

SOBRE OS CONCEITOS DE REGIÃO E FRONTEIRA: CONTRIBUIÇÕES PARA A COMPREENSÃO DE ASPECTOS HISTÓRICOS NA MÚSICA SUL-RIO-GRANDENSE

ABOUT CONCEPTS OF THE REGION AND BORDER: CONTRIBUTIONS TO THE UNDERSTANDING OF HISTORICAL ASPECTS IN THE MUSIC SUL RIO-GRANDENSE

Ghadyego Carraro Ribeiro*

Resumo: Este artigo é parte de uma pesquisa ainda em caráter inicial que envolve a música sul-rio-grandense e seus desdobramentos históricos, principalmente com relação ao seu processo de desenvolvimento e aclimatação. O artigo está dividido em três capítulos: o primeiro aborda o conceito de região e, o segundo reflete sobre o conceito de fronteira, ambos com base em estudos de autores como Bajas (2009); Carbonari (2009); Chiaramonte (2008); Golin (1997; 1998; 2002; 2004); Heredia (2007); Oliveira (2000); Reichel/Bandieri (2011); Reckzigel (2000). Já o terceiro capítulo apresenta alguns apontamentos e discussões destes dois conceitos no âmbito da música no estado. O processo metodológico baseou-se na revisão de literatura de obras que tratam dos temas em questão, principalmente na ótica da realidade sul-americana. As considerações apresentam algumas contribuições desses conceitos, principalmente no que diz respeito à compreensão histórica de aspectos da música sul-rio-grandense.

Palavras-chave: música e história; música sul-rio-grandense; região e fronteira.

Abstract: Abstract: This article is part of a research still in the initial character involving the music of Rio Grande do Sul and its historical evolution, especially with regard to its development and acclimatization. The article is divided into three chapters: the first addresses the concept of region and the second reflects on the concept of border, both based on studies of authors such as Bajas (2009); Carbonari (2009); Chiaramonte (2008); Golin (1997; 1998; 2002; 2004); Heredia (2007); Oliveira (2000); Reichel / Bandieri (2011); Reckzigel (2000). The third chapter presents some notes and discussions of these two concepts in the context of music in the state. The methodological process it was based on the literature review of works that deal with the issues in question, especially in the view of the South American reality. The considerations feature some contributions of these concepts, especially in regard to the historical understanding of aspects the music of Rio Grande do Sul.

Keywords: music and history; music of Rio Grande do Sul; region and border.

* Doutorando do PPGH da Universidade de Passo Fundo (UPF), possui graduação em Música(UPF), e Mestrado em Música pela Universidade Federal de Goiás; E-mail: gadiegobass@hotmail.com.

Introdução

No decorrer de estudos já realizados, aliado a experiência como músico e instrumentista atuante em festivais de música no estado do Rio Grande do Sul, como compositor, arranjador e intérprete nos últimos 10 anos, deparei-me, com a ausência de base de dados de caráter científico referente ao processo histórico de desenvolvimento da música sul-rio-grandense, especialmente no que diz respeito às diferentes matrizes sonoras que fazem parte do ambiente da música no estado principalmente na região de fronteira. Em estudos preliminares que tiveram início no mestrado acadêmico desenvolvido na Universidade Federal de Goiás 2012/2014, sendo que na ocasião tive contato com partituras e audições de obras de compositores sul-rio-grandenses, estas foram analisadas para a produção de arranjos, e por fim, motivaram o estudo da música sulina com ênfase nas sonoridades que englobam essas diferentes matrizes (fragmentos melódico-harmônicos, radicais rítmico-estruturais) presentes em distintas formas musicais, inclusive nas tradicionais europeias. Nasce daí o desejo de historicizar de que forma essas estruturas aparecem incorporadas aos gêneros da música popular de caráter regional característicos do estado do Rio Grande do Sul, com destaque a segunda metade do século XIX e início do século XX.

Dentre algumas danças e formas musicais europeias importantes para o contexto sul-rio-grandense estão à *contradança* e o *minueto*. Golin (1997, p. 26-28), esclarece que essas danças estavam presentes com as primeiras expedições que vieram para a América do Sul juntamente com os exércitos absolutistas, em meados dos séculos XVIII-XIX. Sobre as suas origens, o autor aponta para o seu surgimento ligado há festividades populares características de países como Inglaterra (primeira) e França (segunda), e que, posteriormente foram sendo incorporadas as formalidades da aristocracia, tornando-se danças tradicionais da nobreza. Essas danças juntamente com a *forma sonata*, foram amplamente difundidas na Europa e utilizadas por compositores importantes como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven e Frederic Chopin, entre outros, a última serviu de base estrutural de composição para estes e muitos outros compositores, principalmente entre os séculos XVIII, XIX e XX, e, com grande difusão em

diferentes cortes. Na América do Sul a *contradança* e o *minueto* foram sendo integradas aos festejos e solenidades, já durante as primeiras expedições pelo sul do Brasil, onde se destaca aquela comandada pelo comissário Gomes Freire:

Gomes Freire gozava a fama de manifestar “devoção as Artes” [...]. Os saraus eram de sua predileção. Os bailes encontravam-se entre os seus maiores prazeres. Em seu governo, além de exotismos coreográficos das aldeias brasileiras, curiosamente introduzidos nos ambientes da elite nacional, as contradanças e os minuetos revelavam o estilo do poder, em seu esforço de fazer grassar na América as artes europeias (GOLIN, 1997, p. 25 e 26).

Ainda com referência a *forma sonata*, é importante frisar que não se pretende neste trabalho apontar para uma análise estrutural propriamente dita de onde esta forma pode estar representada na música sul-rio-grandense, mas sim num âmbito geral da pesquisa levantar hipóteses de como elementos musicais presentes nesta forma, juntamente com demais fragmentos que possam advir de estruturas comuns da *contradança* e do *minueto*, por exemplo, podem ter sido incorporados as sonoridades da música de caráter regional presente no estado. Neste sentido, cabe o contraponto que inclui alguns músicos-compositores contemporâneos gaúchos como Pirsca Grecco, Vitor Ramil, Luis Carlos Borges, Alegre Correa, Yamandu Costa, entre outros, estes são protagonistas importantes para uma primeira análise do imaginário sonoro da música fronteiriça. Principalmente porque possuem uma relação estreita com as sonoridades de fronteira, que faz referência há uma produção musical popular de caráter regional, com base nas manifestações populares, onde se incluem a música nativa, fandanguera, fronteiriça, de poesia acompanhada, para citar algumas. Suas produções criam teias e direcionam para diferentes correntes musicais que pretendemos aprofundar no decorrer desta pesquisa, porém não neste texto.

Para elucidar questões centrais sobre o desenvolvimento da música sul-rio-grandense, principalmente no que diz respeito a como se deu esse processo de incorporação elementos musicais de diferentes contextos sonoros, bem como, elucidarmos como é atualmente essa música em relação aos seus moldes de origens? Optamos por nos concentrar no ambiente de fronteira, que pela efervescência e miscigenação cultural que lhe são comuns, compreende um

espaço aberto e de muita liberdade para a proliferação de gêneros musicais como a *milonga* e o próprio *chamamé*. Uma região que protagonizou inúmeros acontecimentos de suma importância na história de ocupação e povoamento do estado do Rio grande do Sul, por ser uma região limite entre dois impérios, o espanhol e o português e com grande contribuição para a base formativa da cultura musical *Platina*, como, sul-rio-grandense.

Sendo assim, foi de interesse primeiro fazer um panorama geral da pesquisa demonstrando os pontos principais de interesse. Em seguida apresento a questão central deste texto, que discute alguns pontos pontuais sobre o imaginário da música sul-rio-grandense, refletindo principalmente a partir dos conceitos de Região e Fronteira, e das possíveis contribuições para a compreensão de aspectos da música concebida no estado, juntamente com uma breve explanação histórica de três dos seus principais gêneros musicais recorrentes. O texto divide-se em três partes principais. A primeira trata do conceito de Região com base nos trabalhos de Bajas (2009), Carbonari (2009) Chiaramonte (2008), entre outros. A segunda concentra-se na reflexão sobre o conceito de Fronteira a partir de trabalhos como Golin (1997; 1998; 2002; 2004), Heredia (2007), Reichel/Bandieri (2011), Reckzigel (2000), Oliveira (2000). A terceira parte apresenta uma contextualização dos dois tópicos no ambiente da música sul-rio-grandense em contraponto há contribuição de outros autores.

O conceito de Região na ótica da música sul-rio-grandense

De fato, o pampa é um ambiente que perpassa limites territoriais, no qual se compartilha um mesmo clima e geografia, propiciando um terreno fértil para uma cultura miscigenada e de produção de inúmeros gêneros musicais. É neste contexto ambíguo de tensões e aspectos culturais comuns que muitos dos gênerosⁱ musicais se estabelecem. Entre os gêneros populares tradicionalmente estabelecidos no estado do Rio Grande do Sul, nos concentraremos em três deles, dois são típicos da fronteira do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, entre eles: o *chamamé* e a *milonga*, além da *vaneira*, presente na fronteira e em outras regiões do estado. Com base nestes três gêneros, procura-se apresentar um panorama da diversidade musical típica do estado caracterizada pelos compassosⁱⁱ binário, ternário e quaternário. A figura abaixo demonstra o alcance da região do pampa e sua abrangência para além dos limites territoriais de um único

país, uma região que possui inúmeros aspectos comuns incluindo a semelhança geográfica e climática, mas que possui no hibridismo culturalⁱⁱⁱ a sua marca.



Figura 1 – Delimitação da Região do Pampa. Disponível em <<http://ecopampa.blogspot.com/>> acesso em 23/05/2015 - 22:08 hs.

A reflexão que envolve o conceito de região neste trabalho perpassa a ideia de espaço territorial, físico e geográfico apenas, antes disso, destaca-se por uma compreensão globalizada que vai ao encontro das diferentes relações com o universal (CUNHA, 2000). Portanto, a ideia de região perseguida aqui diz respeito ao entendimento de suas múltiplas origens e diferentes ligações com o universo global, visões complementadas por alguns autores no decorrer do texto. De uma forma ampla, o conceito de região ultrapassa a ideia tradicional político-administrativa, Reichel e Bandieri (2011) reinterpretam esta visão, percebendo a região como um espaço aberto e, portanto, de diálogo acessível entre os países, onde a região torna-se um espaço social e interativo. As autoras ainda refletem que dentre as formas de tornar o conceito de região operativo é construí-lo a partir das interações sociais que a definem no espaço e no tempo. Esta percepção compreende de muitas formas a própria cultura no Rio Grande do Sul, onde de muitas formas os processos que envolvem a sua formação transcendem as fronteiras político-administrativas, antes disso, dialoga com o conceito de região além dos moldes tradicionais, onde a percepção de região estabelece-se por assim dizer, como uma região transnacional, que têm no estado influenciado e forjado muitas das práticas culturais, determinando grande parte da produção da música popular de caráter regional.

Na relação Região e História, principalmente refletindo sobre o paradigma da história total versus história regional, Carbonari (2009) aponta para o momento em que o debate de região e história regional adentrou a academia em contraponto ao interesse da história total, propondo um enfoque com maior ênfase na economia buscando extrapolar os recortes políticos administrativos estatais. A crítica neste sentido diz respeito à história não inclusiva, que dá pouca ênfase às particularidades espaciais, portanto, propondo uma história que tenta coincidir com a territorialidade e jurisdição estatal. A autora também enfatiza que a crise do paradigma científico, se dá também pelo abandono do interesse pela história total contribuindo para o entendimento de região e da sua própria representatividade como parte de uma construção que se interessa também pelo contraste de casos específicos. Bajaras (2009) também reflete, sobre o problema dos espaços estudados na história regional, onde o espaço regional pode limitar a pesquisa a um determinado espaço geográfico, mas não histórico. Neste sentido o autor enfatiza que o objetivo primeiro da história deve ter em vista o ser humano e, para isso, o autor conjectura na importância de se fazer o recorte do que se quer abordar, e, das contribuições da história regional, pois a mesma pessoaliza e aprofunda o estudo histórico.

Outro fator importante no estudo do conceito de região, diz respeito às abordagens adotadas para a sua compreensão no contexto da pesquisa histórica. Reflete-se sobre a metodologia que envolve a história comparada como o grande viés de estudos da história regional e, portanto, para o entendimento do conceito de região. Carbonari (2009) comenta sobre a importância de percebermos a história regional não a partir do mercado e sim da produção econômica e dos espaços. A autora acrescenta que dentre as contribuições da história regional está o desapego a moldes rígidos e contextos determinantes, para um olhar que valoriza a região e a sua própria força explicativa em si mesmo, e que, portanto, descentraliza os olhares permitindo a compreensão de cada local. Ambos os autores defendem o trabalho de fortalecimento de um corpus metodológico e auxílio de outras abordagens que envolvem a micro-história, história comparada, Bajaras (2009), reflete que no caso não se conseguir chegar exatamente a um corpus metodológico completo, pelo menos, busca-se fortalecer este campo de estudo esclarecendo alguns conceitos e teorias utilizadas, bem como as abordagens metodológicas. Dentre as principais colocações sobre o conceito de região que precisam estar evidenciadas, relacionam-se a sua não estaticidade, pois a mesma pode sofrer novas

interpretações e definições com o passar do tempo. De modo que, segundo Carbonari (2009) trabalhos que tomam unidades menores como seu objeto de estudo, contribuem para se fazer história regional, micro-história ou história local, e que, essas preocupações não são menos importantes no âmbito da pesquisa histórica.

Portanto o estudo da história regional, quando integrados a demais áreas de conhecimento permitem uma renovação da área de estudo, sem que haja uma metodologia única. Bajaras (2009, p. 16) acrescenta, “não acredito que uma proposta de análise regional seja a única que permita entender problemas e processos históricos, porém considero uma perspectiva metodológica válida que responde as necessidades de certos problemas levantados por historiadores e outros cientistas sociais”. Para isso a compreensão da região como um espaço móvel e passível de diferentes interpretações é fundamental, principalmente porque oportuniza novas contribuições e diferentes obliquidades de estudo, a exemplo dos estudos que envolvem a historiografia musical sul-rio-grandense.

A Fronteira, uma história compartilhada

É no ambiente de fronteira que boa parte da música popular de cunho regional do Rio Grande do Sul acontece, principalmente pela mescla de influências músico-culturais desde os primeiros exploradores a chegarem ao estado. No que se refere à definição de fronteira, Reckziegel (2000) aponta para a interpretação de uma área moldada por uma história comum. Esta reflexão é complementada por outros autores, a exemplo de Oliveira (2000) que denomina a fronteira como um espaço de base humana e geográfica semelhantes, tal como é o pampa. Para Golin (2002), o conceito se expande ainda para as esferas econômicas, culturais e sociais, onde se estabelecem nítidas relações de poder, carregadas de ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que impede, permite ultrapassar.

A teoria de fronteira em seus múltiplos aspectos, conforme Golin (2002; 2004) aborda desde questões técnicas que definem o próprio termo, a uma interpretação mais abrangente de como não só o conceito, mas a própria teoria de fronteira pode colaborar na pesquisa histórica. Segundo o autor a fronteira como abordagem teórica contribui para o desenvolvimento de uma metodologia de ação, portanto, a fronteira pode ser compreendida como o ponto de encontro

entre o conceitual e o metodológico. O pesquisador ainda reflete sobre os princípios de alteridade presentes na teoria de fronteira, onde a percepção concentra-se na relação entre o eu e o outro, ou seja, o indivíduo e a sociedade, por exemplo, portanto, uma base metodológica de abordagem para o historiador. Com tudo, o autor também aponta para as contribuições de outras áreas para o estudo histórico e aplicação de conceitos que são fundamentais para o enriquecimento da pesquisa na história, dentre as quais: a psicanálise (alteridade), sociologia (reciprocidade) e antropologia (relações de fronteira). Golin (2002) esclarece ainda sobre a importância de atentar para as significações do conceito de região para que se possa pensar a fronteira, e, das muitas relações entre ambos, seja pelo entendimento da particularização dos lugares a sua individualização que define o termo região, seja pelo amalgamado da fronteira que estabelece uma inter-regionalidade e um espaço interfronteiriço.

Heredia (2007) comenta que as regiões de fronteira são resultados das políticas no qual os exploradores acabaram por imprimir e também das condições naturais que os espaços ofereciam, ambos envolvidos em projetos nacionais com foco na soberania e exploração dos recursos naturais desses locais. O autor esclarece que quando se fala em regiões, trata-se também de determinar seus limites, surge à comparação com o conceito de nação e de território nacional, portanto, de espaços que se inter-relacionam e assemelham-se, mas que também se diferenciam (HEREDIA, 2007, p. 201). Neste sentido é possível mais uma vez pensar nas relações entre o conceito de região e fronteira. A primeira como sendo algo móvel e impreciso, que se move em função da vida das comunidades, que ao invés de marcar limites, estabelece conexões e vinculações. Já no que diz respeito às regiões de fronteira, Heredia (2007) enfatiza que o mesmo compreende um espaço compartilhado por mais de uma nação, sendo os limites internacionais posteriores as regiões e que, portanto, representam uma grande complexidade para a sua real compreensão, principalmente pela diversidade cultural, e pelo encontro de diversas formas de vida política, social e étnica. As pesquisadoras Reichel e Bandieri, (2011) enfatizam sobre a importância de pensar a historiografia além das fronteiras nacionais, onde as experiências das sociedades não se limitam as determinadas nações que se originam a partir de seus limites territoriais ou de sua existência como estado-nação. A importância da história regional está em superar as visões centralizadoras da historiografia nacional, um exercício positivo para um olhar renovado da história, que possa buscar e ultrapassar o nacional, sem desmerecê-lo. Reichel e

Bandieri, (2011) apontam para as possibilidades de crescimento nos processos reflexivos com relação aos temas, metodologias e problemas, principalmente onde os estudos regionais estão sendo valorizados.

Neste sentido, contribuições de teorias dinâmicas como a de fronteira se tornam facilitadores para novas perspectivas da pesquisa histórica, principalmente por ser um modelo metodológico que valoriza as particularidades e aprofunda a discussão sobre espaços, territórios e regiões e seus resignificados, com relevância para os estudos que envolvem historiografias específicas, como o caso da música popular regional no Rio Grande do Sul.

A música sul-rio-grandense: reflexões a partir dos conceitos de Região e Fronteira

Novos estudos têm compreendido as regiões de fronteira como espaços que transcendem os limites nacionais, sendo espaços que permitem a integração e a comunicação internacional permitindo inúmeras relações. Esta concepção tem feito parte dos estudos de grupos de pesquisadores de diferentes países sul americanos que incluem o Brasil, a exemplo de Passo Fundo/Porto Alegre, Chile, Argentina, entre outros.

Esta parte do texto intenciona aprofundar alguns aspectos fundamentais dos conceitos de região e fronteira no âmbito da pesquisa histórica voltada a música sul-rio-grandense. Principalmente, pelo fato de que a música popular regional do estado dialoga fortemente com elementos culturais compartilhados, sendo que essa comunicação ocorre muitas vezes pelas relações de fronteira. Neste sentido, a compreensão de região parte da ideia de algo que ultrapassa os limites do próprio território sul-rio-grandense, portanto, onde se configura a chamada região transnacional que envolve além do Rio Grande do Sul, países como o Uruguai e a Argentina.

Dentre alguns conceitos importantes para refletirmos inicialmente, está o de tradicional, este pode ser representado pelas práticas comuns historicamente perpetuadas e estabelecidas no âmbito da cultura popular. No caso da música sul-rio-grandense, este conceito aparece associado com as músicas de bailes e danças tradicionais, sendo muitas delas de raízes europeia, assim como muitos gêneros musicais populares regionais que estão presentes na fronteira do pampa gaúcho (Rio Grande do Sul-Uruguai-Argentina), que compõem o caráter regional da música

produzida neste ambiente. No que se refere à percepção da música popular, com referência a definição corroborada por Jairo Severiano (2008), compreende a música popular com referência a toda produção musical popular feita no país e, portanto, uma produção nacional, (brasileira), onde podemos também incluir as manifestações musicais de cunho regional. O autor ainda divide a produção da música popular em quatro momentos principais: formação (1770-1920), consolidação (1929-1945), transição (1946-1957) e modernização a partir de 1958 com o advento da Bossa Nova. Com base nesta conjectura, localizamos esta corrente da música sul-riograndense no grupo das produções populares, que atua no contexto da música popular de cunho regional. Além disso, esta mesma música popular que estrutura-se com base nas práticas culturais de fronteira, possivelmente estabeleça relações com diferentes matrizes estruturais, inclusive com a música erudita europeia, principalmente no que diz respeito há fragmentos e padrões estruturais, forma e cadências habituais, refletindo em um encontro de culturas que proporciona uma sonoridade única.

Na Região *Platina* conforme citam as autoras Reichel e Bandieri (2011), constata-se, já na segunda metade do século XIX, que em média 70% dos criadores de gado do norte do Uruguai eram brasileiros. Um exemplo que demonstra a permeabilidade das fronteiras tanto culturalmente, como social e economicamente, de modo que, no âmbito musical muito provavelmente houve diferentes interferências no processo de desenvolvimento desses gêneros musicais de fronteira presentes no estado. Neste sentido percebe-se a região *Platina* como uma área extremamente rica e relevante de diferentes formas, inclusive no que se refere à música. Nesta região, ultrapassam-se os estados nacionais, onde o conceito de fronteira ganha ainda mais importância e com dupla significação. A fronteira linha que separa e define territórios, e a fronteira zona, que promove o intercâmbio e interações econômicas, sociais, políticas e culturais, com grande ênfase na música, que privilegiou a sociedade platina como um todo.

É nessa região que perpassa inúmeros limites, tanto territorial, social, econômico e cultural, que floresce uma grande diversidade musical, como demonstram os exemplos a seguir. Nas estruturas rítmicas destes três gêneros musicais selecionados é possível percebermos as diferentes estruturações métricas e rítmicas da música cultivada no estado, bem como de alguns radicais rítmicos encontrados também em produções de compositores europeus.

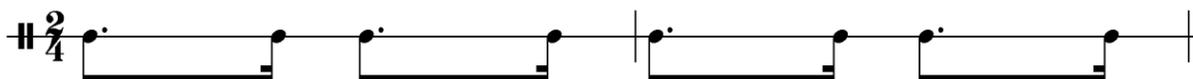


Figura 2 – Célula rítmica da *vaneira*, compasso binário, (ALVARES, 2007).

A figura acima nos mostra o desenho rítmico característico do gênero *vaneira*, estruturada em compasso de dois tempos (binário). Tem origem na palavra *habanera*, possuindo indícios de ter surgido em Cuba com os negros africanos. Segundo Alvares (2007), a sua célula rítmica já era encontrada desde o século X entre Mouros e Árabes. Oliveira (2006), afirma que foi através de muitos intercâmbios culturais entre Europa e América que este ritmo saído de Havana chegou a Europa, e, posteriormente, retornou à América do Sul.

Alguns compositores eruditos como os franceses Maurice Ravel, Georges Bizet e o espanhol Sebastian Yradier, também adaptaram o gênero as suas composições. A ópera *Carmem* (1875) de Georges Bizet demonstra a presença de elementos estruturais e rítmicos característicos da *habanera*. Alguns trechos rítmicos e células características podem ser observados no I ato – *L'amour Est un Oiseau Rebelle*. A célula rítmica ou radical rítmico da *habanera*, pode ser observado no pentagrama inferior escrito na clave de fá, executado pela mão esquerda do pianista. Em outros instrumentos esta célula também representa as sonoridades graves, estabelecendo um padrão rítmico, portanto, com referência há aqueles instrumentos que desempenham funções de acompanhamento em uma formação musical, a exemplo do contrabaixo.



Figura 3 - Trecho da Ópera Carmen de Bizet, redução para piano e voz – I ato/habanera. Disponível em < <http://pt.cantorion.org/music/3898/Carmen-Habanera---voice-%2526-piano>>. Acesso em 16/06/2015 – 13:20 hs.

Para o historiador Tinhorão (1998) a *habanera* teria participação fundamental também na formação do tango brasileiro, que posteriormente seria um forte influenciador do choro. Lessa e Côrtes (1975) comentam que a *habanera* chegou ao Rio Grande do Sul como uma dança popularizada em Paris, e que, já no fim do século XIX, assumiria espaço nos salões de chão batido do estado. Após adquirir características regionais com instrumentos típicos como gaita e violão, a *habanera* neste momento já era conhecida como *vaneira*, e se tornaria um dos gêneros musicais populares mais costumeiros no estado do Rio Grande do Sul constituindo um dos gêneros musicais de maior representação nos bailes gauchescos.

O *chamamé* por sua vez, segundo Bugallo (1996) teria seu nascimento na origem que remonta ritmos do povo Inca peruano, além de influências dos colonizadores espanhóis. Com a chegada dos espanhóis a América do Sul pela costa do pacífico, ocorreriam os primeiros contatos entre as duas culturas, sendo a província de *Corrientes* na Argentina o local de sua consolidação. A figura quatro apresenta a rítmica característica deste gênero musical, que neste exemplo está escrito para a execução do contrabaixo, sendo que neste tipo de condução rítmico/harmônica o intuito está em delinear a harmonia através dos arpejos dos acordes, além da sustentação e manutenção do ritmo. Assim como o *minueto* o *chamamé* tem sua ênfase na dança ritmada em passos curtos e elegantes.



Figura 4 - Célula rítmica do *chamamé*, compasso ternário, (ALVARES, 2007).

La hipótese que há guiado mi trabajo plantea que el *chamamé* responde a una clara filiación hispano-peruana. Se trata nada más – y nada menos – que Del desprendimiento oriental de la música española acriollada em el Peru y que desde allí se disperso, por distintas vías, hacia diferentes zonas de nuestro actual território, adquirindo em cada caso los matices regionales que hoy resultan característicos (BUGALLO, 1996, p. 18).

No Rio Grande do Sul há indícios de que o *chamamé* tenha chegado por meio de um intercâmbio cultural feito através do rio Uruguai, sendo difundido pelas rádios argentinas nas regiões de fronteira com Rio Grande do Sul por volta da década de 1930. Dentre algumas características deste gênero: estrutura-se em compasso de três tempos (ternário) e possui progressões harmônicas normalmente em quartas descendentes, além de muitas sequências melódicas em graus conjuntos. A existência de uma infinidade de compositores eruditos e populares, principalmente espanhóis e, uma produção muito rica em termos estruturais, harmônicos e rítmicos, só reafirma a força da cultura hispânica nas produções culturais em diferentes partes do mundo, com grande influência musical na região platina e, portanto, também na música sul-rio-grandense.

O próximo exemplo refere-se à *milonga*, gênero sul americano estruturado em compasso de quatro tempos, alterna progressões que envolvem acordes de primeiro grau menor e de quinto grau maior, possui um grande vigor rítmico e variedade de síncopes^{iv}. Há indícios de que sua procedência seja lusitana e africana, sua origem etimológica de acordo com Cascudo (1972): “termo originário da língua bunda-congolense é o plural de *mulunga*, palavra, e só usado entre negros, significando ‘palavrada’, palavras tolas ou insolentes” (ALVARES, 2007, apud CASCUDO, 1972, p. 560).



Figura 5 – Célula rítmica da *milonga*, compasso quaternário, (ALVARES, 2007).

A *milonga* se estabelecerá na Argentina por volta da metade do século XIX na cidade de Buenos Aires, segundo Veja (1998), inicialmente apareceu nas regiões campestres e em um segundo momento nas regiões urbanas. Já o pesquisador Lauro Ayestarán faz apontamentos do seu desenvolvimento também no Uruguai.

Alrededor del año 1870 ya está presente en el folklore musical uruguayo una espécie perfectamente definida que irrumpe con su nombre próprio después de 20 años de gestación: la Milonga (AYESTARÁN, 1979, p.67).

No estado do Rio Grande do Sul, segundo Alvares (2007, apud LESSA; CÔRTEZ, 1997) a *milonga* teria chegado pela região fronteira que vai de Itaqui (divisa com a Argentina) até Jaguarão (divisa com o Uruguai).

Dentre muitas questões que merecem ser investigadas com relação à música sul-rio-grandense, além de todo o processo adaptativo ocorrido principalmente na região de fronteira, diz respeito a sua matriz. Neste sentido o autor comenta:

Nos acampamentos e povoados, fizeram tertúlias artísticas e dançaram em inúmeros saraus. Com eles trouxeram minuetos e contradanças. São as primeiras manifestações culturais palacianas á chegar no atual território rio-grandense (GOLIN, 1998, p. 1).

O pesquisador Luis Carlos Golin (1998) destaca que os *minuetos* e *contradanças* foram às primeiras demonstrações da música de moldes europeus no território sul-rio-grandense. Bangel (1989) aponta para questões ainda mais específicas da música feita no estado, onde se destacam os assentos nos tempos fracos, presentes nos fraseados vocais e instrumentais. Para Algacir Costa (1993), a música fandanguera^v é melódica por excelência, e apesar de possuir raízes africanas, tem a sua maior influência na música europeia. Em que pese à existência de uma diversidade muito grande de ritmos e gêneros musicais no Rio Grande do Sul que englobam um caldeirão de influências, tanto de raízes africanas, como de sul americana, muitos autores ainda concordam e enfatizam que a grande influência da música tradicional produzida no estado do Rio Grande do Sul, apresenta relações diretas com a música erudita europeia. Questões como essas, motivam para que os estudos continuem e possam revelar ainda mais pontos referentes à música popular de cunho regional no estado, principalmente em como se deu seu desenvolvimento e adaptação, bem como da sua mescla de influências.

Considerações Finais

A diversidade da música sul-rio-grandense se relaciona diretamente com pluralidade sonora gerada por inúmeros gêneros musicais distintos e suas diferentes relações com ambientes culturais diversos. Para entendermos de fato os processos que envolvem a música popular regional no estado, desde a sua adaptação e construção identitária, faz-se necessário compreender em maior escala, sobre as transformações ocorridas em todo este cenário, estas envolvem dentre muitos aspectos, demandas referentes há questões políticas, sociais e culturais.

A proposta deste artigo foi apresentar uma breve reflexão sobre alguns eixos históricos do qual a música sul-rio-grandense está inserida, com base inicial no breve estudo dos conceitos de Região e Fronteira e das suas possíveis contribuições para a percepção da música presente no estado, além do breve histórico de alguns dos principais gêneros musicais presentes no estado. Assunto esse, que se torna crível principalmente pela ideia de construir um panorama da música sul-rio-grandense no ambiente onde ela acontece, através de um recorte histórico que agrega novas interpretações sobre os territórios, as regiões e a própria fronteira, e que, nem sempre são físicos ou político-administrativos.

De modo, que espaços considerados interativos e em constante processo de mudança, são muito bem representados por estudos com que agregam o viés histórico, e que, admitem a importância da cultura de determinado local. Neste sentido, esta reflexão vai ao encontro das colocações apresentados no âmbito dos conceitos de Região e Fronteira, propondo uma contribuição para os esclarecimentos do panorama no qual a música sul-rio-grandense está inserida, tanto pela sua delimitação em termos de região, bem como pelas ressignificações quanto às teorias que envolvem o conceito de fronteira, pois ambas, fornecem subsídios importantes para o pensar da cultura musical e dos seus processos históricos, ocorridos no estado do Rio Grande do Sul.

Referências

ALVARES, Felipe Batistella. Milonga, chamamé, chimarrita e vaneira: origens, inserção no rio grande do sul e os princípios de execução ao contrabaixo. Monografia – UFSM - Santa Maria, 2007.

AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideu: Arca Editorial, 1967.

BAJARAS, Treto Dení. La historia regional em México: reflexiones y experiências sobre uma prática historiográfica. *História Unisinos*. V. 13, p. 5 a 15, 2009.

BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.

BUGALLO, Rubén Perez. *El chamamé: raíces coloniales y desorden popular*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

CARBONARI, María Rosa. De Cómo explicar La Región sin Perderse em el intento. Repasando e repensando la Historia Regional. *História Unisinos*. Vol 13, p. 19-34, 2009.

CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª ed. Vol. 02. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

COSTA, Algacir. Música por música. *Jornal do nativismo*, Porto Alegre, outubro de 1993.

CUNHA, Luiz Alexandre Gonçalves. Sobre o Conceito de Região. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 5, n. 2, p. 39-56, inverno 2000.

GOLIN, Tau. *A fronteira*. Porto Alegre: L&PM, 2002; 2004, 2 volumes.

_____. *O Povo do Pampa: uma história de 12 mil anos do Rio Grande do Sul para adolescentes e outras idades*/Tau Golin. – 3. Ed. – Passo Fundo: UPF, 2004.

_____. *A guerra guaraníca*. Porto Alegre: Editora da Universidade; Passo Fundo: UPF Editora, 1998.

_____. *A expedição: imaginário artístico na conquista militar dos sete povos*/Tau Golin. Porto Alegre: sulina, 1997.

HEREDIA, Edmundo A. Cono Sur: El fin de las regiones de frontera. In. *Cadernos do CHDD / Fundação Alexandre de Gusmão, Centro de História e Documentação Diplomática – Ed. Especial*. Brasília, DF: p. 197-217, 2007.

LESSA, Barbosa; CÔRTEZ, Paixão. *Manual de Danças Gaúchas*. 8ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

OLIVEIRA, R. C. Os (des) caminhos da identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 7-21, 2000.

OLIVEIRA, Silvio de. *Gêneros campeiros no Rio Grande do Sul: Ensaio dirigido ao violão*/ Silvio de Oliveira, Valdir Verona. – Porto Alegre: Nativismo, 2006.

REICHEL, Jochims Heloisa; BANDIERI, Suzana. Redescobrimo as Fronteiras. A sobrevivência histórica das regiões no processo de construção estatal do Brasil e da Argentina. In. *Da Região a Nação. Relações de escala para uma história comparada. Brasil-Argentina (séculos XIX e XX)* / Andrea Reguera e Marluza Marques Harres (org). – São Leopoldo Oikos, p. 17- 45, 2011.

RECKZIEGEL, A.L. (2000), *A instalação do Estado nacional e as tensões fronteiriças: Uruguai e Rio Grande do Sul no período 1822-1851*, Primeiras jornadas de historia regional comparada, Porto Alegre.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da Música Popular Brasileira: das origens a modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. 504p.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*, Edición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega“, 1998

ⁱ Segundo Marilyn Strathern (2006), ancorando as estratégias pelas quais os estudos sobre música trataram das diferentes musicalidades, de modo que, é possível diferenciar os tipos de música.

ⁱⁱ Formas de compasso onde se organizam os tempos musicais e, conseqüentemente, os ritmos e gêneros.

ⁱⁱⁱ No conceito de Peter Burke (2006), o autor com base nos estudos da antropologia e história reflete sobre a ideia de circularidade cultural, onde a cultura ao passo que pode ser modificada e repassada de uma população para outra, pode também retornar e acabar influenciando a cultura do qual saiu, devido aos novos atributos que esta cultura recebeu.

^{iv} Deslocamento de acentuação rítmica, onde a parte fraca do tempo se prolonga até a parte forte do outro tempo.

^v Representados pelos bailes de campanha ocorridos nas estâncias gaúchas, onde as elites costumavam imitar os bailes europeus (GOLIN, 2004).