”, em que Jayme Caetano Braun apresenta cada um relacionando-os com suas canções: “Noel Guarany com sua Baixada do Manduca, Pedro Ortaça com a Bailanta do Tibúrcio e Cenair Maicá com o Baile do Sapucay” (BARBOSA, 2014 p.128). Ele também resalta suas particularidades e suas lutas em comum, expressando no disco como um todo a “apresentação dos Quatro Troncos de angico, considerados como cernes da Música Missioneira” (*op. cit.*, p.128-131). Nesse momento, segundo Ávila, “se consolida pela comunidade daquela região o desejo de pertencimento à identidade missioneira” (2015, p.63).

¹⁸ Embora não havendo parcerias vocais, tendo cada faixa interpretada individualmente.

1.4.1 Jayme Caetano Braun

Nascido em Timbaúva, distrito de São Luiz Gonzaga e hoje pertencente à Bossoroca, no dia 30 de janeiro de 1924, se interessou desde cedo pelas poesias e lides de campo (MACHADO, 2010, p.26 apud BARBOSA, 2014, p.85). No início da década de 1950 participa de eventos em entidades tradicionalistas, fazendo contato com os principais representantes do recém-criado Movimento Tradicionalista, publicando na mesma década seus primeiros livros de poesia.

Além das parcerias que realizou com os outros Troncos Missioneiros, foi premiado em diversos festivais nativistas, tendo como diferencial a adoção da métrica da pajada¹⁹ e da décima espinela²⁰, que começaram a se destacar quando ele grava, junto a Noel Guarany, o disco Payador – Pampa – Guitarra em 1976 (*op. cit.*, p.87). Segundo Mendonça (2009), Jayme foi o “primeiro pajador-urbano-profissional do Rio Grande do Sul. Começa a lançar discos quando já completava 50 anos. Antes disso já era reconhecido poeta e pesquisador da cultura gaúcha” (apud BARBOSA, 2014, p.88).

1.4.2 Noel Guarany

Nascido na Bossoroca-RS, então distrito de São Luiz Gonzaga-RS, em 26 de dezembro de 1941, inicia sua trajetória em 1956 animando bailes em casas de família. Mais tarde teve contato com importantes violonistas da época, tendo em seu repertório gêneros como tangos, boleros, serestas e guarânias (*op. cit.*, p.91).

Em entrevista a Chico Sosa (2003), Noel afirma que ele tocava apenas o que a rádio lhe ensinava, o que o motivou a descobrir onde estava a Música Missioneira, pesquisando com os índios e velhos violonistas o que sobreviveu nas áreas de maior resistência popular, sendo “nas zonas de meretrício, onde estão os marginalizados, os velhos e desprezados músicos, que se consegue os resquícios mais vivos, com a mensagem do passado vivendo a sua decadência” (apud BARBOSA, 2014, p.92).

Barbosa comenta que Noel foi que desenvolveu a carreira fonográfica mais sólida com seus doze discos lançados, além do seu pioneirismo no registro fonográfico da Música Missioneira em 1970, tendo “apresentações e matérias publicadas na imprensa do centro do

¹⁹ Arte poético-musical em que o pajador “improvisa um recitado rimado, por vezes cantado e geralmente acompanhado de um violão”, muito presente na Argentina, Uruguai e sul do Brasil (SANTOS, 2012, p.62).

²⁰ “Estrofe composta por dez versos de oito sílabas que rimam em uma estrutura ABBAACDDC, criada pelo espanhol Vicente Espinel (1551-1624)” (BARBOSA, 2014, p.87).

país” (2014, p.96). Seu maior legado, no entanto, foi lançar os outros Troncos e consolidar a Música Missioneira como um estilo musical.

1.4.3 Cenair Maicá

Cenair Maicá nasceu em 3 de maio de 1947 na Esquina Água Fria, interior de Tucunduva-RS, tendo uma ligação com a música desde criança, quando aprendeu a tocar violão aos 10 anos com um paraguaio chamado “Fernandez” (PORTALETE, 2012, p.76 apud BARBOSA, 2014, p.101), além da influência de outros músicos da geração anterior à fonografia.

Inicialmente, por volta de 1958, o repertório da dupla com um de seus irmãos (Irmãos Maicá) era influenciado pelos Irmãos Bertussi e os sertanejos de São Paulo, mas sempre conservavam alguma coisa do que tinham aprendido com o Fernandez. Em 1970 conheceu Noel Guarany, com quem pesquisou toda região missioneira do Brasil, Paraguai e Argentina, definindo ritmos comuns aos três países, que apareciam com nomes diferentes e algumas variações (PORTALETE, 2012, p.78 apud BARBOSA, 2014, p.102).

Em entrevista a Portalete (2012), Cenair comenta que sua música tem o “dever de ser útil ao povo com o qual convive no dia a dia”, motivando ou sensibilizando as pessoas “no sentido de resolver certos problemas de nosso povo” (p.78 apud BARBOSA, 2014, p.103).

1.4.4 Pedro Ortaça

Pedro Ortaça nasceu em 1942 na localidade de Pontão (interior do distrito de Bossoroca-RS, hoje São Luiz Gonzaga-RS), e teve uma família bastante ligada à música. A “identidade musical missioneira” foi desenvolvida a partir da insatisfação com o que havia em termos de música no RS em um ato coletivo dos troncos missioneiros.

Em entrevista de Ortaça ao Jornal Desgarrado, de Santa Cruz do Sul e presente em Chico Sosa (2003, p.136), ele comenta a origem da música missioneira:

A música missioneira surgiu com Noel Guarany que andou pela Argentina fazendo algumas pesquisas e trabalhando nos canaviais, escutando os Hermanos. Ser missioneiro não é só aqui no Brasil, existem na Argentina e no Paraguai também, e quando o Noel veio com essa cantiga diferente e já havia ouvido com o mestre da música da América Latina, Atahualpa Yupanqui. A partir disso nós resolvemos criar um estilo próprio e aí está, consagrada graças a Deus (apud BARBOSA, 2014, p.97).

Isso também é destacado no seu release, onde afirma que a identidade musical missioneira os torna diferentes diante a música gaúcha, principalmente pela maneira que cantam: denunciam, protestam, registram e levam “para o futuro o passado de um povo esquecido, explorado, mas cheio de encantos e essências – o povo guarani”²¹ (*op. cit.*, p.98).

1.5 TCHÊ MUSIC

O movimento Tchê Music teve seu início na virada do século XX para o XXI, a partir da popularização de alguns grupos gauchescos muito ligados ao MTG, como Tchê Garotos, Tchê Barbaridade e Tchê Guri, quando eles adotaram uma forma de compor mais voltadas ao público popular, sem as preocupações com os temas tradicionais, das vivências e lidas no campo, com letras de fácil compreensão, falando do dia a dia, dos relacionamentos amorosos, com expressões urbanas e coloquiais.

Mas antes de abordar como esse processo de desenvolveu, é importante contextualizar um pouco da história do baile gaúcho para entendermos a origem e motivação do movimento. Barbosa Lessa comenta que entre os primeiros astros do baile gaúcho estão grupos como Os Mirins, Os Serranos, Os Araganos e Os Três Xirus (1985, p.78). A seguir, abordaremos um pouco da história de alguns desses grupos.

1.5.1 Os Bertussi

Barbosa Lessa afirma que “dentro da linha regionalista surgiram os conjuntos de música para dançar, responsáveis pelo futuro sucesso dos fandangos (bailes de CTG) e bailões (bailes modestos da periferia urbana)” (1985, p.78), que seriam integrantes de uma “linha fandanguera”. Os referidos bailões, segundo o jornalista Juarez Fonseca, tiveram como marco inicial a Churrascaria Gildo de Freitas, inaugurada em 1978 em Viamão-RS, responsável pelo nascimento dos bailes e “fandangos populares e democráticos que se reproduziram pelo estado, dando início à febre dos conjuntos de baile que hoje dominam o mercado regionalista” (MANN, 2002).

O pioneirismo ao que conhecemos hoje como um baile gaúcho credita-se aos Irmãos Bertussi, que na década de 1940 iniciaram sua carreira com um dueto de gaita-piano, fato

²¹ PEDRO, Ortaça. *Release*. Disponível em < <http://www.pedroortaca.com.br/release>>. Acesso em: 17 out. 2018.

inovador na época²², nos rincões de São Jorge da Mulada, então interior de São Francisco de Paula e hoje pertencente ao município de Caxias do Sul-RS. Honeyde Bertussi, depois de comprar seu primeiro acordeon, em 1942, passa a se dedicar ao instrumento e a animar bailes no interior, após viver a infância e adolescência em contato com a música.

Eu tinha nos velhos gaiteiros, todos os exemplos de harmonias, ritmos e compassos. Sabia que o que pertenciam ao folclore eram as marcas ou músicas, que não tinham nomes e muito menos autores. Também sabia o nome dos gêneros que aprendi com facilidade nas livretas da Banda de Música da qual o papai foi o mestre. Assim, conviver numa região privilegiada de gaiteiros, de gaitas de botão, semitonadas e cromáticas (só não existia a de teclado apianado) deu-me uma estrutura musical inigualável no setor musical do folclore e do autêntico estilo regional gaúcho de toda a região serrana, pois as músicas tocadas por eles, além de não terem nomes, apenas gêneros determinados pelo ritmo – vanera, xotes, contrapasso, valsa, mazurca, rancheira, tanguinho e bugio –, colocaram na minha audição musical o verdadeiro gosto do que a nossa gente tinha por essa divina arte: a música simples e fácil de ser absorvida auditivamente (BERTUSSI, 2014, p.43-44 apud ÁVILA, 2015, p.18-19).

Em 1948, Honeyde sofre de uma pleurisia, fazendo com que não pudesse mais tocar e cantar ao mesmo tempo por recomendação médica. Assim, seu pai Fioravante Bertussi sugere a compra de um acordeom para Adelar, que já tocava no instrumento do irmão, para que “no momento em que Honeyde cantasse, o irmão o amparava mantendo a base do acompanhamento no outro acordeon e, quando ele parasse de cantar, ele poderia voltar a fazer o solo instrumental das músicas enquanto o Adelar recuava no volume do acompanhamento” (ÁVILA, 2015, p.22). Assim surgiu a dupla Irmãos Bertussi, um marco importante para o desenvolvimento da música regional de baile no RS. “O dueto de acordeon influenciou os conjuntos de baile que estavam por vir nas décadas posteriores” (*op. cit.*, p.23).

Eles gravaram seu primeiro disco pela gravadora Copacabana de São Paulo em 1955, chamado Coração Gaúcho, por mediação realizada por Mario Mascarenhas²³ e também pelo fato de que a indústria fonográfica já estava muito forte, sendo responsável por alterar “a ordem das coisas em prol dos acontecimentos da época em termos de mercado e consumo” (*op. cit.*, p.28). Vale ressaltar que os Irmãos Bertussi também tocavam um repertório mais técnico e virtuoso, com tangos, boleros e músicas de concerto, mas suas músicas simples, de caráter mais do interior, foram vistas por um dos donos de uma das principais gravadoras do Brasil como um grande produto para ser comercializado (*op. cit.*, p.28-29), o que de fato aconteceu e ajudou a alavancar a carreira da dupla em todo o Brasil.

²² Ênio de Freitas e Castro aponta que “os instrumentos característicos da música do RS, à época, eram a gaita e violão” (1942, p.386 apud ÁVILA, 2015, p.13).

²³ Dono da Academia Mascarenhas de Música, uma das grandes escolas de música da época.

Possivelmente eles não são citados por Barbosa Lessa como um dos primeiros “astros do baile” por terem uma carreira curta enquanto dupla/grupo. A última apresentação da dupla Irmãos Bertussi aconteceu em 1965 na Festa Nacional da Uva²⁴, motivada por desgaste na relação dos irmãos. Honeyde se juntou a seu filho Daltro, passando a se chamar Os Bertussi e Adelar se juntou a Itajaíba Mattana, formando Os Cobras do Teclado.

A inclusão da bateria nos bailes gaúchos é outra inovação creditada aos Irmãos Bertussi, que segundo Marlon Castilhos, “eles eram acompanhados por bateristas que tocavam nas cidades as quais eles iam se apresentar. Quando não tinha baterista, as gaitas sozinhas faziam todo o trabalho” (2016, p.11). Isso aconteceu de meados dos anos 1950 até a década de 1960, “quando os bateristas começaram a ser efetivados” (Idem).

1.5.2 Os Mirins

Em entrevista a Marlon Castilhos (16/09/2018), ele conta que mais tarde surgiu outra dupla também em São Francisco de Paula, formada por Albino Manique, que tocava pandeiro e acordeon, e Francisco Castilhos (seu pai), que tocava cavaquinho. Eles se apresentavam com seus pais em bares nos arredores da cidade, e em 1958 foram convidados a participar do programa Grande Rodeio Coringa²⁵ como representantes dos artistas locais. O apresentador Darcy Fagundes ficou encantado com a dupla e os batizou de Dupla Mirim, convidando-os a ir para Porto Alegre para iniciar sua carreira artística com seu apoio. Em 1961 eles gravam seu primeiro disco em São Paulo, intitulado Barbaridade, que serviu de ponto de partida para o sucesso da dupla, com Albino Manique tocando acordeon e Francisco Castilhos violão e cavaquinho. No ano seguinte gravam o segundo disco, Outra Barbaridade, e Francisco deixa a dupla para entrada de Antoninho Duarte, que junto com Albino grava 4 discos: Festa na Querência (1964), Rodeio de Emoções (1965), Mágoas de Trovador (1969) e Dupla Mirim (1970).

Em 1968, Francisco entra para o grupo Os Araganos tocando um violão “ponteadado”, inspirado nos contrapontos de choro/samba realizados por Dino 7 Cordas²⁶, e em virtude do pouco volume do instrumento e por já ter outro integrante no grupo tocando guitarra,

²⁴ “A Festa da Uva, ou Festa Nacional da Uva de Caxias do Sul, celebra a colheita da uva e a produção agroindustrial regional. Ocorre a cada dois anos no município de Caxias do Sul-RS” (ÁVILA, 2015, p.41).

²⁵ Como mencionado anteriormente, foi um dos programas que mais incentivou os artistas regionais, e frequentemente percorria algumas cidades do estado para realização e transmissão do programa.

²⁶ Dino, ao lado de Canhoto no cavaquinho, Meira no violão e Gilson de Freitas no pandeiro integravam o grupo Regional de Benedito Lacerda, e em 1951 reuniram-se para formar o grupo Regional do Canhoto, que acompanhava grande parte dos artistas da época, inclusive os gaúchos como os Irmãos Bertussi e a Dupla Mirim.

procurou fazer as “levadas” dos contrapontos no contrabaixo, tornando-se o pioneiro na introdução desse instrumento no baile gaúcho e em gravações, tendo como marco inicial a gravação do LP Favo de Mel, em 1970, que inclusive contém uma regravação da música “São Francisco é Terra Boa²⁷”, interpretada pelo próprio Francisco.

Em 1972, Albino Manique entra em contato com Francisco com a proposta de formar um conjunto musical ao invés de seguir somente com a dupla, dando início ao grupo Os Mirins. Em virtude de Antoninho também fazer um violão ponteadado, ele segue tocando contrabaixo, e a partir disso começa seu estudo para aperfeiçoar tanto a prática do instrumento quanto do repertório gauchesco, já que o grupo Os Araganos tinha um repertório bastante diversificado, muito influenciado pelo *rock'n'roll* que estava em voga na época. Sua principal influência, assim como no violão, foi o samba, incorporando as “levadas” desse estilo principalmente nas vaneiras. Na Figura 1, percebemos o acompanhamento inicial do contrabaixo na música “Vaneirinha do Amor” por Francisco Castilhos, gravada no álbum Imagens do Sul, de 1979.

Figura 1 – Excerto da música “Vaneirinha do Amor”

Vaneirinha do Amor

Vaneira

Transcrição: Vinicio Junior Albino Manique/Francisco Castilhos

Fonte: Arquivo do autor.

Na Figura 2, observamos o acompanhamento do contrabaixo nos compassos de 11 a 17 da música “Parangaba”, de Adriano Giffoni²⁸:

²⁷ Composta e gravada pelos Irmãos Bertussi em seu primeiro disco, Coração Gaúcho (1955).

²⁸ Contrabaixista, compositor e arranjador, nasceu em Quixadá-CE, em 1959. Em seu extenso currículo, acompanhou e gravou com diversos artistas da música brasileira, como Nelson Faria, Marcos Valle, Tim Maia, Edu Lobo, Maria Bethânia, Elba Ramalho, Djavan, Ivan Lins, além de sua prática docente como na Escola Pró-Art RJ e no Musikonservatorium de Copenhague, Dinamarca.

Figura 2 – Excerto da música “Parangaba”

Parangaba
Samba
Adriano Giffoni

♩ = 90

Solo

Baixo

Sl.

Bx

C6,9 Fm6

C6,9 Em7

Fonte: Giffoni (1997, p.14).

Pode-se notar a igualdade da célula rítmica e a forte semelhança na execução das duas músicas no que diz respeito à linha melódica do contrabaixo, com as combinações entre o I grau e o IV grau descendente (V grau do campo harmônico) e I grau e V grau ascendente, tornando-se comum principalmente nas vaneiras difundidas no sul do Brasil.

Com essa formação – Albino Manique no acordeon, Antoninho Duarte no violão e Francisco Castilhos no contrabaixo – eles gravam três discos: *Os Mirins e Suas Canções*, Vol. I, II e III, respectivamente em 1972, 1974 e 1975. A partir daqui, com a saída de Antoninho do grupo, a história será contada na seção referente aos principais guitarristas gaúchos de baile na figura de Oscar Soares, que integrou o grupo em 1977 e contribuiu muito para o desenvolvimento musical do conjunto e da guitarra nos bailes gaúchos.

1.5.3 Os Serranos

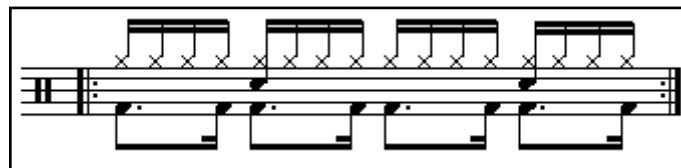
Em 1968, na cidade de Bom Jesus, região serrana do Rio Grande do Sul, Edson Becker Dutra e Frutuoso Luis de Araújo se reúnem para formar uma dupla de gaiteiros, inspirados nos Irmãos Bertussi, com a missão de levar a cultura gaúcha para muitos cantos do Brasil e exterior. No ano seguinte, Honeyde Bertussi escreve uma carta de recomendação à

gravadora Copacabana de São Paulo, que possibilitou a gravação do primeiro compacto duplo da dupla denominada Os Serranos²⁹.

Everton Becker Dutra, conhecido pelo apelido “Toco” e irmão de Edson, foi integrante de dois conjuntos de música moderna atuando como guitarrista: Red Hot Cole, de Bom Jesus e Os Deltas, de Caxias do Sul, ingressando n’Os Serranos em 1970 como violonista. Mais tarde, quando o grupo já residia em Porto Alegre, o jornalista José Machado Leal os indicou Valmir Pinheiro, que assumiu o violão e a guitarra fazendo com que “Toco” passasse a tocar contrabaixo. Pinheiro permaneceu no conjunto até 1980, período em que outros músicos também atuaram, como o cantor nativista José Cláudio Machado e o ex-integrante da Dupla Mirim Antoninho Duarte. Este deu lugar ao guitarrista Enio Rodrigues, que permaneceu até 1985 quando Amaro Peres passa a fazer parte do grupo, mesmo ano que marca o retorno de José Cláudio Machado exclusivamente na função de cantor.

Cerca de 10 anos antes, o acordeonista e um dos fundadores do grupo Frutuoso Araújo deixa o grupo, assim como seu primeiro baterista, Francisco de Assis Becker Dutra (primo dos irmãos Edson e Everton), que deu lugar a Luis Tadeu Paim, conhecido como “Iti”. Talvez a sua maior contribuição para a música regional foi a utilização de um *groove*, conhecido também como “levada”, inspirado no samba-rock da década de 1970, que no sul do Brasil ficou conhecido como a “vaneira de caixa reta”. Veja na Figura 3 a sua célula rítmica característica, entendendo-se a nota grave como o bumbo, a média a caixa e a grave o chimbal da bateria:

Figura 3 – Groove de bateria do samba-rock e da “vaneira de caixa reta”



Fonte: Internet.

Essa variação rítmica pode ser percebida em algumas músicas do repertório do grupo, tais como “Saudade” (1982), “Pedido de Casamento” (1983), “Vanerão da Noite Inteira” (1985), “Chacoaleando” e “Rancho de Beira de Estrada” (1987), “Serrano Cantor”, “Os 18 do Ambrósio” e “Bailanta do Tibúrcio” (1988), “Cambichos” (1990), “Roda Que Roda” (1993), entre outras. Em entrevista, o baterista Marlon Castilhos afirma que a chamada

²⁹ Informações presentes no site d’Os Serranos e no portal Página do Gaúcho. Disponíveis em: <<http://www.osserranos.com.br/>> e <<http://www.paginadogaicho.com.br/musi/g-os.htm>>. Acesso em: 18 out. 2018.

“vaneira tradicional”, que contem a célula rítmica da “habanera” entre o bumbo e a caixa da bateria³⁰, já existia antes da variação rítmica discutida, porém “não aparecia nas gravações, que valorizava mais o chimbal, até por uma questão de frequência na mixagem, fazendo com que o resto da bateria ficasse escondido na gravação” (16/09/2018).

Outro fato que também marcou a carreira d’Os Serranos, incentivado pela conquista dos dois primeiros discos de ouro da carreira, com os álbuns *Isto É... Os Serranos*, de 1987 e *Bandeira dos Fortes*, de 1988, foi a sua inovação e investimento em equipamentos de som, luz, estrutura e transporte, quando a música *Bailanta do Tibúrcio* (1988), composta pelo Tronco Missioneiro Pedro Ortaça, permitiu ao grupo atingir a grande massa com sua popularização³¹. Tamanho investimento não foi realizado por outros grupos como Os Mirins, que também segundo Castilhos, “sempre achavam que a música era o mais importante e não se preocuparam com isso, fazendo com que perdessem um pouco de mercado ao longo dos anos” (*op. cit.*).

1.5.4 Tchê Barbaridade³²

Em 1987, surge um grupo em Porto Alegre-RS que teve sua influência no nativismo dos festivais e em bares da capital gaúcha, em especial o Bar Baridade, localizado no bairro Menino Deus, o qual tinha como proprietário o futuro dono do grupo Paulinho Bombassaro. Com a alta popularidade tanto do bar quanto do grupo que mais se apresentava ali, o nome Tchê Barbaridade foi criado inspirado no nome do estabelecimento, que possuía em seu toldo de divulgação o termo “tchê” ao canto em letras menores ao seu lado direito.

Um dos músicos que frequentavam e trabalhavam no bar era o cantor Marcelo Noms, conhecido posteriormente pelo nome artístico Marcelo do Tchê, que tinha a influência do nativismo, mas também gostava muito de outros estilos musicais como rock e MPB, Por curiosidade, assistiu a um show do grupo Os Serranos no auge de seu sucesso e investimento em infraestrutura e se encantou com o estilo e também pelo então cantor do grupo José Claudio Machado, decidindo tentar a carreira artística nesse segmento, sugerindo a Bombassaro que iniciassem a carreira de um grupo após grande aceitação do público que frequentava o bar. Recorrendo a músicos conhecidos, iniciaram a trajetória do grupo Tchê

³⁰ Assunto que será abordado nos próximos capítulos.

³¹ Um termo bastante utilizado pelo senso comum para referir-se a uma música que atinge grande sucesso é “estouro”. “A música estourou, explodiu”.

³² As informações acerca do grupo são retiradas tanto de conversas informais com músicos que participaram direta e indiretamente da sua história quanto dos sites <<http://www.tchebarbaridade.com.br>> e <<http://www.paginadogaicho.com.br/musi/g-tb.htm>>. Acessos em 01 nov. 2018.

Barbaridade: o primeiro a utilizar o termo “Tchê” para denominação de um grupo de baile, visto que a grande maioria dos nomes de grupos era precedida pelo termo “Os” (Os Bertussi, Os Mirins, Os Serranos, Os Monarcas, etc.).

Em entrevista à Folha de Porto Alegre no dia 19/01/2018³³, Marcelo comenta que o primeiro disco do grupo, gravado em 1989, contou apenas com regravações de outros compositores, tendo em sua formação os músicos: Marcelo Noms (vocal), Marcos Noms “Kinho” (gaita), Barbosa (guitarra), Joãozinho (baixo) e Mano Vargas (bateria). No disco seguinte, de 1991, foi realizado com músicas autorais, tendo “Moça Fandanguera” (que deu título ao disco) e “Não Sei Dançar” como grandes sucessos na época, responsáveis por alavancar a carreira do grupo, com novos integrantes: Rodrigo Munari (baixo), Edson Machado (gaita), Renato “Furado” (bateria) e Valtair Tremea “Cavalo” (guitarra).

O terceiro disco foi gravado em 1994, e teve a música-título do disco Ausência como maior sucesso, onde alguns integrantes foram substituídos e outros ingressaram. São eles: Roberto “Padreco” (baixo), Marlon Castilhos (bateria), João Luiz Corrêa (vocal) e Ronaldo “Petição” (gaita ponto). Rodrigo Munari permanece no grupo como vocalista. Segundo a “Página do Gaúcho”, “a música [“Ausência”] chegou a rodar 20 vezes por dia nas principais Rádios do Sul, ficando em 1º lugar nas mais pedidas da semana por mais de 3 meses”. Ao final do ano o grupo assina contrato com a Gravadora ACIT, umas das mais renomadas do estado, gravando o quarto disco e primeiro pela gravadora no início de 1995, chamado Tchê Barbaridade Vol. 4, tendo as músicas “Ao Som de um Gaitaço” e “Gaita do Belizário” como grandes sucessos, já com a presença do baixista Paulo Feijó (que interpreta as duas músicas junto com Marcelo).

Na sequência dos anos seguintes gravam os discos Campeiros & Apaixonados (1996), com a música “De à Cavalo” como grande sucesso, com Mano Vargas no lugar de Marlon Castilhos que se afasta do grupo durante um ano para dedicar-se a um projeto de *rock n’ roll*, retornando ao grupo no ano seguinte quando grava o disco 10 Anos – Mais Fandanguero (1997), tendo as músicas “Vida de Gaúcho” e “Bica Que Bica” como maiores destaques. Em 1998 gravam o disco Gaitaço Brasileiro, já sem a presença de João Luiz Correa, que segue carreira solo inicialmente com o nome João Luiz Corrêa & Vozes do Vento, mudando o nome em seguida para João Luiz Corrêa & Grupo Campeirismo³⁴. A música de maior sucesso foi “O Rio Grande Me Criou”.

³³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HGAbRaBR6dc&t=648s>>. Acesso em 05 nov. 2018.

³⁴ Informação disponível em <<http://www.joaoluizcorrea.com.br/>>. Acesso em 06 nov. 2018.

Dois anos depois gravam o disco *O Tchê Chegou*, com a mesma formação. Marcelo conta em entrevista à *Folha de Porto Alegre* (19/01/2018) que ao mostrar a música “É Sábado o Dia” para os colegas no ensaio para gravação do disco ninguém acreditou que ela pudesse ter algum resultado. Assim, depois de cogitar a criação da introdução tanto com gaita quanto de guitarra, mas sem sucesso, Ronaldo “Petição” se prontificou a fazê-la na gaita ponto. Depois de gravar a trilha em estúdio, o produtor da Gravadora ACIT Edison Campagna conversou com Marcelo para que ele cantasse a música, pois quem a cantaria seria Paulo Feijó, escolhendo outra música para este. Assim fizeram e a música se tornou o maior sucesso do grupo até hoje.

Para consagrar de vez a carreira do Tchê Barbaridade, eles gravam o disco *100% Vanera – 20 Grandes Sucessos Ao Vivo em 2001*, que lhes presenteia com um disco de ouro. Esse fato é relatado no site do grupo³⁵:

Este foi o primeiro grande momento da Banda, pois em uma época de mudanças do mercado fonográfico, onde a pirataria já estava tomando 40% da fatia de vendas, conseguimos alcançar em 12 meses a vendagem de 106.000 Discos. Conseguimos com este disco e esta distribuição, mostrar novamente sucessos consagrados da carreira, relançando canções que passaram despercebidas nas épocas de seus lançamentos. Com esta conquista, passamos a fazer parte de uma pequena elite de artistas que conseguiram prestígio e fama. Um grande trabalho de equipe, onde se somou composições, desempenho artístico e um elaborado projeto de marketing.

Em relação à questão musical da banda, uma das grandes inovações foi realizada pelo baterista Marlon Castilhos, que desde muito cedo acompanhava o pai Francisco Castilhos nas viagens com Os Mirins, integrando o grupo *Velha Porteira* de 1989 a 1992, entrando no Tchê Barbaridade na sequência, onde permaneceu até 2011. Ele sempre teve influência de outros estilos musicais, como o rock, através de bandas como *Pink Floyd*, *Supertramp* e *Toto*. Esta última gravou um disco chamado *Toto IV*, em 1982, em que a música “Rosanna” (que se tornou o grande clássico da banda) possui em seu *groove* de bateria algumas notas fantasmas na caixa (chamadas de *ghost notes*) executadas pelo baterista Jeff Porcaro. A função delas é preencher os tempos e compassos com notas tocadas com um volume menor, mais silenciosas, dando mais dinâmica ao *groove*. Tais características foram utilizadas por Castilhos em praticamente todos os ritmos que executavam nos bailes e gravações de estúdio, passando a ser uma referência aos bateristas de grupos gauchescos até os dias atuais. Além disso, também inovou nas acentuações do chimbau, o que se tornou sua

³⁵ Disponível em <<http://www.tchebarbaridade.com.br/discografia.php>>. Acesso em 06 nov. 2018.

“marca registrada”, sua “identidade”, a característica mais importante e notória, que torna possível reconhecê-lo em gravações através de escuta atenta ao chimbal.

1.5.5 Tchê Garotos

No livro *Tchê Garotos na Alma*, escrito por Fernanda Bruni (2011), ela conta um pouco da história do grupo através de relatos dos integrantes. Sandro Coelho (guitarra) e Markynhos Ulyan (acordeon) tocavam no grupo Garotos de Ouro³⁶ desde 1991, e em meados de 1995, motivados por desgaste e alta pressão dentro da banda, resolvem sair para tentar a sorte com a formação de um novo grupo. Fernando Marinho, técnico de som dos Garotos de Ouro que também era cantor, seguiu os dois colegas.

Um grande empresário que havia trabalhado com eles no referido grupo, chamado Celso Dornelles, cruzou o caminho de Sandro, que o comentou sobre a nova banda. Dornelles prontamente arrumou ônibus, equipamento e toda estrutura necessária para a banda, patrocinada pelo então dono da Rádio Liberdade de Porto Alegre Telmo Tartarotti. Feito isso, convidaram Luiz Claudio (vocal) e Nielsen Santos (gaita ponto), ambos do grupo Os Campeiros e Vilsoni Vieira “Sagui” (bateria) do grupo Tchê Guri para fazer parte da nova banda. O baixista convidado por Luiz foi seu colega Jhonny, que era guitarrista, mas não negou a proposta para tocar baixo, pelo menos no começo da banda.

Com o grupo formado e negócio fechado começou a preparação para a estreia, que já estava marcada para o dia 24 de dezembro de 1995 no 35 CTG em Porto Alegre. O nome da banda surgiu depois de algumas discussões, resultando em duas alternativas: Anjos da Liberdade e Tchê Garotos. Quem realmente escolheu foram os empresários, pois o “Tchê” já era utilizado por outros grupos como Tchê Guri³⁷ e Tchê Barbaridade, mesmo que grande parte dos músicos não concordasse, pelo fato de que “Garotos” remetia ao grupo anterior de alguns deles, não querendo nenhum vínculo. Mas Dornelles e Tartarotti já haviam registrado o nome.

Dois meses após a estreia gravaram o primeiro disco, intitulado *Novo Rumo*, pela gravadora Raízes. Seis meses depois, o baixista Jhonny deixa o grupo por não se adaptar ao instrumento, entrando em contato com Leonardo Bruni, baixista que havia feito teste nos

³⁶ Grupo criado em 1973 pelos Irmãos Machado (Airton e Ivonir) em Cruz Alta-RS.

³⁷ Criado em 1990 pelos irmãos Vargas (Alex, Fábio e Lê) em São Leopoldo-RS, região metropolitana de Porto Alegre.

Garotos e estava naquele momento saindo do Grupo Renascença, de Passo Fundo. Ele aceitou na hora o convite, e o grupo começou trabalhar bastante e conseguir visibilidade no mercado.

As coisas realmente começaram a acontecer na carreira da banda a partir da gravação do segundo disco, intitulado Bandeira do Rio Grande, de 1998, com a qualidade musical e a parceria da Gravadora ACIT, que “colocou a banda definitivamente no principal cenário da música regional” (BRUNI, 2011, p.49), tendo a música “Tô Voltando Pra Ficar” como a mais tocada em todas as rádios do sul do Brasil na época. Pouco tempo depois, Tartarotti resolve deixar a banda, vendendo seus 50% da sociedade aos músicos, que já eram detentores da outra metade. Nesse meio tempo, a banda já estava em estúdio gravando o disco seguinte, Só Coisa Boa, que teve como carro-chefe a música “A Vida Que O Véio Mandou”, lançado em 1999.

No mesmo ano, Lauro Cardoso, que tinha sido patrão do CTG Alegria dos Pampas de Viamão-RS e conhecia o grupo por intermédio direto de Tartarotti, assume a parte empresarial de vendas de bailes, dos contratos, e aos poucos permitiu ao grupo tocar menos tempo de baile: eram 5 horas, diminuindo para 4h e 30min, depois 4 horas, até que começaram a tocar 2h e 30min por baile, fato inovador na época.

Em 2000 eles gravam o disco Geração 2000, em que a música “Ajoelha e Chora” tem um sucesso estrondoso, que alavancou fortemente a carreira do grupo e os colocou no mercado definitivamente, inclusive em outros estados do Brasil como na região Sudeste. No ano seguinte gravam um disco ao vivo em Gaspar-SC, com os principais sucessos do grupo até então, e em 2002 gravam o disco O Som do Povo, tendo a música homônima ao título a de maior destaque. Em 2004 viria o disco A Gang da Vaneira, também com a música de mesmo nome com maior notoriedade, permitindo ao grupo levar sua música para estados como Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Segundo Bruni, “nesse período, o Tchê Garotos estouraria como a banda dos maiores bailões da grande Porto Alegre” (2011, p.55). É também nessa época que ingressa ao grupo o percussionista baiano Gilmaro Gomes, conhecido como Neguinho Gyl, que havia gravado o disco solo do guitarrista da banda Sandro Coelho em 2003, intitulado Paixão. Como era um disco sem pretensões comerciais, algumas inovações como essa foram propostas, o que acabou gerando uma grande repercussão positiva, culminando no convite a Gyl para fazer parte do grupo, que permaneceu até 2017.

Em 2005, o cantor Luiz Claudio deixa o grupo motivado por desgaste na relação entre alguns músicos da banda, fazendo com que internamente fosse decidido que Sandro Coelho, então guitarrista, mas que cantava várias músicas do repertório principalmente as românticas, assumisse os vocais da banda como cantor principal. Assim, Viny Leite, que

havia trabalhado com diversas bandas e inclusive recebeu algumas aulas de guitarra particulares com Sandro, é convidado para integrar o grupo como guitarrista.

Grande parte da história do Tchê Garotos descrita até aqui aconteceu em paralelo com o contexto que será apresentado no item seguinte, que continuará abordando posteriormente a sequência dos fatos históricos do grupo.

1.5.6 Os “tchê’s”

Perto do fim da década de 1990, Sandro Coelho em entrevista comenta que começaram a se tornar comum entre o público comentários positivos em relação aos “tchê’s”: Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos, que estavam cada vez mais conquistando um público jovem, não necessariamente ligado aos costumes tradicionalistas. Algumas músicas com temas mais populares, ligados a temas do cotidiano e relacionamentos amorosos como “Moça Fandangueira” e “Ausência” (Tchê Barbaridade), “Não Vá” (Tchê Guri) e “Você Disse Que Não” (Tchê Garotos), já eram bastante conhecidas pelo público que frequentava os bailes de CTGs, além do fato de estes serem realizados com uma energia contagiante pelos grupos, cativando ainda mais a juventude (Sandro Coelho, 28/06/2018).

Paralelo a isso, o Axé Music vivia um grande momento em âmbito nacional. Com essa alta popularidade do estilo, a Gravadora ACIT, empresa voltada exclusivamente para o mercado da cultura gaúcha, reuniu os três referidos grupos em parceria com o Jornal Zero Hora para a gravação de um CD, intitulado Tchê Music, em 1999. Este fato é relatado na descrição do disco no site do grupo Tchê Barbaridade:

Realizado em 1999, em parceria com o Tchê Barbaridade, Tchê Garotos e Tchê Guri, juntamente com a Zero Hora, o projeto foi composto de três discos, lançados um por semana, e vendidos juntamente com o jornal nas bancas de revistas, atingindo a marca de 100.000 cópias em apenas três semanas de veiculação, um sucesso de vendas, que nos rendeu Disco de Ouro!

Segundo Mansque (2017), esse fato, aliado ao sucesso dos grupos entre o público jovem da capital gaúcha, foi levado à gravadora paulista Abril Music (por intermédio dos empresários João Carlos Ribeiro, paulista, e Luís Mussini, gaúcho), que tinha como presidente Marcos Maynard e diretor de marketing Alexandre Ktenas: dupla que viu no Axé Music uma perspectiva de mercado. Em entrevista ao autor, Maynard afirma que “as três bandas (Tchê Garotos, Tchê Guri e Tchê Barbaridade) tinham músicas que poderiam varar o Brasil”, transformando a cena gaúcha local em um movimento nacional.

Assim, em 2000 foi prensado o CD Tchê Music, “que trazia canções dessas três bandas e também do grupo Pala Velho e da dupla Oswaldir e Carlos Magrão, todos esteticamente muito próximos da proposta de revitalização do tradicionalismo sulista” (MANSQUE, 2017). O disco contou com a distribuição local pela ACIT e nacional pela Abril. O otimismo da estratégia estava baseado no alcance que ritmos regionais já haviam tido em âmbito nacional, como o calipso, funk carioca, axé e forró, sendo “a oportunidade de difundir o animado vanerão gaúcho para a grande massa” (Idem). A expectativa de fazer a Tchê Music “tomar o país de assalto” esbarrou no fracasso do lançamento do disco no Auditório Araújo Vianna em Porto Alegre, que não lotou 15% da capacidade do local, que era de aproximadamente quatro mil pessoas, visto que os artistas estavam acostumados a lotar clubes e CTGs por onde passavam.

Outro entrave foi o choque de expectativas entre as partes envolvidas no processo de nacionalização do gênero, que exige “aparar algumas arestas, [como] limar o excesso de regionalismo nos grupos” (Idem), principalmente nas questões estéticas como trocar as bombachas por calças comuns. Bruni aponta que o projeto “não deu certo principalmente porque os responsáveis pelo movimento queriam impor um estilo novo para as bandas que participavam”, reforçando que “além disso, o público não estava preparado” (2011, p.177). Tal afirmação é corroborada por Sandro Coelho em entrevista a Mansque, que diz que

o que as gravadoras queriam era uma mescla que não estava madura para acontecer. O público daqui não estava preparado para ouvir, e o público lá de cima tinha grande possibilidade de não aceitar, pois estavam nos vendendo como um projeto gaúcho, de bombacha. Aí caiu por água (2017).

Dessa forma, o objetivo nacional não foi alcançado. O que restou foi a consolidação do movimento em âmbito regional nos anos seguintes. Este adotou apenas o nome do anterior. Em contrapartida, não foi algo organizado propositalmente pelos grupos, e sim um processo natural de popularização da cultura regional no sul do país.

Essa popularização começou a acontecer com a gravação da música “É Sábado o Dia”, lançada em 2000 e maior sucesso do grupo Tchê Barbaridade, que possui uma letra de caráter extremamente popular, não fazendo referência ao herói de guerras nem ao homem das lidas de campo. No mesmo ano, o grupo Tchê Garotos lança a música “Ajoelha e Chora”, também de cunho popular, que fez com que ele se destacasse no mercado regional, que tinha como “líderes” Os Serranos, Garotos de Ouro e Tchê Barbaridade. Ela foi a primeira música a atingir a grande massa da região sul-brasileira, conquistando um público que, segundo Bruni

(2011), “curtia pagode, funk e maxixe” (p.178) e passou a frequentar seus shows. Tal afirmação é corroborada por Marcelo do Tchê, então vocalista do Tchê Barbaridade, que afirma em entrevista à Folha de Porto Alegre que este “era um movimento essencialmente jovem, que ouvia outros tipos de música, que não tinham identidade direta com a música tradicionalista” (Marcelo do Tchê, 19/01/2018).

Essa mudança de paradigma, do “tradicional” ao “popular”, levou os jovens a frequentar e lotar os bailes de CTG. Posteriormente, os grupos adentraram aos bailões populares, que eram grandes espaços localizados em zonas periféricas dos centros urbanos, onde prevalece a dança em pares enlaçados e os ritmos gaúchos convivem com outras vertentes regionais e nacionais. Bruni comenta que estes pagavam o dobro de cachê oferecido pelos CTGs (Idem).

Assim, os grupos começaram a não ter mais como preocupação primeira o culto às tradições gaúchas. Embora músicas com temas populares já tivessem sido feitas anteriormente, a grande maioria do repertório era composto por músicas com temática regional/tradicional. Essa nova postura adotada pelos grupos de baile, aliado ao fato de que um novo jeito de dançar foi incrementado pelo público, que ficou conhecido pelo termo “maxixe³⁸”, começou incomodar os senhores tradicionalistas, que “resolveram atacar a banda com conceitos antiquados e falsos moralismos” (BRUNI, 2011, p.178), rotulando-os como grupos de “Tchê Music”.

Baptista (2017) afirma que “imediatamente após o seu lançamento, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), publicou, em seu site oficial, um editorial desconsiderando a ‘Tchê Music’ e declarando o impedimento das bandas filiadas ao movimento de participarem de seus eventos” (p.82), que foi assinado pelo Vice-Presidente de Administração do MTG, Manoelito Carlos Savaris. Em sua publicação, ele chama a atenção, de forma enfática, dos dirigentes dos CTGs que, por ventura, “pretendessem contratá-los para seus eventos, que, ao fazê-lo, estariam desrespeitando a Carta de Princípios do Tradicionalismo e, por isso, necessitando repensar suas funções como entidades representantes da cultura regional gaúcha” (Idem).

Em entrevista, Sandro Coelho comenta que essa polêmica foi criada, pois o movimento começou chamar a atenção de um público novo, que seguiam os grupos onde quer que eles fossem, fazendo com que os CTGs, e consequentemente o MTG, perdessem sua

³⁸ Uma forma de dançar com muito rebolado e sensualidade, que faz o home se inclinar sobre a mulher (BRUNI, 2011, p.55).

força e seu “domínio”, pelo fato de que nesse momento os grupos já não dependiam mais deles para se sustentar, inclusive sendo mais valorizados.

Assim, os grupos alcançaram alta popularidade, que permitiu também trocar a pilcha (traje típico do estado) por vestimentas comuns como calça e camiseta anos mais tarde. Quando Sandro Coelho assume os vocais do Tchê Garotos após a saída de Luiz Cláudio, eles já tocavam com uma pilcha mais “solta”, bombachas mais estreitas e camisas normais. Assim, gravaram o disco Tchê Garotos na Veia em 2005 e o DVD Ao Vivo e Bem Vivo em 2006, na cidade de Gravataí-RS, que lhes renderam muitos frutos. A mais expressiva mudança aconteceu em um disco cujo título retrata fielmente a situação da banda naquele momento: Atitude, lançado em 2007 pela gravadora nacional Som Livre, totalmente sem bombachas, sem a presença de Nielsen e com Wellington Bonfim nos teclados.

A gravação desse disco foi possível através da parceria fechada com o empresário paulista Paulo Bernardino, que era um renomado profissional que já havia trabalhado com diversos artistas nacionais como Asa de Águia, Ataíde e Alexandre, Christian e Ralf, Zezé di Camargo e Luciano, entre outros (BRUNI, 2011, p.199). Por intermédio dele – e também pelo grande sucesso que estavam fazendo com a gravação do DVD – gravaram programas de TV como Gilberto Barros e Raul Gil. Foi neste último que usaram calças comuns pela primeira vez. Segundo Bruni, foi “neste momento [que] os artistas perceberam que o trabalho que estavam fazendo não tinha mais nada a ver com tradicionalismo” (2011, p.181).

O fato de assinarem contrato com uma gravadora nacional possibilitou ao grupo ter suas músicas executadas em rádios de São Paulo, alcançando reconhecimento nacional. Além da música “Menininha” (gravada no DVD de 2006), as músicas “Vamos Fazer Festa” e “É Problema Meu” estouraram no país inteiro. Com isso, foram convidados a participar de diversos programas de TV, como Faustão, Hebe Camargo, Gugu Liberato, Ronnie Von, Ratinho, além dos já citados Gilberto Barros e Raul Gil.

O auge do sucesso ainda viria anos mais tarde, quando tiveram a façanha de ser trilha sonora de duas novelas da Rede Globo: Avenida Brasil (2012) e Salve Jorge (2013), com as músicas “Cachorro Perigoso” e “Fazendo Coisa Boa”, respectivamente, algo que ainda não havia acontecido com nenhum grupo regional do sul do Brasil. Com isso, também foram o primeiro grupo regional a participar do Show da Virada³⁹ nos dois referidos anos, o segundo já sem a presença de Sandro Coelho nos vocais da banda, assumidos por Mateus Menin.

³⁹ Evento organizado pela Rede Globo com artistas de todo o país para celebrar o início de cada novo ano.

2. VANEIRA: HISTÓRIA E INFLUÊNCIAS

A música regional de baile, que será o contexto onde nosso objeto de pesquisa está inserido, possui uma grande variedade de ritmos, principalmente no início de sua história, onde os Irmãos Bertussi tem papel fundamental em sua difusão com gravações de “vanera, xotes, contrapasso, valsa, mazurca, rancheira, tanguinho e bugio” (BERTUSSI, 2014, p.43-44 apud ÁVILA, 2015, p.18), entre outros ritmos como milonga⁴⁰ e chamamé⁴¹.

Com o passar dos anos, pode-se observar na discografia dos principais grupos de baile como Os Mirins, Os Serranos, Garotos de Ouro, Tchê Barbaridade e Tchê Garotos, uma presença forte e constante do ritmo vaneira. Sabe-se que o baile possui como característica as danças de pares enlaçados. Conseqüentemente, o objetivo de uma música executada em um baile é fazer o povo dançar. Adelar Bertussi em entrevista a Fernando Ávila (2015) diz que quando eles tocavam um “vanerão serrano, a turma saía dançando”, por ser uma música muito alegre e festiva (p. 67).

Acredita-se que por esse motivo a predominância da vaneira nos bailes e gravações tenha se concretizando ao longo dos anos, fazendo com que se permitisse uma maior possibilidade de variações rítmicas tanto em instrumentos percussivos como a bateria quanto em instrumentos harmônicos – mas também com uma função rítmica – como a guitarra.

Antes de abordar tais variações, faz-se necessário o desenvolvimento de um aparato histórico da vaneira, desde seu surgimento em Cuba, passando pela Europa e América Latina, chegando ao Rio Grande do Sul, onde foi amplamente difundida nos bailes regionais.

2.1 HABANERA CUBANA: *TRESILLO* E SUAS VARIANTES

Em um processo de colonização entre um país e outro se desenvolve uma transculturação entre seus agentes, isto é, uma fusão entre as culturas, principalmente visando o estabelecimento de relações sociais e econômicas no esquema colonialista escravista. A interação cultural entre o povo Africano (na condição de escravos) e outras nações foi uma das principais responsáveis pela evolução da linguagem da música folclórica e da música popular, ocasionando, historicamente, mudanças no ritmo (LINARES, 2000). Segundo

⁴⁰ “Segundo Noel Guarany, deriva da cifra, ritmo primitivo de acompanhamento de pajadas”, que entrou pela fronteira do Rio Grande do Sul com Argentina e Uruguai, geralmente executada em tom menor (BARBOSA, 2014).

⁴¹ Gênero assimilado no Rio Grande do Sul através da região missioneira do estado (MARCON, 2009, apud BARBOSA, 2014).

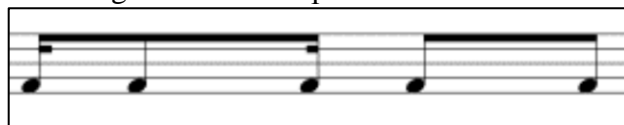
Cançado (1999), “a música da África tem influenciado todo o mundo, em especial o Novo Mundo, desde a chegada dos primeiros escravos em suas respectivas colônias”.

Originados da Costa Oeste da África, 702.000 a um milhão de Africanos, sendo a maioria deles oriundos das tribos Yorubas e Dahomeans, foram importados por Cuba durante todo o período de tráfico de escravos (ORTIZ, 1991 apud CANÇADO, 1999). Ali, houve uma intensa interação entre as etnias indígenas presentes no país, os escravos e os espanhóis, que exerciam o domínio sobre as demais (LINARES apud OLIVEIRA e VERONA, 2006). Joseph Kerman (1987, p. 222 apud *op. cit.*) afirma que “os conquistadores e colonizadores trouxeram com eles sua própria arte e música popular, colocando-as em confronto com a música tradicional dos índios nativos e dos escravos africanos importados”.

Ainda assim, essa presença negra teve um maior caráter influenciador no que diz respeito à direção e formação de novos estilos musicais desenvolvidos no Período Colonial das Américas que os próprios colonizadores. Segundo Garcia (1997), enquanto “as tradições musicais Europeias predominaram e influenciaram a música do Novo Mundo, por meio de seus elementos harmônicos e melódicos – vocabulário, estilos e formas – a música da África ofereceu à América a sua complexidade rítmica” (apud CANÇADO, 1999).

Com isso, uma das mais importantes fórmulas rítmicas que se desenvolveram nas Américas do século XIX por influência dos escravos africanos foi a síncope – ritmo sincopado composto por semicolcheia/colcheia/semicolcheia e duas colcheias (*op. cit.*), como mostra a Figura 4:

Figura 4 – “Síncope característica⁴²”



Fonte: Sandroni (2002).

Segundo Tânia Mara Cançado,

diante dessa ausência de estudos específicos sobre a origem da síncope característica⁴³, novas hipóteses precisavam ser criadas. A escolha por um estudo histórico comparativo foi um caminho para entender a relação entre a origem dos escravos e sua alocação nas colônias. Desta forma, acreditava-se que o

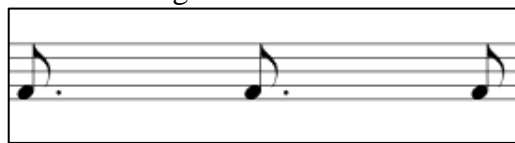
⁴² Expressão empregada por Mário de Andrade para referir-se a tal figura rítmica, devido à sua marcante presença na música brasileira do século XIX e início do século XX (SANDRONI, 2002).

⁴³ A autora afirma que “apesar da síncope característica estar presente nos estilos populares desenvolvidos nas Américas a partir do século XIX, os estudos disponíveis observando a origem dessa figuração rítmica não são conclusivos” (*op. cit.*).

desenvolvimento das diferentes sequências rítmicas dos estilos poderia estar conectado com as diferentes linguagens africanas (1999).

Um estudo histórico comparativo foi realizado por Carlos Sandroni (2002), em um artigo intitulado “O Paradigma do *Tresillo*”⁴⁴, onde ele diz que a síncope faz parte de um grupo de fórmulas rítmicas de grande difusão na “música dançante impressa sul- e centro-americanos formados na segunda metade do século XIX” (p.01). Uma delas é o próprio *tresillo*⁴⁵, com sua célula rítmica demonstrada na Figura 5:

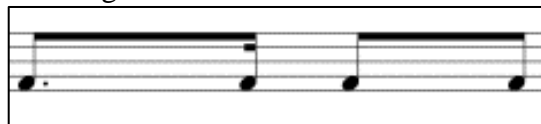
Figura 5 – Tresillo



Fonte: Sandroni (2002).

O terceiro e último “integrante” desse grupo é o “ritmo da habanera”⁴⁶, como mostra a Figura 6:

Figura 6 – “Ritmo da habanera”



Fonte: Sandroni (2002).

Segundo o próprio, alguns autores como Carpentier e Béhague (1979) admitem um estreito parentesco entre esses dois ritmos, afirmando que os negros acrescentavam uma vitalidade às *contradanzas* cubanas de princípios do século XIX – que já contêm um “ritmo mal chamado de ‘habanera’ – também executadas pelos brancos com acentos deslocados, com novas maneiras de executa-las, em que eles simplesmente ligaram a segunda e a terceira nota dando origem a um novo ritmo: a conga – idêntica ao *tresillo*. Resumidamente, é “como se o ‘ritmo de habanera’ fosse o antecedente e o *tresillo* o conseqüente; (...) a ‘maneira de fazer’ dos negros, aplicadas ao primeiro, inventaram o segundo” (p.03).

⁴⁴ Uma extensão mais detalhada de um capítulo do livro “Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933”, de 2001, também de sua autoria.

⁴⁵ Nome dado por musicólogos cubanos a um padrão rítmico estruturado na divisão do tempo 3+3+2, especialmente presente na música de Cuba (ZAMITH, 2011).

⁴⁶ “O termo é enganoso por dar a entender que foi a habanera que introduziu este ritmo na música latinoamericana. Na verdade, a habanera é apenas uma das manifestações daquele [o *tresillo*] na música em questão” (SANDRONI 1997:140-62 apud SANDRONI, 2002).

A crítica de Sandroni em relação a tais afirmações acontece com dois reparos aos argumentos empregados pelos autores:

O primeiro é que a prioridade do "ritmo de habanera" sobre o *tresillo*, assim concebida, é uma armadilha da escritura musical. (...) A ligadura é uma convenção da escrita, devida a concepções especificamente europeias sobre a maneira de representar graficamente os sons⁴⁷. (...) Em segundo lugar, mesmo na música impressa latino-americana a existência do *tresillo* é mais antiga do que deixam supor os autores citados. A *contradanza Tu madre es conga*, que teria, como sugere Carpentier, originado o "novo" ritmo, é de 1856 (1979:112); (...) no caso de Cuba, o *tresillo* já aparece desde pelo menos 1813, como mostra a partitura da *guaracha El sungambelo* reproduzida pelo próprio Carpentier (1979:123) (p.04).

Assim, sua crítica adquire um aspecto de paradigma, quando ele propõe a análise dos pontos em comum desses ritmos abordados, que servem-se de cinco das oito posições possíveis do compasso binário 2/4, segmentado em semicolcheias: a primeira, a segunda, a quarta, a quinta e a sétima, sendo as únicas posições comuns aos três a primeira, a quarta e a sétima – as mesmas do *tresillo* –, conforme a Tabela 1:

Tabela 1 – Pontos em comum entre a síncope característica, o ritmo de habanera e o *tresillo*

	2/4	1	2	3	4	5	6	7	8
“Síncope Característica”		X	X		X	X		X	
“Ritmo de Habanera”		X			X	X		X	
<i>Tresillo</i>		X			X			X	
Pontos Comuns		X			X			X	

Fonte: Sandroni (2002).

Dessa forma, podemos ver os primeiros como versões subdivididas do último, que possui a versão mais simples, ou, como aponta o autor, o paradigma dos ritmos em questão. Isso pode ser observado quando as duas colcheias pontuadas do *tresillo* são subdivididas para semicolcheia + colcheia, formando a figura da “síncope característica”, conforme Figura 7:

Figura 7 – “Síncope característica”, a partir da subdivisão das duas colcheias pontuadas do *tresillo* em semicolcheia + colcheia



Fonte: Sandroni (2002).

⁴⁷ “Este argumento ‘gráfico’ não prova nada sobre a etimologia de ritmos que, na América Latina, antes de passar pela escritura, existiram (como existem até hoje) na prática musical popular” (*op. cit.*).

De acordo com o autor, a relação do “ritmo de habanera” com o *tresillo*, no entanto, não é tão evidente quanto ao caso anterior, em que ele decompõe somente a segunda colcheia pontuada do *tresillo*, conforme Figura 8:

Figura 8 – “Ritmo de habanera”, a partir da decomposição da segunda colcheia pontuada do *tresillo* em semicolcheia + colcheia



Fonte: Sandroni (2002).

Porém, o autor afirma que, ainda assim, o “ritmo de habanera” adquiriu uma importância especial na música latino-americana impressa no século XIX, embora essa e as outras fórmulas sejam “consideradas ‘equivalentes’ entre si, ou como variantes de um mesmo ritmo básico” (p.07), pois ela pode ser encontrada em diversos gêneros difundidos no local em questão, como o “tango americano, o tango gitano, o tango brasileiro (maxixe), o samba, a habanera e o próprio tango argentino” (VEGA, 1967, apud SANDRONI, 2002), sendo integrantes de uma mesma “família”, em que sua “fórmula ‘clássica primitiva’ seria o ‘ritmo de habanera’, e a ‘síncope característica’ uma de suas variantes” (*op. cit.*). Há também uma citação de Béhague (1979) em Sandroni (2002), que ao falar da “figura de Habanera” (presente no tango brasileiro, maxixe, samba, choro⁴⁸), mostra o “ritmo de habanera”, mas apresenta, entre parênteses, o termo *tresillo*.

2.2 HABANERA NA EUROPA E NA AMÉRICA LATINA

Maria Teresa Linares escreve que “como capital da ilha (Cuba), La Habana era um ponto de convergência de navios da frota comercial entre os portos da Europa e América Latina” (2000), promovendo trocas de mercadorias e de elementos culturais no caminho de e para o mundo ibero-americano⁴⁹. Graças aos camponeses que forneciam produtos agrícolas aos habitantes da cidade surgiram locais de diversão, conhecidos como bailes, onde danças originais da Espanha eram interpretadas, mas também se introduziram o minueto, a *contradanza*, a valsa e a polca, que receberam elementos *criollos* – no processo de

⁴⁸ O mesmo afirma que o “tango brasileiro, a habanera e o maxixe tinham em comum os ‘padrões de acompanhamento’, que são o ‘ritmo de habanera’ e a ‘síncope característica’” (BÉHAGUE, 1980, apud SANDRONI, 2002).

⁴⁹ Relativo ou pertencente, conjuntamente, a Portugal e Espanha e a cada um dos países americanos colonizados por essas nações.

transculturação mencionado anteriormente – “e que receberam o nome de minueto *afandangado* (ou *dengue*) e *contradanza criolla*” (*op. cit.*).

A autora também afirma que o “ritmo de habanera” era reconhecido no acompanhamento de muitas dessas contradanzas, bem como a presença de algum tema de “guarachas de moda”, que era um gênero muito utilizado em peças teatrais de princípios do século XIX. O acompanhamento rítmico era mais destacado ao ser executado pela guitarra, resultando em uma música estritamente cubana. Conforme Linares, a bordo dos navios, “sua força de expansão levou-a a quase todos os países da América Latina e à Espanha”, onde o reconhecimento de que eram músicas que vieram de La Habana (Havana em português) produziu a mudança desses nomes diferentes para o gentílico Habanera (*op. cit.*).

Na Europa, alguns compositores como Yradier, Bizet, Glinka, Lalo, Saint Sæens e Ravel buscaram nessa música cubana novas ideias para suas composições, utilizando ritmos e melodias de habaneras que chegavam ao continente. O compositor espanhol Sebastián Yradier esteve diversa vezes na ilha e compôs muitas habaneras, entre elas a sua mais conhecida, chamada “La Paloma”, que segundo Ayestarán também teve grande popularidade no México durante o Império de Maximiliano⁵⁰ (1979, p.87). Percebemos na Figura 9, um excerto da referida obra, a utilização do “ritmo de habanera” no acompanhamento.

Figura 9 – Excerto da música “La Paloma”

LA PALOMA.

English Version by H. MILLARD. **YRADIER.**

Allegretto.

Fonte: Internet.

⁵⁰ Maximiliano de Habsburgo-Lorena (1832-1867) foi o único monarca do Segundo Império Mexicano (1863-1867).

Outro compositor que utilizou a habanera em seu repertório foi o francês Georges Bizet, que teve como seu maior sucesso a ópera “Carmen”. Confira na Figura 10 um excerto da habanera “*L'amour est un oiseau rebelle*” presente no Ato I da peça.

Figura 10 – Excerto da Habanera da ópera “Carmen”

Carmen
Habanera
Georges Bizet

$\text{♩} = 60$

The musical score is presented in four staves. The top two staves are labeled 'Violoncello' and the bottom two are labeled 'Vc.'. The key signature is B-flat major (one flat) and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as quarter note = 60. The score includes a key signature change from B-flat major to B major at the end. There are triplets and a 'V' marking above the first staff.

Fonte: Internet.

Segundo Osvaldo Colarusso, há um forte indício de que esse trecho da ópera é um plágio da habanera “El Arreglito” composta por Yradier, afirmando que “quem a escuta fica impressionado que Bizet não apenas copiou a melodia, mas a própria alternância entre uma parte inicial em modo menor e uma sequência em modo maior” (2015), sendo que a original foi composta em 1855 e a “cópia” concluída duas décadas depois.

O escritor uruguaio Lauro Ayestarán, além de corroborar tal afirmação, comenta que a Habanera conseguiu atingir alto nível de prestígio social, principalmente através das obras mencionadas, e foi “irradiada de volta a América por Paris como peça de salão e por Madrid como peça de canto na zarzuela⁵¹” (1979, p.87), tendo como a primeira Habanera publicada na Argentina a música “*Flor del Aire*”, composta por Alejandro Paz em 1866, mesmo período em que ela adentrou no Uruguai pelo salão e pelo teatro (*op. cit.*, p.87-88).

No Brasil, segundo Valença, os gêneros choro e maxixe fixaram-se como definitivos na história da música popular brasileira, como “a resultante final do abasileiramento da valsa,

⁵¹ Gênero espanhol que alcançou grande desenvolvimento no século XIX (LINARES, 2000).

schottisch, mazurca, quadrilha, e sobretudo polca” (1990, p.10). Ele acrescenta que um terceiro gênero ainda iria surgir a partir da polca, que mesclada ao lundu e à habanera, deu origem ao tango brasileiro, também conhecido como tanguinho.

Ayestarán aponta que o momento do auge da Habanera no Uruguai é também o período de expansão da Milonga, que floresceu na região do Rio da Prata anos depois da *Danza* em Cuba e do Lundu no Brasil na primeira metade do século XIX. No século seguinte, se chamou Habanera em Cuba, Maxixe no Brasil e Tango por aquelas latitudes, dizendo que “todas essas espécies (...) coexistem no mesmo tempo porque são todas irmãs, irmãs mais velhas e mais jovens, (...) porque participam do mesmo sistema tonal, do mesmo sistema rítmico, do mesmo sistema morfológico” (1979, p.86-87).

A semelhança desse “sistema rítmico” pode ser percebida ao analisarmos a célula rítmica da milonga descrita na Figura 11:

Figura 11 – Célula rítmica base da milonga (3-3-2)



Fonte: CARDOSO (2006, p.345) apud SANTOS (2012, p.213).

Note que sua principal variação é idêntica ao *tresillo* abordado anteriormente, que possivelmente ajudou a formar grande parte dos ritmos e gêneros apresentados.

2.3 VANEIRA NO RIO GRANDE DO SUL

A vaneira no Rio Grande do Sul sempre esteve muito ligada aos bailes e fandangos, principalmente a partir da década de 1940. Porém, segundo Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, a “havaneira”, como foi denominada no ambiente em questão, veio para cá como dança, assim como o chotes, a polca, a mazurca ou rancheira, etc., e está entre “aquelas as quais se tinha maior número de informações na época de sua pesquisa [realizada em 1953], por serem as últimas a se difundirem no ambiente rural e serem executadas por aquela geração” (1997). Elas eram danças de pares enlaçados, lançadas por Paris e divulgadas “para o resto no mundo na segunda metade do século passado”.

Esse levantamento foi publicado no “Manual de Danças Gaúchas”, onde eles fazem um mapa com as principais danças praticadas em todas as regiões do estado, conforme Figura 12:

Figura 12 – Danças praticadas nas diferentes regiões do estado do Rio Grande do Sul até 1953



Fonte: Côrtes (1997, grifo nosso).

Não fosse esse “manual” – destinado ao estudo e divulgação –, muitas danças, que na época já se encontravam em desuso nos meios populares, hoje estariam em completo esquecimento, assim como informações as quais nos atemos – as regiões onde a havaneira se desenvolveu.

Infelizmente não há registro da música executada para a prática dessas danças, bem como afirma o missioneiro Cenair Maicá sobre a música de seu povo:

A verdade é que a música missioneira sempre existiu, no Paraguai, na Argentina, no Uruguai. No Brasil é que não existia. Então a partir da década de 70, setenta e pouco, nós fizemos os primeiros registros dessa música com Noel [Guarany]. Eu e

ele gravamos um compacto nas Missões e iniciamos campanha para afirmar nossa música que aqui não era conhecida (apud SOSA, 2003, p.134 apud BARBOSA, 2014, p.102).

Assim, não temos como detalhar o desenvolvimento desse ritmo/dança no Rio Grande do Sul em sua chegada, mas fazer possíveis ligações entre algumas informações disponíveis.

A classificação de um determinado ritmo/gênero como tal é um processo altamente complexo, que se dá por uma análise mais profunda que a simples verificação de uma célula rítmica, sendo, como afirma Felipe Trotta, “resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo” (2008, p.02). Tais associações são realizadas por um conjunto de regras abertamente aceitas socialmente (Fabbri, 1981, p.52 apud *op. cit.*), que seriam “compostas de determinantes técnico-formais (melodia, harmonia, arranjo, etc.), semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos” (Idem, 2008), com uma forte relação a uma determinada “comunidade musical”.

Mesmo assim, Trotta comenta que é comum

perceber uma certa primazia dos parâmetros sonoros (regras técnico-formais) sobre os demais como condição prévia para estabelecimento das outras regras de gênero. É sempre – ou, pelo menos, quase sempre – o som que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. Somente depois de ser ouvida é que uma determinada prática musical se transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação de gêneros, de semelhanças e de valorações (2008).

Faremos a seguir, um comparativo entre alguns gêneros definidos como tais pelos compositores das obras abordadas, para que possamos entender como a vaneira começou a ser definida como um gênero e consolidada mais tarde no mercado fonográfico e nos bailes pelo sul do Brasil.

2.3.1 O samba campeiro e o limpa-banco dos Irmãos Bertussi

Como já mencionado no capítulo 1, os Irmãos Bertussi foram os precursores do baile gaúcho como o conhecemos hoje. Segundo relato de Adelar Bertussi a Tonet (2012), após longa vivência e contato com diversos músicos de sua região, principalmente acordeonistas, aliado também ao que ouvia de fora do Rio Grande do Sul através das rádios de Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, seu irmão Honeyde “resolveu intensificar o seu lado de

compositor, passando a fazer mais letras e melodias para tocar nos seus bailes” a partir de 1943, dizendo que a música “Cancioneiro das Coxilhas” foi criada próximo de sua fazenda, nos Palanquinhos, “onde ele fez amizade com os fazendeiros, desfrutando da hospitalidade serrana e da exuberante natureza” (p.46-47), considerada como a primeira música a utilizar como gênero o termo samba campeiro, ao lado de “Alegria do Rincão”, ambas gravadas no disco Coração Gaúcho II, de 1956.

Segundo Ávila, durante as décadas de 1940 e 1950 a cultura nacional brasileira tinha no samba um símbolo, muito executado nas rádios, principalmente as que os Irmãos Bertussi ouviam a partir de 1937 (2015). Adelar, em entrevista ao mesmo autor, comenta que alguns gaiteiros já tocavam samba, também chamado de sambinha⁵², e que ele junto do irmão resolveram incrementar usando o termo “campeiro”.

Segue abaixo, na Figura 13, um excerto da parte inicial de uma transcrição feita por Fernando Ávila (2015) do samba campeiro “Baile da Encruzilhada”, gravada pelos Irmãos Bertussi no disco Nos Pagos do Sul, em 1958.

Figura 13 – Excerto da música “Baile da Encruzilhada”

Baile da Encruzilhada

Transcrição: Fernando Ávila Samba Campeiro Adelar e Honeyde Bertussi

Acordeon

Fonte: Ávila (2015, p.69).

⁵² “talvez em razão de executarem músicas com um ritmo sincopado ou pontuado, e também por o samba ser moda da época (ÁVILA, 2015, p.59).

Percebe-se a presença constante do “ritmo de habanera” na linha da baixaria como acompanhamento, possivelmente inspirado no samba através do rádio, que de certa forma também foi influenciado pela habanera.

Outro “gênero” gravado por eles foi o “limpa-banco”, que Adelar afirma não ser nenhum tipo de música nem um ritmo em particular, mas uma “expressão para pedir ao gaiteiro uma música que ele sabia que o povo gostava de dançar, deixando os bancos ao redor da sala limpos. Não ficava ninguém sentado” (BERTUSSI, 2014, p.70 apud ÁVILA, 2015, p.70). A primeira música a ser gravada e registrada com esse termo foi “Êta Baile Bom”, no primeiro disco da dupla chamado Coração Gaúcho (1955), com uma característica alegre, dançante, que foi recolhida do folclore, pois também era tocada pelos gaiteiros da época. Depois disso, “todo esse estilo de composições, tanto as recolhidas em folclore com as novas deste gênero musical, passou a ser chamado de limpa-banco” (*op. cit.*).

Segue abaixo, na Figura 14, um excerto de “Êta Baile Bom”, adaptado e transcrito para acordeom por Mario Mascarenhas, lançado em 1955 pelos Irmãos Vitale S/A:

Figura 14 – Excerto da música “Êta Baile Bom”

Êta baile bom!
LIMPA-BANCO

Adaptação para Acórcdeon de MARIO MASCARENHAS ADELAR e HONEYDE BERTUSSI

Fonte: Tonet (2012).

Aqui também se percebe, no acompanhamento da baixaria, a utilização do “ritmo de habanera”, que junto ao samba campeiro possui uma característica de linguagem bastante animada, para fazer o povo dançar.

2.3.2 O vanerão do Tio Bilia

Vimos que a havaneira foi bastante difundida nas regiões de fronteira do estado, que também compreende a região das Missões. Antônio Soares de Oliveira (1906-1991), conhecido como Tio Bilia, é natural de um dos “Sete Povos das Missões”: Santo Ângelo. Segundo Rugero (2009), “foi, além de interprete notável da gaita-ponto de 8 baixos, um compositor influente, cuja obra se faz presente de forma incisiva no repertório da gaita sulista” (p.16), sendo considerado por Barbosa Lessa (1985) um dos pioneiros da chamada “linha regionalista” (p.78).

Durante o século XIX, essa região foi bastante influenciada pela cultura centro-europeia, através de imigrantes e colonizadores, o que ajudou a formular os “gêneros musicais gaúchos”, a partir de adaptações das danças trazidas para cá (p.17). Entre esses ritmos/danças, destacam-se a Valsa, a Mazurca, a Rancheira, a Polca, o Contrapasso, o Xote e a Vanera (p.17-19). Sobre a origem delas e sua propagação no Rio Grande Sul, Paixão Côrtes comenta que “donde as danças gaúchas surgiram é problema secundário. O que interessa é sabermos que elas realmente animaram as festas do Rio Grande tradicional, e representaram um incentivo de alegria aos forjadores da grandeza histórica do nosso rincão”, complementando que “estas danças são gaúchas não porque tivessem se originado inteiramente no ambiente campeiro, mas porque o gaúcho – recebendo-as de onde quer que fosse – lhes deu música, detalhes, colorido e alma nativa” (1997, p.17).

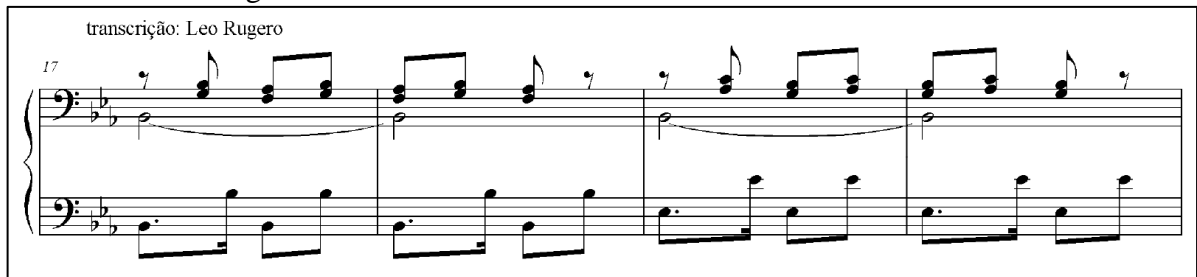
Um desses gaúchos que “lhes deu música” foi Tio Bilia, que segundo Cristiano Devicari,

apesar de ter se tornado famoso só na década de 1950, Tio Bilia já animava os bailes do interior há muito tempo. Tio Bilia começou a tocar aos 10 anos, no interior de Entre-Ijuís, onde aprendeu a dedilhar o instrumento sozinho, ouvindo outros gaiteiros. Aos 12 anos comprou sua gaita primeira gaita de botão, e, influenciado por Nego Marcolino, seguiu no aprendizado do instrumento. Alegrou seu primeiro baile aos 14 anos de idade tocando suas musicas e ganhou 5 mil réis, recorda a viúva, Donatilla, 93 anos (2006).

As músicas que estavam em seu repertório, tanto composições quanto obras de outros gaiteiros com os quais conviveu, incorporaram muitos dos gêneros descritos, como a “Valsa dos Imigrantes”, a rancheira “Serra de Cima”, o “Chote Correntino”, entre outros. Mas Leonardo Rugero afirma que a vanera era um dos seus gêneros favoritos, “conforme atestam diversas obras deste gaiteiro como ‘Vanera da era de 24’, ‘Vanera pro mundo inteiro’, (...) ‘A volta da vanera grossa’, [em que] o ‘grosso’ do título é uma alusão à região grave da gaita-ponto, amplamente utilizada nesta música, criando um efeito inusitado” (2009).

Em relato de Adelar Bertussi a Fernando Ávila (2015), ele comenta que certa vez perguntou a Tio Bilia porque eles chamavam aquele gênero de vanera, e ele respondeu dizendo que “eles achavam que o pessoal da cidade pedia a vanera, porque a vanera veio de Havana e veio as partituras pra orquestras tanto alemãs quanto italianas, e os gringos aqui gostaram mais das vanera, das que vinham com ha, H A, habanera cubana” (p.60). Isso confirma o fato já mencionado de que a habanera vinda para cá como dança pelos espanhóis se concentrou na região da fronteira e das Missões, que passou a ser chamada de havanera, e depois somente de vanera, conservando sua célula rítmica original, como mostra a Figura 15, um excerto da música “A Volta da Vanera Grossa”, de Tio Bilia, feito por Leonardo Rugero.

Figura 15 – Excerto da música “A Volta da Vanera Grossa”



Fonte: Rugero (2009).

Embora algumas de suas músicas tenham a palavra Vanera no título, Tio Bilia as definia com o gênero vanerão. Em mesma entrevista, Adelar Bertussi comenta que perguntou a Tio Bilia por que ele chamava suas obras de vanerão, e ele respondeu dizendo que é “porque as nossas vaneras aqui todo mundo bota letra pra cantar, e os meus vanerão não tem como botar letra, então eu batizo diferente, não chamo de vanera, chamo de vanerão” (ÁVILA, 2015, p.61).

Segundo Francescon (2017), “o conhecimento musical de Tio Bilia provinha unicamente da tradição oral” (p.64), a partir do contato com outros gaiteiros mais velhos, como menciona seu filho Arizolin Bilia no Documentário Tio Bilia⁵³, tendo como ídolo um gaiteiro chamado Natálio, um senhor de idade, tipo um andarilho, que vivia “de rancho em rancho”. Quando ele parava na casa do Tio Bilia, passava o dia tocando gaita e tomando “pinga”⁵⁴, sendo uma importante fonte de aprendizado para ele. Isso é compatível com a já mencionada afirmação do tronco missioneiro Noel Guarany, que em suas pesquisas de “descoberta” da música missioneira procurou os mais velhos, desprezados, que carregam os resquícios mais vivos de sua história.

⁵³ Disponível em: <<https://youtu.be/uFQg0BpId74>>. Acesso em: 17 out. 2018.

⁵⁴ No vocabulário gauchesco, o mesmo que “cachaça, bebida de álcool”.

Junto a Tio Bilia, outros gaiteiros como Reduzino Malaquias e Gilberto Monteiro também foram importantes para a difusão da música instrumental na gaita-ponto, sendo considerados por Eduardo Maicá (um dos descendentes de Cenair Maicá), em uma metáfora botânica, as “raízes dos troncos missioneiros” (BRAGA; ÁVILA, 2014, p.03 apud ÁVILA, 2015, p.63).

2.3.3 Encontro dos Irmãos Bertussi com Tio Bilia

O encontro entre os Irmãos Bertussi e Tio Bilia aconteceu pela primeira vez em 1958, quando a dupla serrana foi animar um baile de CTG de Santo Ângelo, na região das Missões, mediado pelo patrão da entidade, que levou os irmãos até a casa do músico no interior da cidade. Segundo Fernando Ávila, esse episódio acarretou em importantes benefícios tanto para ambos os artistas como para a música regional de baile no RS:

Para o Tio Bilia a amizade renderia a oportunidade de gravar um disco, entrando para o meio da indústria fonográfica, e a divulgação de sua música, que até hoje é muito executada por diversos grupos de baile e gaiteiros de gaita ponto. Para os Irmãos Bertussi, o conhecimento do nome vanerão, gênero muito semelhante aos sambas campeiros gravados por eles, e que posteriormente passariam a incorporar em sua discografia (2015, p.58).

O contato com esse vanerão missioneiro executado pelo Tio Bilia inspirou Adelar a compor uma música chamada “Chaleira Preta”, também instrumental, gravada no primeiro disco de Os Cobras do Teclado em 1967, que possuía algumas características da serra gaúcha, sendo definido pelo gênero “vanerão serrano”. Os quatro gêneros mencionados até aqui - samba campeiro, limpa-banco, vanerão missioneiro e vanerão serrano – fazem parte de uma mesma “família”, por possuírem semelhanças no que diz respeito à fórmula de compasso, métrica, célula rítmica e andamento (*op. cit.*, p.67).

Portanto, a vaneira praticada nos dias atuais pelos grupos regionais de baile já era executada pela dupla desde o início de sua carreira na década de 1940 com características muito semelhantes, mas com outra denominação, que passou a ser utilizada por eles desde então.

3. GUITARRA NA VANEIRA: REFERÊNCIAS DO BAILE GAÚCHO

3.1 BREVE HISTÓRICO DA GUITARRA NOS EUA, BRASIL E RIO GRANDE DO SUL

A guitarra elétrica é um instrumento que surgiu nos Estados Unidos na década de 1920 como alternativa à limitação do violão no tocante a sua amplitude sonora⁵⁵, em que, segundo Visconti, “tentou-se desenvolver uma tecnologia em instrumentos acústicos, porém, a microfonia gerada pela ressonância da caixa acústica inviabilizava os experimentos” (2010, p.07). Somente no início da década de 1940 um modelo de captação de sucesso foi desenvolvido numa guitarra de corpo sólido pelo músico Les Paul, “que reduzia sensivelmente os problemas relativos à microfonia” (Idem).

O autor comenta sobre a popularização do instrumento no final da década de 1940:

A produção em massa da guitarra foi resultado de experiências de Paul Gipsy e do técnico de rádio Leo Fender, que no final da década de 40 conseguiram fabricar um captador magnético num corpo sólido que não sofria problemas de interferência elétrica. No ano de 1954 o técnico Fender iniciou a produção em série do modelo da guitarra *Fender Stratocaster*. Esse modelo consistia numa guitarra de corpo sólido com três captadores simples, uma chave de cinco posições, dois botões e uma alavanca de trêmulo acoplada na ponte do instrumento fixada no corpo. Em 1952, a empresa *Gibson*, que patenteou o invento de Les Paul, se tornou a principal concorrente da marca *Fender*, e as guitarras de corpo sólido foram incorporadas à indústria cultural americana com estreitos vínculos aos gêneros do blues e do rock (*op. cit.*, p.08, grifos do autor).

No Brasil, sua trajetória está estritamente ligada à inserção do violão na música popular brasileira, que já estava presente em algumas manifestações culturais na cidade do Rio de Janeiro (como no acompanhamento de serenatas, lundus, cançonetas e na música dos barbeiros) no século XIX. No início, “o violão esteve vinculado às práticas musicais ‘populares’ das camadas mais desfavorecidas” (TABORDA, 2004 apud VISCONTI, 2010, p.30), atingindo um bom grau de prestígio de alguns setores da elite quando passou a ser utilizado como instrumento principal no acompanhamento da modinha, um gênero “visto por alguns intelectuais como portador de signos de brasilidade” (Idem). Mais tarde, sua utilização na bossa nova “permitiu que o violão penetrasse definitivamente nas camadas mais altas da sociedade carioca e se tornasse o instrumento principal de uma geração, alcançando, assim, sua consagração definitiva” (REILY, 2001, p.172 apud *op. cit.*, p.33).

⁵⁵ O funcionamento da guitarra é baseado na transformação das vibrações mecânicas das cordas de metal ou níquel em energia elétrica feita através de captadores parafusados ou suspensos no corpo do instrumento. Essa tensão elétrica é convertida em ondas sonoras através do alto-falante de um amplificador externo (VISCONTI, 2010, p.07).

Sobre a inserção da guitarra elétrica na música popular brasileira, Visconti relata que ela se torna mais frequente na discografia nacional a partir da década de 1950, tendo como uma das possíveis narrativas a necessidade de “apropriação e reinvenção da guitarra elétrica no país, devido à sua associação ao estrangeirismo, consequência direta de sua origem norte-americana” (*op. cit.*, p.43-44), que estimula a intenção de “nacionalizar” a guitarra/violão elétrico⁵⁶. Outra possibilidade de “reinvenção” da guitarra no Brasil foi com o músico baiano Dodô (pai do bandolinista Armandinho) na década de 1940, que ao tentar eletrificar um cavaquinho para tocá-lo no carnaval sobre o seu carro (o que teria originado os trios elétricos posteriormente) teria “descoberto” um novo instrumento que ficou conhecido como “pau elétrico”: uma mistura de cordas, madeiras, fios e um corpo de violão, que em seguida se tornou a guitarra baiana⁵⁷.

No Rio Grande do Sul, o violão foi um dos primeiros instrumentos de corda a ser utilizado, mas que segundo Santos, pode ter perdido seu protagonismo no fazer musical regional do estado devido o enorme sucesso que o acordeon alcançou desde sua chegada à região na segunda metade do século XIX:

Os gêneros musicais da América hispanófono essencialmente tocados ao violão, como a milonga, por exemplo, passaram a conviver com gêneros de danças trazidos pelos italianos ao som de suas gaitas, como a valsa, o schottisch e a mazurca, por exemplo, o que apontaria para uma das maiores características do estilo gaúcho: a diversidade de sons, matizes, gêneros e culturas (SANTOS, 2012, p.178).

Assim, Caminha ressalta que possivelmente o violão se manteve na história como um instrumento de acompanhamento do acordeon, pelas suas características harmônicas, “uma questão de compatibilidade de instrumentos” (2012, p.06 apud SANTOS, 2012, p.178), retomando sua posição de destaque no cenário musical regional a partir da realização dos festivais nativistas, que adotavam uma estética mais reflexiva e intimista que o baile/fandango.

O violão como instrumento solista principal teve na figura de Antoninho Duarte seu maior representante e possivelmente o pioneiro no que diz respeito ao registro fonográfico, quando gravou, em 1968, o solo “Polquinha Manhosa” no disco solo de seu companheiro de Dupla Mirim Albino Manique chamado Alma de Acordeon. Em entrevista a seu filho Glauber Duarte (16/10/2018), ele comenta que seu pai iniciou a carreira artística fazendo dupla com o cantor Teixeira no interior de Santo Antônio da Patrulha-RS, se apresentando

⁵⁶ Adaptação do violão acústico, porém com cordas de aço e eletrificado. Seu significado é confundido com a guitarra elétrica, sendo identificados com a mesma terminologia a partir da década de 1940 (*op. cit.*, p.34).

⁵⁷ Modelo de guitarra criado na Bahia com tamanho semelhante ao cavaquinho, de 4, 5 ou 6 cordas.

frequentemente no auditório da rádio Taquara na cidade de mesmo nome na década de 1950, e mais tarde conheceu Albino quando foi trabalhar em Porto Alegre. Sua maior influência foi os músicos de choro os quais tinha contato tanto indireto através do rádio quanto direto nas apresentações que fazia com a nova dupla em churrascarias de São Paulo na década de 1960. Em uma dessas viagens, para gravar o disco Festa na Querência em 1964, ele conhece a fábrica de violões Del Vecchio e compra um violão dinâmico de 7 bocas⁵⁸, eletrificado e com cordas de aço, o primeiro a ser utilizado na música regional gaúcha.

Sobre a guitarra no Rio Grande do Sul – além da forma como será abordada a seguir –, o jornalista Gilmar Eitelwein⁵⁹, presente em Mann (2002), comenta que “os músicos que queriam formar um grupo de rock [(inspirados pelo *rock n’ roll* americano da década de 1950)] começaram a procurar instrumentos e equipamentos construídos artesanalmente por Seu Adão e seu auxiliar Zé das Guitarras” (MANN, 2002). Eles trabalhavam na fábrica Mil Sons, que antes da famosa fábrica Nacional Giannini, “abastecia de guitarras e violões eletrificados todo o emergente mercado na capital”, de onde, segundo o autor, “saiu a primeira guitarra fabricada no Brasil, em 59, e a primeira guitarra com alavanca do rock gaúcho, em 65, feita especialmente para o conjunto “Os Cleans” (Idem). Muitos grupos de rock surgiram no decorrer dos anos na capital gaúcha, entre eles os pioneiros Liverpool, Bixo da Seda e Os Brasas nas décadas de 1960 e 70; TNT, Garotos da Rua, Replicantes, Engenheiros do Hawaii, Cascavelletes, Nenhum de Nós, etc. na década de 1980; Ultramen e Acústicos & Valvulados na década de 1990 (Idem).

Mateus Kuschick comenta que em 1976 surge um grupo na capital chamado Pau Brasil, composto por Mestre Cy, Nego Luis, Bedeu, Alexandre, Leco e Leleco, que era inicialmente um grupo de samba nascido da própria experiência que formou a Escola de Samba Acadêmicos da Orgia, “integrando jovens que começaram nos Garotos da Orgia” (2013, p.40). Ele relata que desde seu início preferiram não seguir na mesma linha de samba que a maioria dos grupos vinha fazendo, optando, conscientemente, “por usar guitarra e não cavaquinho; explorar outros gêneros musicais que a tradição continental desenvolveu paralelamente ao samba e imprimir, na levada de surdo e pandeiro, outras divisões rítmicas” (*op. cit.*, p.114), recebendo como denominação de gênero o termo *suingue* (RS), ou samba-

⁵⁸ Entrevista com Ângelo Del Vecchio sobre a história da fábrica e do violão dinâmico disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DZiBltKxb9g>>. Acesso em 05 nov. 2018.

⁵⁹ ao escrever sobre o rock na capital gaúcha numa importante série de fascículos sobre a história da música da capital gaúcha editada pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre em 1993 (MANN, 2002),

rock⁶⁰ (SP), ou balanço (RJ). O autor também comenta que, resumidamente, “é como se o samba-rock fosse denominado pandeiro-guitarra”, em que “parece haver uma relação entre a música híbrida da capital do Zimbábue, da segunda metade do século XX, com a dos negros do sul do Brasil, que incorporaram ao toque da mão direita do guitarrista os acentos, omissões e as células rítmicas do pandeiro” (*op. cit.*, p.115).

Outro artista que também é referência do gênero e muito próximo dos integrantes do Pau Brasil é o guitarrista, cantor e compositor Luis Vagner, que participava da banda The Jetsons quando ela se tornou Os Brasas (uma das pioneiras do rock gaúcho, que tentou a carreira em São Paulo a partir de 1966). As suas histórias se cruzam e se complementam: depois de dez anos morando em São Paulo e Rio de Janeiro, gravando com diversos músicos, “conhecendo casas de shows e estúdios de gravação”, Vagner grava um disco solo em 1976, contando com a participação da percussão e do coro do grupo Pau Brasil, ao passo que no primeiro disco do grupo, dois anos depois, Luis Vagner fez a mediação com a gravadora Copacabana Beverly e também grava guitarra em todas as músicas do disco intitulado O Samba e Suas Origens (KUSCHICK, 2013, p.60-61).

No que refere à utilização da guitarra nos bailes regionais, não podemos definir um marco inicial nem o responsável por isso, pois se acredita que este foi um processo “natural” devido às limitações sonoras do violão acústico nos bailes, que pode ter iniciado na década de 1970. Porém, como nosso objeto de estudo trata de como a vaneira é executada pela guitarra nos bailes gaúchos, abordaremos na sequência algumas das principais variações rítmicas utilizadas, a partir das mais importantes referências do instrumento: Oscar Soares, Juliano Trindade “Bonitinho”, Sandro Coelho e Guilherme Marques.

3.2 OSCAR SOARES

Oscar Soares, conhecido pelo apelido Oscarzinho, nasceu em Porto Alegre-RS no dia 25 de setembro de 1952. A entrevista para construção do trabalho foi realizada no dia 16 de julho de 2018, em que ele me contou um pouco de sua história. Sua família era musical: o pai tocava violão, a mãe era uma cantora afinadíssima e os dois irmãos tocavam violão e viola.

⁶⁰ O termo foi utilizado pela primeira vez na letra de “Chiclete com Banana”, de Jackson do Pandeiro e Gordurinha, gravada em compacto por Jackson em 1959, reaparecendo no LP de Gordurinha, Tá na Praça, de 1960. Porém, em 1957 Djalma de Andrade, conhecido como Bola Sete, utilizou o termo samba-rock no LP Aqui Está o Bola Sete, de 1957, para definir o estilo da sua composição instrumental “Baccara”. Depois disso, muitos outros sentidos lhe foram atribuídos em mais de 50 anos de transformação e adaptação (KUSCHICK, 2013, p.117-118).

Ele não lembra exatamente quais foram seus primeiros acordes, mas recorda que desde muito cedo tocava músicas de Tião Carreiro e Pardinho e de vários outros artistas da época.

Seus irmãos tinham uma dupla que tocava as músicas sertanejas de Tonico e Tinoco, Zilo e Zalo, Zico e Zeca, Leôncio e Leonel, entre outros, porém vestidos com bombacha preta que tinha o nome de cada um escrito no favo-de-mel⁶¹: Nilo em uma e Nilinho na outra. Eles também usavam camisa verde de seda, com franjinhas no braço. Por influência deles que veio o interesse pela música:

E aí que eu me dei por conta que eu também tocava. Aprendi a tocar, cantar, e cantava junto com meus irmãos. Mas eu também apanhava bastante, pois eles colocavam uma buchinha de papel embaixo de uma corda do violão e saiam para trabalhar. Se na volta ela não estivesse ali, era sinal que eu havia tocado escondido, e o pau pegava! (Oscar Soares, 16/07/2018).

Por volta de 1962, quando Oscar tinha 10 anos, foi convidado por um conhecido da família, chamado por Seu Delta, a se apresentar num circo que chegou à cidade, na antiga Vila Floresta em Porto Alegre-RS (hoje Jardim Floresta). Para isso, formou uma dupla com um de seus irmãos mais velhos, recebendo certa quantidade de dinheiro ao término da apresentação. Seria o início de um novo emprego: “Eu achei engraçado, pois nós cantávamos sem pretensão nenhuma, eu nem sabia o que era dinheiro. E desde então, começamos viajar com o circo. Fizeram um documento para minha mãe assinar, como um atestado de responsabilidade, e viajamos alguns anos com o circo”.

Ali outras duplas também se apresentavam, como Leonardo & Leonir e Minuano & Milongueiro. Vendo os violeiros de cada dupla (Leonardo e Milongueiro) tocar a música “Meu Pé de Cedro”, originalmente gravada por Ninico e Senin em 1963, aprendeu a tocar o ritmo polca paraguaia⁶². Ali também conheceu o cantor e acordeonista Ademar Silva, que convidou os irmãos para acompanhá-lo em suas viagens. Após liberação do dono do circo, percorreram inúmeras cidades do sul do Brasil nos fins de semana com Ademar e durante a semana no circo por um determinado tempo. Em seguida, decidiram trabalhar apenas nos finais de semana com o novo patrão. Motivado pelo início de um relacionamento, seu irmão decide abandonar o trabalho. Isso é determinante para o início da carreira musical de Oscar:

⁶¹ Adorno na lateral da bombacha também conhecido como favos-de-abelha ou ninhos.

⁶² Ritmo difundido no Paraguai a partir do século XIX. Segundo Oliveira e Verona (2006), “tem como característica o andamento rápido (...), apresenta polirritmia *alternada* (de ritmo ternário e binário composto no acompanhamento) e *simultânea* (ritmo ternário no acompanhamento com melodia binária sobreposta)” (p.136, grifos do autor).

Numa dessas, meu irmão arranhou uma namorada, Sílvia o nome dela. O Ademar Silva encostou o carro pra nós *viajar* no final de semana, e eu disse: “Oh, não vai dar pra ir, meu irmão não quer viajar mais”. Aí ele disse: “E tu não quer?” e eu “tá, mas serve?” e ele “serve!” Inclusive ele fez até cartaz: “Ademar Silva e Oscarzinho, garoto com apenas 12 anos de idade, tocando e cantando”. Comecei viajar com ele por todo Rio Grande do Sul. Um belo dia surgiu uma viagem pra Bahia. Um músico [que] tinha uma churrascaria lá, Churrascaria Carreta, rua Amaralina, número 84, contratou Ademar Silva para tocar três meses lá. Lembro como se fosse hoje (Oscar Soares, 16/07/2018).

Ele não se recorda exatamente a moeda época, apenas do número 160, que seria o cachê que ele receberia ao final do contrato daquela viagem. Oscar comenta que em cidades turísticas como Salvador, era tradicional os músicos de estabelecimentos que tinham música ao vivo descansar por alguns minutos, e toda vez que os clientes estavam prestes a sair da mesa, chegar até eles, pedindo licença, perguntando se eles queriam ouvir alguma música, recebendo gorjetas na maioria dos casos. Ele conta que, à pedido de Ademar, recolhia o que era oferecido pelos clientes e entregava tudo para ele. Isso aconteceu por cerca de 20 dias, quando o dono do restaurante percebeu e o alertou sobre a situação:

Cerca de 20 dias depois disso, o dono da churrascaria, que já tinha sido músico de restaurante um tempo antes, veio até mim e disse: “Oscar, me diz uma coisa. Como vocês estão fazendo com as gorjetas?” e eu “Olha, o Ademar disse que o dinheiro da gorjeta é para entregar tudo para ele”. E ele falou: “Não, tá errado!”. Aí eu falei: “Mas ele disse que vai me dar 160...”, e ele “Cara, isso aí tu tira em uma semana!” (Oscar Soares, 16/07/2018).

Assim, Oscar passou a esconder boa parte da gorjeta recebida dentro do violão, recolhendo um número próximo a 950 – o que deveria ser apenas 160 pelo contrato. Ao chegar a casa na volta da viagem, Ademar sabia que ele havia ficado com parte do dinheiro. Mesmo assim ele o entregou, juntamente com o prometido, dizendo para nunca mais repetir tal ato.

No mesmo período da volta ao Rio Grande do Sul, o dono da churrascaria baiana, conhecido como Serraninho, levou o pai dele para lá e ele começou implicar com o sócio do filho resultando no término da sociedade. Aproximadamente 20 dias depois, chegou à casa de Oscar, já na cidade de Alvorada-RS, para fazer-lhe uma proposta de trabalho em sua nova churrascaria em São Paulo, falando que se entenderia com Ademar depois. Com o “sim” de Oscar, assinaram documento de responsabilidade em cartório junto a sua mãe. O novo trabalho começou logo na sequência e durou cerca de 7 meses.

Durante esse tempo, por volta de 1968, ele precisou aprender as músicas que os clientes lhe pediam, de artistas que até então não conhecia, como Altemar Dutra, Jair

Rodrigues, Roberto Carlos, Jorge Ben, Dilermando Reis, entre outros. Foi um importante aprendizado para expansão do repertório que começou a percorrer estilos como MPB, samba e choro. Também conheceu um professor de violão que tocava esses estilos, com quem aprendeu muitos chorinhos instrumentais. Foi ele quem lhe recomendou estudar sem dedeira⁶³, que as duplas sertanejas também usavam, passando a tocar somente com os dedos.

Com essa nova experiência, voltou à Bahia para algumas apresentações alguns anos depois, onde conheceu um músico chamado João Só, que fez muito sucesso na época com a música “Menina da Ladeira”. Ele tinha um amigo que tocava violão cuja execução de samba era diferente das que Oscar já havia aprendido, em que utilizava um abafamento com os dedos da mão direita “batendo” nas cordas, produzindo um som diferenciado e característico. Assim, ele passou a usar essa batida⁶⁴ de samba em seu repertório também.

Ao retornar a Porto Alegre em 1974, conhece o violonista Antoninho Duarte, que o leva pela primeira vez para gravar em estúdio na capital gaúcha. O disco era do grupo Os Tauras, chamado Súplica de um Gaúcho, lançado pela Discos Musicais California Ltda no mesmo ano. Na contracapa do disco consta que ele contou com acompanhamento de Albino Manique no acordeon, Deroi Marques e Elmo Neher no violão e Sílvio Luis no Contrabaixo. Nessa época, era comum as gravadoras errarem os nomes dos músicos participantes nas contracapas dos discos. Oscar conta que certa vez ele e Albino Manique gravaram guitarra e acordeon, respectivamente, em um disco do grupo Os 3 Xirús, e no disco ficou registrado como se o guitarrista e acordeonista do grupo, Euri e Bruno Neher respectivamente, tivessem gravado. No referido disco d’Os Tauras, um dos primeiros gravados no Rio Grande do Sul nos estúdios ISAEC, Oscar afirma que ele e Antoninho Duarte gravaram os violões (um responsável pela base e outro pelos contrapontos) e Francisco Castilhos gravou cavaquinho. Sílvio e Albino realmente constam na gravação e na descrição da ficha técnica.

Oscar comenta que nessa época, antes dele, quem gravava os violões para a maioria dos grupos era o próprio Antoninho junto com Elmo Neher, que tocava no grupo Os 3 Xirús ao lado de seu irmão Bruno Neher e de Jorge Fagundes. Antoninho não fazia base, apenas solava seu violão dinâmico com influência direta do choro feito no centro do país. Elmo fazia um acompanhamento de vaneira igual ao cururu⁶⁵ feito em São Paulo na música sertaneja.

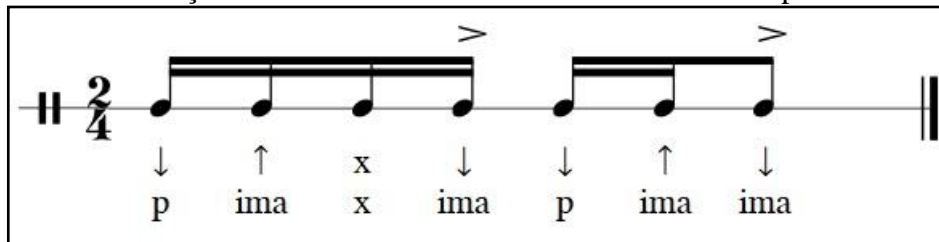
⁶³ Espécie de palheta que envolve o polegar, não sendo necessária segurá-la em forma de pinça como a palheta.

⁶⁴ Nome comum para designar a forma de executar determinado ritmo, assim como o termo “levada”.

⁶⁵ Ritmo bastante utilizado na música caipira (sertaneja), executado predominantemente pela viola. Possui célula rítmica igual ao “ritmo de habanera”, porém sem a última colcheia, transformando a penúltima colcheia (tempo 2 do compasso binário) em semínima. Exemplos de músicas que fizeram sucesso: “Menino da Porteira” (Teddy Vieira e Luís Raimundo, gravada pela primeira vez pela dupla sertaneja Luizinho e Limeira em 1955) e “Rio de Lágrimas” (1970, com letra de Lourival dos Santos e melodia de Tião Carreiro e Piraci). Fonte: Wikipedia.

Para a gravação do disco, Oscar afirma que quando foi gravar uma das 4 vaneiras presentes no repertório (“Eu Só Vou No Bastantão”, “Estou Entrando Devagarinho” (CD faixa 01), “Natureza” e “Amor em Segredo”, cada uma descrita na contracapa do disco como “vanerão”), tentou tocar o samba que sabia fazer, mas não encaixou com os demais instrumentos. Nisso, lembrou-se da execução que aprendeu com o baiano amigo de João Só que utilizava um abafamento em uma nota e aplicou-a na música (que ele não se recorda qual foi a primeira). Ela soou melhor que as batidas de samba “tradicionais” que ele tocava, mas sentiu que ainda poderia aprimorá-la. Para isso, acrescentou uma nota aguda no final, que deu origem à execução do ritmo da vaneira gaúcha no violão praticada até hoje. Confira essa representação na Figura 16, tendo como legenda: p = polegar; ima = indicador, médio e anelar; x = abafamento; e setas = batidas para cima ou para baixo.

Figura 16 – Variação rítmica da vaneira no violão desenvolvida por Oscar Soares



Fonte: Soares (2018).

Perceba que podemos formar a célula rítmica tradicional do “ritmo de habanera” se selecionarmos as batidas dos polegares dos tempos 1 e 2 e as duas notas marcadas com sinal de acentuação. É importante destacar que estas são tocadas nas cordas mais agudas e aquelas nas mais graves, formando o padrão básico da vaneira executado na bateria entre bumbo e caixa posteriormente. Possivelmente isso teve influência direta da maneira como a “habanera” era executada na baixaria do acordeon responsável pelo acompanhamento⁶⁶, com os tempos 1 e 2 tocando a nota grave e as demais a aguda.

Oscar comenta sobre o desenvolvimento dessa levada de vaneira no violão, ressaltando a importância da sensibilidade musical:

Essas vaneiras que usam hoje em disco surgiu dessa forma. Então tem muito a ver com aquele clima lá da Bahia. Eu tô falando dentro do que eu trouxe pra cá, né? (...) Até então eu não tinha tocado vaneira nenhuma. Nem me lembro qual foi a primeira música gravada que eu saí tocando daquele jeito. (...) Isso também tem a ver com a sensibilidade do músico em ouvir o que os outros instrumentos estão tocando e procurar um caminho para preencher aquela rítmica, porque eu tentei utilizar uma levada de samba, mas não ficou legal. Eu poderia muito bem deixar assim e gravar

⁶⁶ Ver Figuras 13, 14 e 15.

daquele jeito, mas não me contentei e fui procurando a melhor forma de fazer. Aí que eu lembrei daquela batida, que encaixou perfeitamente com a gaita, o baixo, e partir daí eu incrementei alguns detalhes e comecei utilizar ela sempre (Oscar Soares, 16/07/2018).

Pouco tempo depois dessa gravação, Oscar começou trabalhar com a dupla Nelson e Jeanette⁶⁷, que se apresentava por toda a região e eram bastante conhecidos na época. Ele também já conhecia pessoalmente o grupo Os Mirins quando se fez presente em um baile que eles tocaram no Clube União em Alvorada-RS, sendo convidado por Antoninho Duarte a subir ao palco para tocar algumas músicas com o grupo. Oscar acredita que os dois últimos dos três volumes do disco Os Mirins e Suas Canções, de 1974 e 1976, pode ter sido gravado já com uma influência da sua levada de vaneira, dizendo que o acordeonista Albino Manique pode ter gostado da sua base e pedido para o Antoninho e para o Elmo gravarem as vaneiras dos discos semelhante ao que ele fazia, e por isso pode-se nota-la naqueles discos.

O músico relata que no dia 15 de janeiro de 1977 estava no centro de Porto Alegre, quando encontra o baixista/violonista Jorge Fagundes (que tocava no grupo Os 3 Xirús e era amigo próximo dos integrantes d'Os Mirins), que lhe disse: “Oscar, o Antoninho está saindo dos Mirins e o cara da vez é tu, eles querem te colocar no conjunto. De repente eles vão na tua casa hoje!”, e assim o fizeram: “Quando eu cheguei em casa, eles estavam lá me esperando”. Ele conta que na ocasião acertaram tudo e foram para São Paulo alguns meses depois para gravar o disco Pra Mais de Metro, lançado no mesmo ano. Pouco tempo depois da gravação, Oscar tocou o primeiro baile com o grupo, fato relatado a seguir:

Quando eu subi no palco pela primeira vez com Os Mirins eu levei um violão Dominik, um violãozinho de cordas de aço, e levei uma guitarra Stratosonica, uma Gianinni Stratosonica, com o braço dessa grossura! (mostrou). Conhece? O som é maravilhoso! Tinha captação toda da Fender. Lembro como se fosse hoje. Eu tocava violão de dedo. Claro que se eu quisesse eu poderia tocar de dedeira ou de palheta, mas tocava de dedo por causa daquele professor de choro paulista. Entro n'Os Mirins, vou tocar o primeiro baile com Os Mirins, e agora? O que que eu vou tocar? O Antoninho usava aquele violão dinâmico de 7 bocas elétrico. Levei o violão pra cima do palco, e o Chico me disse: “Tu tinha que tocar de dedeira, porque o Antoninho tocava de dedeira”. Aí eu falei para ele: “Oh Chico, se o Antoninho tocava de dedeira, trás o Antoninho então! Por que eu tenho que imitar o cara?” Mesmo assim eu tentei, e na primeira dedada a dedeira voou longe. E o som não vinha, imagina um baile de tarde, aquele clima xarope, e aí peguei a guitarra. Aí já não deu microfonia, veio volume, e peguei uma palheta. Primeiro toquei com a ponta da unha, mas peguei a palheta pra garantir, pra não gastar a unha (risos). E aí que decidi que tinha que ser guitarra no baile! (Oscar Soares, 16/07/2018).

⁶⁷ Dupla formada em meados dos anos 1960 em Porto Alegre-RS, no mesmo período em que a acordeonista Mary Terezinha formou dupla com o famoso cantor regional Teixeirinha.

Foi dessa forma que iniciou sua carreira como guitarrista de um grupo gauchesco de baile, em 1977. Oscar relata que algo que as pessoas começaram a comentar a partir disso foi que ele havia criado um “clima de guitarra” n’Os Mirins, principalmente quando eles gravaram a música “Início de Baile”, em 1979, no disco *Imagens do Sul* (CD faixa 02). Essa música em especial representa um marco para o nosso trabalho, pois nela podemos perceber a utilização de um *groove*, uma levada, uma forma característica de executar a vaneira na guitarra, que pode ser conferida na Figura 17:

Figura 17 – Variação rítmica da vaneira na guitarra desenvolvida por Oscar Soares



Fonte: “Início de Baile” (1979).

Oscar afirma que a formação e utilização dessa rítmica foram possíveis por causa da sensibilidade musical comentada anteriormente. Essa variação se faz presente no primeiro trecho da parte A da música. No segundo trecho ela já é feita de outra forma, e na repetição da mesma parte a guitarra atua como um instrumento melódico, algo muito comum no início de sua inserção nos registros fonográficos d’Os Mirins, como nas músicas “Pato da Vizinha”, “Vanerão dos Fininhos” e “Chorando de Amor” (Recanto da Natureza, 1981); “Marquinha do Velho” (CD faixa 03), “Retrato do Nosso Amor” e “Baile Animado” (Roda de Chimarrão, 1982); e “Baile de Candeeiro” e “Barbaridade” (25 Anos, 1986).

Perguntado sobre a pouca utilização da guitarra enquanto instrumento rítmico nas gravações, ele aponta que em estúdio eles tinham a opção de pensar mais como executar cada música, levando em consideração a proposta delas e a produção do trabalho como um todo, e por isso utilizavam o violão como instrumento de acompanhamento rítmico tradicional, contrapondo a questão dos bailes, onde eles faziam “o que vinha na cabeça”, pois existia bastante espaço para improvisar.

Isso era possível, pois na época os bailes eram realizados em um longo período de tempo, de 4 a 5 horas por noite, e assim eles começavam a criar algumas músicas no próprio baile. Uma delas foi “Início de Baile”, quando Albino criou a parte A inspirado na forma com que o baterista do grupo na época, conhecido como Galo Véio, tocava, que eles chamavam de “chuveirinho” em virtude de ele executar a vaneira com as notas do chimbale bastante

preenchidas, tocando-o aberto nos contratempos de cada tempo do compasso quaternário (exatamente no espaço deixado por Oscar na sua variação, descrita acima na Figura 17).

A partir disso, Oscar desenvolveu sua forma de executar as bases de guitarra, que segundo ele “tem tudo a ver com o Albino porque ele nunca toca igual a primeira parte da música”, fazendo-a de um jeito, mudando a divisão na sequência, conseqüentemente fazendo com que Oscar também alterasse a base para poder encaixar com o que estava sendo tocado pelo grupo. Ele finaliza dizendo que “é algo que não é só do Oscar, mas do Albino, do Chico e do Galo Véio também” (Oscar Soares, 16/07/2018).

Ele relata que a formação daquela que pode ter se tornado a primeira levada de vaneira na guitarra que se consolidou como tal foi inspirada nos contratempos que Albino fazia no acordeon, que segundo Adriano Persch (2005) é a característica mais marcante em suas obras, “resultando da alternância entre a mão direita e a esquerda” (p.13). Segundo pesquisa do autor, a primeira vez em que ele aparece é no disco *Os Mirins e Suas Canções Vol. I*, de 1972, na música “Ronco do Bugio”, mas que “esse estilo confirmar-se-ia em 1977, na música ‘Briga de Foice’ e ‘Vaneirinha da Saudade’, no disco *Pra Mais de Metro*” (Idem). A consagração de seu estilo pessoal viria no ano seguinte na gravação do seu disco solo, com a rancheira “Baile de Candeeiro” e com o vanerão “Madrugada”.

O autor exemplifica tal recurso com a transcrição dos compassos 28 ao 32 da música “Clareando o Dia” (CD faixa 04), mostrada na Figura 18:

Figura 18 – Exemplo de contratempos da música “Clareando o Dia”

The image shows a musical score for the piece "Clareando o Dia". It consists of two systems of music, each with a treble clef (guitar) and a bass clef (bass). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The guitar part is primarily composed of chords, with some eighth-note patterns. The bass part consists of eighth notes. There are markings 'M' above the first measure of the guitar part and below the eighth measure of the bass part, and a '7' above the seventh measure of the guitar part. The score ends with a double bar line.

Fonte: Persch (2005, p.14).

Como nessa obra não podemos reconhecer a “inspiração” de Oscar para a execução daquela célula rítmica, e na pesquisa do autor (que consiste na transcrição de algumas partituras de Albino) não há a presença da música “Início de Baile”, mostraremos um trecho da música “Bombacha Larga” (CD faixa 05), com a transcrição dos compassos 28 ao 35 presente no referido trabalho, como mostra a Figura 19:

Figura 19 – Exemplo de contratempos da música “Bombacha Larga”

Fonte: Persch (2005, p.25).

A partir do compasso 29 podemos notar que o início de cada compasso é executado com duas semicolcheias na mão direita, e após duas semicolcheias preenchidas pela mão esquerda, há uma semicolcheia na mão direita. Em uma escuta atenta à Início de Baile, percebe-se a presença de duas semicolcheias ao invés de uma na metade do compasso, divisão em que Oscar se baseou para a execução da guitarra.

Oscar também conta que, devido à limitação técnica de Galo Véio⁶⁸, alguns anos depois contrataram um baterista mais experiente, chamado Carlos Adenir, com o objetivo de “melhorar” a musicalidade do conjunto, mantendo o antigo baterista como integrante da equipe técnica e lhe pagando o mesmo valor que recebia. Mas isso implicou em sérias mudanças na forma do grupo tocar:

Aí botaram o Carlos Adenir [no grupo]. Nós tentamos por duas vezes tocar o Início de Baile e não deu certo. Não tinha mais o “chuveirinho” que o Galo Véio fazia e o toque do Carlos não encaixava no esquema e descaracterizou toda a música. Veja bem, botamos o melhor batera da época para Os Mirins, “melhor” que o Galo Véio e nunca mais tocamos o “Início de Baile” e o Albino também não criou mais nada em

⁶⁸ Mas que ele afirma que foi o baterista mais seguro e firme na questão rítmica que ele já viu tocar até hoje.

baile, pois ele criava a música no tempo do Galo Véio. Tirou o “chuveirinho” fora, acabou com a criatividade do *véio* (Oscar Soares, 16/07/2018).

Assim, Oscar relata que começou a tocar muito mais para o Albino que para o público, criando algumas bases mais preenchidas para compensar a falta do Galo Véio na bateria. Ele finaliza dizendo que nunca tocava a mesma levada o baile inteiro: dependendo do que o Albino fazia, ele também invertia; quando mudava a parte da música, ele tinha que mudar também, criando, assim, inúmeras formas de se executar a vaneira (principalmente) na guitarra, que eram praticadas apenas no baile, não havendo o registro fonográfico de todas as possíveis variações.

3.3 JULIANO TRINDADE “BONITINHO”

Juliano Trindade, conhecido pelo apelido Bonitinho, nasceu na cidade de Itaqui-RS. Em entrevista realizada no dia 24 de julho de 2018, ele comenta que durante a infância, no início da década de 1970, trabalhava no campo cortando lenha e colhendo arroz. Foi para a cidade na adolescência, quando conheceu muitos seresteiros e começou a trabalhar com eles carregando suas bebidas e instrumentos, somente para vê-los tocar violão. Com isso, aprendeu a tocar algumas músicas que eles lhe ensinavam. Foi também nessa época que um policial vizinho de sua tia, recém-chegado do Rio de Janeiro, viu Juliano pessoalmente e o achou parecido com um famoso marginal carioca que tinha esse apelido, e lhe falou: “Cara, tu é igual o ‘loco’ lá! Vou te chamar de Bonitinho também!”, e o apelido pegou e ficou até hoje.

Por volta de 1973, Juliano conheceu um rapaz chamado Nilo, que lhe disse: “Bonitinho, tu pode tocar no próximo sábado comigo lá no Clube Cassino?”, e ele respondeu: “Tá, mas vou tocar o que?”, e ele: “Contrabaixo!”. Juliano nunca havia ouvido falar no instrumento, apenas tendo a informação de que era igual um violão, porém com 4 cordas, um pouco mais grossas. Essa foi a primeira vez que ele se apresentou com alguém em um clube, que lhe permitiu, mais tarde, praticar um novo instrumento: a guitarra, uma Gianinni Gemini.

Cheguei lá e vi aquelas luzes no palco, algo que eu nunca tinha visto, e peguei o contrabaixo dele, sem saber exatamente o que era e como tocar. Passei a noite inteira solando (risos). Mas foi, tocamos e deu tudo certo. Depois disso, eu comecei a sair mais com ele e um tempo depois ele me pôs em um conjunto para tocar guitarra. Na época, eu havia aprendido somente algumas coisas no violão com os seresteiros, nada mais. E nesse grupo eu aprendi a tocar guitarra nas noites, já por volta de 1975. Lembro que era uma guitarra Gianinni Gemini, parecida com as Jazzmaster da Fender (Juliano Trindade, 24/07/2018).

Juliano comenta que estava tocando em uma boate em Itaqui, com cerca de 15 anos, quando foi apresentado como o Bonitinho, um grande violonista e guitarrista que tocava na noite, a dois irmãos: Airton Machado e Ivonir Machado, que pouco tempo depois formaram o grupo “Os Garotos de Ouro”, em Cruz Alta-RS. Nesse primeiro momento, o contato entre eles ficou apenas no conhecimento um do outro.

Com o passar dos anos, começou a viajar e conhecer outros músicos, principalmente nas cidades de Uruguaiana-RS e São Borja-RS, onde entrou para um grupo chamado *Sheik's Band*, que tocava diversos estilos musicais como rock e MPB, com músicas de *Beatles* e *Creedence*, tendo acesso a esse repertório através das fitas cassetes que os donos da banda lhe emprestavam, passando dia e noite ouvindo as músicas e aprendendo a toca-las na guitarra. Esta, uma Gianinni Supersonic, era de propriedade da banda. Ele relata o episódio em que conheceu uma sonoridade diferente, quando estava tocando um solo em um show e parou na nota C# na terceira corda, e virou para o amplificador. Nisso, começou ressoar aquela nota e uns sons mais agudos começaram aparecer, que depois ele descobriu que eram os harmônicos.

Um tempo depois, Bonitinho voltou para Itaqui, ficando na cidade por poucos meses. Em seguida, integrou o grupo Os Fugitivos, de Santa Maria-RS e depois Os Legais, de Santo Ângelo-RS, permanecendo neste por um ano, indo morar em Santa Maria no início de 1980. Na nova cidade, Bonitinho fez parte de um grupo chamado Novo Tempo, que também tinha o repertório voltado às músicas internacionais como *rock*, *funk* e *disco*, e à música brasileira como Tim Maia. Quando estava saindo do grupo, foi convidado pela primeira vez para integrar um conjunto gaúcho, chamado Os Piás, sendo que ele nunca havia tocado nada do gênero até então. No repertório, estavam presentes músicas dos principais grupos regionais da época como Os Serranos, Os Monarcas e Os Mirins, além de algumas músicas autorais.

Como ele não tinha experiência com o gênero, fez a seguinte proposta: em troca dos cachês dos bailes, o grupo compraria uma guitarra Fender para ele. O grupo aceitou, e cerca de 5 ou 6 meses depois a banda já estava trabalhando bastante, agradando o público onde passava, pois ele tinha cabelos grandes e, segundo ele, “o pessoal gostava de ver aquela coisa diferente, um cabeludo tocando guitarra em um grupo gaúcho” (Juliano Trindade, 24/07/2018). Mas ele só sabia dessa reação do público, pois seus colegas lhe contavam, em virtude de ele sempre tocar de cabeça baixa, olhando apenas para o instrumento.

Juliano comenta que certa vez, já em 1981, foram tocar na cidade de Cruz Alta-RS. O baile contou com um grande público, e um primo dos irmãos Machado (aqueles que ele conheceu anos antes em Itaqui) estava presente no evento. Ele falou de Juliano para seus primos, dizendo que o guitarrista estava tocando em um grupo gaúcho que fez o povo parar

para assisti-lo. Justamente na mesma semana, Bonitinho saiu do grupo ao perceber que os donos haviam comprado um carro novo e a promessa da compra de sua guitarra ainda não havia se concretizado. Dois dias depois, os irmãos Machado batem à porta de sua casa em Santa Maria. Ao entrar, um deles falou: “Então, sou o Airton Machado, e esse aqui é meu irmão, Inovir Machado, e nós temos um conjunto lá em Cruz Alta. Nosso guitarrista, Édem Frós, está saindo e estamos precisando de um guitarrista, e por isso estamos aqui, pra ver se tu gostarias de tocar com a gente”, e Juliano comenta que respondeu exatamente com essas palavras:

“Eu não gosto de música gaúcha. Estava tocando em um conjunto aqui, os caras me prometeram comprar uma guitarra pra mim, não cumpriram, e eu não vou tocar mais. Mas posso quebrar o galho de vocês, não quero dinheiro, só me paguem as passagens de ida e volta, e eu vou lá, toco e venho embora” (Juliano Trindade, 24/07/2018).

Mesmo assim eles toparam e marcaram o ensaio no mesmo dia, que aconteceu alguns dias depois. Bonitinho relata como foi seu primeiro encontro com o novo grupo:

Fui para Cruz Alta em uma quinta-feira, para tocar sexta e sábado. O Airton era tão esperto, que ele já tinha anunciado no jornal da cidade que o guitarrista Bonitinho, que esteve tocando com o grupo Os Piás no CTG “tal”, que o pessoal parou para assistir e tudo mais, estava vindo para os Garotos de Ouro, tudo isso sem eu saber de nada. Cheguei para o ensaio e eles começaram a tocar. Daí eu disse: “Cara, vocês tocam assim mesmo?”, e um deles respondeu: “Sim, é assim mesmo”, e eu falei: “Tá tudo errado!”, e eles ficaram apavorados (risos). Aí eles me pediram por que eu achava isso e eu comentei que eles não faziam harmonia nenhuma nas músicas, era tudo exageradamente simples. Aí eu dei um exemplo com uma música do repertório deles, se não me engano era a Vaneira Grossa, e coloquei umas harmonias diferentes. Aí eles disseram “bah, mas nós não tocamos assim”, e eu disse: “então vamos ter que mudar, desse jeito não dá, tá muito ruim”. Eles eram uma banda com pegada, mas harmonicamente era muito simples (Juliano Trindade, 24/07/2018).

No dia seguinte, Bonitinho tocou o primeiro baile com o grupo. Passado o final de semana, Juliano comentou com Airton que não ficaria no grupo, pois relatou o motivo de ter saído do grupo anterior. Assim, ele lhe disse que daria a guitarra para ele após uma viagem ao Mato Grosso que aconteceria em seguida. Ivonir acompanhou Juliano na viagem à capital paulista, indo até a loja Leimar, comprando uma Ibanez preta devido a loja ainda não trabalhar com instrumentos da marca Fender.

Após 5 anos, em 1986, ele conheceu Oscar Soares, que o levou a Porto Alegre para gravar violão em alguns discos. Um deles foi o Isto É... Os Serranos, do grupo Os Serranos, lançado em 1987. Ele conta que Oscar gentilmente cedeu seu espaço para ele gravar. Depois da gravação, ele falou de seu grupo para o produtor Ayrton dos Anjos, conhecido como

“Patineti”: “Ayrton, nós temos que gravar o meu conjunto, Os Garotos de Ouro”. Ele topou a ideia e no mesmo ano gravaram o disco Quando o Estouro é um Estouro.

Esse disco, em especial, representa um marco para a história da guitarra na música gauchesca de baile, pois foi a primeira vez em que foi registrada o que ficou conhecida como a “vaneira sambada”, uma célula rítmica bastante característica até então “desconhecida”. Sobre a sua origem, Bonitinho comenta que o baterista do grupo Ivonir Machado já fazia algo semelhante e eles procuraram sincronizar a caixa da bateria com a guitarra de alguma forma, até porque ele tinha o costume de buscar uma sonoridade percussiva na guitarra por gostar bastante desse instrumento. Assim, ele tentou preencher a rítmica da bateria.

A grande questão que envolve esses fatos é que nem Juliano nem Airton Machado (em conversa informal) souberam informar como Ivonir tomou conhecimento dessa célula rítmica, dizendo que ele simplesmente “chegou fazendo” e a incorporou em sua execução na vaneira. Um comentário bastante comum no meio musical do baile é que, na época, Ivonir conheceu alguns grupos de samba, que provavelmente lhe inspiraram a fazer tal célula nas vaneiras gaúchas. Infelizmente não é possível ter acesso a essa informação diretamente com o músico devido um Acidente Vascular Cerebral (AVC) que ele sofreu em janeiro de 2018.

Assim, nos resta fazer algumas considerações que ficam no âmbito da hipótese, do que pode ter acontecido no período em que a vaneira sambada começou a ser praticada nos bailes pelo grupo Os Garotos de Ouro, a partir dos dois primeiros registros fonográficos em que ela aparece: Quando o Estouro é um Estouro (1986) e Barbaridade Tchê (1989).

A primeira música em que essa célula rítmica se faz presente chama-se Barraca Armada, gravada no disco de 1986. Como nessa gravação não é possível perceber o que a bateria está executando, apenas a guitarra, tomaremos como exemplo a música “Morenaça” (CD faixa 06), gravada no disco seguinte, em 1989. Nela podemos distinguir claramente os dois instrumentos, visto que aparentemente a “ideia” surgiu por primeiro na bateria e depois foi inserida pela guitarra. Na Figura 20 há a representação rítmica dos dois instrumentos (por isso a guitarra está escrita em pauta percussiva):

Figura 20 – Vaneira sambada entre bateria e guitarra da música “Morenaça”

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Caixa' and the bottom staff is labeled 'Guitarra'. Both staves are in 4/4 time. The Caixa staff shows a sequence of rhythmic patterns: a quarter note, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, and a quarter note with a slash. The Guitarra staff shows a sequence of rhythmic patterns: a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, a quarter note with a slash, and a quarter note with a slash.

Fonte: “Morenaça” (1989).

Na linguagem popular dos músicos de baile, denomina-se a primeira variação como aquela que começa “no tempo” e a segunda como “no contra”, por começar no primeiro contratempo do compasso. Essa mistura rítmica causa efeito bastante interessante de complemento, visto que a linha da guitarra faz a mesma divisão, porém deslocada na metade do compasso: se a dividirmos ao meio e invertermos suas posições, teremos as duas linhas idênticas. Bonitinho comenta que eles fizeram “aquela coisa ‘ajeitadinha’ e casou super bem. Na verdade, eu já tocava algumas músicas bem suingadas, não com aquele ritmo estabelecido, mas ele foi se construindo com o entrosamento” (Juliano Trindade, 24/07/2018).

Uma importante consideração a ser feita trata da utilização exatamente igual da célula rítmica executada na caixa da bateria pelos grupos e artista de suingue/samba-rock porto-alegrenses. Mateus Kuschick afirma que “no suingue, em uma audição atenta e repetida, percebe-se um padrão rítmico na guitarra de Luis Vagner que pode ser elemento reconhecível, característico do suingue” (2015, p.119), em que em três canções do álbum intitulado Luis Vagner, de 1976, como “Guitarreiro” (CD faixa 07), pode-se identificar o padrão rítmico de mão direita na guitarra mostrado na Figura 21:

Figura 21 – Guitarra de Luis Vagner em “Guitarreiro”, “Lá no Partenon” e “Cobra Criada” (1976)

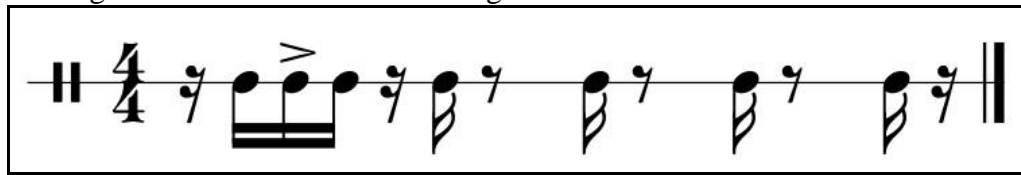


Fonte: Kuschick (2015, p.119).

O autor afirma que o estilo mencionado não se concentra exclusivamente na mão direita do guitarrista, mas, sem dúvida, “na obra de Luis Vagner, Jorge Ben, Bebeto, Alexandre e Bedeu a maneira de cada um acentuar ritmicamente os acordes da guitarra ou do violão são determinantes para a formação desse repertório” (Idem). Acredita-se que ao entrar em contato com esse repertório, Ivonir Machado tentou aplicar esse ritmo na vaneira, até porque muito do que já havia sido realizado na música gauchesca de baile teve alguma influência do samba.

Voltando à gravação de “Barraca Armada”, em 1986 (CD faixa 08), foi comentado anteriormente que é em sua gravação que a variação sambada da vaneira esteve presente pela primeira vez, porém em evidência apenas na guitarra, que foi executada com a célula rítmica mostrada na Figura 22:

Figura 22 – Vaneira sambada na guitarra da música “Barraca Armada”



Fonte: “Barraca Armada” (1986).

Nesse disco, há a presença dessa rítmica sambada na guitarra em todas as vaneiras, apresentada com as seguintes variações: idêntica à Figura 22 na música “Vanerão do Nego Nereu” (começando no contratempo); da mesma forma, mas sem duas semicolcheias acrescentadas à primeira nota, nas músicas “Quando o Estouro é um Estouro” e “Pealando o Teclado”; começando no tempo na música “A Poupança da Gordinha”. O detalhe a ser analisado é que, com exceção da música “Pealando o Teclado” (por não ser perceptível na mixagem), todas as baterias são gravadas com a “vaneira de caixa reta”⁶⁹.

Durante o processo de análise, não houve concordância entre os seguintes fatos: Bonitinho afirmou que sua base de vaneira sambada foi desenvolvida a partir do que Ivonir fazia na bateria; isso começou a tomar forma algum tempo depois de sua entrada no grupo, em 1981; 5 anos depois veio a gravação do disco, em que apenas a guitarra é gravada com tal variação. Já que a explicação sobre o motivo de a bateria ser gravada de outra forma – e não com o que possivelmente eles já faziam nos bailes – não ficou esclarecida pelo entrevistado, uma hipótese pode ser levantada pra tentar elucidar essa questão: até então, nenhum grupo gauchesco de baile havia utilizado as variações rítmicas que receberam a denominação de “vaneira sambada”; a grande maioria dos bailes era realizada em CTGs cujas normas eram bastante rígidas, cedendo pouco espaço para inovações⁷⁰; além disso, a bateria estava sendo inserida no contexto fonográfico aos poucos, principalmente em meados da década ade 1980 quando Luis Tadeu Paim “Iti”, então baterista do grupo Os Serranos, tornou-se uma grande referência do instrumento. Hipoteticamente, algo que pode ter permeado o pensamento dos integrantes do grupo, pelo menos de Ivonir, implicava no risco da não aceitação do mercado regional, já que essa inovação provocava uma mudança brusca na execução de um determinado ritmo. Mesmo assim, em virtude de a guitarra não desempenhar até então um papel rítmico tão forte quanto o violão (que no referido disco foi executado com a variação desenvolvida por Oscar Soares mostrada nessa seção), Bonitinho gravou todas as vaneiras com a rítmica “sambada”. É somente sobre a reação do público que ele comenta em entrevista, dizendo que contrariando as expectativas do grupo, a novidade foi recebida “de

⁶⁹ Ver Figura 3.

⁷⁰ Ver o item 1.5.6, referente às inovações que surgiram no movimento Tchê Music nos anos 2000.

braços abertos”, fazendo com que um público cada vez maior passasse a frequentar os seus bailes para conhecê-los e dançar ao som da “vaneira sambada”. A partir daquele momento ela começou a ser praticada por vários outros grupos de baile, e aliado à positiva repercussão do “novo ritmo”, o disco seguinte, de 1989, foi gravado exatamente como nos bailes: com a rítmica sambada na bateria e na guitarra, praticada até os dias atuais por diversos grupos e artistas regionais.

Juliano Trindade deixou o grupo em 1991, passando a residir em Porto Alegre. Ali foi convidado por Marcelo Noms (que havia saído do grupo Tchê Barbaridade, voltando logo em seguida) a integrar o grupo Eco do Minuano, fechando uma parceria em sociedade com o dono do conjunto em 1992, mudando o nome para Eco do Minuano e Bonitinho, grupo que ele carrega até hoje.

3.4 SANDRO COELHO

Sandro Alexandre Coelho nasceu no dia 16 de setembro de 1973, em Lages-SC. As entrevistas para construção do trabalho aconteceram nos dias 28 de junho, 17 de setembro e 18 de novembro de 2018, além de conversas informais que tivemos nas viagens pelo sul do Brasil em virtude de atualmente eu trabalhar como músico de seu projeto solo (Sandro Coelho e Banda) desde 2014.

O seu gosto pela música começou por volta dos 7 anos quando um primo passou uma semana de férias em sua casa (já na cidade de Gaspar-SC, para onde se mudou com sua família aos 5 anos) e levou um cavaquinho consigo, mas ele não sabia tocar. Assim, Sandro o pegou e tentou fazer alguns acordes, sem sucesso. Seu pai, músico desde muito tempo, notou o interesse do filho pelo instrumento e o ensinou alguns acordes que sabia e ele passou a praticá-lo durante aquela semana, até que seu primo voltou para casa e levou o cavaco junto. Sandro comenta que ficou entristecido com a falta do instrumento e assim seu pai deu-lhe de presente um violão da marca Di Giorgio. Depois de aprender qual era a afinação dele passou a entender como tinha que se comportar com as duas cordas a mais que esse instrumento tinha comparado ao outro.

A prática no violão foi motivada pela formação de uma dupla sertaneja que tinha com um amigo, já que um dos dois teria que tocar, passando a estudá-lo cada vez mais. No ano seguinte, com 8 anos, a dupla acabou e na sequência foi convidado para tocar um baile, quando lhe apresentaram a guitarra: instrumento que começou estudar e toca até hoje. Nas pesquisas de estudo conheceu aqueles que se tornaram suas principais referências: Oscar

Soares e Bonitinho. Depois de alguns bailes com esse grupo, foi convidado a participar da maior banda da cidade na época: Os Pioneiros do Vale, onde ficou por 2 anos. Em seguida, tocou com o grupo Os Brasas do Rio Grande (cujo dono é o pai da acordeonista e cantora tradicionalista Cássia Abreu), permanecendo no conjunto por um ano, período de intenso aprendizado. Logo após voltou ao grupo anterior, que já havia mudado o nome para Grupo Bailanta, onde tocou até os 17 anos.

Nesse período, por volta de seus 14 anos, a música gauchesca atingiu o auge com os discos Quando o Estouro é um Estouro (Garotos de Ouro, 1986) e Isto É... Os Serranos (Os Serranos, 1987), aumentando consideravelmente o campo de trabalho dos grupos regionais. Um amigo do grupo, conhecido como Nivaldo, tinha uma sociedade em Itajaí-SC chamada Itaipava, que os contratava frequentemente. Sandro conta que lá ele conheceu diversos artistas como Grupo Minuano, Os Monarcas, Garotos de Ouro, entre muitos outros. Certo dia o grupo fez a abertura do baile d'Os Garotos de Ouro, e durante sua apresentação Sandro tocou o solo “Desenho Animado”⁷¹, fazendo com que todos os músicos d'Os Garotos o assistissem do camarim. Em outro baile na cidade de Gaspar-SC o mesmo episódio se repetiu, e quando Bonitinho saiu do grupo, entraram em contato com Sandro para entrar em seu lugar, fato que aconteceu em 1991.

Sandro comenta que no novo grupo a pressão era alta, pois ele estava substituindo um dos grandes ícones da guitarra gaúcha. Ele relata sobre o primeiro baile que tocaram em Porto Alegre, no Clube Farrapos:

Bah! Lembro a primeira vez que fomos tocar no Farrapos. Naquele galpão não cabia uma mosca! E se tinha duas mil pessoas lá, mil e trezentas eram músicos, na frente do palco, os caras que eu só conhecia nas capas de discos, tu imagina isso! E o Airton só largava: Mão Grande⁷² guri! Terminava o solo e os caras “caraca, da onde vem esse guri?” (Sandro Coelho, 18/11/2018).

Ele conta que no início de sua trajetória no grupo precisou tocar parecido com o estilo de Bonitinho, mas com o passar do tempo foi trabalhando sua desvinculação desse aspecto, criando e moldando sua própria identidade. Seu primeiro solo autoral, chamado “Canhoteira” (CD faixa 09), presente no disco Garoto Brasileiro (1992), já foi composto com uma nova proposta, sendo a primeira música instrumental do ramo regional a utilizar a técnica de *tapping*: variação do *legatto* (notas ligadas), que consiste em utilizar uma ou as duas mãos para “martelar” (*tap*) notas da escala, ligando-as, adquirindo assim efeito de grande

⁷¹ Autoria de Oscar Soares, presente no disco Bom de Dança (Os Mirins, 1985), que inspirou Bonitinho a criar o solo Desenho Animado 2, no disco Quando o Estouro é um Estouro (Garotos de Ouro, 1986).

⁷² Autoria de Oscar Soares, presente no disco 25 Anos (Os Mirins, 1986).

velocidade. Em 1994 gravou o segundo disco com o grupo, chamado Garoto Brasileiro, e motivado pelo desgaste e insatisfação com os acontecimentos internos do grupo resolveu sair, dando início a uma história nova junto com outros músicos: o Tchê Garotos⁷³.

Algo que Sandro sempre sonhou foi trabalhar, também, com produção musical. Até então ele apenas gravava violão e guitarra nos discos dos grupos que participou. No final de 1997, quando o Tchê Garotos assinou contrato com a Gravadora ACIT e entrou em estúdio para gravar seu segundo disco, *Bandeira do Rio Grande*, Sandro se encarregou de sua produção. Pela repercussão positiva tanto do repertório quanto dos arranjos e produção, ele recebeu um convite para assumir, junto a Edison Campagna, a produção musical do estúdio da gravadora. Até 2002 ele trabalhou diariamente das 8h da manhã à meia noite, tendo seu nome estampado em praticamente todos os discos produzidos na gravadora. Depois disso, em virtude da alta agenda de shows do grupo, passou a trabalhar menos no estúdio. O acordeonista e cantor Regis Marques assumiu grande parte das produções. Ele também é fundador do Grupo Rodeio, grupo tradicionalista que iniciou sua carreira em 1982 na cidade de São Leopoldo-RS.

Durante esse período, gravou diversos artistas e grupos regionais, mas Sandro conta que às vezes apareciam alguns trabalhos mais elaborados, como a música “Com a Espanha no Coração”, gravada pela cantora tradicionalista Berenice Azambuja, que solicitava um violão com características espanholas. Ele conta que era comum os artistas chegarem até ele e dizer: “bah, Sandro, vamos gravar um chamamé e eu queria que tu fizesses um violão bem correntino”, e que por isso buscava esse tipo de informação, a sonoridade de cada “estilo” de violão, como o violão argentino, do choro, o espanhol, compreendendo as características de cada um. Ele ressalta: “Nunca foi expert em estilo nenhum, mas eu sabia a sonoridade de tudo o que acontecia” (Sandro Coelho, 28/06/2018).

Sandro comenta que essa prática em estúdio, aliado a outros fatores como o estudo por conta própria do repertório instrumental gaúcho feito na guitarra contribuíram muito para o desenvolvimento de sua percepção e musicalidade.

Lembro que na época o Bonitinho gravou um disco instrumental chamado *Guitarra Gaúcha* [1987]. Eu tocava aquele disco inteiro, de trás pra frente. E naquele tempo, para tirar uma música era muito complicado, pois era no disco de vinil. A gente voltava a palheta o menos possível e esperava chegar a parte que eu precisava ouvir. Eu devo muito a essa época o bom ouvido que tenho hoje, de tanto que a gente ficava ouvindo e prestando atenção no que estava acontecendo (Sandro Coelho, 28/06/2018).

⁷³ Ver item 1.5.5.

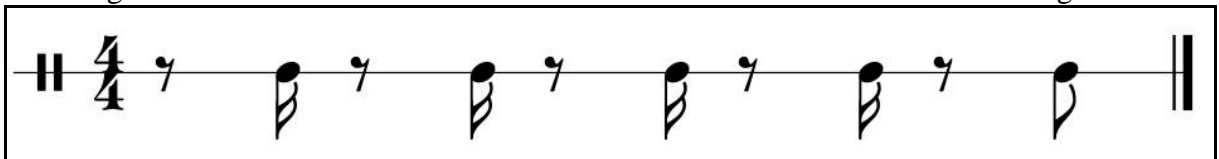
Isso também foi determinante para que nos bailes ele buscasse a melhor forma de executar cada música, pois em sua visão cada uma deve ser tratada como única.

Tal música pede tal coisa, então vamos respeitar isso. Na música seguinte, se a gente levar a mesma base para lá não vai ficar legal, pois cada música é uma música, cada uma vai ter uma respiração. E isso para muitos não faz sentido, ou não tem a sensibilidade suficiente para entender, ou então não faz por preguiça. Eu sempre fui muito ligado em ajudar a empurrar a banda, a questão do balanço, sabe? Tinha dias que eu fazia uma base em uma música que ficava sensacional, mas no outro dia, com o andamento um pouco mais rápido ou mais lento, não encaixava, e aí eu trocava a base (Sandro Coelho, 28/06/2018).

Essa forma de pensar, de prestar atenção naquilo que as músicas “pediam”, lhe permitiu construir um “repertório” de bases de vaneira, que não só variava de música para música, mas também entre as partes de uma mesma música, dizendo que “também é importante sentir que determinada parte da música pede tal base, aí chega o refrão e a base muda também. Por isso que as músicas tem parte A, parte B e por aí vai. Nós damos uma ‘roupa’ para cada parte da música” (Sandro Coelho, 28/06/2018). As principais variações de suas bases serão abordadas e transcritas a seguir.

Sandro comenta que, por ter se influenciado principalmente pelas bases de Bonitinho, ele as executava praticamente da mesma forma. Pode-se perceber a utilização da vaneira sambada começando no contratempo nas músicas “Lidas” (CD faixa 10) e “Como Eu Poderia Imaginar”, do disco Novo Rumo (1996), porém tornando a última semicolcheia em colcheia:

Figura 23 – Vaneira sambada das músicas “Lidas” e “Como Eu Poderia Imaginar”

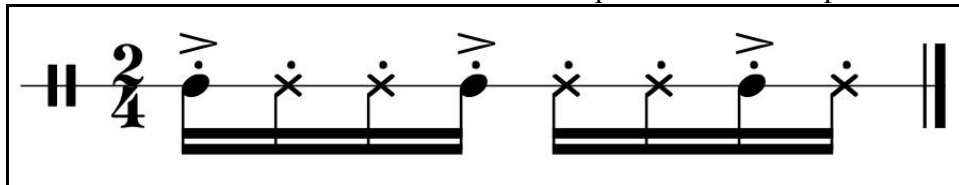


Fonte: Disco Novo Rumo (1996).

Nesse mesmo disco, outras variações podem ser percebidas. Na música “Vida de Campo” a variação utilizada em sua totalidade é a desenvolvida por Oscar Soares, mostrada anteriormente na Figura 17. Perguntado se foi realmente essa sua inspiração, Sandro comenta que a base feita por Oscar naquela ocasião tinha também um padrão melódico que variava de acordo com o acorde (tônica e dominante), que logo na sequência já era tocada de outra forma conforme o toque de Albino Manique em seus contratempos. A sua variação já tinha o caráter exclusivamente de acompanhamento rítmico, que no caso da referida música foi feito do

que fazia com a mão direita, deixando as notas bastante definidas, e o efeito sonoro que ela causava, como se todas as 8 semicolcheias do compasso binário tivessem marcação de *stacatto*, marcando e acentuando as notas do *tresillo* mostrado na seção anterior e deixando as demais abafadas, como mostra a Figura 25:

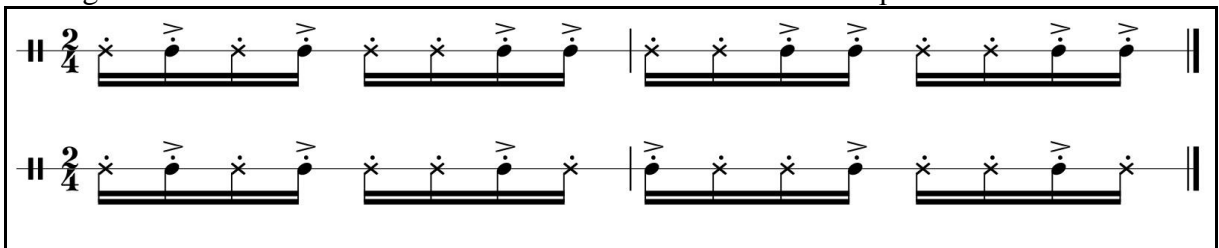
Figura 25 – Base de vaneira estilo “tábua de lavar roupa” desenvolvida por Sandro Coelho



Fonte: Disco Geração 2000 (2000).

Essa variação pode ser percebida em músicas como “Ajoelha e Chora” (CD faixa 12) e “Andei Sonhei”, presentes no referido disco. Vale ressaltar que a partir desse disco as guitarras eram gravadas duas vezes e colocadas em estéreo na mixagem, assim como o violão. Duas variações estendidas dessa base podem ser percebidas na música “Tio Laerte no Bailão” (CD faixa 13). Essa música em especial é a representação do “gaitaço” mencionado por Sandro anteriormente⁷⁵, que se constitui em uma música instrumental (com apenas um verso cantado próximo ao seu final), com a parte A em uma tonalidade e a parte B na tonalidade da subdominante anterior. Em todas as vezes que se repete a parte A, Sandro executa a vaneira sambada que começa no contratempo. Na parte B, ele executa uma vez a variação de cima e duas vezes a variação de baixo (além de uma parte C depois da segunda repetição da parte B) mostradas na Figura 26:

Figura 26 – Duas extensões da vaneira estilo “tábua de lavar roupa” de Sandro Coelho



Fonte: “Tio Laerte no Bailão” (2000).

As demais “consequências” da influência do samba-rock porto-alegrense se fizeram presentes no toque de outros dois instrumentos. O contrabaixo tinha como principal referência

⁷⁵ Durante os bailes, os “gaitaços” são executados ao final de determinadas músicas cantadas, com o objetivo de estendê-las um pouco mais, geralmente na tônica e dominante da tonalidade. Sua principal característica é o “balanço”, o suingue,

Francisco Castilhos, que fazia uma linha bastante simples⁷⁶. A linha dos “suingueiros” de Porto Alegre era mais elaborada, com notas mortas e acentuações em contratempos, dando um balanço diferenciado, e isso começou a ser incorporado ao toque de contrabaixo de Leo Bruni, baixista do Tchê Garotos. Sandro comenta que não era exatamente igual, mas seguia a concepção de criar linhas diferentes, o que “faz a música pulsar e ter uma energia diferente” (Sandro Coelho, 17/09/2018). Nos discos *O Som do Povo* (2002) e *A Gang da Vanera* (2004) do Tchê Garotos, e no segundo disco solo de Sandro, *Paixão* (2003), essa nova forma de executar o contrabaixo nas vaneiras é bastante evidente e perceptível, como na música “No Balanço da Neguinha” (CD faixa 14).

O outro instrumento é o acordeon. Sandro conta que além da questão da base de bateria, guitarra e baixo, que se complementam e tem um papel importante nessa questão do balanço, o que mais fazia isso funcionar como um todo e “colocar o suingue para fora” era o naipe de sopros. “Cada vez que os ‘home’ entravam era um ‘soco no peito’. Era tudo no tempo certo, na hora certa, e com um suingue que ninguém tinha. A gente só se olhava e dizia ‘é isso que a gente precisa’” (Sandro Coelho, 17/09/2018). Na mesma época, Sandro promoveu uma mudança na concepção da gravação dos instrumentos no estúdio:

Com o passar dos anos eu percebi que não havia mais a necessidade de gravar violão de nylon nos discos, porque eu pensei “bah, se a gente consegue ter esse balanço, só nós 4 [guitarra, baixo, bateria e gaita] ao vivo nos bailes, a gente também consegue fazer isso no estúdio”. Aí parei de gravar e comecei fazer somente guitarra. Existia uma cultura em que a voz era quem predominava, depois vinha a gaita, depois o violão, depois o baixo e depois a bateria, em nível de hierarquia na mixagem das músicas gaúchas. E isso mudou. Com a saída do violão, a pressão sonora era outra, e aí a gaita veio um pouco para dentro da banda. E pra isso acontecer não tinha como deixar ela solar o tempo todo, ela tinha que se encaixar nos espaços que a voz deixasse, e criar linhas onde ela vá aparecer e com volume (Sandro Coelho, 17/09/2018).

Assim, eles viram que se criassem algumas linhas inspiradas no sopro do samba-rock também ajudaria no suingue, no balanço, e não iria atrapalhar a voz na mixagem. Isso foi pensado em alguns trechos de algumas músicas do repertório do grupo. Um exemplo bastante claro dessa influência encontra-se na música homônima ao disco *O Som do Povo*, de 2002 (CD faixa 15), quando no refrão o acordeonista Markynhos Ulyan utiliza um acorde em semibreve no compasso quaternário, com um crescente que termina no compasso seguinte, ao executar duas semicolcheias em *stacatto* no mesmo acorde, se repetindo na sequência em outro acorde, como mostra a Figura 27:

⁷⁶ Ver Figura 1.

Figura 27 – Acordeon de Markynhos Ulyan no refrão da música “O Som do Povo”

The image shows a musical score for an accordion in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff has four measures: a piano (p) chord, a forte (f) chord with a grace note, a piano (p) chord, and a forte (f) chord with a grace note. The second staff has four measures: a piano (p) chord, a forte (f) chord with a grace note, two chords with grace notes, and a final chord.

Fonte: “O Som do Povo” (2002).

Sandro comenta que outro exemplo em que pensou o arranjo do acordeon com essa mesma influência aparece no refrão da música “Vem Me Dengar” (CD faixa 16), presente no disco Atitude (2007), com as primeiras notas dos compassos bastante definidas, em stacatto, e as outras mais ligadas, como mostra a Figura 28:

Figura 28 – Acordeon de Markynhos Ulyan no refrão da música “Vem Me Dengar”

The image shows a musical score for an accordion in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff has four measures of eighth notes and chords, followed by a whole rest. The second staff has four measures of eighth notes and chords, ending with a whole rest.

Fonte: “Vem Me Dengar” (2007).

Com esse pensamento “suíngado” que permeava os ideais do grupo, o toque da guitarra de Sandro também adquiriu algumas características ao longo dos anos. Uma das mais importantes é a execução “seca” da palhetada, inspirada na batida da caixa da bateria, que fez definir o som da base na prática em conjunto tanto no baile quanto em gravações, já que principalmente nestas a guitarra substituiu o violão como instrumento de acompanhamento rítmico.

Algo que começou a se tornar bastante recorrente nas gravações, por ser comum nos bailes, é a inversão das variações sambadas que o baterista do grupo Sagui fazia. Sandro comenta que em certo momento ele fazia a vaneira sambada começando no tempo e ao fazer uma virada ele invertia para o contratempo, tendo que mudar sua base na guitarra para que o “casamento”⁷⁷ das duas variações pudesse se estabelecer novamente. Na discografia do grupo isso pode ser notado pela primeira vez na música “Homem É Tudo Igual” (CD faixa 17),

⁷⁷ A junção entre a caixa da bateria e a guitarra, assim como o exemplo mostrado na Figura 20.

presente no disco O Som do Povo (2002). A Figura 29 mostra os compassos de 6 a 9, tendo os dois primeiros a variação normal (guitarra no tempo e caixa no contratempo), o compasso 9 já invertida (guitarra no contratempo e caixa no tempo) e o compasso anterior a transição, com a virada da bateria para entrada do primeiro verso nos dois primeiros tempos, entrando no tempo 3 já com inversão da caixa no contratempo.

Figura 29 – Inversão da vaneira sambada entre caixa e guitarra da música “Homem É Tudo Igual”

The musical score for Figure 29 is divided into two systems. The first system covers measures 6 and 7. In measure 6, the drum part (Caixa) has a pattern of eighth notes on the off-beats (2 and 4), while the guitar part (Guitarra) has chords on the downbeats (1 and 3). The chords are D/A and A7. In measure 7, the pattern continues. The second system covers measures 8 and 9. In measure 8, the drum part has eighth notes on the downbeats (1 and 3), while the guitar part has chords on the off-beats (2 and 4). The chords are D/A and C#/G#D/A. In measure 9, the drum part has eighth notes on the off-beats (2 and 4), and the guitar part has chords on the downbeats (1 and 3). The chords are D/A and A7.

Fonte: “Homem É Tudo Igual” (2002).

Perceba como Sandro realiza essa transição na guitarra logo após o início do tempo 3 no compasso 8, fazendo um *slide* ascendente com um acorde meio tom abaixo do que já estava fazendo, retornando para ele. Segundo o músico, esse *slide* era responsável por manter o suingue da base ao realizar a transição. Outro exemplo encontra-se na música “É No Batuque Que Eu Vou” (CD faixa 18), do mesmo disco, quando no início do refrão (compassos 36 e 37) caixa e guitarra fazem exatamente a mesma variação (no tempo) e ao final do compasso Sandro realiza a transição para a variação no contratempo, como mostra a Figura 30:

Figura 30 – Inversão da vaneira sambada entre caixa e guitarra da música “É No Batuque Que Eu Vou”

The musical score for Figure 30 covers measures 36 and 37. In measure 36, the drum part (Caixa) has eighth notes on the off-beats (2 and 4), and the guitar part (Guitarra) has chords on the downbeats (1 and 3). The chords are B/F# and Bb7/F. In measure 37, the drum part has eighth notes on the downbeats (1 and 3), and the guitar part has chords on the off-beats (2 and 4). The chords are B7/F# and E/G#.

Fonte: “É No Batuque Que Eu Vou” (2002).

A última possibilidade existente para demonstrar essas inversões da vaneira sambada acontece quando a caixa está no tempo e a guitarra no contratempo, e depois da virada da bateria ela entra no contratempo, fazendo com que a transição realizada pela guitarra apareça logo no começo do compasso seguinte, como mostra a Figura 31, dos compassos 6 a 9 da música “Pecado e Paixão” (CD faixa 19), também do mesmo disco:

Figura 31 – Inversão da vaneira sambada entre caixa e guitarra da música “Pecado e Paixão”

Fonte: “Pecado e Paixão” (2002).

Note que a transição da guitarra acontece na segunda semicolcheia do compasso 8, e logo depois o slide, seguindo com a base já invertida para começar no tempo no compasso 9.

Uma das últimas variações que pode ser percebida no “repertório” de bases de Sandro é uma inversão da sequência desenvolvida por Oscar Soares mostrada nessa seção, porém começando no contratempo, que está presente no refrão da música “Eu Só Quero Uma Vaneira” (2002) e em toda a extensão da música “Vai Mexendo o Panelão” (CD faixa 20), do disco A Gang da Vanera (2004), como mostra a Figura 32:

Figura 32 – Variação da vaneira de Oscar Soares executada por Sandro Coelho

Fonte: “Vai Mexendo o Panelão” (2005).

Perguntado se realmente essa variação vem da influência de Oscar, Sandro comenta:

Essa base igual aquela do Oscar, só que começando no contratempo eu também utilizava bastante nos bailes, sempre com a ideia de sentir o que se encaixaria

melhor com a música. Na música “Vai Mexendo o Panelão” eu usei ela do início ao fim porque senti que independente de parte A ou B era aquela base que estava “empurrando” ela, que não precisava mudar, o que é algo raro de acontecer, porque sempre fui de priorizar essa mudança: verso uma coisa e refrão outra, pra mudar, pra fazer as pessoas entenderem bem que existe uma parte A e uma parte B. Isso é uma coisa que não era muito usada antigamente. Muitas vezes do jeito que uma música começava ela terminava, e a gente foi um dos criadores dessa tendência (Sandro Coelho, 18/11/2018).

Ele ainda afirma que a ideia de fazer a mesma base no contratempo vem do mesmo conceito das inversões da vaneira sambada com as mudanças que a bateria fazia, e assim também achou interessante realizar essa troca que acabou encaixando perfeitamente em algumas músicas.

3.5 GUILHERME MARQUES

Guilherme Regis Marques nasceu no dia 31 de janeiro de 1988 em São Leopoldo-RS. A entrevista para a construção do trabalho foi realizada no dia 28 de agosto de 2018. Em virtude de passar a infância vendo seu pai Régis Marques, acordeonista, cantor e fundador do Grupo Rodeio, estudar seu instrumento, se interessou pela prática do acordeon, mas com cerca de 7 anos de idade acabou recebendo um violão Yamaha de presente, e pouco tempo depois ganhou uma guitarra da marca Washburn.

Desde cedo gostava de cantar e por isso passou a praticar violão com mais intensidade, com um repertório voltado à MPB. Por influência do pai começou a ouvir músicas internacionais, principalmente a banda de rock britânica Queen. Ele comenta sobre o início desse gosto musical.

Me lembro quando era piá, a gente morava nesse bairro mesmo, meu pai comprou um carro e colocou um som que ninguém tinha na época, e aí foi pra Multisom comprar CDs de músicas internacionais. A gente ouvia muito Queen, Bee Gees, e naquela época, nos anos 90, ninguém imaginava como os caras eram. Aí depois no começo dos anos 2000 apareceu o DVD, daí eu fui e comprei um SVA e comecei a ir nas lojas comprar DVDs pra ver quem eram os artistas que a gente escutava e curtia. (...) Os artistas nacionais ainda apareciam na TV algumas vezes, mas os internacionais eram mais difíceis (Guilherme Marques, 20/08/2018).

Além desse repertório, começou a se interessar pela música regional quando começou acompanhar seu pai, Regis Marques, em gravações de estúdio na região metropolitana de Porto Alegre. Isso se tornou mais frequente quando Regis assumiu boa parte das produções da Gravadora ACIT ao lado de Sandro Coelho por volta de 2002. Ali, Guilherme conta que presenciou inúmeras gravações de diversos artistas de renome do estado,

sempre prestando atenção nas músicas, no desenvolvimento dos arranjos e como violão e guitarra eram executados nas gravações, conhecendo praticamente todas as variações rítmicas das referências citadas nesta seção.

Em 2003, Guilherme ingressa no grupo de seu pai tocando guitarra. Pela prática dos estudos no violão, começou a tocar guitarra nos bailes com os dedos, sem palheta. O grupo também contava com outro guitarrista, chamado Vanderlei Jobim, conhecido pelo apelido “Meio Kilo”. Este, ao ver Guilherme tocar guitarra sem palheta, lhe emprestou uma e o aconselhou a tocar sempre com ela: “Tu tem que tocar de palheta! Se tocar com palheta tu vai tirar um som melhor!”. Assim, o músico conta que, por estar recém entrando nesse contexto musical, ainda estava um pouco perdido, sem saber exatamente “o que fazer”, e com o passar dos anos foi aprendendo, vendo como Oscar, Bonitinho e Sandro tocavam, a buscar a melhor forma de executar suas bases no grupo em que tocava, até porque teve o privilégio de acompanhar o trabalho dos três diretamente no estúdio através de seu pai.

Nesse período de estudos e prática, tocava o que era mais convencional no baile, como as bases sambadas de Sandro e Bonitinho, enquanto Meio Kilo era mais “livre”, com uma base mais preenchida e menos “rítmica”, por ter influência mais diretamente de Oscar e ser muito fã d’Os Mirins, fazendo também uma simulação da base de violão na guitarra com palheta.

Guilherme conta que em 2004 ainda estava aprendendo a tocar, mas já tinha condições de fazer algumas bases no disco que o grupo estava gravando naquele ano, chamado A Voz do Rio Grande: era para ter gravado duas músicas, mas gravou mais da metade do CD. Segundo o músico, o cantor gostou de como ele tocava, por fazer as bases que estavam mais “na moda” da época, já que o outro guitarrista tinha uma base mais voltada para o violão. Nesse disco pode-se notar com frequência a presença da vaneira sambada em várias músicas, começando tanto no tempo quanto no contratempo, como na música-título do disco (CD faixa 21), “Festa da Maria”, “Chovendo Vanera”, “Rodeio de Amor”, “A Melhor Rádio da Região”, entre outras, tendo maior destaque na mixagem que o violão, conseqüentemente assumindo um papel rítmico maior que este último.

Em 2006 o percussionista sai do grupo, e Guilherme comenta que sentiu falta daquela rítmica complementar à bateria, ficando um pouco “perdido”. Assim, começou a escutar os discos antigos do grupo para perceber como as percussões foram gravadas, pois sentiu a necessidade de encontrar aquilo que estavam habituados a ouvir e buscar aquela sonoridade na guitarra, desenvolvendo assim uma nova forma de executar a vaneira no instrumento em questão. Ele afirma que se deu conta que havia criado um jeito bastante

particular de tocar a vaneira em 2007, quando o Grupo Rodeio gravou o disco intitulado Gaúchos: “Ali eu já estava pensando ‘bah vou fazer isso aqui’. Até então era tudo por experiência, experimentando isso e aquilo, mas em 2007 quando cheguei no estúdio eu já tinha a opinião formada a respeito do que ia fazer, e venho tocando assim desde lá” (Guilherme Marques, 28/08/2018).

Assim, a forma que mais se encaixou com o contexto do grupo e passou a ser usada por ele com mais frequência desde então é a demonstrada na Figura 33:

Figura 33 – Variação rítmica da vaneira na guitarra desenvolvida por Guilherme Marques

Fonte: Gaúchos (2007).

Nesse exemplo há também a presença de tablatura com o acorde de Mi maior com baixo em G#, representando um acorde em primeira inversão, porque em todos os exemplos anteriores não havia essa preocupação com o “melhor acorde” para ser executado em determinada base. Guilherme conta que já tinha o costume de tocar alguns acordes invertidos, principalmente com a terça no baixo, e ao praticar essa variação colocou algumas batidas a mais pensando na batida da percussão, intercalando o baixo e o acorde, e por isso se tornou tão característica. Note que as 4 primeiras notas são bastante secas, com sinal de *stacatto*, e as 3 notas que aparecem na sequência (exceto a abafada) são acentuadas e sem *stacatto*.

No referido disco essa base pode ser percebida em duas músicas que ficaram bastante conhecidas nos bailes gauchescos: “Lá Vem Os Gaúchos” (CD faixa 22) e “Sorta Cavallo” (CD faixa 23), coincidentemente ambas em Mi maior. Na primeira ela é executada na introdução e refrão, tendo no primeiro verso a vaneira sambada começando no tempo e no segundo no contratempo. Na segunda ela aparece apenas nos versos, tendo na primeira parte da introdução (em Si maior) a vaneira desenvolvida por Oscar Soares e “modernizada” por Sandro Coelho, e na segunda parte (em E maior) uma variação da “tábua de lavar roupa” de Sandro (pauta de cima da Figura 26). Ela também aparece durante a introdução e versos da música “Churrasqueando” (CD faixa 24), do mesmo disco.

Guilherme comenta que sua percepção que o fez, de certa forma, criar uma base nova, vem do seu histórico de contato com músicos de qualidade da adolescência, os ouvindo

gravar no estúdio, tudo pensado e arranjado da melhor forma possível. Esse contato o permitiu aprender a ouvir e perceber mais os detalhes musicais e consequentemente desenvolver sua musicalidade:

Eu acho que jamais seria o que sou musicalmente se eu não tivesse passado pelas situações que passei, de ver os caras gravando, tocando, ensaiando, vendo uma música começar pelo certo. Pra mim muita coisa foi antecipada ali. Meu pai gravava com o Sandro Coelho, com o Bonitinho. Ele chegava em casa e dizia pra mim: “Tu tem que ouvir o Bonitinho, tem que ver o Sandro, tem que ouvir a base do Edison Campagna no violão”. Ele já foi me conduzindo assim, me lapidando. Quando tu cresce com gente boa tocando na tua volta tu realmente tende a evoluir musicalmente de verdade. Isso é muito importante, mais do que pegar o instrumento e sair tocando é ouvir, perceber as coisas. Hoje temos muito informação, mas muito pouco aproveitada. Esses caras que vieram antes da gente tinham muito menos informação, mas do pouco eles fizeram muito, foram referências para toda uma geração e para as futuras também (Guilherme Marques, 28/08/2018).

Em conversa informal com o atual percussionista de Sandro Coelho e Banda (e meu colega de trabalho) Eloísio Vieira, conhecido pelo apelido Loló, ele comentou que as rítmicas mais utilizadas na vaneira pelo timbal – instrumento referência de Guilherme para construção de sua base – são as células do Samba Reggae e do Tamanquinho, muito difundidas no nordeste brasileiro. A célula rítmica do Samba Reggae, demonstrada por Jeferson Fontana em seu canal no *YouTube*⁷⁸, é representada na Figura 34:

Figura 34 – Levada de Samba Reggae no timbal por Jeferson Fontana



Fonte: Internet.

A outra levada, conhecida como Tamanquinho, foi também demonstrada por Jeferson Fontana⁷⁹, podendo ser percebida na música “De Tranco e Vanera” (CD faixa 25) gravada pelo Grupo Rodeio no DVD Portal da História, de 2005, por estar bastante presente na mixagem. Sua célula rítmica está representada na Figura 35:

⁷⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EXTPfTA4AKI>>. Acesso em 22 nov. 2018.

⁷⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jbl0qbUJaxo>>. Acesso em 22 nov. 2018.

CONCLUSÃO

O protagonismo do violão como instrumento de acompanhamento rítmico de cordas nos registros fonográficos regionais de baile se desfez quando a guitarra passou a ser reconhecida também como um importante elemento na construção rítmica das músicas, algo que se consolidou no início dos anos 2000 – 30 anos após sua inserção nos bailes. Tanto sua ascensão quanto as variações da vaneira nela executadas foram produtos da prática, do experimento, da tentativa-e-erro (antes de fazerem parte dos registros fonográficos), que a permitiu conquistar seu espaço aos poucos. Talvez esse também tenha sido um dos motivos de a vaneira sambada ser gravada apenas na guitarra e não na bateria (onde se “originou”) na primeira vez em que ela se fez presente na fonografia regional: ser um instrumento “novo”, que não tinha uma função rítmica tão forte como o violão e, por natureza, a bateria. Isso também ficou claro na execução da vaneira no decorrer dos anos, em que sua célula rítmica principal (tanto a tradicional quanto a sambada) destina-se à bateria e o seu complemento à guitarra, até porque é comum a todos os guitarristas com quem conversei (além da experiência própria) a prática de tocar suas bases de acordo com a variação rítmica da bateria, e por isso assume, além da função harmônica, função rítmica secundária – mas não menos importante.

Escrevendo tal parágrafo me veio à lembrança uma citação de Barbosa Lessa (1985) mencionada no início deste trabalho, em que ele afirma que os movimentos que compõem nossa cultura surgem de 30 em 30 anos, ciclicamente, quando o interesse dos jovens pela cultura popular se renova. A guitarra realmente se consolidou como protagonista (no que diz respeito ao ritmo nos instrumentos de corda) depois de três décadas de atuação. Não como regra, pois são focos e motivações diferentes, mas a coincidência do tempo em que tais fatos históricos aconteceram pode fazer algum sentido, visto que também houve um “novo movimento”, traduzido para um “novo instrumento”, que conquistou seu espaço na cultura regional de bailes.

Além de toda a questão que envolve o conhecimento adquirido com a pesquisa, principalmente em relação à origem e à inserção da vaneira nos bailes – que é algo que até então não havia sido registrado da forma como fora neste trabalho e faz parte do dia a dia de inúmeros músicos que compõem a formação de grupos de bailes regionais – a possibilidade de compreender como cada variação rítmica se construiu ao longo dos anos foi muito importante para que eu pudesse aplica-las nos bailes atualmente de acordo com a “função” e sonoridade de cada uma no contexto em que estou inserido. É claro que algumas já faziam parte do meu repertório de bases, como as possíveis variações da vaneira sambada (a mais

utilizada pelos guitarristas de baile em geral) e as “retas” utilizadas principalmente por Sandro Coelho. Porém, outras como as “tábuas de lavar roupa” do próprio Sandro e a percussiva de Guilherme Marques eu já conhecia apenas pela escuta das músicas em que elas são executadas. Após reconhecê-las detalhadamente tanto na escrita em partitura/tablatatura quanto na sua característica, passei a utilizá-las em determinados momentos em músicas que “permitiam” tal usufruto durante os bailes, agregando ainda mais à minha musicalidade.

Ademais, cabe ressaltar a influência que tais músicos tiveram na minha formação inicial na guitarra, já que os três primeiros compuseram inúmeras músicas instrumentais que eu aprendi quando estava aprendendo a tocar e conseqüentemente moldaram minha linguagem musical, além de outro músico citado durante o trabalho, Antoninho Duarte, que tinha como instrumento principal um violão dinâmico 7 bocas da marca Del Vecchio, mas que também compôs diversas músicas que inspiraram os músicos seguintes (Oscar, Bonitinho e Sandro) assim como este que vos escreve. Essa também foi uma motivação para o devido recorte e objeto de pesquisa, que assume importância tanto histórica para futuras pesquisas, quanto pessoal como a realização de um sonho.

Durante conversas que tive com amigos e colegas músicos referente à diferença dos músicos mais antigos aos mais novos sobre o estudo do instrumento, pude constatar que nos tempos pré-Internet, quando o acesso à informação era escasso, tudo o que os guitarristas (e músicos em geral) conseguiam de material, principalmente vídeo-aulas de artistas de renome, era realmente estudado até que aquele o seu conteúdo fosse inteiramente aproveitado e absorvido, caracterizando um aprendizado não-formal, que segundo Ghon (2006), “se caracteriza pelo fato de não haver um professor, mas sim alguém com quem aconteça uma interação” (apud CASTILHOS, 2016, p.19-20).

Outra prática comum é o que chamamos de “tirar música de ouvido”, que significa aprender a tocar determinada música sozinho, apenas ouvindo o que está registrado, tentando reproduzi-la em seu instrumento. Sandro Coelho comenta que fazia isso através dos discos de vinil, voltando a agulha do toca-discos inúmeras vezes para reconhecer determinado trecho musical. Isso se caracteriza como um aprendizado informal, que segundo Castilhos “se constrói naturalmente, através da interação, da experiência e do contexto cultural ao qual o indivíduo está inserido” (2016, p.20), o que geralmente é o que dá início ao aprendizado musical, principalmente através da imitação.

Tais práticas, mas não somente, permitiram aguçar a sensibilidade musical dos artistas estudados neste trabalho, elemento praticamente comum a todos, que possivelmente seja um dos principais responsáveis por dar a eles o *status* de referências da guitarra no baile

gaúcho, por sentir as “necessidades” de cada música, ou como eles dizem, “fazer o que a música pede”, e assim desenvolver sua própria maneira de executar um mesmo ritmo. Isso é contraposto com a situação atual, em que os músicos têm acesso a uma maior quantidade de informação e assim não se concentram em um estudo específico para aproveitá-lo da melhor maneira possível, o que me faz perceber um baixo nível de desenvolvimento musical dos músicos mais jovens que tive contato. Conseqüentemente, a sensibilidade musical tão comentada acaba não se fazendo mais presente, o que também não os permite inovar, criar sua própria personalidade, por não ter a capacidade de “sentir” e procurar fazer o melhor para cada música. Sandro afirmou durante uma das entrevistas que “é isso que lá no final faz a grande diferença entre um músico bom para um músico relaxado” (Sandro Coelho, 28/06/2018), que se traduz para o músico que se contenta com o que está fazendo e não se preocupa com a evolução de sua musicalidade, e assim não alcança notoriedade em relação aos demais. Talvez por isso que o “último” músico da geração mais atual que se destacou e se tornou uma referência da guitarra regional tenha registrado sua própria execução da vaneira há 11 anos, não havendo outra “inovação” que tenha atingido relevância nos anos seguintes.

É claro que outros guitarristas também criaram alguma forma diferente de executar a vaneira ao longo dos anos, assim como antes de Oscar outros músicos já tocavam guitarra nos bailes. Porém, todos os músicos apresentados como referências neste trabalho fizeram parte de grupos que tiveram grande destaque e alcançaram seu espaço no mercado regional, com músicas de sucesso e músicos de qualidade, e por inovarem deixaram seu nome registrado na história da música gauchesca nos bailes e gravações, como as principais influências e referências das gerações posteriores: Oscar inovou na execução da vaneira no violão e a inserção da guitarra na cultura regional; Bonitinho foi o precursor da vaneira sambada; Sandro modernizou o toque dos dois anteriores e desenvolveu outras bastante percussivas; e Guilherme se influenciou pelos três citados e gerou uma rítmica percussiva bastante característica baseada no toque do timbal.

Dessa forma, a proposta deste estudo atingiu seu objetivo, já que foi possível traçar um panorama rico em informações acerca de um recorte importante na história da cultura regional do Rio Grande do Sul e que ainda pode ser mais explorado com futuras pesquisas que deem seguimento ao que foi abordado ao longo do texto. Uma possível extensão pode acontecer com um estudo mais detalhado sobre a Tchê Music, o último e mais recente movimento cultural regional que presenciamos no estado, visto que nas referências que foram utilizadas neste trabalho (muitas delas presentes em âmbito acadêmico) sua história é abordada de forma superficial, sem o real aprofundamento de como ele surgiu e se

desenvolveu ao longo dos anos. Para a contextualização histórica presente na primeira seção, busquei abordar alguns aspectos do movimento com informações dos músicos participantes do movimento na época que tenho convívio frequente, como Sandro Coelho (Tchê Garotos) e Marlon Castilhos (Tchê Barbaridade) e de entrevistas disponibilizadas na Internet com outros integrantes. Porém, como não era o objeto principal da pesquisa, foram utilizadas somente as informações mais relevantes para essa construção histórica.

Outro tema importante que ainda não foi explorado no âmbito acadêmico é sobre a inserção da vaneira no mercado sertanejo, que é algo mais abrangente por estar localizado em regiões centrais do país e por isso demandaria uma delimitação e recorte mais específico e bem elaborado, mas que adquire importância visto que muito do que é feito na música sertaneja no Brasil nos dias atuais tem como influência direta a música do Grupo Tradição⁸⁰, que tinha como “ritmo-base” e principal influência a vaneira do RS (que pode ser confirmada nas regravações de músicas de importantes grupos de baile do sul do Brasil em sua discografia). A partir da segunda metade da década passada, ao lançar o disco “Tradição Ao Vivo 2” (2005), eles atingem sucesso nacional, levando a vaneira ao conhecimento de todo o país, servindo como a principal referência dos produtores e artistas sertanejos, que passam a incorporar o referido ritmo em seus repertórios – algo que se mantém até hoje.

Portanto, fica o desejo de que as ideias aqui organizadas possam ser de grande valia para a comunidade em geral e contribuam ainda mais para a valorização da cultura regional do Rio Grande do Sul.

⁸⁰ “O Grupo Tradição iniciou suas atividades em Campo Grande/MS em 1995 e lançou seu primeiro CD “Tradição”, em 1997”. Disponível em <<https://www.grupotradicao.com.br>>. Acesso em 16 dez. 2018.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Fernando Henrique Machado. **Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile no Rio Grande do Sul**. 2015. 83 f. TCC (Graduação) - Curso de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. 2. Ed. Montevideo: Arca, 1979.
- BAPTISTA, Íria Catarina Queiroz. **Um lugar chamado gaúcho: invenções da identidade sul-rio-grandense por meio da música**. 2017. 103 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2017.
- BARBOSA, Iuri Daniel. **Das raízes às ramagens: quatro troncos na construção de uma música missioneira**. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- BRITTO JÚNIOR, Álvaro Francisco de; FERES JÚNIOR, Nazir. A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. **Evidência**, Araxá, v. 7, n. 7, p.237-250, maio 2011.
Disponível em:
<<http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/download/200/186>>. Acesso em: 26 nov. 2018.
- BRUNI, Fernanda. **Tchê Garotos na alma**. São Paulo: s.n, 2011.
- CANÇADO, Tania Mara Lopes. **Uma Investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana, e Ragtime Americano (1791-1900)**. 1999. 16 f. Síntese da Tese (Doutorado) - Curso de Lingüística, Letras e Artes, Shenandoah University, Winchester, 1999.
- CASTILHOS, Marlon. **O Aprendizado da Bateria na Música Gauchesca**. 2016. 35 f. TCC (Graduação) – Curso de Música, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2016.
- _____. **Entrevista I**. [set. 2018]. Entrevistador: Vinício dos Santos Junior. Caxias do Sul, 2018. 1 arquivo .mp3 (50 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.
- COELHO, Sandro. **Entrevista I**. [jun. 2018]. Entrevistador: Vinício dos Santos Junior. Canoas, 2018. 1 arquivo .mp3 (39 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.
- _____. **Entrevista II**. [set. 2018]. Entrevistador: Vinício dos Santos Junior. Quaraí, 2018. 1 arquivo .mp3 (35 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.
- _____. **Entrevista III**. [nov. 2018]. Entrevistador: Vinício dos Santos Junior. Lages, 2018. 1 arquivo .mp3 (43 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.

COLARUSSO, Osvaldo. **A Habanera de Bizet: um indisfarçável plágio**. 2015. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/a-habanera-de-bizet-um-indisfarçavel-plagio>> Acesso em: 31 out. 2018.

DEVICARI, Cristiano. **Tio Bilia e Os Bílias**. 2006. Disponível em: <<http://recantodasgaitas.blogspot.com/p/tio-bilia-e-os-bilias.html>>. Acesso em: 27 set. 2018.

FRANCESCON, Maryanne. **A gaita ponto na região sul do Brasil: relação dialética entre seus aspectos socioculturais e técnico-musicais**. 2017. 105 f. TCC (Graduação) - Curso de Música, Universidade Federal da Integração Latino- Americana, Foz do Iguaçu, 2017.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: indústria cultural e cultura regional**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Suingue, samba-rock e balanço: músicos, desafios e cenários**. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1985. 119 p.

LESSA, B.; CORTÊS, P. **Manual de Danças Gaúchas**. 7^oed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

LINARES, Maria Teresa. Una canción enteramente Habanera. **Opus Habana**, La Habana, v. 4, n. 1, p.25-31, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/36-articulos-casa-de-papel/206-#comment-3230>>. Acesso em: 31 out. 2018.

MANN, Henrique. **Som do Sul**. Porto Alegre: CEEE, 2002. 30 volumes.

MANSQUE, William. **1999: o ano em que o plano de expansão nacional da “tchê music” acabou dando errado**. 2017. Disponível em: <<http://newyeah.com.br/tche-music/>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

MARQUES, Guilherme. **Entrevista I**. [ago. 2018]. Entrevistador: Vinicio dos Santos Junior. São Leopoldo, 2018. 1 arquivo .mp3 (60 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.

OLIVEIRA, S.; VERONA, V. **Gêneros Musicais Campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão**. Porto Alegre, 2006.

PERSCH, Adriano. **A música de Albino Manique: Doce Saudade**. Volume 1. Álbum de Partituras. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2005.

RUGERO, Leonardo. **A sanfona de 8 baixos e a música brasileira**. 2009. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12258505/leo-rugero-a-sanfona-de-8-baixos-e-a-musica-musicos-do-brasil>>. Acesso em: 27 set. 2018.

SANDRONI, Carlos. **O paradigma do tresillo**. Opus, [S. l.], v. 8, p.102-113, fev. 2002. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

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

SANTOS, José Daniel Telles dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano: memória(s), história(s) e identidade(s) de um fazer musical no sul do Brasil**. 2012. 305 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Interdisciplinares em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

SOARES, Oscar. **Entrevista I**. [jul. 2018]. Entrevistador: Vinicio dos Santos Junior. Alvorada, 2018. 1 arquivo .mp3 (75 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.

TONET, C.; TONET, T. **Irmãos Bertussi: coração gaúcho**. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2012.

TRINDADE, Juliano. **Entrevista I**. [jul. 2018]. Entrevistador: Vinicio dos Santos Junior. Canoas, 2018. 1 arquivo .mp3 (108 min.). Entrevista concedida para Trabalho de Conclusão de Curso da UCS-RS.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise**. Revista Ícone: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, Recife, v. 10, n. 2, p.15-26, dez. 2008.

VALENÇA, S. Aspectos da MPB no séc. XIX (Regentes de orquestras do teatro musicado popular). **Revista USP**, n. 4, p. 3-12, 28 fev. 1990.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker**. 2010. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.