

GABRIEL SOARES MACHADO

**A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE DO GAÚCHO
NA CANÇÃO DE LUIZ MARENCO: UM ENFOQUE DIALÓGICO**

Pelotas

2010

GABRIEL SOARES MACHADO

**A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE DO GAÚCHO
NA CANÇÃO DE LUIZ MARENCO: UM ENFOQUE DIALÓGICO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: Texto, Discurso e Relações Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti

Pelotas

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M149c Machado, Gabriel Soares

A construção discursiva da identidade do gaúcho na canção de Luiz Marengo / Gabriel Soares Machado. – Pelotas : UCPEL, 2010.

130 f.

Dissertação (mestrado) –Universidade Católica de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2010. Orientador: Di Fanti , Maria da Glória Corrêa.

1.análise do discurso. 2.música nativista I. Di Fanti , Maria da Glória Corrêa(OR). II.Título.

GABRIEL SOARES MACHADO

**A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE DO GAÚCHO
NA CANÇÃO DE LUIZ MARENCO: UM ENFOQUE DIALÓGICO**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Oscar Luiz Brisolara (FURG)

Prof. Dr. Hilário Inácio Bohn (UCPel)

Profª. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti – orientadora (UCPel)

*Para meus pais,
como prova de que o fruto não pode mesmo cair longe do pé.*

AGRADECIMENTOS

À professora orientadora Dr^a. Maria da Glória, pela competente orientação, pela confiança no meu trabalho, pelas exigências na medida certa, pela ética, pelas oportunidades diversas e pela amizade que entre nós se estabeleceu.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, por me proporcionar a convivência com docentes cuja competência, atenção e dedicação tanto contribuíram no meu amadurecimento profissional e pessoal.

À professora Dr^a. Carmen Lúcia Matzenauer, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela solicitude de uma pessoa sábia, com valiosas contribuições, estímulos e oportunidades.

À minha turma, pelos preciosos momentos de construção de conhecimento e por ajudar a diminuir a distância do trecho Pelotas – Rio Grande.

Ao amigo Guilherme, pelo coleguismo que se transformou em amizade – um constante apoio durante a caminhada.

À CAPES, pela bolsa de mestrado, imprescindível para o custeio da formação.

A Celina Häffele da Rocha, companheira de todas as horas, pela confiança, incentivo e parceria. Alguém que, além de tudo, transcende o conceito de melhor amiga.

Ao meu pai, por ser esse cerne de amor, honestidade, mansidão e sapiência. Um modelo de homem incansável no qual tenho o orgulho de tentar me espelhar.

Eu agradeço à minha mãe, mulher de cepa diferenciada, fonte inesgotável de amor e sabedoria.

Ao meu irmão, por me ensinar a ser um pouco mais crítico.

A Deus, (A e Ω) princípio e fim de todas as coisas.

*[...]cada frase é como um tento
que precisa ser lonqueado
e depois bem desquinado
para trançar um sentimento.*

(Jayme Caetano Braun / Luiz Marengo)¹

¹ Trecho da canção *Estrela D'Alva*.

RESUMO

Considerando a importância da reflexão sobre as diferentes imagens discursivas do gaúcho, este estudo tem o intuito de analisar, sob o ponto de vista dialógico, aspectos da construção discursiva da identidade gaúcha no CD de música nativista intitulado *Identidade*, de Luiz Marengo, procurando apreender pistas que apontam para a constituição do sujeito sul-rio-grandense. Como objetivos específicos, visa verificar, nas composições musicais do referido disco, (a) pistas discursivas que remetem a facetas identitárias as quais, embora possam advir de singularidades díspares, e até mesmo conflitantes entre si, ajudem na construção dialógica do gaúcho, (b) como se dá a construção dialógica da identidade do sujeito gaúcho nas canções interpretadas por Luiz Marengo, observando como sentidos advindos de um já-dito são responsabilmente refletidos e refratados e (c) qual a influência dessa construção dialógica para a formação identitária sul-rio-grandense. Esta pesquisa está baseada na teoria dialógica do discurso (Bakhtin 1998, 2003; Bakhtin/Volochinov, 1995), que tem contribuído para a reflexão acerca dos estudos da enunciação e do discurso, inclusive no que tange à constituição discursivo-identitária do indivíduo, e estabelece interlocução com os estudos culturais (Hall, 2000; Silva, 2007), que contribuem com reflexões a respeito das relações entre processos culturais e identitários. No que se refere à metodologia, são analisadas cinco canções do disco *Identidade*, escolhidas de acordo com traços recorrentes representativos do sujeito sulino, não deixando de dialogar com as outras canções selecionadas e com o conjunto da obra. Nesse processo, discorre-se sobre pistas nos enunciados de letra e melodia, formadores das canções, que agem no sentido de embasar os modos de representação do gaúcho e, conseqüentemente, sua construção identitária. Para tanto, parte-se do raciocínio de que as formações identitárias estão diretamente relacionadas com a linguagem. Assim, os modos de representação se dão por meio do discurso, o qual estabelece relações dialógicas com discursos outros, remetendo ao processo de construção de sentido em que o interlocutor tem participação ativa. Nesse contexto, conclui-se apontando para um *repensar* os conceitos sobre a *atual* representação do gaúcho, considerando sua identidade como algo em constante deslocamento, ou seja, em constante construção.

Palavras-chave: relações dialógicas, identidade gaúcha, música nativista, representação discursiva

RESUMEN

En vista de la importancia de la reflexión acerca de las diversas imágenes discursivas del “gaucho”, este estudio intenta analizar, desde un punto de vista dialógico, aspectos de la construcción discursiva de la identidad del “gaucho” en un CD de música nativista llamado *Identidade* [*Identidad*], del famoso cantante gaucho Luiz Marengo, buscando ahí marcas respecto a la constitución del sujeto gaucho típico. Específicamente, intenta verificar, en las canciones del CD (a) marcas discursivas que remiten a fragmentos identitarios que, aunque pueden venir de singularidades irreducibles e incluso en conflicto, convergen en la construcción dialogal del sujeto gaucho típico, (b) cómo transcurre la construcción dialogal de la identidad del “gaucho” en las canciones interpretadas por Luiz Marengo, intentando percibir cómo el “ya-dicho” se refleja y se refracta responsivamente y (c) cuál es la influencia de esta construcción dialogal en la formación de la identidad típica del sujeto gaucho. Esta investigación se basa en la teoría dialógica del discurso de Bakhtin (Bakhtin 1998, 2003; Bakhtin/Volochinov, 1995), que ha contribuido a la reflexión referente a la enunciación y al discurso, incluyendo la constitución discursivo-identitaria de los agentes humanos, en diálogo con el campo de los estudios culturales (Hall, 2000; Silva, 2007), que contribuye con reflexiones respecto a las relaciones de los procesos culturales y la identidad. En cuanto a la metodología, cinco canciones del CD *Identidade* han sido analizadas, y fueron elegidas de acuerdo con marcas recurrentes representativas del sujeto típico de Rio Grande do Sul, en diálogo entre ellas y con todas las canciones del CD. En este proceso, describimos marcas de los enunciados escritos e melódicos que constituyen las canciones, enunciados que fundamentan las maneras de representar el sujeto gaucho típico y por lo tanto la construcción de su identidad. Así, consideramos la formación de la identidad ligada directamente al lenguaje y las maneras de representar la identidad como manifiestas por medio del discurso, que establece relaciones dialógicas con otros discursos, en un proceso de construcción del sentido en el cual los interlocutores tienen una participación activa. En este contexto, concluimos señalando la necesidad de *repensar* los conceptos de la *actual* representación del sujeto gaucho típico considerando su identidad como algo en movimiento permanente, es decir, en construcción constante.

Palabras-llave: relaciones dialógicas, identidad gaucha, música nativista, representación discursiva

ABSTRACT

Considering the importance of reflecting on the different “gaucho” discursive images, this study aims to analyze, from a dialogical point of view, aspects of the discursive construction of “gaucho” identity in a nativistic music CD titled *Identidade [Identity]* by Luiz Marengo, the famous “gaucho” singer, seeking marks therein regarding the constitution of Rio Grande do Sul’s typical subject. Specifically, it aims to verify, in the CD’s songs (a) discursive cues pointing to identitary fragments which, although may come from irreducible and even conflicting singularities, converge in the dialogical construction of the typical “gaucho” subject, (b) how the dialogical construction of the “gaucho” identity happens in the songs interpreted by Luiz Marengo, seeking to perceive how the “already-said” is responsively reflected and refracted and (c) what is the influence of this dialogical construction on Rio Grande do Sul typical subject identity formation. This research is based on Bakhtin’s dialogical theory of discourse (Bakhtin 1998, 2003; Bakhtin/Volochinov, 1995), which has contributed to the reflection concerning enunciation and discourse, including human agents’ discursive-identitary constitution, and dialogues with the field of cultural studies (Hall, 2000; Silva, 2007), that contribute with reflections regarding the relationships of cultural and identity processes. As for the methodology, five songs of the CD *Identity* are analyzed which were chosen in accordance with representative recurrent marks of Rio Grande do Sul subjects, in dialogue with each other and all the CD songs. In this process, we describe marks in lyrics and melody utterances that constitute the songs, which ground the ways of representing the typical gaucho subject and consequently her identity construction. As we consider identity formation as directly linked to language, the ways of representing identity manifest themselves by means of discourse, which establishes dialogical relationships with other discourses, in a process of sense construction in which interlocutors have an active participation. In this context, we conclude pointing to the need of *rethinking* the concepts on the *current* representation of the typical “gaucho” subject by taken their identity as something in constant displacement, that is, in constant construction.

Keywords: dialogical relationships, “gaucho” identity, nativistic music, discursive representation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Quadro 1. Canções organizadas por temáticas representacionais | 57 |
| Quadro 2. Canções selecionadas para análise | 58 |
| Quadro 3. Ordem de análise das canções | 62 |
| Figura 1. Palco da apresentação / gravação no início do evento | 97 |
| Figura 2. Palco da apresentação / gravação no fim do evento..... | 98 |
| Figura 3. Reprodução da parte interna do encarte do CD <i>Identidade</i> | 98 |
| Figura 4. Violão solo | 100 |
| Figura 5. Gaita | 100 |
| Figura 6. Violão solo | 100 |
| Figura 7. Contrabaixo elétrico | 101 |
| Figura 8. Vestimentas dos músicos | 101 |
| Figura 9. <i>Pala</i> sobre o ombro do cantor | 102 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS | 17 |
| 1.1 TEORIA DIALÓGICA DO DISCURSO | 18 |
| 1.1.1 Língua e dialogismo | 18 |
| 1.1.2 Tema e significação | 20 |
| 1.1.3 Enunciado: constituição e compreensão | 22 |
| 1.2 ESTUDOS CULTURAIS: IDENTIDADE EM SUA DINAMICIDADE | 27 |
| 1.2.1 Proposta iluminista | 29 |
| 1.2.2 Proposta sociológica | 30 |
| 1.2.3 Proposta pós-moderna | 31 |
| 2 O GAÚCHO: HISTÓRIA, GÊNERO E CULTURA MUSICAL | 35 |
| 2.1 A REPRESENTAÇÃO DO GAÚCHO | 35 |
| 2.1.1 Viés histórico-formativo do gaúcho | 36 |
| 2.1.2 Viés antropológico: uma questão de gênero | 39 |
| 2.2 A MÚSICA COMO PRÁTICA CULTURAL: A CANÇÃO GAÚCHA | 42 |
| 2.2.1 A música como prática cultural | 42 |
| 2.2.2 A canção regional gaúcha: entre o Tradicionalismo e o Nativismo | 45 |
| 2.2.3 A música nativista de Luiz Marengo | 51 |
| 3 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE DO GAÚCHO NA CANÇÃO DE LUIZ MARENCO: UM ENFOQUE DIALÓGICO | 55 |
| 3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS | 55 |
| 3.1.1 Procedimentos metodológicos de seleção das canções | 55 |
| 3.1.2 Procedimentos metodológicos de análise do material | 58 |
| 3.2 TEMÁTICAS REPRESENTACIONAIS: FACETAS IDENTITÁRIAS | 60 |
| 3.2.1 Vida no campo | 62 |
| 3.2.2 Sentimentos interiorizados | 69 |
| 3.2.3 Música e dança | 75 |
| 3.2.4 Aprendizagem e ensinamento | 80 |
| 3.2.5 Dificuldades enfrentadas | 86 |

| | |
|---|------------|
| 3.3 PROCESSOS DIALÓGICOS: RESSONÂNCIAS IDENTITÁRIAS | 92 |
| CONCLUSÃO..... | 104 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 110 |
| ANEXOS | 113 |

INTRODUÇÃO

A idéia do presente trabalho surgiu quando recém me enraizava no terreno do Mestrado em Lingüística Aplicada, percebendo a questão da *identidade* como uma problemática recorrente devido às várias dimensões que esse termo comporta. Logo nas primeiras leituras, além de começar a compreender sua complexidade, comecei a me compreender enquanto pesquisador que principia a desbravar um campo ainda alheio ao seu conhecimento. Assim, conforme se davam as leituras e discussões, com professores e colegas, era como se eu conseguisse acender um foco de luz que me tirava da escuridão, aumentando meu campo de visão, minha percepção não somente em relação a esse assunto, mas sobre as várias temáticas abordadas no decorrer do Curso. Trata-se de um tipo de ciclo que envolve o *conhecimento*, fazendo com que quanto mais estudamos, mais compreendemos nossa fragilidade cultural.

A *identidade*, portanto, apresentou-se para mim como um ponto de bastante tensão, o que se justifica quando consideramos que as formações identitárias estão diretamente relacionadas com a linguagem, questão de discurso por meio da representação. E a linguagem, por sua vez, é papel-chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais, instituindo os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Isso me fez perceber o motivo pelo qual a questão identitária é, ao mesmo tempo, local de problematização e de constante retorno. Trabalhar, então, com o conceito de identidade, implica examinar a forma como as identidades são discursivamente constituídas, atentando para a sua fluidez e dinamicidade.

Envolto, pois, pelos tantos questionamentos que simplesmente emergem quando o pesquisador se encontra nesse movimento, a arquitetar seu trabalho, acabei refletindo sobre a identidade como um tipo de processo que age por meandros culturais, estabelecendo identificações tanto individuais quanto coletivas. Pensei numa situação a partir da qual, pelo embasamento identitário, sua posição sócio-histórica, um indivíduo se distingue dos demais por meio de peculiaridades que o colocam em posição particular de diferenciação, e, no entanto, esse mesmo indivíduo aceita que apresenta características culturais comuns que o fazem convergir em determinadas comunidades sociais. Em outras palavras, trata-se de uma situação na qual a pessoa, ao mesmo tempo em que acredita ser única, também pensa compartilhar certas características com um incontável número de outras pessoas.

Sendo assim, atentei para os processos formadores tanto das noções de *identidade* como de *alteridade*, observando que são conceitos construídos justamente quando estão em

contato um com o outro, ou melhor, quando estão no ambiente social de interlocução. Isso configura o fato de que é a partir da diferença que geramos nossa auto-imagem, é a partir do *outro* que nos reconhecemos como seres únicos. Dessa forma, é essencial notar que as convicções na existência de atributos realmente nos diferenciando dos outros indivíduos, imprimindo-nos o caráter de singularidade e pertencimento a determinado meio, são baseadas em critérios bastante complexos, propagados com a ajuda das práticas discursivas.

A partir dessas conjeturas, passei a me interessar pelo estudo da identidade focalizando-a como uma *construção* operada por processos discursivos. Uma relação que compreende o importante papel dos fatores culturais frente aos meios midiáticos e reverbera as representações que contribuem fortemente na construção das visões de mundo dos sujeitos, inclusive em suas noções identitárias. Então, conforme ia me deparando com os elementos que gravitam em torno do estudo da identidade, voltava meu olhar às relações lingüísticas que regem tal temática, o que acabou por conduzir meu foco de pesquisa justamente para o viés enunciativo.

Portanto, os processos lingüísticos que envolvem a questão identitária foram sendo desvendados desde o princípio deste estudo. São como fatores em *movimento contínuo*, pelo qual, inclusive, um mesmo indivíduo pode ser representado de várias maneiras, dependendo do contexto em que se encontra – identificações várias numa só individualidade, sujeito identitariamente instável, ou melhor, múltiplo, mutável. Assim, os processos lingüísticos estão não só efetivamente envolvidos na produção e reprodução de práticas sociais diversas, mas são criados e ressignificados discursivamente. Por conseguinte, o discurso está ligado à formação dos eixos responsáveis por toda uma estruturação social que sustenta e conduz preceitos, acordos, como também relações e identidades que lhe são subjacentes. Em outras palavras, é a linguagem o meio de produzir e reproduzir uma sociedade (conhecimentos, identidades e relações sociais).

Pensando nesses princípios em relação à sociedade brasileira, é possível perceber a existência de uma representação discursiva comumente veiculada, que, inclinada à padronização, além de caracterizá-la pelo uso de uma única língua, plasticiza-a por meio de práticas sócio-culturais pontuais, como *carnaval*, *samba* e *futebol*. Trata-se de uma concepção equivocada que acompanha a urbanidade e a abrangência das redes de comunicação de massa, ignorando variações lingüísticas, sociais e culturais próprias de um país, como o Brasil, cuja diversidade cultural lhe é peculiar. No entanto, ainda sob essa inclinação que tende a homogeneizar, as diferenças se impõem, recolocando questões como cultura e região, o que dá vazão a um processo de construção/reafirmação de identidades. Destacam-se, dessa forma,

entre outras, as singularidades formadoras da cultura nordestina, que se diferem das singularidades da cultura baiana, que também diferem das singularidades da cultura carioca, e assim por diante.

Da mesma forma, o que ocorre com o Brasil também ocorre com o Rio Grande do Sul, pois é um Estado que não pode ser tomado como uma unidade, já que são diferentes fatores que agem no sentido de consolidar um marco de referência para a identidade do gaúcho, tornando-o passível de ser reconhecido por variadas características que lhes são representativas, ligadas tanto as suas práticas culturais urbanas quanto rurais. No caso, ao gaúcho, pode ser associada a doma de animais e o dançar em invernadas artísticas. Entretanto, são representações que não estão necessariamente intrincadas umas com as outras, pois o gaúcho que dança pode não saber domar, e vice-versa, ou ainda pode não praticar nenhuma dessas atividades. Essa reflexão, que assinala a existência de heterogeneidades, é desencadeada por meio de movimentos que se voltam para o culto do rural e do passado, como o Tradicionalismo e o Nativismo, e acaba por reafirmar a importância da reflexão sobre a questão da diversidade cultural e, conseqüentemente, suas inúmeras identidades subjacentes.

Nesse contexto, tenho me interrogado em relação à cultura gaúcha e a aspectos que remetem à sua constituição identitária. Participante ativo de variadas manifestações culturais sul-rio-grandenses, costumo vivenciar diferentes experiências, passando pelos costumes do campo, pela prática de tomar chimarrão, usar a pilcha gauchesca e participar de bailes e eventos realizados em CTGs, além de apreciar a dança e a música regionalista. Justamente porque a música ocupa um espaço de destaque nos festivais nativistas do Rio Grande do Sul e havendo uma grande produção de trabalhos nessa esfera, chamou-me a atenção, dentre tantas outras manifestações, as composições musicais interpretadas pelo cantor e compositor gaúcho Luiz Marengo, singularmente reunidas sob a alcunha de *Identidade*. Tendo acesso a seu trabalho, passei a me questionar sobre que marcas identitárias poderiam ser observadas nas músicas que compõem o CD. Seriam as próprias canções em seu conjunto? Os aspectos temáticos que as compõem? As melodias? Os cenários projetados? Enfim, contemplando meus interesses pessoais e acadêmicos, percebi que esse CD abria um espaço de investigação voltado para a possibilidade de desenvolver uma reflexão. Assim, com base em uma perspectiva acadêmica, eu poderia responder à seguinte questão de pesquisa: “Como se constrói discursivamente a identidade do gaúcho no CD *Identidade*, de Luiz Marengo?”

Partindo dessas proposições, o presente estudo tem como objetivo geral analisar, sob o ponto de vista dialógico, aspectos da construção discursiva da identidade gaúcha no CD de música regionalista intitulado *Identidade*, procurando apreender pistas que apontam para a

constituição identitária do sujeito sul-rio-grandense representado no CD. Como objetivos específicos, visa verificar, nas composições musicais do referido disco, (a) pistas discursivas que remetem a facetas identitárias as quais, embora possam advir de singularidades díspares, e até mesmo conflitantes entre si, ajudem na construção dialógica do gaúcho, (b) como se dá a construção dialógica da identidade do sujeito gaúcho nas canções interpretadas por Luiz Marengo, observando como sentidos advindos de um já-dito são responsivamente refletidos e refratados e (c) qual a influência dessa construção dialógica para a formação identitária sul-rio-grandense.

Tendo em vista esses propósitos, são analisadas cinco canções do disco *Identidade*, escolhidas de acordo com traços recorrentes representativos do sujeito sulino no CD. No processo de análise, essas canções não deixam de dialogar com as outras canções do disco e com o conjunto da obra, apontando-se pistas nos enunciados de letra e melodia que agem no sentido de embasar os modos de representação do gaúcho e, conseqüentemente, sua construção identitária. Para tanto, parte-se do raciocínio de que as formações identitárias estão diretamente relacionadas com a linguagem, sendo que os modos de representação se dão por meio do discurso, o qual estabelece relações dialógicas com discursos outros, remetendo ao processo de construção de sentido em que o *outro* (a alteridade) tem participação fundamental.

Para o desenvolvimento desta investigação, recorre-se a duas abordagens teóricas. A primeira, a teoria dialógica do discurso (Bakhtin 1998, 2003; Bakhtin/Volochinov, 1995), tendo como princípio fundamental a constituição dialógica da linguagem e do sujeito, respalda a reflexão do ponto de vista dos estudos lingüísticos. A segunda abordagem teórica contempla os estudos culturais sobre identidade (Hall, 2000; Silva, 2007), especialmente aqueles que consideram a dinamicidade dos processos identitários e sua relação constitutiva com as práticas discursivas.

A presente pesquisa se justifica, nessa perspectiva, pela abertura de espaço para se discutir aspectos da identidade gaúcha representada nas canções do disco *Identidade*, considerando a possibilidade da criação de conhecimentos a partir dos arcabouços teórico-metodológicos utilizados. É um trabalho que não só contribui para o desenvolvimento dos estudos lingüísticos em sua ligação com os processos sociais, como a relação linguagem / sociedade, mas também para uma reflexão de caráter epistemológico dos fatores envolvidos na construção identitária dos habitantes do Rio Grande do Sul.

Este trabalho está organizado em três capítulos, seguidos da *Conclusão*. O primeiro capítulo – *Pressupostos teóricos* – está organizado em duas partes. Na primeira parte – *Teoria dialógica do discurso* – são apresentadas contribuições da teoria enunciativo-discursiva

bakhtiniana a partir da qual as formações identitárias emergem das relações interdiscursivas. A segunda parte – *Estudos culturais: identidade em sua dinamicidade* – traz contribuições acerca de como as identidades estão sendo focalizadas em sua dinamicidade.

O capítulo seguinte – *O gaúcho: história, gênero e cultura musical* – também está organizado em duas partes. Na primeira parte – *A representação do gaúcho* – são apresentadas ponderações sobre a constituição histórica do gaúcho, assim como sobre a construção do gênero *social* e sua representação, o que permite apontar diferenças entre uma abordagem biológica e um constructo de valores convencionados e representados socialmente. A segunda parte – *A música como prática cultural: a canção gaúcha* – traz a contextualização cultural da música gauchesca no Rio Grande do Sul, tratando dos movimentos tradicionalista e nativista e do trabalho de Luiz Marengo nesse âmbito regional.

O terceiro capítulo – *A construção discursiva da identidade do gaúcho na canção de Luiz Marengo: um enfoque dialógico* – é destinado à análise discursiva do material, e está organizado em três partes. Na primeira parte – *Procedimentos metodológicos* – é apresentada a metodologia de seleção e análise do material. Na segunda parte – *Temáticas representacionais: facetas identitárias* – é feita a análise propriamente dita dos enunciados de letra e melodia que constituem as canções, buscando apontar pistas discursivas que embasem os modos de representação do gaúcho. Na terceira parte – *Processos dialógicos: ressonâncias identitárias* – as pistas discursivas identificadas são dialogicamente estudadas em relação ao conjunto do disco no intuito de observar a construção discursiva da identidade gaúcha no material analisado.

Na *Conclusão*, são desenvolvidas reflexões que emergiram na análise, as quais apontam para diferentes representações de gaúcho resgatadas por meio de pistas discursivas, ou melhor, da articulação das materialidades lingüísticas com os enunciados sonoro-musicais. Nesse sentido, é possível afirmar que o estudo possibilita verificar aspectos envolvidos na produção, circulação e recepção dos enunciados analisados frente à constituição identitária gaúcha.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

As considerações feitas por Mikhail Bakhtin e seu Círculo² (Bakhtin 1998, 2003; Bakhtin/Volochinov, 1995) primam por tomar a língua como interação social, como discurso de sujeitos responsivos (responsáveis e respondentes). Tal abordagem, sem dispensar as relações lógicas do sistema da língua, volta-se para as relações dialógicas dos discursos, as relações de sentido estabelecidas. A dialogicidade implica a inter-relação tanto com discursos anteriores quanto posteriores, desencadeando um processo de responsividade constitutivo da compreensão dos sentidos tanto de locutores quanto interlocutores. De acordo com Di Fanti (2004, p.2), a noção de dialogismo, “arquitetada em múltiplas vestimentas”, aparece no conjunto da obra bakhtiniana, primando “pela relevância à presença do outro no discurso em diferentes graus de alteridade, à abertura a discursos variados (passados, presentes e futuros); enfim, à preservação das pluralidades”.

A linguagem, pela perspectiva dialógica, é considerada no interior da realidade enunciativa concreta, sendo, então, a interação verbal o meio de existência e constituição da língua, acontecimento pelo qual o locutor é estabelecido na interação viva com outras vozes sociais, outros posicionamentos valorativos (Bakhtin, 1998). Conforme Brait (2006), os pressupostos bakhtinianos abarcam, entre tantos tópicos, a relação indissociável entre língua, linguagens, história e sujeitos, além da construção e produção de sentidos por meio de relações sócio-discursivas desempenhadas por indivíduos localizados socialmente.

Pode-se perceber, nesse contexto, que a teoria bakhtiniana está aberta a diálogos interdisciplinares variados, e o pesquisador, no processo de pesquisa, deve estar atento para responder às necessidades do objeto de estudo, às perguntas desencadeadas pela investigação. Desse modo, a fim de desenvolver a fundamentação teórica que dá subsídios para a análise da identidade do sujeito sul-rio-grandense nas canções do CD *Identidade*, de Luiz Marengo, parte-se dos princípios da teoria dialógica de Bakhtin e se estabelece interlocução com estudos sobre identidade.

Os pressupostos teóricos ficam, portanto, organizados em duas seções. Na primeira seção – *Teoria dialógica do discurso* – são apresentados conceitos básicos desenvolvidos por Bakhtin e seu Círculo, tendo em vista a importância das relações dialógicas e noções como língua, valoração, reflexão/refração, enunciação e gêneros do discurso, elementos essenciais

² O Círculo de Bakhtin é constituído por um grupo de intelectuais que se reuniam na Rússia, entre 1918 e 1929, para debater idéias e discutir interesses filosóficos em comum. Seus principais integrantes são V. N. Volochinov, P. N. Medvedev e Mikhail Bakhtin, líder do grupo (Clark e Holquist, 1998).

para o entendimento do discurso na constituição das identidades. A seguir, na segunda seção – *Estudos culturais: identidade em sua dinamicidade* – são desenvolvidas contribuições sobre a questão da identidade, embasamento para compreender a complexidade da movimentação identitária.

1.1 TEORIA DIALÓGICA DO DISCURSO

1.1.1 Língua e dialogismo

Para Bakhtin (1998), a língua não pode ser considerada como um sistema de categorias gramaticais apartadas da situação concreta de enunciação, mas como uma realidade que é *construída* na interação e, como tal, saturada por índices valorativos provenientes das experiências sócio-históricas dos seus participantes: locutor e interlocutor. O fato de ser tida como *sistema de normas imutáveis* trata-se de uma abstração que não poderia ser ponto de partida para compreensão ou explicação do funcionamento dos fatos lingüísticos enquanto fatos vivos e em evolução. Os pressupostos bakhtinianos (Bakhtin, 1998), desse modo, vão de encontro a teorias que desconsideram a subjetividade na língua, ignoram o contexto social em que a linguagem está imersa e tomam a língua de maneira isolada, livre das diferentes dimensões que a constituem.

Nos estudos tradicionais da estilística do gênero, ciência lingüística cujo enfoque de análise é contestado por Bakhtin, a forma (gênero) e o conteúdo (estilo e linguagem) do discurso são abordados separadamente. Para o autor, trata-se de um enfoque científico que acaba por estudar as “harmônicas individuais e orientadoras de estilo, ignorando seu tom social básico” (Bakhtin, 1998, p.71). A vida social do discurso, fora dessa redoma imposta por tal metodologia, fica ignorada, apartando a linguagem de todo um contexto exterior em que é construída e operando por meio de tipos artificiais de análise.

Esse posicionamento teórico-metodológico faz com que os pressupostos bakhtinianos sejam evocados como teoria dialógica³, pois consideram a linguagem na sua dinamicidade, como constituída na interação verbal. Conforme aponta Di Fanti (2004, p.22), em relação à importância das contribuições advindas dos pressupostos bakhtinianos, “Bakhtin

³ De acordo com Brait (2006, p. 9), ainda que Mikhail Bakhtin e seu Círculo não tenham formalmente proposto uma perspectiva teórico-analítica, não se pode negar que o conjunto de suas obras representa uma das mais importantes contribuições para os estudos da linguagem, motivando, inclusive, o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso.

é o precursor de uma *teoria enunciativo-discursiva*, ao instaurar suas reflexões amparado num paradigma dialógico, no qual o discurso se abre às influências do outro (sujeito e discurso), às heterogeneidades, constituindo-se pela linguagem em funcionamento, como atividade”.

A identificação com a questão da dialogicidade, no entanto, não pode ser entendida como em composições representacionais de conversa entre personagens ou mesmo interação face-a-face de sujeitos isolados e soltos no espaço e no tempo. Tanto para Bakhtin quanto para os membros de seu Círculo o conceito de diálogo é mais significativo, uma espécie de propriedade constitutiva do discurso que pressupõe comunicação com outros discursos e o discurso do outro (Bakhtin, 1998). Trata-se, sim, da dinâmica do processo de interação das diversas vozes sociais presentes, por exemplo, num diálogo face-a-face, num pensamento, num verso de um poema, ou melhor, trata-se do entrecruzamento de “forças que nele atua e condiciona a forma e as significações do que é dito ali” (Faraco, 2003, p. 60). Como aponta Di Fanti (2009b), a noção bakhtiniana de diálogo se alicerça nos pressupostos duma interação viva entre discursos, por meio de uma constante relação de interação de sentidos, resultando em consonâncias, discordâncias, reiteraões, confrontos, respondendo a já-ditos, antecipando respostas e também suscitando respostas.

Assim sendo, para a teoria dialógica, os estudos da linguagem passam a ter como realidade fundamental o contexto interacional, pois a língua vai além de um universo formal norteado por diferenças geográficas, temporais e sociais. Essa gama de diferenças é, pela proposta bakhtiniana, atravessada por outra série de camadas de vozes sociais constituídas por índices sociais de valor, um tipo de bagagem cultural formada pelas diversas experiências de cada indivíduo⁴.

Conforme Bakhtin (1998), o princípio do dialogismo implica que todo discurso é construído por discursos outros, mais ou menos aparentes, desencadeando diferentes relações de sentido. Trata-se de um conjunto indefinido de vozes sociais que dialogam entre si, estabelecendo, de acordo com Faraco (2003), uma determinada dinâmica, podendo elas, então, apoiarem-se, contraporem-se parcial ou totalmente, diluírem-se em outras ou mesmo parodiarem-se. Isso acontece porque, como já mencionado, o discurso estabelece inter-relação permanente com discursos de outrem, o que caracteriza a natureza heterogênea da linguagem.

A língua está intrincada de tal forma ao fluxo da comunicação verbal que se desenvolve junto com ele. Considera-se, de acordo com Bakhtin/Volochinov (1995), não a

⁴ Deve-se, inclusive, considerar as experiências compartilhadas por comunidades/grupos discursivos, e não somente as individualidades singulares formadoras dessas comunidades como portadoras de experiências.

língua sendo simplesmente transmitida de geração para geração como pronta para ser recebida e usada, mas como um processo de ressignificação dinâmica, evolutiva, em que seus usuários têm que penetrar na corrente de comunicação verbal, agindo e revelando-se como sujeitos ativos nesse reprocessamento contínuo. Nesse sentido, Bakhtin (1998) explica a constituição dialógica da linguagem, evidenciando que todo enunciado, justamente por ser um elo na cadeia da comunicação discursiva, é invariavelmente inscrito em um determinado momento sócio-histórico, atravessado por palavras do *outro*, impregnadas de valorações.

Dessa forma, a língua, para Bakhtin (1998, p.81), “não é dada, mas, em essência, estabelecida em cada momento”, o que a faz agir sempre impondo limites de significação, assegurando um “máximo de compreensão”. Esse máximo de compreensão é determinado por pistas discursivas utilizadas pelo locutor em seus enunciados, deixando espaço para diversas interpretações, porém não qualquer uma. Assim, a linguagem passa a ser tida como um objeto de estudo que deve ser expandido, dado sua riqueza e complexidade de detalhes, um fenômeno a ser observado a partir da situação de enunciação dos interlocutores, isto é, um processo que se passa no meio social, no contexto dialógico, o qual pressupõe a interdiscursividade. Logo, como aponta Di Fanti (2004, p.25), o viés bakhtiniano acaba desconstruindo a dicotomia *lingüístico / social*, e instaurando um olhar pelo qual “o verbal é social e é ideológico assim como o social é ideológico”.

Na seção seguinte, serão desenvolvidas considerações a respeito dos conceitos de *tema* e *significação*, abordando a constituição da enunciação por aspectos verbais e não-verbais que se interpenetram.

1.1.2 Tema e significação

Somente quando um locutor, na interação com outro, assume uma atitude responsiva em relação à determinada situação, é que uma dada unidade da língua pode se tornar enunciado⁵. Então, um enunciado compreende orientações valorativas de onde advêm a possibilidade de diversos sentidos para essa dada unidade, e enunciar é atribuir valor ao que se diz e aos outros dizeres, é se posicionar ideologicamente em relação ao outro, até mesmo porque a valoração acompanha toda forma de enunciação, sendo condição para sua existência

⁵ De acordo com Paulo Bezerra, tradutor da *Estética da criação verbal*, nos textos bakhtinianos não existem distinções entre enunciado e enunciação, uma vez que o próprio Bakhtin utiliza o mesmo termo “*viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura, etc.” (Bakhtin, 2003, p.261).

(Bakhtin/Volochinov, 1995). Nesse sentido, a enunciação, de acordo com os pressupostos bakhtinianos, é constituída por aspectos verbais e não-verbais, que, entre outros, podem ser observados nas relações entre *tema* (dimensão não-reiterável) e *significação* (dimensão reiterável).

A *significação* se instaura, basicamente, a partir dos elementos “reiteráveis” no processo enunciativo. Significa dizer que corresponde aos elementos que são repetidos na enunciação, ou melhor, a materialidade lingüística da produção enunciativa. Dessa forma, como constitui parte integrante da totalidade do enunciado, a materialidade – *significação* – é fundamental e não pode ser descartada num estudo de base bakhtiniana (Bakhtin/Volochinov, 1995).

Já, o *tema*, constitui o próprio enunciar, a enunciação localizada no contexto sócio-histórico. É nesse sentido que o tema é considerado dimensão não-reiterável, uma vez que é único, irrepitível. Assim, o enunciado é composto por aspectos verbais e não-verbais, ambos recuperados pelos interlocutores, no contexto de fala: os verbais, pela *significação* (palavras, sons etc.), e os não-verbais pela entoação expressiva, dimensão histórico-social. Conforme Di Fanti (2009c, p.209-210),

no enunciado “Que horas são?”, a *significação* é idêntica em todas as instâncias históricas em que é pronunciada. Está associada aos elementos lingüísticos que a compõem (relações morfológicas, sintáticas e semânticas). O tema do enunciado “Que horas são?” não pode ser segmentado, pois varia a cada situação histórica concreta em que é pronunciado. A *significação* está para as unidades lingüísticas, enquanto o tema está para o todo, para o sentido sempre novo da enunciação [...] A *significação* é um potencial, uma possibilidade de significar, que se concretiza no interior de um tema concreto, em uma enunciação concreta [...] Um mesmo elemento lingüístico (*significação*) recebe orientações sociais apreciativas diferentes, dependendo da situação da enunciação (finalidade, interlocutores, lugar e tempo), garantindo a circulação de sentidos e decorrente instauração do tema.

A partir dessas reflexões, pode-se compreender que *tema* e *significação* se correlacionam na enunciação, um processo de interdependência atravessado por diferentes valores. Então, aí, nesse meio que constitui a enunciação, a inter-relação operada entre *tema* e *significação* ocorre de tal forma que ambos se interpenetram, tornando-se indissociáveis: o *tema* está atrelado à *significação* e vice-versa, mantendo-se entre eles, inclusive, uma relação de dependência. No entanto, um não constitui simples reflexo do outro, pois as mesmas palavras significam diferentemente, ou seja, elas ganham vida a partir de diferentes acentos de valor, diferentes orientações sociais apreciativas criadas no processo enunciativo, que apontam para diferentes aspectos histórico-sociais, nem sempre sinalizados lingüisticamente, mas que se fazem presentes no momento da interlocução. O *tema* e a *significação* se

complementam no enunciado, devendo ser considerados a partir do aspecto dialógico da linguagem que convoca várias outras vozes para o enunciado (Bakhtin/Volochinov, 1995).

Como as formas lingüísticas são decorrentes de convenções, elas não têm valor sozinhas (apenas potencialidades, virtualidades), pois, independentemente da instância histórica em que um enunciado qualquer for pronunciado, sua *significação* será sempre a mesma, por isso reiterável, enquanto seu *tema* varia de acordo com a situação enunciativa, histórica, por isso não-reiterável, ou seja, depende do contexto em que é pronunciado. Fica explicitada, assim, a indissociável relação entre, por um lado, a questão de instabilidade do discurso, advinda da dinamicidade dos sentidos (tema) nas situações de enunciação, e, por outro lado, a questão de estabilidade, advinda da significação, possibilitando que um determinado tema seja instaurado (Bakhtin/Volochinov, 1995).

Na seção seguinte, serão desenvolvidas considerações a respeito do conceito de *enunciado*, tanto no que tange à constituição como à compreensão responsiva ativa, além de abordar sua relativa estabilidade, evidenciada por meio dos gêneros discursivos.

1.1.3 Enunciado: constituição e compreensão

O enunciado constitui-se pelo emprego da língua de forma concreta, sendo irrepitível, pois, ainda que seja pronunciado mais de uma vez, não é igual ao anterior no que tange à sua instância histórica (tema). Para a perspectiva bakhtiniana (Bakhtin, 2003), os enunciados são elos na corrente da comunicação discursiva, estando ligados tanto a enunciados precedentes como a posteriores. Assim, quando um enunciado é criado pelo locutor, já o é feito com base na perspectiva de resposta daquele para quem, de certa forma, é dirigido, uma vez que se tem por base a presença do outro da interlocução com atitude responsiva, e não um sujeito meramente passivo. É nesse sentido que se pode afirmar que o enunciado antecipa possíveis respostas e já na sua construção é direcionado ao encontro delas.

Diante disso, como os enunciados não deixam de responder a já-ditos, esperam réplicas e são internamente dialogizados, não existe palavra primeira que vá romper com um silêncio unânime, pressupondo-se, assim, sempre a existência de enunciados anteriores e posteriores com os quais o presente enunciado vai se relacionar (Bakhtin, 2003). Logo, os enunciados possuem dimensões de caráter heterogêneo – com a afluência de vozes dialogizadas constituindo seu cerne – e o discurso, por conseguinte, pode ser considerado como continuamente referido, embora nem sempre identificado como tal, uma vez que são

tantas vozes congregadas que fazemos uso de muitas delas sem que percebamos suas procedências alheias (Faraco, 2003).

A enunciação é endereçada a um destinatário como, por exemplo, uma idealização representativa de um determinado grupo social ao qual o locutor quer se dirigir, um interlocutor direto num diálogo oral, uma coletividade diferenciada culturalmente, um povo, um amigo, um inimigo, embora esse interlocutor também possa ser “um outro totalmente indefinido, não concretizado” (Bakhtin, 2003, p.301).

Por essa perspectiva, aponta Di Fanti (2009a, p.63) que:

o interlocutor introduz elementos novos ao discurso do locutor, uma vez que concorre, para a constituição do sentido, a interação de diversos contextos, pontos de vista e falas sociais. Sendo a compreensão ativa, todo locutor é um respondente em maior ou menor grau, porque não é o primeiro falante, e seu enunciado pressupõe a existência não só do sistema da língua, mas sobretudo de enunciados antecedentes com os quais entra em relação. A compreensão ativa determina uma série de inter-relações complexas, de consonâncias e multissonâncias com o compreendido, enriquece-o de novos elementos.

O enunciado, portanto, é dirigido para o interlocutor, está relacionado a ele, diversificando-se de acordo com a variação do grupo/hierarquia social desse interlocutor – se é alguém conhecido ou desconhecido, mais novo ou mais velho etc. – além, é claro, da instância histórica em que é materializado, o que remete à noção de signo ideológico.

Nesse sentido Bakhtin (2003, p.262) discorre sobre a noção de *gêneros do discurso* como “tipos relativamente estáveis de enunciados”. Assim, o autor explica que a partir da concepção de enunciado, que basicamente trata do uso da língua, os gêneros vão estar ligados aos enunciados provenientes das diferentes esferas da atividade humana, refletindo as condições de produção e as finalidades a que essas esferas se propõem.

Os gêneros, como os enunciados, são dinâmicos e heterogêneos. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *gêneros do discurso*, o que lhes confere riqueza e diversidade infinitas, porque são inesgotáveis as possibilidades da atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (Bakhtin, 2003).

Todo campo de criatividade ideológica possui seu modo de orientação social apreciativa para a uma determinada realidade e a reflete e refrata de acordo com sua própria perspectiva. É dessa forma que os enunciados emergem de uma interlocução onde são produzidos, trazendo pontos de vista, acentos valorativos provenientes de discursos outros. Assim, é preciso considerar o lugar e a situação de produção, já que as interlocuções se

organizam em contextos sociais de comunicação, fazendo com que os gêneros aí se inscrevam.

As atividades de interlocução se dão a partir da organização e distribuição dos lugares sociais de seus interlocutores. A partir disso, Bakhtin (2003) designa essas interlocuções como esferas comunicativas ou esferas do cotidiano – familiar, íntima, comunitária – e esferas dos sistemas ideológicos constituídos – moral, ciência, arte, religião, política, imprensa. Essas esferas agrupam gêneros específicos que as constituem, uma vez que nelas os parceiros podem ocupar lugares enunciativos determinados e estabelecer relações hierárquicas e interpessoais também determinadas.

Os gêneros discursivos possuem características recorrentes que permitem reconhecer suas particularidades, pois “quanto melhor dominarmos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade” (Bakhtin, 2003, p.285). Então, de acordo com os preceitos bakhtinianos, tanto o conhecimento dos gêneros do discurso quanto a aquisição da língua estão entre os conhecimentos que precedem os gramaticais. Isso significa que o domínio da língua se dá por meio de enunciação em atos de comunicação real e, mais, significa que toda a forma de enunciação se dá por meio dos gêneros do discurso. Por conseguinte, enunciamos por meio de gêneros discursivos, sendo que o surgimento de novos gêneros está associado às necessidades discursivas.

Conforme Bakhtin (2003), os gêneros são constituídos por três elementos interdependentes, a saber: tema, construção composicional e estilo. O tema está relacionado ao sentido de um texto completo, o que o caracteriza como individual e não reiterável, é relativo ao conteúdo propriamente dito de um determinado campo, científico, por exemplo, e os assuntos específicos dos quais ele trata. A construção composicional, por sua vez, pode ser caracterizada pela seleção dos recursos dentro do enunciado – é a estrutura do gênero (início, meio e fim) –, e está relacionada à organização do texto, sendo que os gêneros apresentam uma grande diversidade e heterogeneidade de composição. Já, o estilo verbal, está ligado aos elementos mais formais e subjetivos que por sua recorrência imprimem um caráter diferenciado ao enunciado (discurso), estabelece ligação com o uso dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, não deixando de revelar traços da posição enunciativa do sujeito, o estilo individual, dialógico (Bakhtin, 2003).

Nesse sentido, o modo como se dá o grau de interferência do locutor na sua produção enunciativa está diretamente relacionado à esfera de produção do discurso, pois os gêneros da esfera literária, como, por exemplo, conto ou fábula, proporcionam maior dinamicidade subjetiva se comparados com os da esfera burocrática, como memorando, ata ou contrato

social. Então, ao enunciarmos, escolhemos palavras não só pelo tema, composição e estilo, mas ainda as escolhemos pela sua especificação de gênero, pois, para Bakhtin, a forma de autoria depende do gênero no qual se inscreve o enunciado, e esses gêneros são mobilizados “pelo objeto, pelo fim e pela situação do enunciado” (Bakhtin, 2003, p.389). As formas de autoria vão estar relacionadas à hierarquia ocupada pelos falantes e à posição hierárquica ocupada pelos destinatários, o que nos remete a “quem fala e a quem se fala” (p.390), e nisso residem as escolhas de gênero, tom e estilo do enunciado.

Sob esse ponto de vista, de acordo com Bakhtin/Volochinov (1995, p.32-33), é válido observar que “um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra”, podendo distorcê-la ou apreendê-la de um ponto de vista próprio. Desse modo, todo “signo está sujeito a critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.)”:

O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes [...] cada campo da criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social.

Buscando na Física os conceitos de reflexo e refração⁶, pode-se interpretar a afirmação bakhtiniana no sentido de que por meio de nossos enunciados, signos ideológicos, simultaneamente, refletimos e refratamos o mundo. A refração, para Bakhtin, tem um princípio aproximado com o do termo utilizado pela Física no que tange à questão da mudança, pois nossos enunciados podem refratar qualquer discurso que nos for direcionado, em outras palavras, podemos discordar, rechaçar um enunciado, operando, assim, uma mudança de plano na sua propagação. Em contrapartida, o mesmo ocorre com o conceito de reflexo, remetendo à questão da “não-mudança”, pois com nossos enunciados podemos “espelhar” o que nos for direcionado, concordando e retransmitindo, ainda que sempre incida um redirecionamento de determinado enunciado, uma vez que, por nossas localizações espaço-temporais exclusivas, temos perspectivas singulares de ver o mundo. A partir disso, Mikhail Bakhtin e seu Círculo defendem a idéia de que por meio de nossos enunciados não somente descrevemos/retratamos o mundo, mas também o construímos, no sentido de resignificá-lo (Bakhtin, 1998; Bakhtin/Volochinov, 1995).

⁶ De acordo com Roditi (2005, p.196, grifo meu) reflexo é “o retorno [...] de um feixe de partículas ou de ondas que se propagam em um determinado meio, após a incidência de sobre a interface de separação entre este meio e outro [...] estão no mesmo plano os raios incidente e refletido”, e refração é a “mudança de direção de uma onda que se propaga em um determinado meio A ao passar obliquamente para outro meio B no qual a velocidade de propagação é alterada [...] não estão no mesmo plano os raios incidente e refratado”.

Essas construções se dão pela contínua transformação histórico-social e por implicação do variado saber cultural das comunidades sociais, proveniente de suas múltiplas experiências, o que acaba resultando em diversas interpretações/visões de mundo. Assim, justamente por causa de suas heterogêneas experiências, cada indivíduo atribui uma determinada valoração aos “entes e eventos, às ações e relações [neles] ocorrentes” (Faraco, 2003, p.50).

Partindo-se de “um único mundo”, as experiências trazidas por indivíduos localizados socialmente geram as mais variadas interpretações (reflexões e refrações) desse mundo. Nesse sentido, a enunciação não pode ser tomada como individual, expressão de consciência pessoal, dos anseios do locutor, seus intuítos e gostos prioritários, porque se trata de um ato de natureza social, ou seja, seu cerne se institui não no interior, mas sim no exterior, meio social, pois pressupõe o outro na fala (Bakhtin/Volochinov, 1995).

Dessa forma, a dialogia marca a atuação de um interlocutor que ao perceber e compreender um sentido do enunciado adota em relação a ele um posicionamento ativo, ou melhor, uma atitude valorativo-responsiva, embora essa responsividade varie de indivíduo para indivíduo. Por isso, a responsividade, como uma combinação de resposta e responsabilidade, faz parte do processo comunicativo, uma vez que o próprio locutor não conta com um interlocutor que apenas absorva o que lhe for transmitido, visto que “toda compreensão é preche de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (Bakhtin, 2003, p.271).

Desse modo, tanto o discurso do locutor como do interlocutor são constituídos por um já-dito e por um a ser dito, ou melhor, por discursos outros que atuam num contexto histórico-social, interferindo no modo de pensar/agir do indivíduo daquele meio. Assim, locutor e interlocutor, interagindo, constroem ativamente os sentidos para suas enunciações (Bakhtin, 1998). O resultado, então, das diferentes experiências/saberes acumulados pelos sujeitos são as diversas interpretações e conseqüentes valorações que, no entanto, estão envoltas por um “conhecimento, que constrói um universo único e de significado geral, em todos os sentidos totalmente independente daquela posição única e concreta ocupada por esse ou aquele indivíduo” (Bakhtin, 2003, p.22).

Então, embora o conhecimento cultural crie um “máximum de compreensão”, não deixam de existir *ativismos individuais*. Bakhtin aborda essa questão ao discorrer sobre o que ele denominou “excedente de visão”, tratando da especificidade de todo e qualquer sujeito, uma vez que sua posição é exclusiva, inacessível aos outros (2003, p.21). Tal característica age buscando completar o outro justamente naquilo em que ele é incompleto, como quando

estou diante de um indivíduo contemplando-o e nossos horizontes visuais são sempre distintos, pois eu vejo e sei algo que ele, na sua posição, não sabe, como seu rosto, sua expressão e a paisagem atrás dele. E mesmo que ele tivesse acesso a essas informações com o auxílio de, suponhamos, um espelho, não teria a mesma visão que eu tenho dele de acordo com minha interpretação, pois ele ainda estaria fora do lugar que ocupo sócio-ideologicamente e que é diferente do ocupado por ele, uma vez que advenho de um meio que me proporcionou determinadas experiências subjetivas as quais ele não teve (Bakhtin, 2003).

A ocorrência dessa incompletude é recíproca, acontece tanto em nós quanto no indivíduo que contemplamos. Assim, meus elementos expressivos me são vivenciáveis de dentro e não é necessário que eu fique imaginando o estado de minha imagem externa, pois tenho conhecimento disso por meio da reação apresentada pelo próximo. Imaginando a ótica do outro em relação a mim, eu interpreto essa informação e ajo responsivamente nesse sentido. Isso significa que nossa imagem externa não é simplesmente de cunho estético, mas sim voltada à responsividade dos outros, ou melhor, consideramos nossa imagem externa por meio de e para os outros. O perfil que tenho do próximo é baseado num tipo de contemplação real, e meu auto-perfil, o essencial da percepção real de mim mesmo, não é baseado em nenhuma percepção real, é algo situado fora do alcance de minha visão externa. Nesse sentido, eu tomo conhecimento de tudo que não me é acessível por meio do meu próximo, pois a imagem que um determinado indivíduo tem de si para si é basicamente construída com a ajuda dos outros, com os quais ele, de alguma forma, entra em contato por meio de interlocuções e que, portanto, ajudam a significá-lo, a constituí-lo identitariamente (Bakhtin, 2003).

Considerando a relação eu / outro como constitutiva do sujeito, da linguagem e dos sentidos e tendo em vista a relevância do discurso na formação identitária, busca-se, na seção seguinte, desenvolver reflexões acerca da constituição das identidades por meio dos estudos culturais.

1.2 ESTUDOS CULTURAIS: IDENTIDADE EM SUA DINAMICIDADE

Os estudos culturais, conforme Dias (2009), têm a finalidade de deliberar sobre a análise da cultura de massa na sociedade contemporânea como um campo de estudo conceitual pertinente e teoricamente fundamentado, determinando seus elementos antropológicos mais relevantes e a relação entre quem consome e o que é consumido. A partir dessa observação, pode-se perceber que os preceitos que regem tal área de estudo são

baseados no posicionamento interdisciplinar, já que os processos culturais não se passam de maneira isolada, mas num contexto em que estão interdependentes uns dos outros, como as engrenagens de uma máquina.

Os principais enfoques dos estudos culturais giram em torno de temas vinculados a culturas populares e a meios de comunicação de massa, a temáticas relacionadas a identidades e a densidade dos consumos midiáticos. Assim, é importante salientar que a intersecção entre teoria dialógica e estudos culturais suscita a reflexão sobre o papel do discurso na constituição de identidades, pois os processos culturais constroem identidades a partir do momento em que dão sentidos às experiências, inclusive tornam possível o posicionamento ativo que, de certa forma, oportuniza a opção dentre as muitas identidades disponíveis, “elegendo”-se aquela que melhor se identifica com uma determinada situação sócio-histórica (Dias 2009).

Pesquisador dedicado principalmente à área de estudos culturais, Stuart Hall (2000) reflete sobre a conceitualização de identidade e o(s) resultado(s) de sua relação em torno de temas como identidade e cultura nacional, raça, etnia, modernidade, pós-modernidade, globalização e pós-colonialismo. Para o autor, a identidade não pode mais ser vista como atributo nato do indivíduo por pertencer a determinado grupo, mas como algo formado e transformado de acordo com as representações que vamos adquirindo e criando enquanto inseridos em um entorno maior, como membros de um meio social. A partir dessa linha de raciocínio, a identidade não se constitui como algo dado, mas sim como construído, ou melhor, co-construído, em permanente formação, adquirindo sentidos por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos. É uma representação que atua no sentido de qualificar nosso meio e nossas relações, pois a representatividade de uma identidade é, igualmente, um tipo de *processo* social de representar, e uma espécie de *produto* dos processos culturais, sendo, as representações, assim como as identidades, sucessivamente (re)construídas.

Nesse sentido, existem muitas questões sobre identidade que estão sendo levantadas a partir do princípio de que as propostas identitárias, ostentadas por tanto tempo, estão agora em declínio. Em contra partida, como reação a tal declínio, novas identidades surgem, identidades que acabam por modificar o conceito de individualidade unificada, coerente (Hall, 2000). Trata-se do processo ao qual o autor se refere como “crise de identidade”, que constitui apenas uma parte de uma modificação maior, deslocando as estruturas alicerçantes das sociedades e desconstruindo bases referenciais do meio social.

A proposta do autor, dessa forma, volta-se para a discussão em torno do fato de que as identidades estão sendo *descentradas*, isto é, estão sofrendo deslocamentos. Ele levanta considerações relativas às sociedades modernas estarem sofrendo toda uma mudança

estrutural. Algo que está desestabilizando, entre outros, quadros culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e raça, ou seja, deslocando o que até então se apresentava como localizações sólidas na constituição dos indivíduos sociais. Assim, o que ocasiona o deslocamento do sujeito, acaba por deslocar também sua identidade em identidades (Hall, 2000).

No intuito de embasar sua proposta de *identidades descentralizadas* ou facetadas, Hall descreve um percurso teórico que transpõe e distingue as concepções iluminista, sociológica e pós-moderna. Para tanto, argumenta que estão, inclusive, ocorrendo mudanças nos sentimentos de pertencimento relacionadas à modernidade, apontando a importância do fator cultural como uma das principais fontes de formação das identidades.

1.2.1 Proposta iluminista

A proposta iluminista, segundo Hall (2000, p.10), trata-se de uma concepção que tem nos postulados do filósofo René Descartes, resumidos pela máxima “Penso, logo existo”, a sua formulação primária. Tal concepção de pessoa humana condiciona-a como altamente racional, pensante e consciente, o que significa situar o sujeito cartesiano no centro do conhecimento, pronto, possuindo identidade unificada, capacidade de ação, sua consciência é, portanto, estável, coerente e sem contradições.

Além de filósofo, Descartes ainda foi matemático e cientista fundador da geometria analítica e da ótica, sendo, inclusive, fortemente influenciado “pela ‘nova ciência’ do século XVII”, o que fez com que também dedicasse suas reflexões à dúvida que surgiu a partir do deslocamento de Deus do centro do universo. Assim, Descartes acaba por explicar o resto do mundo material inteiramente por meio de termos matemáticos e mecânicos, como é o exemplo do seu postulado que distingue duas substâncias diferentes “a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente)” colocando, no centro da *mente*, o sujeito individual, caracterizado pela capacidade de raciocinar – daí sua máxima citada anteriormente. Como aponta Hall, tratava-se de uma “concepção muito ‘individualista’ do sujeito e de sua identidade”, visto que o centro essencial do ser era a identidade de uma pessoa, consistia numa espécie de “núcleo interior”, que emergia primeiramente quando o indivíduo nascia, e se desenvolvia ao longo de sua existência (p.26-27).

Assim, pela aceção cartesiana, a questão identitária parece fácil de ser determinada por meio de definições pueris, como menciona Silva (2007, p.74), partindo das reflexões de Hall: “simplesmente aquilo que se é: ‘sou brasileiro’, ‘sou negro’, ‘sou heterossexual’, ‘sou

jovem’, ‘sou homem’ [...] uma positividade (‘aquilo que sou’), uma característica independente [...] só tem como referência a si própria: ela é autônoma e auto-suficiente”. Esse tipo de definição, portanto, constitui uma noção individualista que desconsidera o entorno sócio-cultural na constituição identitária, apresentando lacunas justamente quando, por exemplo, deixa de considerar aquilo que está fora do lugar de exclusividade do indivíduo, aquilo que ele não é, ou seja, falta considerar a alteridade (Hall, 2000).

1.2.2 Proposta sociológica

Conforme as sociedades se tornavam mais complexas, elas compreendiam novas formas organizacionais, mais coletivas e sociais, como, por exemplo, quando as teorias clássicas de governo, até então arquitetadas a partir de individualidades, depararam-se com grandes agrupamentos, iniciando-se a democracia moderna. A partir dessa e de tantas outras transformações ou deslocamentos, vê-se surgir, assim, outra proposta, voltada para uma concepção mais social. Nessa nova proposta, que contemplava a noção de identidade por uma concepção das ciências sociológicas, Hall observa que o centro do “eu” surge da relação com outras pessoas, e que a identidade, portanto, é formada por meio da interação entre o eu e a sociedade. Passa-se, portanto, a descartar a noção de individualidade, de que o núcleo do sujeito é autônomo e auto-suficiente, e passa-se a acreditar que nessa relação em sociedade, os outros indivíduos mediavam os valores, os sentidos para o sujeito, ou melhor, refletiam e refratavam a cultura do meio em que se transitava (Hall, 2000).

Na noção sociológica, embora formada e transformada no relacionamento entre culturas externas, a identidade ainda era permeada pela questão do núcleo ou essência interior, preenchendo o lugar entre o interior (mundo pessoal) e o exterior (mundo público). Tal sujeito projeta a si mesmo na identidade cultural, ao mesmo tempo em que a internaliza. Logo, é formado e transformado “num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”, num processo identitário de fixação à estrutura que atrela tanto os indivíduos quanto os contextos culturais nos quais transitam, tornando-os estabilizados e unificados (p.11).

Conforme é elencado por Hall (2000, p.30-31), dois eventos foram importantes para que essa concepção mais social do sujeito emergisse. O primeiro deles, a “teoria darwiniana”, biologizou o ser humano, apregoando a razão embasada na Natureza, e fundamentando a mente no desenvolvimento físico do cérebro. Já, o segundo, foi a origem das “novas ciências sociais”, que desencadeou uma série de transformações, entre as quais se pode destacar a

“crítica ao ‘individualismo racional’ do sujeito cartesiano”. Isso acaba localizando o sujeito em meio a processos de grupo e em normas coletivas, que estavam por trás de toda e qualquer relação entre indivíduos.

Dessa forma, desenvolve-se uma espécie de teoria de socialização, uma maneira de, por um lado, explicar o modo como os indivíduos são formados subjetivamente por meio de relações sociais, e, por outro lado, explicar como os processos e as estruturas são apoiados nos papéis que os sujeitos sustentam ao enunciar.

1.2.3 Proposta pós-moderna

Conforme Hall (2000), como as sociedades modernas são caracterizadas pela mudança constante, rápida e permanente, o próprio processo de identificação, por meio do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, é extremamente provisório, variável e problemático, dando vazão a identidades facetadas. Em lugar de uma identidade estável, coerente e única, os indivíduos se tornam possuidores de outro tipo de identidade, uma que ostenta a pluralidade, a mutabilidade, até mesmo a questão da incoerência. As bases de identificação, as quais fundamentavam o portar-se dos sujeitos em sociedade, aparecem de forma abalada, deslocada, e retratam os indivíduos como dilacerados e perecíveis.

Trata-se de componentes valorativos processados por indivíduos, grupos sociais e sociedades, que realocam seus significados em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social. Esse aspecto causa relevantes impactos nas identidades sociais, já que as identidades “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”, ou seja, toda e qualquer identidade é construída, sendo que essa construção se vale da matéria-prima fornecida pelo meio (histórico, geográfico, biológico), instituições sócio-culturais produtivas e reprodutivas (p.48).

Nesse sentido, Hall trata de uma terceira concepção identitária, a pós-moderna, cuja grande contribuição advém da questão da representação, pois, por esse viés, não seria possível a existência de identidades fixas, essenciais ou permanentes, uma vez que elas variam de acordo com as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. O sujeito assume identidades de acordo com o instante sócio-histórico, já que as culturas são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações, em que uma determinada cultura constitui um discurso, um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto a concepção que temos de nós mesmos quanto, de

nossas ações e do outro. Com isso, as identidades não são organizadas em torno de um sujeito coerente e unificado.

Hall (2000) aponta que com o surgimento do “sujeito pós-moderno”, torna-se obsoleto o conceito de identidade una, permanente, fixa. A conceitualização identitária, portanto, passa a ser uma verdadeira “celebração móvel”. Ocorre que possuímos identidades as quais, se comparadas, podem ser consideradas contraditórias, como se estivessem todas dentro de nós, cada uma empurrando numa determinada direção, entrando em ação conforme os contextos pelos quais passamos. Então, se acaso se acredita que exista uma identidade una desde o nascimento, permanecendo a mesma durante o decorrer da vida, isso é apenas um tipo de posicionamento cômodo sobre a individualidade, uma opinião nada mais que confortadora. Sob esse ponto de vista, o autor esclarece que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2000, p.13).

Dessa forma, conforme os processos culturais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar, vão estabelecendo também identidades. Tais sentidos “estão contidos nas histórias que são contadas sobre a ação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (p. 51). Assim, a linguagem, por meio dos meios de representação, fornece as coordenadas a partir das quais os sujeitos se localizam, falam, se portam socialmente.

Além da mídia, a cultura popular, a própria História e Literaturas fornecem uma série de imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que representam as experiências partilhadas. Aqui, entre outros, é possível encontrar relatos de fatos que contam perdas, triunfos, desastres, como forma de compartilhamento, algo que embasa a existência de um determinado grupo (Hall, 2000). Daí advém a noção de que a formação de identidades está sujeita ao processo de (re)conhecimento em relação as representações, isso, pois, devido ao fato de as construções identitárias serem transpassadas por inúmeros sistemas classificativos, conjuntos valorativos referentes a discursos outros, de diversos grupos sociais. Dessa forma, pode-se inferir que as representações carregam sentidos subjetivos, construídos de forma sócio-histórica, que se naturalizam e acabam configurando um imaginário caracterizado, na maioria das vezes, pelo estereótipo, um lugar comum de onde emergem as noções basilares daquilo que nos constitui, daquilo que acreditamos ser.

Conforme afirma Hall, as culturas “são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações [...] é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (p.50). Por conseguinte, é por meio da representação que os significados são (re)produzidos, localizando e identificando os indivíduos, estabelecendo-lhes valorações. Nesse sentido, as representações ficam localizadas no âmbito prático de constituição de significados, por meio do uso da linguagem.

Por essa linha de raciocínio, a identidade só pode ser considerada como interdependente da alteridade, que, por sua vez, representa o que o outro é, pois constitui a identidade um processo de fazer-se, individualmente e coletivamente, na experiência social com repertórios do meio, que são seguidos, confrontados ou abandonados de acordo com a conveniência apontada pela ativa responsividade de cada indivíduo. Assim, o significado de determinada conceitualização identitária se dá pelo modo da representação dessa identidade reverberada culturalmente em relação às outras identidades.

As identidades, dessa forma, são construídas na marcação da diferença, o que se dá tanto por meio de sistemas simbólicos de representação, quanto por meio de formas de exclusão social. Portanto, a identidade e a diferença mantêm uma relação de dependência. Associando essa reflexão ao caso dos habitantes do Rio Grande do Sul, seria possível entender o que é ser gaúcho mediante a existência de outras identidades além da gaúcha, compreendendo-se que não se é “carioca”, não se é “catarinense”, não se é “paranaense” etc. Então, o traço identitário contém inevitavelmente resquícios do outro, como aponta Silva (2007, p.74):

É fácil compreender, entretanto, que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência. A forma afirmativa como expressamos a identidade tende a esconder essa relação. Quando digo ‘sou brasileiro’ parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. ‘Sou brasileiro’ – ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que *não* são brasileiros.

Para o autor, identidade e diferença também compartilham a particularidade de serem resultados de atos de criação discursiva, entendimento que reitera a aceção de propriedades inacabadas, que não estão prontas e à disposição para serem utilizadas, pois precisam ser instituídas no contexto discursivo (Silva, 2007). Nesse ponto, as contribuições de Silva podem ser bakhtinianamente interpretadas como tratando de noções – identidade e alteridade – construídas por sujeitos responsivamente ativos, constituídos social e dialogicamente.

Se, por um lado, os costumes de vida propagados pela modernidade tenham abolido, de certa forma, tipos tradicionais de ordem social, por outro lado, serviram para instituir configurações de conexão social que abrangem todo o globo e afetam as individualidades sociais. Por isso, as sociedades modernas são marcadas por distintas categorias e incompatibilidades sociais que determinam uma variedade de diferentes identidades para os indivíduos. E o fato de essas comunidades não se desintegrarem não significa que são unificadas, mas que seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser adjacentes, formando uma totalidade. Então, é possível pensar em diferentes facetas, cada uma com determinadas características próprias, dispostas de maneira tal que constituam um todo maior – a identidade em sua *dinamicidade* (Hall, 2000).

Trata-se de um entendimento que permite falar em cultura e identidade regional no plural, visto que unidades culturais inexistem, pois não estão livres de divisões, contradições, jogos de poder. E é justamente nesse sentido que Hall (2000, p.10) aponta, diante da descrição de uma época pós-moderna, a necessidade de se atentar ao fato de que somos também “‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade”, pois as sociedades são atravessadas por distintas divisões e antagonismos sociais, fazendo emergir diferentes “‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos”.

Assim sendo, tendo como base o conjunto de conceitos anteriormente desenvolvidos, passamos a discorrer sobre aspectos que contextualizam a presente pesquisa no que se refere à formação da identidade gaúcha por meio do discurso e seus fatores sócio-culturais.

2 O GAÚCHO: HISTÓRIA, GÊNERO E CULTURA MUSICAL

O gaúcho se define como *tipo* ainda na primeira metade do século XVIII. Não é uma *mistura* étnico racial de espanhóis, portugueses e índios. Sua genealogia também conta com a presença dos negros, alemães, italianos, judeus e descendentes de árabes (Fagundes, 1994, 2002). No entanto, a constituição do gaúcho transcende a simples hibridez étnica, e aponta para o contexto social, histórico e cultural no qual ele surgiu e pelo qual ele transita desde então.

Assim, tendo em vista a temática do trabalho, que trata da questão identitária do gaúcho, este capítulo está organizado em duas partes. Na primeira parte – *A representação do gaúcho* – são apresentadas noções fundamentais a respeito do surgimento do gaúcho como uma resultante natural a uma necessidade econômica, abordando também certas orientações sociais de *masculinidade* que emergem de interlocuções em esferas comunicativas, como a família e a escola. A segunda parte – *A música como prática cultural: a canção gaúcha* –, além de tratar do discurso musical como um veículo de cultura, discute a formação da música no Rio Grande do Sul a partir dos movimentos culturais tradicionalista e nativista, e pontua sobre a presença do cantor e compositor Luiz Marengo no cenário musical sul-rio-grandense.

2.1 A REPRESENTAÇÃO DO GAÚCHO

Com base no entendimento da teoria dialógica, que dá subsídios para trabalhar com o lingüístico no interior do social, a linguagem torna-se o primeiro e mais importante tipo de prática social. Então, tem-se na linguagem um vasto campo que engloba, entre outros, imagens visuais, musicais e gestuais, algumas das muitas práticas sociais de representação que geram orientações sociais.

Nesse contexto, pode-se entender o discurso como agindo no imaginário social, isso significa dizer que as práticas sociais contam com um sistema de imagens e de representações vinculadas entre si e circulantes na sociedade, como um panorama cultural que envolve o produto imaginativo do grupo. Trata-se, portanto, de processos de produção de sentidos que abarcam os ajustes de comportamentos, a identificação e a disseminação de papéis sociais, ou seja, moldam identidades (Teves, 2002).

No caso do presente estudo, que considera a importância da reflexão sobre a atual imagem do gaúcho, pondera-se sobre a identidade gaúcha na música regional, que por si só constitui um processo forjado na prática social, estando não somente envolvida na produção e

reprodução de outras práticas sociais, como também, sendo produzida e reproduzida por meio de práticas discursivas. Nesse contexto, torna-se importante desenvolver reflexões sobre fatores envolvidos no processo de representação do gaúcho que interferem no imaginário popular, iluminando a presente pesquisa.

2.1.1 Viés histórico-formativo do gaúcho

Dado o fato de que no Brasil existem diferentes identidades regionais, uma metodologia usual, e até mesmo um tanto simplista, de caracterizar um determinado sujeito é a ligação desse sujeito com o meio onde transita. Pode-se considerar como uma maneira de contextualizar o indivíduo, já que o ambiente em que é socializado interfere na sua formação. Quanto ao gaúcho não é diferente. Segundo Fagundes (2002, p.21), “o que caracterizava o gaúcho no passado como ainda hoje era sua atividade, o seu modo de viver, sua economia, seu usos e costumes”.

O gaúcho, ainda que resultante de condições mesológicas, não surgiu por acaso. Relatos históricos, como mostra Fagundes (2002), dizem que, em meados de 1534, Martim Afonso de Souza deslocou, para a então capitania de São Vicente, touros e vacas cuja descendência, mais tarde, seria contrabandeada para o Paraguai e, somente em meados de 1634, cem anos depois, trazida para o já Rio Grande do Sul, pelo padre jesuíta Cristobal de Mendonza.

Em 1641, quando os jesuítas foram expulsos do Rio Grande do Sul pelos bandeirantes, depois de fundarem 18 reduções, ou povos, os quais foram todos arrasados, uma parcela do gado foi escondida na Vacaria dos Pinhais, outra parcela foi levada pelos jesuítas, na sua fuga, para a Argentina, e a maior parte se esparramou pelos campos. Nas imensas pastagens do pampa, os animais, tanto gado bovino quanto eqüino, se reproduziam com facilidade, formando extensos rebanhos, que ao longo do tempo iam se desenvolvendo à lei da natureza, vivendo independentemente de qualquer trabalho humano. Esses animais, denominados gado chimarrão ou orelhano, terminaram atraindo a atenção dos mercados manufatureiros da Europa Central, “dependentes do couro e da graxa dos vacuns”, como cita Fagundes (2002, p.21). Assim, barcos e frotas sob as ordens dos reis europeus, ou mesmo de piratas, entravam pelo Rio da Prata em busca do produto. Ficaram famosas, então, as Vacarias do Mar (em território que hoje pertence ao Uruguai) cujo epicentro era a Colônia portuguesa do Santíssimo Sacramento. Nesse contexto, os homens que iam para as vacarias, ou arreadas,

caçar o gado para extrair-lhe o couro e outros subprodutos, eram aventureiros espanhóis ou portugueses, gente “sem rei nem roque, que vieram ‘fazer a América’, muitas vezes prófugas da justiça do Rei, desertores da marinha e do exército, mas sempre homens de coragem e decisão, fortes e resistentes, habituados ao uso das armas” (p.21).

Quando se toma conhecimento do quão pesado e arriscado era o trabalho nas atividades das vacarias, fica fácil compreender o porquê do perfil de gente descrito acima. Duas descrições vívidas, pertinentes para ilustrar a maneira como se davam essas atividades, são encontradas em Freitas (1980, p.10).

Reúne-se uma quadrilha de gente pelo comum perdida e facinorosa, e vão onde há gado, e quando acham uma ponta ou tropa dele, formam uma meia lua: os dos lados vão unindo o gado, e o que vai no meio leva um pau comprido guarnecido de uma meia lua bem afiada com que desjarreta todas as reses, sem deter-se nenhum até que acabaram com as reses ou têm as necessárias; então voltam pelo mesmo caminho, e o que desjarretou, armado de um chuço, dá uma chuçada em cada rês que lhe penetra as entranhas, com o que morre, e se apeiam os demais, para tirar o couro, carregá-lo e estendê-lo com estacas. Pelo comum se paga ao que desjarreta e chuceia, um real por rês, e aos peões, um real e meio por couro (Felix de Azara, *Geografía Física y Esférica de las Provincias del Paraguay, y las Misiones Guaraníes*, Montevideu, 1904, p.177).

Ainda mais trabalhosas e arriscadas, eram as vacarias para a captura do gado destinado ao povoamento das estâncias. Tal gado tinha de ser apanhado vivo, o que acrescia o risco. Nessa operação, os peões dificilmente recebiam dinheiro, sendo pagos sob a forma de um certo número de reses. Não poucos morriam nessas expedições, vítimas dos índios, das feras, das doenças e dos ataques do gado chimarrão. Há descrição pormenorizada de uma vacaria deste tipo na Banda Oriental. O tempo gasto foi de sete meses: três para a recolhida, um para levar o gado até o rio Uruguai, um para vadeá-lo, outro para chegar até o rio Paraná e ainda outro para passá-lo (Emílio A. Coni, *Historia de las Vaqueadas del Rio de la Plata*, Madri, 1930, p.47).

Essas operações duravam muitos dias em que os peões dormiam ao relento, sofriam privações e enfrentavam os múltiplos perigos representados pelos índios hostis, pelas feras e pelo próprio gado chimarrão, extremamente agressivo. O risco era tanto que, conforme Freitas (1980, p.10), como regra, “os escravos não participavam das operações, salvo em serviços em que pouco ou nenhum risco ofereciam.” O meio utilizado era, então, o gaúcho ou gaudério, “um homem livre que não representava qualquer aplicação de capital” (p.10).

O gaúcho, nessa perspectiva, é historicamente tido como homem do campo, afeito às dificuldades das fainas rurais, às lidas diárias domando/capturando animais xucros, enfrentando rotineiramente intempéries de noites inteiras de “campereadas”, do frio intenso do inverno sulino, de épocas de estiagem e épocas chuvosas. Isso tudo, na maior parte das

vezes, ainda enfrentando problemas econômicos, como a pouca rentabilidade de seus trabalhos e as limitações urbanas da época da constituição do Rio Grande do Sul. Conforme Pozenato (1974, p.22), como causas da formação de uma cultura gaúcha feita e fixada a partir da ação imediata do povo, pode-se citar a ausência de escolas, a falta de conhecimento da cultura clássica, pouca presença da igreja (com exceção dos campos de Viamão, onde a cultura religiosa jesuítica se fez presente), e a escassa convivência com o processo cultural brasileiro, pois o sujeito gaúcho vivia e/ou convivia em regiões geográficas praticamente desabitadas e incomunicáveis.

Nesse contexto, fica compreensível a formação de homens de uma cepa diferenciada, forjados, inclusive, no ferro e no fogo das armas, quando precisavam resistir aos percalços que eventualmente surgiam no seu caminho, nas sangrentas lutas territoriais, como a famosa Revolução Farroupilha, marco histórico no Estado. Soma-se a isso o fato de que o meio onde transitavam não propiciava o convívio familiar, pois os peões vagavam de estância em estância, conforme a disponibilidade de trabalho. E isso quando não havia a necessidade de partir para batalhas, deixando mulher e filhos.

Porém, todo esse contexto de dilapidação formadora do gaúcho acabou abarcando algumas características esdrúxulas, utópicas, formadoras de, digamos assim, uma mitificação do que seria o homem gaúcho, uma vez que o sujeito sulino sofre uma distorção do seu perfil que resulta na veiculação de uma representação do gaúcho como homem extremamente bruto, rude, machista, insensível. Essa imagem, segundo Jacks (1999), é facilmente encontrada no discurso de instituições sociais, como os meios de comunicação de massa, que “legitimam” a identidade gaúcha. Para Confortin (2008, p.263),

na vida nômade do gaúcho tropeiro, predominava a lei da sobrevivência. Em conseqüência o homem era medido por sua coragem e por sua bravura, consideradas sinônimos de “machismo”. Vem dessas crenças, assimiladas pelos peões, o conceito sobre o machismo gaúcho que se manifesta, inicialmente, por atitudes extremadas, como “entrar num baile a cavalo”, duelar até a morte para defender o convencional de “não levar desaforo para casa”, a concepção errônea de que “homem não chora”, dentre muitas.

Essa imagem mítica, assimilada com o passar do tempo, foi sendo solidificada e tomada como padrão, modelo a ser seguido. É uma forma prescritiva de ser que se propaga com o passar dos anos, passando de geração para geração e tornando-se um “retrato social” da gente do Sul. Em outras palavras, é um tipo de obediência, como afirma Pozenato (1974, p.25), “percebida pelos pósteros, como uma garantia de que o cosmos inicial continua sendo mantido, que a unidade e a ordem primeiras não estão sendo rompidas.”

Assim, a partir das noções sócio-históricas de formação inicial do povo gaúcho, passa-se agora a considerar reflexões baseadas na crítica feminista, que desconstruem conceitos pré-estabelecidos sobre a *masculinidade*. Enquanto a primeira abordagem faz-se necessária para ponderações sobre a constituição histórica do gaúcho, a segunda justifica-se pelo questionamento que deve ser feito sobre a construção do gênero social (e não de sexo masculino e feminino) e sua representação, o que permite apontar diferenças entre uma abordagem biológica e um constructo de valores convencionados e representados socialmente.

2.1.2 Viés antropológico: uma questão de gênero

Ao quadro sociopoliticocultural, de divisões histórico-geográficas e suas influências na formação de identidades regionais, soma-se o fato de que alguns conceitos pré-estabelecidos e latentes independem de região, classe econômica e escolaridade, pois são propagados via discurso. Um exemplo seria a divisão binária, apoiada pelo viés biológico, entre funções masculinas e femininas, influenciando em determinações sobre conceitos sócio-culturais de masculinidade e virilidade. É como se fosse uma noção universal que retratasse a maneira padrão de masculinidade, uma forma tão abrangente que se torna essencializadora, uma “masculinidade hegemônica”, a qual todos os homens, sem exceção, têm que seguir, sob pena de serem rechaçados, excluídos, vítimas de preconceito os que não conseguem se “adequar” a tal normatividade. Basicamente retrata uma adesão a valores calcados em virilidade, posse, poder e negação das diferenças individuais.

Quando uma criança nasce, ou, atualmente, antes mesmo de nascer, é comum a curiosidade primeira sobre qual o sexo que possui. Essa resposta representa um marco na vida da pessoa, pois desencadeia uma gama de esperanças sobre o seu comportamento futuro. A partir deste momento, começa então, a ação de todo um aparato discursivo-educacional no intuito de “adequar” o portar-se daquele ser à sua condição de menino ou menina, conforme aponta Nolasco (1993, p.40), quando comenta que “sobre os filhos se deposita uma expectativa de ação; sobre as filhas, uma de recato”. Trata-se de uma orientação que age mais no sentido de reprodução do molde social, do que propriamente preocupação com o que os recém nascidos carecem.

No “manual de boas maneiras” da masculinidade hegemônica, existe, segundo Barbosa (1998, p.326), “uma tendência nos discursos sobre masculinidade para examinar emoções e suas representações como algo estritamente biológico, caótico, desordenado,

subjetivo, incontrolável e perigoso”. Aqui, então, por esse viés binário que opera desde o nascimento, ou na própria gestação, instituindo orientações sociais de diferenciação, literalmente, pelos genitais, a emotividade fica condicionada à feminilidade, enquanto, por outro lado, a racionalidade fica condicionada à masculinidade. Como escreve Nolasco (1993) sobre a socialização dos meninos, eles serão desde cedo levados a desvalorizar aquilo que sentem, entendendo a sensibilidade como predicado feminino, e mais, como algo difuso e instável, logo, indigno de credulidade. Conforme o autor, os grandes responsáveis pela “formatação” da identidade masculina, agindo ao longo da vida das pessoas, são a família, a escola e o convívio social. Assim, tem-se uma espécie de controle pedagógico operando no sentido de “vigiar”, no caso, os meninos, para que não apresentem nenhum tipo de “desvio” do que é considerado padrão. Todo e qualquer “desvio” identificado será julgado, gerando preconceitos e desconsideração das subjetividades, isso tudo, na tentativa de corrigir de alguma forma a “falha” encontrada. Nesse meio, tornam-se corriqueiras observações do tipo: “menino não chora”, “está chorando como uma menina”, “é medroso como uma mulher”, “é fraco, parece menina”. Para Nolasco (1993, p.42), “uma gama de afirmações vindas em um primeiro momento da família, posteriormente da escola e das relações sociais, fará crer aos meninos que existe um homem viril, corajoso, esperto, conquistador, forte, imune a fragilidades, inseguranças e angústias”.

Como visto, durante seu crescimento, os meninos são levados a acreditar que existe uma única maneira “correta” de masculinidade, ou melhor, de serem homens. Quando são surpreendidos infringindo as determinações do que é licenciado para sua condição de “macho”, sentem-se deprimidos, desajustados. Por isso, pelo fato de transitarem num contexto que “bitola” seu agir, com um postulado de que todos devem ser iguais, os pequenos homens, aprendendo a ignorar seus sentimentos, vão habituando-se a não ponderar, uns com os outros, sobre o que sentem. Isso significa que, desde cedo, recai sobre eles a desventura do se acostumar ao silêncio, ao guardar para si, no seu íntimo tudo que representa fraqueza, dificuldade. A identidade masculina, em oposição à feminina, é assumida, conforme Barbosa (1998, p.327), “através do controle emocional e das situações para se sustentar uma auto-imagem de autoridade e poder”. O que a autora defende é que, dessa forma, virilidade passa a ser orientada socialmente como uma representação masculina, refletindo num homem inseguro, mascarado sentimentalmente, mais especificamente uma pessoa que não lida bem com as próprias emoções e demandas afetivas.

Outro aspecto levantado por Nolasco (1993) é a questão do corpo em relação às mudanças. Se comparado com o corpo da mulher, que sofre notórias modificações ao longo

de sua vida - de menina à mulher - isso sem falar no período da gestação, o corpo do homem praticamente não muda. Conforme o autor, isso também serve para salientar o quão vazia é a noção de mudança que os homens possuem, pois não têm sequer ciência de individualidade, que poderia ser calcada numa eventual diferença com o próximo. A existência de uma subjetividade, agindo no sentido de amparar pensamentos do tipo: “o fato de eu possuir, ou mesmo, demonstrar meus sentimentos, não me torna inferior”, está, portanto, descartada no meio descrito.

Com essa orientação social, que, operada por meio do discurso, valoriza uma possível objetividade em detrimento da subjetividade, polarizam-se posturas sexistas, ocorrendo um progressivo abandono de si. Meninos desenvolvem-se indiferentes às próprias sensações, crescem num meio formador de verdadeiros segregamentos sociais, em outras palavras, criam o “clube do Bolinha” e o “clube da Luluzinha”. Assim, fica fácil a compreensão de posicionamentos valorativos em relação ao exprimir sentimentos e emoções. Nesse sentido, para Barbosa (1998, p.328),

Chorar, de todas as formas de se expressar emocionalmente, é tida como um desprezível sinal de fraqueza e vulnerabilidade pois se qualifica como índice da incapacidade de se organizar interiormente. O não-chorar é ainda, em círculos mais conservadores, o selo da repressão emocional [...] um sinal de virilidade e uma marca de fortaleza.

Podemos perceber, por meio dos aspectos discutidos aqui, que os estudos de gênero, abordando relações culturais estabelecidas por meio discursivo entre masculinidade e feminilidade, como aponta Funck (2007), mostram a representação como algo responsável por uma infinidade de crenças sobre o feminino e o masculino que aprisionam tanto homens quanto mulheres em papéis dicotomizados. Para a autora, tais crenças permanecem subjacentes aos conceitos correntes e inconscientes de feminino e de masculino, o que apenas uma leitura resistente ou contra-coerente pode desconstruir.

Desta forma, os processos culturais, aí incluso o discurso reverberado ao longo das mudanças históricas e políticas materializadas, por exemplo, na música regional, regem os modos de representação responsáveis pelo estabelecimento de significações. Por conseguinte, essas mudanças afetam não somente na constituição identitária subjetiva de um povo, como inclusive cria situações no mínimo conflitantes entre identidades e localidades, e no que diz respeito às fronteiras territoriais locais/regionais. Então, os sentimentos de perda de identidade são compensados pela procura ou criação de novos contextos para práticas culturais e discursos de identidade. Portanto, como aponta Jacks (1998, p.14), as pesquisas em relação à

questão da formação identitária constituem, na contemporaneidade, um dos principais campos na área dos estudos culturais, justamente por almejar o exercício dessa leitura contra-coerente, como, de certa forma, se propõe este estudo.

2.2 A MÚSICA COMO PRÁTICA CULTURAL: A CANÇÃO GAÚCHA

A música, vista como prática cultural socialmente fundamentada, se revela como meio em que enunciados transitam dialogicamente, refletindo e refratando discursos outros. Num âmbito mais restrito, a música regional é uma prática discursiva que estabelece correlação entre discurso cultural regional, constituído de normas, mitos, símbolos e imagens, e os indivíduos que já estão estruturados por esses elementos, distinguindo determinado grupo, provendo-o de uma identidade cultural própria (Jacks, 1998).

Assim, os parâmetros que servem de base referencial para um determinado grupo emergem da cultura desse grupo, ou melhor, de sua identidade cultural. Suas formações identitárias são alicerçadas nas peculiaridades de cada vivência cultural de cada subjetividade, resultando, portanto, na constituição de um todo, por meio da reunião de frações. Assume-se, com isto, que a música constitui um fenômeno discursivo de expressões culturais, veiculando modos de representação responsáveis pelo estabelecimento de orientações sociais apreciativas, e, por conseguinte, identitárias de um grupo.

Como neste trabalho é focalizada a identidade gaúcha por meio da análise da música regional do Rio Grande do Sul, torna-se importante desenvolver reflexões sobre fatores sócio-culturais que permeiam o discurso musical, pois permite elencar alguns pontos no sentido de contribuir nas reflexões desenvolvidas no decorrer desta pesquisa.

2.2.1 A música como prática cultural

A música constitui um importante veículo pelo qual é conduzida a “realidade” do que se passa no meio midiático-cultural, ou melhor, suas tendências. Cabe ressaltar que essa “realidade” materializada em CDs, e, mais atualmente, em DVDs, tem a possibilidade de ser repetida inúmeras vezes de acordo com a vontade do ouvinte, como num processo de repetição contínua, de assimilação e reafirmação por quem ouve. Valores e padrões podem, portanto, ser vivenciados em diferentes localidades, inclusive por pessoas de regiões distintas, e constituem fatores potenciais a serem incorporados.

Nesse sentido, ao explicar sobre a concepção de Ondina Fachel Leal (1989) a respeito de uma representação oficial do gaúcho, Jacks (1999) aponta que tal construção representacional pode ser definida como uma mediação institucional. Por tanto, principia em instituições sociais, e é veiculada por meio das inúmeras manifestações dos meios de comunicação de massa, que têm grande abrangência e poder massificador, como, por exemplo, é o caso dos enunciados das canções gaúchas.

Essa mediação institucional, de certa forma basilar, estabelece, para a população, um determinado imaginário cultural calcado em fatores histórico-formativos e considerações pré-estabelecidas e latentes, um arcabouço subjacente de onde advêm conceitos “puros”, como, por exemplo: “o que é ser gaúcho”, “o que o gaúcho faz”. Assim, de acordo com Ramil (2004) a imagem do gaúcho acaba sendo vinculada a um protecionismo regional e por vezes folclórico, perpetuando a veiculação de cristalizações identitárias. Para Jacks (1999, p.125),

é preciso reafirmar que este [imaginário] é constantemente alimentado pela produção de bens simbólicos, ligados às diversas correntes que militam neste campo cultural, como os festivais de música nativista, programação radiofônica e televisiva, publicação de crônicas, artigos, análises, comentários, cartuns e charges em jornais, revistas e livros, campanhas publicitárias, edição de discos, etc.

Considerando que a elaboração musical é baseada na responsividade/antecipação do locutor em relação ao interlocutor, pode-se considerar que a canção é uma amostra discursivo-cultural. Isso significa que por meio de sua análise podem ser resgatados e conhecidos alguns dos costumes de sua região, ou melhor, suas orientações sociais apreciativas. A música, dessa forma, está tão diretamente relacionada às tendências culturais, que forja e é forjada por elas. Logo, as canções constituem fatores influentes nas formações identitárias.

No Brasil, o gênero musical, de acordo com Tatit (2004), é firmado e disseminado com grande intensidade somente durante o século XX. Segundo o autor, a produção musical brasileira é historicamente embasada pela fusão entre práticas culturais nativas e religiosas. Ela surge do entrecruzamento da música indígena de encantação “magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos”, enriquecida pela marcação rítmica da percussão e por instrumentos de sopro rudimentares, com a música portuguesa, de pormenorizadas melodias em hinos de celebração e catequese, como dos cantos gregorianos, além, é claro, dos cantos coletivos de lazer “oriundos das festas rurais da metrópole” (p.20).

Outra peculiaridade em relação à formação musical brasileira, frente a seus aspectos culturais, é que as melodias e versos eram retirados da própria fala cotidiana, pois alguns compositores lançavam mão tanto de entoações advindas da linguagem oral, como de expressões utilizadas em conversas (Tatit, 2004, p.34). No entanto, o autor ressalta que,

embora a canção seja uma “dimensão potencializada da fala”, sua constituição não é uma mera transposição de palavras faladas a palavras cantadas. Existe todo um processo de composição por trás, que envolve a escolha de palavras não somente baseada em suas semânticas, ou tão pouco em suas constituições acústicas, por características fonético-fonológicas, mas que leva em conta todos esses fatores ao mesmo tempo, organizados conforme uma determinada entoação comunicativa que proporciona certas ênfases, sob a orientação da inspiração artística do compositor. A canção está, portanto, alicerçada em características da oralidade e da musicalidade da fala, devendo-se, mesmo, falar em “transformação” dessas características em canção (p.41-42).

Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em ‘formas musicais’, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes. (Tatit, 2004, p.41-42).

Como os compositores estão inseridos social e culturalmente, eles se utilizam desse embasamento responsivo para realizar o processo de transformação, ou, em termos bakhtinianos, como apontam Wazlawick e Maheirie (2007, p. 53), tratam-se de “autores-criadores agentes em uma estética de criação”. E justamente por estarem inseridos em determinadas sociedades culturais, os músicos falam de determinado lugar, lançam mão de determinado discurso, o que resulta na valoração de seus enunciados, pois, na composição discursiva de suas canções se encontram imbricados sentidos diversos. Isso também interfere no processo de compreensão dos interlocutores, que, estabelecendo valorações para os enunciados das canções, desempenham uma espécie de co-autoria, até mesmo porque o discurso musical é aberto a diversas interpretações, mas não qualquer uma, pois são instauradas nas relações entre tema e a significação. São interpretações que variam conforme o nível de responsividade do interlocutor, nesse movimento que ele tem de participação, de “completar” a obra.

Assim, sendo a canção um *enunciado*, é constituída dialógica e ideologicamente e está em contato discursivo com os outros elos da corrente da enunciação, ligada a outros enunciados, canções, melodias, ritmos, tonalidades. Então, quando o músico compõe, ele se torna locutor, refletindo e refratando sentidos/enunciados outros, e a produção de sentido é operada dialogicamente entre locutor e interlocutor, num sistema de co-autoria. Sob esse enfoque está a importância da alteridade na constituição do discurso, inclusive com a

impossibilidade da concepção do indivíduo fora das relações sócio-culturais que o interligam em sociedade. A dialogicidade, portanto, opera nas canções e é pressuposto para sua compreensão, pois se vê que diante de tais enunciados nos colocamos em atitude responsiva de construção de sentido, fazendo corresponder uma série de outros enunciados, desenvolvendo valorações, aplicando novas noções ao discurso, já que concorremos na sua significação por meio da correspondência entre diversos contextos, pontos de vista (Bakhtin, 2003). Nesse sentido, conforme afirmam Wazlawick e Maheirie (2007, p.61):

por ser continuamente re-criada por meio das ações e produções de sentidos de contempladores que se fazem co-autores, esta (inter)relação se torna e se constrói ao mesmo tempo o terreno fértil onde se gere, se forja e se engendra a produção cultural, ou seja, a produção de leituras, de interpretações, de relações estéticas e, concomitantemente, de sujeitos que se fazem por estas mesmas ações ético-estético-cognitivas.

Portanto, pode-se dizer que a interação, inclusive a que se refere à efetivada por meio de canções, é caracterizada por ser envolta pelas criações do(s) locutor(es), e re-criações do(s) interlocutor(es), pois essas inter-relações não se efetivem fora do contexto social. Daí a noção de identidade cultural baseada num posicionamento ativo como resultado tanto a participação individual quanto a coletiva, uma vez que tal identidade é formada e transformada no âmbito sócio-cultural, meio no qual os gêneros discursivos, como as canções, dialogicamente circulam e significam.

Assim, entendendo a música como importante prática cultural que também interfere na constituição identitária de seus interlocutores, passa-se agora a tratar mais especificamente a canção regional gaúcha.

2.2.2 A canção regional gaúcha: entre o Tradicionalismo e o Nativismo

A autora Nilda Jacks (1999), em seu livro *Querência: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção*, apresenta os dados levantados em uma pesquisa⁷ que realizou com vistas a verificar empiricamente os indicadores que revelariam a identificação com a cultura regional gaúcha. De acordo com os dados levantados pela autora,

⁷ Pesquisa realizada em duas etapas: a) onze entrevistas estruturadas com questões sobre, por exemplo, hábitos alimentares, costumes, predileção musical, conhecimento de lendas, poesias, brincadeiras infantis, “causos gauchescos”, consumo de bens culturais regionais, artistas prediletos, tipos de lazer, uso do linguajar regional, b) pesquisa de audiência e de opinião sobre a telenovela *A história de Ana Raio e Zé Trovão* (Manchete), com uma amostra de 170 pessoas, referente aos costumes, linguajar, figura do gaúcho, representados nos episódios gravados no Rio Grande do Sul.

ficou constatado que dentre alguns indicadores emblemáticos da cultura regional do Rio Grande do Sul, como chimarrão, churrasco, música, dança, rodeio, indumentária, lides campeiras, linguajar, ambiente rural, valores morais como honra, coragem, entre outros, um dos que se encontra entre os três mais citados nas entrevistas realizadas é justamente a *música*. De acordo com a pesquisa, além de a música gauchesca se revelar como um indicador emblemático da cultura sul-rio-grandense, constitui uma prática cotidiana (diferentemente do uso da indumentária, por exemplo), ou melhor, também é considerada um hábito que faz parte da vida da grande maioria da população.

A pesquisa também levantou outro aspecto: o de que, dentre todos os traços apontados como identitariamente representacionais da cultura sulina, a música gaúcha ocupa lugar destacado, uma vez que é o meio de expressão mais utilizado para veicular os outros traços, reforçá-los. Por ela transitam livremente elementos ideológicos pelos quais ocorre a modalização representacional dos símbolos regionais, reforçando os hábitos e costumes adquiridos nas práticas cotidianas por meio de uma identidade formada de inúmeras facetas. Essa tendência voltada à heterogeneidade, de acordo com a autora, deve-se ao fato de não ter sido seu objetivo trabalhar a questão da identidade como algo puro ou autêntico, mas apontar no sentido contrário, ou seja, ter como referência o tipo de análise que leva em conta as mais diversas possibilidades contemporâneas de identidade cultural em relação à dinâmica dos movimentos sociais, culturais, políticos e os meios de comunicação de massa (Jacks, 1999).

Segundo Bangel (1989), foi a partir de 1870 que começaram os primeiros registros sobre a música e os costumes gaúchos, sendo que somente em 1900 a energia elétrica chegou ao Brasil, representando o marco de uma nova etapa no desenvolvimento das comunicações no país. No Rio Grande do Sul, as primeiras gravações fonográficas datam de 1913, e registram o estilo regional em sua expressão mais pura, por meio de discos com a marca "Gaúcho", produzidos em Porto Alegre, constituindo-se numa das etiquetas pioneiras do Brasil.

O autor ainda aponta que a música do Rio Grande do Sul é uma afluência de diversas contribuições culturais daqueles que povoaram tal território. Assim, no litoral, evidencia-se a presença da cultura portuguesa e, junto a ela, a cultura ibérica, que aproxima europeus e árabes, sem falar na africana. Já, na região da campanha, além da mesma presença portuguesa, o elemento indígena também se faz presente e, juntando-se a este, a proximidade com a região platina e a cultura colonial espanhola. E, por fim, ainda restam as áreas colonizadas por imigrantes, destacando-se entre eles, os italianos e os alemães. Com isso, Bangel remete à

canção gaúcha, a contribuição proporcionada por essas culturas diversas que compõem o cenário sul-rio-grandense (Bangel, 1989).

Desse modo, desde os primeiros registros sobre música gaúcha, muitos anos se passaram e, conseqüentemente, também muitas situações histórico-político-culturais, fazendo com que o cenário musical gaúcho passasse por modificações, ou melhor, fases/estágios. Então, nos anos 60 do século passado, depois de ocorrida a Revolução Farroupilha, o ideário gaúcho é reafirmado quando da criação do Partido Liberal Histórico, levando, aos poucos, as idéias liberalistas a passar a prestigiar as tradições farroupilhas, que, assim, saíam do ostracismo e ganhavam importância dentro do quadro histórico-político da então Província. Por isso, o referido período fica conhecido como *Farroupilhismo* (Jacks, 1998, p.28).

Já, por volta de 1899, período em que ocorre a transição da Monarquia para a República, torna-se necessário fazer com que a população confie nas lideranças nacionais de um país que não tem mais um imperador. No Rio Grande do Sul, foram estabelecidos alguns núcleos cívicos com a intenção de comemorar as datas nacionais e, portanto, apoiar o regime republicano. Essas entidades utilizavam o termo *gaúcho* em suas denominações. No entanto, tal termo ainda não era semanticamente gentilício, tendo uma conotação pejorativa⁸, o que, provavelmente, ocasionou a curta duração dessas entidades. Essa fase foi batizada de *Gauchismo Cívico* (p.28).

Na geração subsequente, surgia o *Regionalismo Literário*, período representado por alguns autores de renome, como Vargas Neto, Augusto Meyer, Carlos Dante de Moraes e João Simões Lopes Neto. Este movimento ficou no âmbito da literatura, revigorou o mito do gaúcho-herói e, de certa forma, refletiu o projeto da Semana de 22, que também defendia, num dado momento, os valores regionais para construir a identidade brasileira (p.28-29).

Com o princípio das transmissões de rádio no Brasil, por volta de 1922, dá-se início a outra fase no campo sócio-cultural do país como um todo e, em especial, no Rio Grande do Sul. Além de ter contato via rádio com músicas de emissoras do Rio de Janeiro e de São Paulo, o estado também passou a escutar músicas de rádios de Montevideú e Buenos Aires, fazendo com que o gaúcho, dado sua localização geográfica, fosse levado a ouvir músicas de culturas distintas, e que interfeririam na sua constituição identitário-cultural (Dias, 2009, p.41).

Na década de 50 surge o Tradicionalismo, que, como menciona Jacks (1998, p.29) foi instituído por jovens que “eram os gaúchos” com o intuito de contrapor a fase anterior, na

⁸ Sobre a “evolução” semântica da palavra *gaúcho*, consultar Meyer (1957).

qual os jovens “escreviam sobre os gaúchos”. Foi justamente nesse período que foram criados os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), organizações associativas que objetivam “cultuar as tradições, através de uma simbologia que tem por base a vida no campo”, o que fez com que o movimento se tornasse vultoso, abarcando diferentes estratos da sociedade gaúcha.

Após o Tradicionalismo, emerge o Nativismo, como um movimento que quis atualizar a cultura gaúcha. Para tanto, procurou mostrar que faz parte de um processo dinâmico para contrapor-se aos padrões estabelecidos pelo Tradicionalismo, propondo uma temática mais voltada para as questões emergentes da população rural, como a propriedade da terra, o êxodo rural, a marginalização na periferia da capital e das grandes cidades. No âmbito da linguagem, propôs uma renovação estética que correspondesse a uma temática mais urbana e contemporânea, significando um rompimento com os padrões que vinham sendo defendidos desde o final da década de 1940 pelos tradicionalistas, ainda como herança do Partenon Literário e do Regionalismo Literário (Jacks, 1998, p.16-17).

No entanto, na opinião da maioria dos tradicionalistas, o Nativismo não seria um novo movimento, e sim extensão, conseqüência do Tradicionalismo. Uma espécie de reação que também surge como resultado de circunstâncias econômicas, o reflexo de uma inquietação que advém da ocupação político-cultural de outras culturas, principalmente as emanadas pelo centro do país e as de procedência estrangeira, pois, desde a 2ª Grande Guerra, o País e toda a América Latina foram alvejados pela política colonialista, econômica e cultural proveniente dos Estados Unidos. Uma reação que também surge diante “da perda cada vez maior do RS como presença econômica no cenário nacional; a centralização unitária do sistema político; a concentração dos tributos e arrecadações nas mãos do poder central e autoritário; a cada vez menor participação do RS nos espaços políticos e econômicos” (p.46-47).

Segundo Paulo de Freitas Mendonça (2009), em seu texto *O surgimento do Nativismo*⁹, o movimento cultural nativista tem como marco inicial a criação do festival Califórnia da Canção Nativa, na cidade de Uruguaiana, em 1971. O autor destaca que nesse período o Brasil está sob o governo de uma Ditadura Militar que, por meio da censura, define o que é “apropriado” para ser veiculado ao povo. Nesse quadro político-social, a música estrangeira acaba entrando para o rol das mais tocadas tanto no rádio quanto na televisão. Fenômeno facilmente explicado quando se tem noção dos interesses que vigoravam durante tal período: “adormecer aos mais atuantes cultural e politicamente”. Em contra partida, existia

⁹ Texto disponível em: < http://nativismo.com.br/o_surgimento_do_nativismo.htm >. Acesso em: 3 nov. 2009.

uma significativa movimentação cultural com a realização de festivais de música popular brasileira, espalhados por diversas regiões do País.

Mendonça (2009) aponta que o mercado da música gaúcha estava voltado para o regionalismo e para o Tradicionalismo, sendo que a trova estava em alta, também por resultado do programa radiofônico Grande Rodeio Coringa, além de outros programas em emissoras AM. No entanto, mesmo assim, o percentual de participação gaúcha no mercado discográfico era irrisório, fora o prodígio representado por Teixeira, recordista em vendas de discos até hoje.

De acordo com o autor, a Califórnia da Canção foi arquitetada por um grupo ligado ao CTG Sinuelo do Pago, em Uruguaiana, e na primeira edição sessenta pessoas constituíam a platéia. Já, “nos tempos de ouro da Califórnia”, entre a décima e a vigésima edição, o evento chega a atrair 60 mil pessoas. Seguindo esse relato, Mendonça (2009) comenta que na década de 80, surgem novos festivais, fazendo com que o movimento cultural nativista tomasse expressão significativa no Estado. A partir de então, os jovens não somente passam a consumir chimarrão, inclusive em grandes centros urbanos, como também adotam o uso de bombachas.

Também é verdade que existiram períodos em que o número de eventos/ano superou o de finais de semana, e a grande produção musical ocasionada no Nativismo acarretou em novos programas tanto de rádio como de televisão. O sucesso dos festivais se dá, portanto, nesse sentido de marcar diferença, pois proporcionaram, em determinado momento, o encaminhamento organizacional de anseios identitários. De acordo com Oliven (1984, p.67), trata-se de uma “resposta, não mais em termos de um separatismo, como a cultura farroupilha, mas enquanto expressão de distinção cultural em um país onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar a sociedade culturalmente a partir de padrões muitas vezes oriundos na zona sul do RJ”. O movimento nativista desencadeado pelos festivais, entretanto, saiu do âmbito musical e expandiu-se para a área dos costumes e do consumo (Jacks, 1998, p.48).

Ainda segundo Mendonça (2009), na década de 80 surge a primeira emissora de rádio (FM) cuja organização gira exclusivamente em torno da cultura gaúcha, a Rádio Liberdade FM. O que ocorria antes disso era que algumas emissoras apresentavam a cultura gaúcha somente por coberturas jornalísticas que faziam dos festivais ou eventos de música gaúcha. Atualmente esse fato se apresenta de maneira diferenciada, sendo em torno de seis emissoras no Estado, cinco FMs e uma AM, que dedicam inteiramente sua programação à

cultura gauchesca e à cobertura de festivais e eventos gaúchos, sendo que os festivais existem em número aproximado de 40, ocorrendo no decorrer do ano.

Com as gravadoras não foi diferente. O primeiro disco da Califórnia foi gravado em São Paulo, mas o movimento estruturou o mercado de trabalho de tal forma que acabou gerando uma espécie de *indústria cultural gaudéria*, e suscitou a necessidade de gravadoras dentro do próprio Estado, um trabalho mais rápido, prático e barato, pois evita todos os transtornos advindos do deslocamento até o centro do País. Assim, atualmente existe em torno de dez gravadoras gaúchas, fora a gigantesca quantidade de estúdios de gravações, fazendo com que o consumo discográfico gaúcho alcance a significativa quantidade de dois milhões de discos/ano (Mendonça, 2009).

Jacks (1998) aponta que o movimento nativista desencadeou um expressivo crescimento do mercado de produção artística, constituindo um cenário sólido que proporcionou espaço para seus músicos, poetas e compositores, incentivando a profissionalização de quem se envolve com a música, o crescimento do mercado editorial e, conseqüentemente, o aumento dos espaços para a cultura regional gaúcha na mídia. Nesse sentido, segundo a autora, os movimentos culturais de maior repercussão no Estado são o Tradicionalismo e o Nativismo, que mesmo tratando de temas afins, divergem em alguns pontos, como em relação ao modo de conceber o passado do Rio Grande do Sul e também sobre a influência espanhola dos países fronteiriços:

São divergências bastante sutis, mas podem ser percebidas em certas canções, como por exemplo "Sabe, Moço", cantada por Leopoldo Rassier, que fala da tristeza de um soldado que lutou nas guerras históricas do estado e recebeu cicatrizes em vez de medalhas. É um assunto que dificilmente seria abordado pelos tradicionalistas, que preferem ver glória e heroísmo nas mesmas guerras.

Quanto à influência espanhola, os tradicionalistas têm um certo desprezo por considerar que os espanhóis muitas vezes no passado foram inimigos nas guerras em que o estado se envolveu. Os nativistas, por outro lado, não se envergonham de admitir que muitas características culturais e folclóricas são originárias dos países vizinhos (Argentina e Uruguai), muitos chegam a gravar músicas em espanhol e até se fala em "três pátrias gaúchas" (Argentina, Uruguai e Rio Grande Do Sul) (wikipedia).¹⁰

Entretanto, de acordo com Jacks (1998, p.28-29), “após um período conflitante para impor uma hegemonia, [Tradicionalismo e Nativismo] chegaram a um momento de assimilação mútua, por terem em vista a valorização da cultura regional do Rio Grande do

¹⁰ Fragmento retirado de enciclopédia virtual no endereço: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nativismo>>. Acesso em: 31 dez. 2009.

Sul”. É importante evidenciar que o Nativismo atuou na (re)estruturação identitária sul-rio-grandense como resposta às influências externas, ou melhor, a partir da confrontação com outras culturas para marcar diferenças. A renovação em termos estéticos e temáticos, trazida pelos nativistas, paralelamente, serviu para um revigoramento do culto às tradições, incorporação pelas camadas jovens de hábitos e costumes – tomar chimarrão, vestir bombachas, ouvir música gaúcha – que até então estavam circunscritos ao meio rural e às gerações mais velhas, renascimento do debate sobre a cultura gaúcha e a identidade regional fora do âmbito do MTG, como na imprensa e nos meios intelectuais, e consolidação dos festivais de música nativa como espetáculo de produção cultural, tudo contribuindo para o fortalecimento da identidade regional, que estava debilitada pelo tempo e pela circunstância de crises políticas e econômicas, por que vinha passando o RS (p.77-78).

Assim sendo, tomando por base as noções elencadas sobre o cenário cultural do Rio Grande do Sul, no que tange à canção regional gauchesca, passa-se agora a considerar a produção musical de um intérprete e compositor gaúcho em especial, Luiz Marengo.

2.2.3 A música nativista de Luiz Marengo

O trabalho musical de Luiz Marengo, intérprete das canções analisadas nesta pesquisa, desponta em meados da década de 90, justamente num período em que surgem músicos caracterizados por possuir experiência com o campo, sabedores do que se passa na *campanha*, que também conhecem os meandros dos arreios, sabem de pêlos de cavalos e dominam os sons da guitarra (violão). Trata-se de uma leva de cantores e compositores, músicos profissionais reconhecidos em festivais nativistas, que emerge como num movimento de reação contra determinadas alterações efetuadas em relação à musicalidade gaúcha.

Após todo o processo de surgimento e desenvolvimento dos festivais nativistas, depois do contraponto ocorrido entre o Nativismo e o Tradicionalismo, durante as décadas de 70 e 80, a música regional se torna uma “arena de disputas simbólicas e afirmações de legitimidade”. Essa situação foi desencadeada pelas mudanças que conjuntos de baile (principalmente os da região metropolitana de Porto Alegre), passaram a operar em relação à estrutura da música tradicionalista/nativista. Modificações calcadas na opinião de que a musicalidade sul-rio-grandense era restrita a um determinado público, especialmente por causa do ritmo e tipo de linguagem, estritamente regionais. Assim, esses conjuntos começaram a priorizar a cadência das músicas, misturando ritmos nacionais, como forró, pagode, axé, sertanejo e frevo, com o vanerão. Já em relação às temáticas, passaram a abarcar,

sobretudo, questões da vida urbana, diversão em festas, romances e decepções amorosas, assemelhando-se, portanto, aos estilos musicais de grupos de fora do Rio Grande do Sul (Dias, 2009).

Assim, o início das manifestações de Luiz Marengo, juntamente com essa nova leva de músicos, desenvolve a musicalidade nativista no meio sócio-cultural dos festivais ainda remanescentes, estabelecendo embate contra movimentos como o *tchê music*¹¹, considerado desenraizado. As temáticas mais recorrentes giram em torno do gaúcho, tratam justamente da questão da atividade da doma, da pecuária e do hábito de matear, seguindo, de certa forma, “o modelo romântico do ‘monarca das coxilhas’, sem derivar, no entanto, do panorama atual e das questões sociais, como a solidão dos galpões, o afastamento da família e o êxodo rural”. Nesse contexto, embora tenha surgido em festivais *nativistas*, o que lhe confere tal rótulo¹², a música de Luiz Marengo veicula tanto princípios do Nativismo, por causa do cunho sócio-denunciativo, em relação às dificuldades que o gaúcho enfrenta para se manter no campo, quanto do Tradicionalismo, por causa da consagração dos feitos do gaúcho e de suas fainas campeiras. Contudo, mesmo partilhando afinidades, a música de Marengo não se identifica totalmente com o que é ditado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG)¹³, pois o gaúcho não aparece envolto a um “ideário onírico”, mas como pessoa de carne e osso, que passa por sofrimentos, por exclusões sociais (Dias, 2009, p.53).

Essa geração musical, da qual Luiz Marengo faz parte, tem a predicação de ser constituída por cantores que desenvolvem seus trabalhos de maneira *solo*, ou seja, por apenas um intérprete musical, caso em que a dupla formada por César Oliveira e Rogério Melo constitui uma exceção. Entretanto, normalmente existe um grupo de músicos que acompanha os cantores tanto nas apresentações quanto nas gravações das canções/álbuns. Outra característica desse estilo seria a questão de que, para seus músicos, o ritmo deve estar em harmonia com a letra, que, por sua vez, acaba se tornando de difícil compreensão para indivíduos que não compartilham dos conhecimentos advindos/próprios da comunidade do meio rural/campeiro, a exemplo de canções como *Décima da estância*, de Xirú Antunes, *Entregando a tropilha*, de Lisandro Amaral, ou *Acalambrado*, de Leonel Gómez”, exaltadas como excelentes por seus interlocutores, porém enigmáticas para os que não dominam as temáticas abordadas (Dias, 2009, p.53).

¹¹ De acordo com Dias (2009), o *tchê music* é a hibridação da música de baile tocada em CTGs com outros ritmos nacionais, como o choro, o pagode, o samba e o axé.

¹² Para efeitos de esclarecimento, nesta pesquisa considerar-se-á o músico Luiz Marengo como *nativista*.

¹³ De acordo com Fagundes (2002), o MTG funciona como “Federação” das entidades tradicionalistas do Estado, um órgão orientador das atividades dos seus filiados, contando, inclusive, com uma Carta de Princípios.

A primeira apresentação de Marengo data de 1988, época em que participou do Festival da Vertente, promovido na cidade de Piratini, sendo que já aí se consagrou vencedor, com o prêmio de melhor intérprete. Seus primeiros trabalhos (*Luiz Marengo canta Jayme Caetano Braun* (1991), *Filosofia de andejo* (1993) e *De a cavalo* (1994)) foram gravados de forma independente, pois não havia gravadora disposta a investir na sua produção, o que provocou a procura de patrocínio para concretização de sua ambição¹⁴. Então com seu quarto trabalho, gravado pela USA Discos, *Luiz Marengo canta Noel Guarany*, de 1996, o cantor consolidou-se na carreira, sendo que depois vieram discos em parceria com Pepe Guerra, Gujo Teixeira, Jari Terres, Xirú Antunes, Mauro Moraes, José Cláudio Machado e a formação do grupo Alma Musiqueira, que o acompanha nas apresentações.

Dessa forma, os festivais nativistas representaram a afirmação da carreira de Luiz Marengo, pois constatavam a boa repercussão de seu trabalho, materializada a cada nova premiação. Inclusive, foi transitando nesses festivais que o cantor conheceu o poeta/compositor e cantor Gujo Teixeira, seu principal parceiro de composição, e por meio dessa parceria, no ano de 1997, com a música *Quando o verso vem pras casas*, eles receberam o Troféu Vitória, de melhor música regional.

Segundo Dias (2009), Luiz Marengo se tornou um dos maiores expoentes da música regional do Rio grande do Sul. O músico principiou com interpretações de canções de Jayme Caetano Braun e de Noel Guarany, passando, logo em seguida, a dispor de letras de reconhecidos compositores da música nativista de cunho campeiro, como Gujo Teixeira, Eron Vaz Matos, Xirú Antunes e Sérgio Carvalho Pereira. Com o auxílio destes compositores, Marengo “imortalizou músicas, como, por exemplo, *Quando o verso vem pras casas*, *Batendo água*, *Rincão dos touros*, *Esse jeito de domingo* e *Os da última tropa*” (p.54).

Embora tenha como característica uma musicalidade que retrata as paisagens campeiras, Marengo mantém a preocupação em relação à exclusão social do gaúcho, como nas canções *Aos olhos da terra*, de Xirú Antunes, *Gateada-madrinha*, de Márcio Nunes Correa e *Viramundo* de Evair Gómez. A partir do ensejo que constituiu o caminho principiado por Luiz Marengo, surgiram outros cantores como “Jari Terres (seu parceiro em algumas gravações), Joca Martins, César Oliveira, Rogério Melo, Jairo Fernandes, Lisandro Amaral, Mauro Moraes e Leonel Gómez”, tendo inclusive, alguns, descrito a façanha de prosperar economicamente (Dias, p. 55).

¹⁴ Informações retiradas de um depoimento dado por Luiz Marengo à revista *Sem Fronteiras*. Disponível em: <<http://revistasemfronteiras.blogspot.com/2008/02/entrevista.html>>. Acesso em: 01 nov. 2009.

Nesse contexto, com mais de 18 discos já gravados e 14 premiações em festivais de música nativista do RS, entre eles, os afamados Reponte da Canção Crioula, de São Lourenço do Sul, e Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana, Luiz Marengo¹⁵ é caracterizado como renomado cantor e intérprete gaúcho. Sendo considerado um dos principais representantes da música nativista gaúcha, advogou contra sua extinção num período em que o mercado fonográfico não se apresentava favorável, “quando a tchê music ganhava espaços cada vez mais amplos na mídia e a música nativista minguava nos escassos festivais que haviam se mantido” (Dias, p.60).

A partir de tais considerações, diante das predicções arroladas em torno da constituição artística do músico e intérprete Luiz Marengo, é possível perceber que “a bandeira que levanta” pode sim ser tomada como uma identificação com os valores e costumes correntemente presentes no meio sócio-cultural nativista sul-rio-grandense. Em outras palavras, sua obra pode ser tomada como representação discursiva dos valores que constituem identitariamente o gaúcho campeiro. Não por acaso, um de seus últimos trabalhos, justamente o disco focalizado no presente estudo, é o denominado *Identidade*, produção que será analisada no capítulo seguinte.

¹⁵ Sobre Luiz Marengo, conferir: <[http:// www.luizmarengo.com.br](http://www.luizmarengo.com.br)>.

3 A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA IDENTIDADE DO GAÚCHO NA CANÇÃO DE LUIZ MARENCO: UM ENFOQUE DIALÓGICO

O presente capítulo se destina a analisar, sob o ponto de vista dialógico, aspectos da construção discursiva da identidade do gaúcho no CD de música nativista intitulado *Identidade*. Para tanto, como objetivos específicos, visa verificar, nas composições musicais do referido disco: (a) pistas discursivas que remetem a facetas identitárias as quais, embora possam advir de singularidades díspares, e até mesmo conflitantes entre si, ajudem na construção dialógica do gaúcho, (b) como se dá a construção dialógica da identidade do sujeito gaúcho nas canções interpretadas por Luiz Marengo, observando como sentidos advindos de um já-dito são responsivamente refletidos e refratados e (c) qual a influência dessa construção dialógica para a formação identitária sul-rio-grandense.

É importante considerar que o arcabouço teórico bakhtiniano pressupõe posicionamento ativo, uma vez que o ato de compreensão está diretamente ligado à responsividade (Bakhtin/Volochinov, 1995, p.94-95). Assumir esse princípio, num contexto de análise de músicas, como o do presente trabalho, significa assumir uma postura responsiva, ou melhor, uma postura crítica como pesquisador, em relação ao material a ser analisado. Nesse sentido, pode-se afirmar que a metodologia de seleção e análise do material aqui empregada surge da relação estabelecida entre o posicionamento valorativo-responsivo do pesquisador, o material de análise e a teoria utilizada, no caso, a teoria dialógica em interface com os estudos culturais, resultando num mecanismo de estudo específico para o material em foco. Com isso, busca-se discutir a seguinte questão de pesquisa: “Como se constrói discursivamente a identidade do gaúcho no CD *Identidade*, de Luiz Marengo?”.

3.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1.1 Procedimentos metodológicos de seleção das canções

O disco *Identidade*, de Luiz Marengo, foi gravado ao vivo no dia 19 de agosto de 2007, no Teatro da UCS, na cidade de Caxias do Sul/RS e lançado em 2008, sendo disponibilizado tanto no formato CD, como DVD. Os músicos que acompanham Marengo na gravação do disco, assim como na sua divulgação, são: Luis Clóvis Girardi, no violão solo, Egbert Parada, no violão solo, Gustavo Teixeira, no violão base e voz, Aluisio Rockembach, no acordeom, Fabrício Moura, no contrabaixo e Jucá de Leon, na percussão; com

participações especiais de Xirú Antunes, na música *À moda Martin Fierro*, Lisandro Amaral, na música *Estrela D'Alva* e Marcelo Caminha, nas músicas *À moda Martin Fierro* e *Perfil de estrada e tempo*¹⁶.

A fim de se proceder à seleção do material de análise, foi tomado o conjunto das 17 canções (16 + Hino do Rio-Grande) que compõem o disco *Identidade*, quais sejam: 1- *Destinos*, 2- *Os da última tropa*, 3- *Os silêncios das janelas do povoado*, 4- *Fundo de campo*, 5- *Da boca pra fora*, 6- *Estrela D'Alva*, 7- *Bailongo no mato grande*, 8- *Vassoura de guanxuma*, 9- *Charla de domador*, 10- *Espera*, 11- *Meu rancho*, 12- *À moda Martin Fierro*, 13- *Perfil de estrada e tempo*, 14- *Ressábios*, 15- *Assim se vai "P'a Três Cruzes"*, 16- *Cantador de campanha* e 17- Hino do Rio-Grande.

O principal critério para a eleição das referidas canções foi o fato de estarem reunidas sob a designação *Identidade*, além de serem interpretadas por um reconhecido expoente do meio nativista, constituindo uma amostra dos valores culturais sulinos. Em outras palavras, as composições foram tomadas como referência de uma possível representação identitária gaúcha e, por constituírem o cenário nativista sul-rio-grandense, necessitam da análise da suas discursividades como meio de observar aspectos da construção identitária dos gaúchos.

Ao apreciar as 17 faixas que compõem o CD, atentando para o modo como se dá a representatividade gaúcha, é possível identificar tal trabalho como uma espécie de mosaico composto por várias figuras, cada figura correspondendo a uma determinada canção e, conseqüentemente, uma forma de retratar o sujeito gaúcho. Por ser como um mosaico, nota-se que suas figuras são formadas por pequenas peças agrupadas. Em outras palavras, as canções no álbum *Identidade* possuem mais de uma temática representacional do gaúcho, sendo que cada temática identificada torna a aparecer em mais de uma canção, o que apresenta algumas faixas, de certa forma, dialogando com outras justamente no que tange à representação do indivíduo sul-rio-grandense.

Então, do conjunto das canções que compõem o material analisado, foi possível delimitar cinco grupos, cujas temáticas mais recorrentes materializam-se como critério de organização. Dessa forma, entre outras, resgatam-se as seguintes temáticas: (i) que alude à **vida no campo**, (ii) que aborda a questão dos **sentimentos interiorizados**, (iii) que trata de **música e dança**, (iv) que apresenta o gaúcho em relação à **aprendizagem** e ao **ensinamento**, e (v) que retrata as **dificuldades enfrentadas**, conforme o quadro a baixo.

¹⁶ Informações retiradas do encarte do CD *Identidade*.

| TEMÁTICAS | CANÇÕES |
|----------------------------|---|
| Vida no campo | <i>Fundo de campo</i> <i>Perfil de estrada e tempo</i> <i>Vassoura de guanxuma</i> <i>Meu rancho</i> <i>Ressábios</i> |
| Sentimentos interiorizados | <i>Os silêncios das janelas do povoado</i> <i>Da boca pra fora</i> |
| Música e dança | <i>Destinos</i> <i>Bailongo no mato grande</i> <i>À moda Martin Fierro</i> <i>Cantador de campanha</i> |
| Aprendizagem e ensinamento | <i>Estrela D'Alva</i> <i>Charla de domador</i> <i>Assim se vai "P'a Três Cruzes"</i> |
| Dificuldades enfrentadas | <i>Os da última tropa</i> <i>Espera</i> |

Quadro 1: canções organizadas por temáticas representacionais.

Faz-se necessário afirmar que o Hino Rio-Grandense não consta no quadro acima pois é uma canção à parte no conjunto da obra. Ela foi adicionada no final do disco, depois de todas as canções, justamente por ter sido cantada em seguida do fim da apresentação, após o cantor agradecer os aplausos da platéia e se despedir. Na ocasião, como se pode evidenciar pela audição do CD, o cantor retorna sem acompanhamento dos músicos e, mediante os pedidos do público, que reivindicava mais uma canção, entoa o referido Hino. Assim, o Hino Rio-Grandense foi tratado de maneira diferenciada, sendo considerado no desenvolvimento da análise.

Uma vez estabelecidos os grupos temáticos, considerando as atividades, usos, costumes, crenças e relatos do gaúcho, realizou-se um exame mais detalhado das canções que compõem os grupos para tomar conhecimento das pistas discursivas constitutivas de cada representação. A partir de então, foi possível identificar, dentro de cada grupo, a canção com o maior número de ocorrências daquela determinada “peça de mosaico”, ou seja, foi feita uma análise seletiva, comparando as canções que abordassem a mesma temática, à procura da que, de forma mais nítida, representasse seu grupo. Dessa forma, obteve-se a seleção de uma canção para análise de cada grupo, resultando no montante de cinco músicas, conforme o quadro a seguir. Por essa perspectiva, cada música escolhida, considerada representativa do grupo, será analisada de maneira individual, não isolada, mas dialogicamente, e de forma

adjacente, não deixando de dialogar com as outras canções selecionadas e com o conjunto da obra.

| TEMÁTICAS | CANÇÕES |
|----------------------------|--------------------------------|
| Vida no campo | <i>Fundo de campo</i> |
| Sentimentos interiorizados | <i>Da boca pra fora</i> |
| Música e dança | <i>Bailongo no mato grande</i> |
| Aprendizagem e ensinamento | <i>Charla de domador</i> |
| Dificuldades enfrentadas | <i>Espera</i> |

Quadro 2: canções selecionadas para análise.

Dessa forma, depois de tratar do procedimento de seleção das canções, passa-se, agora, a explicar sobre a metodologia empregada no estudo do material de análise.

3.1.2 Procedimentos metodológicos de análise do material

Assumindo um olhar diferenciado em relação à música nativista do Rio Grande do Sul, este trabalho busca analisar, do ponto de vista dialógico, as canções selecionadas do CD *Identidade*, atentando para a construção discursiva da identidade gaúcha propagada como amostra de fatores responsáveis pela (re)construção/manutenção discursivo-identitária. Além disso, até mesmo pela natureza lírica do material a ser analisado, faz-se necessário observar a relação indissociável entre enunciados sonoros (melodia) e enunciados verbais (letra), sendo, a canção, um gênero do discurso que tem a tendência de “[...] traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (Tatit, 2004, p.11). Assim, tais peças musicais são compostas de palavras, narrativas, cantadas e contadas, recontadas, que vêm, historicamente, da oralidade, do discurso verbal falado e conversado entre as pessoas na cotidianidade e se transfiguram em música. Ou seja, pela atividade criadora daquele que compõe, passam a compor a trama rítmico-melódico-musical, em que palavras estão junto de música.

Nesse sentido, Wazlawick e Maheirie (2007, p.53) também apontam que as canções são caracterizadas por articular sonoridades musicais com palavras, operando uma espécie de síntese entre música e letra. Então, os componentes das canções não podem ser pensados de forma separada, uma vez que são apresentados todos juntos no processo de escuta, de compreensão: “estão todos entreverados, entrelaçados, ora despontando um, ora despontando outro, mas todos articulados e apontando em uma mesma direção, convergindo em um

processo que se dá no tempo e que é histórico”. Assim, em contato com esses componentes, por meio de relações estéticas, os interlocutores constroem os sentidos para as músicas/canções.

Além de todo o processo de escuta em que estão, conforme as autoras, *entrevados* os componentes formadores das canções, também existe todo o seu processo de criação. Aí, igualmente está outra combinação, o da organização de letra e música, convergindo na objetivação de uma unidade, de uma obra de arte musical coerente, uma criação estética. Palavras e sonoridades musicais, dessa forma, constituem canções por meio de suportes dialógicos, o que remete a Bakhtin/Volochinov (1995, p.38):

Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele [...] Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica [...] Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical

O presente trabalho, nessa perspectiva, parte do princípio de que essa relação entre melodia e letra das canções se dá pelo entrecruzamento de fios dialógicos que incidem na construção identitário-representacional gaúcha. Como o resultado de tal entrecruzamento é a constituição dos enunciados formadores das canções, estes não só estão organicamente ligados a discursos outros, como também à ativa compreensão das características que compõe o gaúcho, o que permite resgatar relações dialógicas engendradas nas temáticas representacionais apontadas para análise.

Então, a partir do estudo de enunciados verbais (letra), busca-se identificar as possíveis significações que emergem do ato de compreensão em relação às materialidades discursivas, pois podem agir no sentido de embasar os modos de representação do sujeito sulino e, conseqüentemente, agir na construção/manutenção identitária gaúcha. Já, a partir do estudo dos enunciados melódicos (sonoridades instrumentais), procura-se apontar suas aparentes significações, por meio de ritmos, timbres, intensidades e alturas, elementos esses que podem proporcionar os mais diversos tipos de contribuições na constituição das estéticas que permeiam as canções, podendo, também, agir na construção/manutenção identitária gaúcha.

As considerações giram em torno desses constituintes musicais devido ao tipo do material de análise, pois, comumente, no início das músicas, são os instrumentos que

antecedem a voz do locutor e introduzem a contextualização/temática que será abordada no seu decorrer, numa forma de antecipar, entre outras, contextualizações alegres, tristes, rápidas, lentas. Além do mais, uma canção, considerada do ponto de vista dialógico, não é constituída somente pela letra, também o é pelo contexto enunciativo em que os instrumentos são igualmente enunciadores e significantes, juntamente com as diversas sonoridades, timbres, intensidades, pausas, entonações, ritmos e tipos de construção verbal, importantes diferenciais modalizadores.

A análise está organizada em dois momentos. No primeiro momento – *Temáticas representacionais: facetas identitárias* – efetuam-se os seguintes passos com cada uma das cinco canções selecionadas para análise: (a) apresentação da canção por meio de sua transcrição – comentando do que trata – com o respectivo autor da letra e da música; e (b) análise dos enunciados verbais e melódicos, buscando identificar pistas discursivas dos processos dialógicos inerentes a tal material por meio de noções advindas da teoria dialógica, como enunciado, dialogicidade, responsividade, valoração, reflexão e refração. No segundo momento – *Processos dialógicos: ressonâncias identitárias* – são estabelecidas relações dialógicas entre os enunciados das canções analisadas e outros constituintes enunciativos do CD, como outras canções, incluindo o Hino Rio-Grandense, e as fotos do encarte do CD. Toda a análise está voltada para a observação da produção de sentidos no que se refere à constituição identitária do gaúcho no disco em foco.

3.2 TEMÁTICAS REPRESENTACIONAIS: FACETAS IDENTITÁRIAS

O modo a partir do qual o indivíduo gaúcho é construído discursivamente pelos/nos enunciados das canções nativistas é um processo que acaba sendo refletido sobre a maneira como os constituintes musicais operam. Assim, as canções, por meio da conjunção entre sonoridades musicais e palavras, agem no sentido de embasar representações e contextualizar o reverberar da imagem do gaúcho e, por conseguinte, a construção de sua identidade.

Localizado no tempo e no espaço, o enunciado se constitui como tal por responder a já ditos e antecipar a serem ditos e, além de único, também é caracterizado por ser tecido a partir de diferentes traços ideológicos. Logo, cada enunciado acaba carregando um ponto de vista, um modo de modalizar, ou melhor, representar aquilo que está se tratando, o que, conseqüentemente, acaba interferindo no processo de compreensão que se tem de um dado tema.

Seguindo um posicionamento bakhtiniano, todo enunciado já é construído com o intuito de direcionamento para um interlocutor determinado, ou, ao menos, idealizado, justificando o que explicam Wazlawick e Maheirie (2007, p.56), ao comentar que “as obras de arte, os trabalhos que se objetivam esteticamente têm sua vida ampliada quando ‘caem’ nas mãos, no olhar e na escuta dos ouvintes contempladores, que a eles constroem sentidos outros, quando entram na vida de pessoas nem sequer imaginadas pelo autor-criador, em outros tempos e outros espaços”.

Assim, as significações, levantadas por meio dos processos de compreensão, são apresentadas apenas como potencialidades, ou melhor, possibilidades de significar, que se efetivam no interior dinâmico da enunciação concreta, num contexto específico. Nesse caso, consideram-se as incontáveis reflexões e refrações de enunciados, juntamente com as valorações que irão suscitar nas relações discursivas com os interlocutores. Então, para compreender determinada enunciação, no caso as canções nativistas, faz-se necessário posicionar-se em relação a elas, numa atitude responsiva, inclusive comparando-as a outras enunciações.

Dessa forma, elaborar um estudo que parte do arcabouço bakhtiniano justifica o posicionamento do pesquisador de não intentar esgotar os possíveis sentidos que apresentam as canções analisadas, uma vez que, por tal teoria, atribuir *status* de verdade absoluta para determinada compreensão sobre um material de análise não passaria de simples utopia. Nesse sentido, aponta Di Fanti (2009c, p.210):

um mesmo elemento lingüístico (significação) recebe orientações sociais apreciativas diferentes, dependendo da situação de enunciação (finalidade, interlocutores, lugar e tempo), garantindo a circulação de sentidos e a decorrente instauração do tema. Assim, a significação é absorvida pelo tema e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias.

Por isso, é importante ressaltar que não se busca aqui uma palavra final que aponte o que é o gaúcho ou, mais especificamente, como é constituída a formação identitária do gaúcho. Este estudo foi concebido no intuito de atribuir possíveis valorações para determinadas pistas discursivas dos enunciados que compõem o material de análise, dialogicamente, levantando reflexões sobre o assunto.

Assim sendo, passamos à análise propriamente dita das canções representativas das temáticas identificadas no disco *Identidade*, procurando focalizar, como já mencionado, aspectos verbais e melódios, observando relações dialógicas suscitadas que apontam para o processo de construção identitária gaúcha no CD. A análise das canções é orientada pelas

temáticas levantadas e segue a ordem seqüencial em que as músicas aparecem distribuídas no disco, como pode ser observado no quadro abaixo:

| TEMÁTICAS | CANÇÕES |
|----------------------------|--------------------------------|
| Vida no campo | <i>Fundo de campo</i> |
| Sentimentos interiorizados | <i>Da boca pra fora</i> |
| Música e dança | <i>Bailongo no mato grande</i> |
| Aprendizagem e ensinamento | <i>Charla de domador</i> |
| Dificuldades enfrentadas | <i>Espera</i> |

Quadro 3: ordem de análise das canções.

3.2.1 Vida no campo

Como amostra representativa da temática que retrata o gaúcho um sujeito fortemente arraigado às coisas do campo, foi tomada para análise a canção *Fundo de campo*¹⁷, que ocupa a quarta faixa no álbum *Identidade*, composta por Gujo Teixeira e musicada por Luiz Marengo.

Fundo de campo

- 1 Fundo de campo, voz de banhado, passa um tarrã
- 2 Se estende o pago até meus olhos cruzarem o rio
- 3 Parece até que a tardezita se espichou longe
- 4 Que o horizonte se encolheu todo, tá por um fio

- 5 Ao longe um bando de garças brancas refaz o vôo
- 6 Espreguiçando suas asas largas, palas cartados
- 7 Levando o dia num revoar pra lá do poente
- 8 E a alma da gente vai junto delas de lado a lado

- 9 Fundo de campo, inverno grande, berro de touro
- 10 Chama na tarde uma ponta mansa de vacas pampas
- 11 Ciclo do campo que se refaz povoando a estância
- 12 Na circunstância que fazem os touros baterem guampas

- 13 O mouro sabe que é fim da lida e atira o freio
- 14 Goteando o suor da barrigueira que a cincha aperta
- 15 E sabe ainda que sobra milho pra mais de lata
- 16 Que bate pata vendo a porteira “das casa” aberta

- 17 Fundo de campo, coisa bem linda, me acoa o cusco

¹⁷ Os dados sobre as canções, como ritmo e autoria, foram obtidos no encarte presente no álbum *Identidade*. Já as letras de todas as canções citadas neste trabalho, por não serem disponibilizadas no referido encarte, foram retiradas do site: <www.cifraclub.com.br>. Acesso em: 2 jul. 2008.

- 18 Que busca a volta beirando o ferro e o sul do estrivo
 19 Amigo bueno igual ao mouro das minhas confianças
 20 Que é uma balança, é da minha doma, este é o motivo
- 21 Assim vou eu, coração na espora, desencilhando
 22 Trazendo o pago nas rédeas firmes da minha mão
 23 Pra quem conhece o campo todo e a sua essência
 24 Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!
 25 Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!
 26 Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!

A temática destacada na canção expõe uma orientação social apreciativa em relação ao apego do sujeito sulino ao campo, a tudo aquilo que faz parte do pampa, que está relacionado à lida campeira. Trata-se de uma identificação com o meio onde transita e pratica suas atividades, um ambiente natural, campesino, por isso, descrito de forma a ressaltar os menores detalhes que o compõe.

Essa caracterização pormenorizada é uma construção discursiva que engloba o traçado e a tonalidade de colorações e sensações táteis, inclusive, por meio de personificações, que atribuem predicados humanos a constituintes rurais, humanizando-os, ou melhor, focalizando-os discursivamente. Os enunciados refletem e refratam a intensidade do contato que o gaúcho possui com os elementos presentes no seu entorno e, por conseguinte, evidencia suas valorações. Tais efeitos discursivos podem ser vistos, por exemplo, em “Fundo de campo, voz de banhado, passa um tarrã” (v.1), quando é mencionada a existência da “voz” do banhado, referindo-se às sonoridades típicas de tal localidade; em “Parece até que a tardezita se espichou longe/Que o horizonte se encolheu todo, tá por um fio” (v.3-4), no que se refere aos movimentos de *espichar* da tarde e *encolher* do horizonte, referindo-se ao entardecer; em “Ao longe um bando de garças brancas refaz o vôo/Espreguiçando suas asas largas, palas cartados” (v.5-6), sobre o *espreguiçar* das garças, referindo-se à morosidade de seus movimentos de asas; e em “O mouro sabe que é fim da lida e atira o freio/E sabe ainda que sobra milho pra mais de lata” (v.13,15), referindo-se à astúcia do cavalo mesmo após um dia de trabalho.

O ritmo dos violões, agregado ao do contrabaixo e da percussão, na introdução da canção, constrói um discurso sonoro de cadência bem marcada, podendo ajudar na contextualização da temática identificada, uma vez que remete ao andar do cavalo, personagem culturalmente tido como peça-chave na constituição do espaço cultural sul-riograndense e companheiro do gaúcho, usado no desempenho das lides campeiras e como meio de transporte. Essa sonoridade ritmada está presente como pano de fundo ao longo de toda

música e, juntamente com a letra da canção, constrói um cenário em que o locutor estaria sobre o cavalo, num galope lento, elegante.

Como mostram os enunciados da letra da canção, esse galope cruza uma determinada extensão de campo, num movimento direcionado para a moradia, “Que bate pata vindo a porteira ‘das casa’ aberta” (v.16), durante um fim de tarde depois do trabalho, “Chama na tarde uma ponta mansa de vacas pampas [...] O mouro sabe que é fim da lida e atira o freio” (v.10,13), permitindo que o locutor observe uma variedade de imagens, conforme vão se projetando a sua frente: o tarrã passando (v.1), o rio correndo (v.2), o horizonte encolhendo (v.4), o bando de garças voando vagarosamente (v.5), o touro berrando (v.9), as vacas movendo-se lentamente (v.10). Toda essa construção discursiva vai além de um simples contexto situacional, de cenas observadas, pois sua constituição enunciativa permite detectar pistas de compreensão em relação ao que trata, por meio de valorações, componente intrínseco de cada enunciado, remetendo à importância do campo como um todo para a vida do gaúcho.

O andar constante do cavalo, remetido pelo ritmo dos instrumentos, é justificado na própria temática da situação sócio-histórica evidenciada na canção, ainda mais quando se tem por base a noção de que o cavalo é uma espécie de *amigo inseparável* do gaúcho, além de auxiliá-lo no desempenho de diversos tipos de trabalhos e como meio de transporte. Inclusive, o título da canção “Fundo de campo” antecipa o fato de não se tratar somente de campo, mas de uma parte longínqua de terra, que apresenta acesso dificultoso para ser efetuado por meio de caminhada ou mesmo automóvel, fazendo-se necessária a presença do cavalo.

O verso que principia a canção “Fundo de campo, voz de banhado, passa um tarrã”, marca o espaço sócio-cultural que vai sendo tecido durante seu decorrer. A partir desse verso, vai-se conhecendo a orientação social que o locutor assume, na canção, diante de uma determinada paisagem formada por elementos campestres. Isso se dá pelo modo como constitui seu discurso, como orienta cada enunciado seu em relação àquilo que se projeta em sua visão.

A enunciação, então, é direcionada para certo grupo de interlocutores, a saber, aqueles que, além de prestigiar a música nativista do RS, entendem, vivenciam ou ao menos têm noção do que fala as músicas, compreendendo como se espera que um membro desse grupo social o faça. Como a orientação dada ao discurso é construída com o embasamento responsivo, projetando um determinado interlocutor, a música é passível de compreensão justamente pela propriedade dialógica da linguagem, pois parte de já-ditos, além de antecipar

a serem ditos. No entanto, nem todos os interlocutores possuem um mesmo grau de responsividade em relação aos enunciados da canção, o que faz com que os processos de compreensão suscitados não se dêem, necessariamente, da mesma forma.

É importante notar que no verso 2 “Se estende o pago até meus olhos cruzarem o rio”, o qual trata do ato de observar do locutor, não por acaso, as palavras “olhos” e “cruzarem” são, de certo modo, destacadas por meio do dedilhado solado dos violões. Esse efeito sonoro também já aponta de antemão a orientação social apreciativa do locutor, construindo o posicionamento de quem *observa* e mais externaliza o que está observando, o que está vendo e sentindo. Aí se evidencia a noção bakhtiniana de *palavra* como território comum entre locutor e interlocutor, pois procede de alguém e se dirige para alguém (Bakhtin/Volochinov, 1995). Então, é no modo como se dá essa externalização, na forma como são dispostos esses enunciados, que se pode observar a orientação que o locutor assume diante do que está observando.

Somente no verso 5 “Ao longe um bando de garças brancas refaz o vôo”, introduzindo uma estrofe dedicada a tratar do vôo das garças, é que o som do acordeom aparece pela primeira vez na canção. O som desse instrumento tão característico do cancionero gaúcho, no final do verso 6 e em todo o verso 7 “palas cartados/Levando o dia num revoar pra lá do poente”, ajuda a valorar o movimento de asas das garças observadas e a externalizá-las junto com os enunciados da letra da canção. Esse efeito se dá por seqüências sonoras alternadas entre um som grave (abrir de asas) e um agudo “mais delongado que o primeiro” (bater de asas), num movimento lento. A idéia de lentidão advém tanto do ritmo do acordeom quanto do próprio verbo “espreguiçando”, que ajudam a contextualizar a situação observada, expondo inclusive a valoração do gaúcho – locutor – em relação às aves de seu entorno e caracterizando o vôo das garças justamente por sua liberdade, seu ir e vir sem pressa, fazendo tudo no seu tempo.

Entre os versos 10 e 11, os instrumentos musicais param para dar lugar à sonoridade multi-sensorial de outros instrumentos, os de percussão (carrilhão), destacando o que seria uma conclusão a que chega o locutor enquanto aprecia a cena observada até então: “Ciclo do campo que se refaz povoando a estância” (v.11). Esse pensamento conclusivo aponta para os acontecimentos do campo – pássaros voando, rio correndo, sol se pondo, touro berrando, vacas sendo recolhidas – que fazem parte de um ciclo, de um microcosmo em relação à estância, macrocosmo, demonstrando ainda mais o apego do gaúcho em relação ao seu entorno campesino.

Após, no verso 12 “Na circunstância que fazem os touros baterem guampas”, os instrumentos, os quais tinham cessado para dar lugar à percussão, retomam no mesmo compasso que vinham anteriormente (remetendo ao andar do cavalo) e então, entre os versos 12 e 13, executam uma nova parada, também momentânea, mas, desta vez, com exceção do acordeom, que continua tocando. A sonoridade de fundo, que foi descontinuada, remete ao andar do cavalo, logo, sua interrupção remete ao cessar do movimento do animal e, por conseguinte, também remete à parada do locutor que, como já mencionado, está se movimentando por meio do cavalo. Nesse instante, o locutor se põe a observar e externalizar com mais cuidado, com mais riqueza de detalhes o espaço a sua volta. Essa parada dos instrumentos e, conseqüentemente, do cavalo é uma maneira de destaque para o que é enunciado logo após, no verso 13 “O mouro sabe que é fim da lida e atira o freio” que, dado o caráter de externalização da canção como um todo, enfatizado agora com a parada do “trote”, aponta para uma conclusão a que chega o locutor ao observar determinada contextualização em que se encontra o animal após o fim do trabalho, no fim do dia, personificando-o, atribuindo características humanas ao animal, analisando-o, compreendendo-o responsivamente.

Na última estrofe, observa-se novamente uma parada instrumental, que dura do fim do verso 22 até o fim do verso 23: “Pra quem conhece o campo todo e a sua essência” (v.23). Esse cessar, da mesma forma que o anterior, abre espaço à voz do locutor e, de certo modo, acaba destacando o que é dito por ele. Conforme vinha sendo feito até então, mantém-se o tom de externalização advinda da responsividade do locutor por meio de sua enunciação, demonstrando sua orientação social apreciativa em relação a tal tipo de atividade e ambiente sócio-cultural, pois declara sua proximidade com tal vivência.

Depreende-se então que esse processo de externalização desenvolvido ao longo de toda música seja de alguém que tem grande afinidade com o campo, ainda mais quando se evidencia que o enunciado “fundo de campo”, além de constituir título da canção, é repetido por quatro vezes. Toda vez que tal enunciado aparece, ele se encontra no início de um verso, o que acaba por evidenciar ainda mais a orientação social do locutor em relação ao contexto campeiro: “Fundo de campo, voz de banhado, passa um tarrã” (v.1), “Fundo de campo, inverno grande, berro de touro” (v.9), “Fundo de campo, coisa bem linda, me acoa o cusco” (v.17) e “Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!” (v.24-26).

Nas três primeiras vezes em que aparece, o enunciado “fundo de campo” introduz informações que revelam o locutor ainda *observador*, ou seja, alguém que mantém seu tom de

externalização do que vê, sente e vivencia. Nesses casos, são levantados aspectos que compõem a noção do que é *fundo de campo*, constroem-na discursivamente e, conseqüentemente, ainda ajudam a construir um locutor afeito às coisas do campo, sobretudo por pistas valorativas, como: “coisa bem linda” (v.17).

Outro fator que evidencia a orientação social apreciativa do locutor é o fato de serem, suas valorações, embasadas no posicionamento responsivo ativo de um indivíduo que utiliza o animal eqüino para transitar, observar seu entorno, já que passa ao longo de toda canção como se estivesse sobre um cavalo e inclusive, na última estrofe, apresenta a afirmação valorativa que seu coração está na espora e que busca seus caminhos com as rédeas na mão: “Assim vou eu, coração na espora, desencilhando/Trazendo o pago nas rédeas firmes da minha mão” (v.21-22).

Além disso, o discurso do locutor faz um apanhado mencionando alguns dos vários componentes que constituem “seu mundo”, desde os animais (tarrã, garça, touro, vaca, cavalo, cusco), passando pela paisagem a sua volta (campo, banhado, rio), até seus aperos (estribo, espora, rédeas), para, no final da letra, revalidar com firmeza a orientação social apreciativa tomada ao longo de toda a canção. Desta forma, nos versos 24, 25 e 26 “Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!”, os enunciados “fundo de campo” estão agora introduzindo outro tipo de noção, pela qual o locutor afirma três vezes seguidas sua identificação com a contextualização campeira.

Também é interessante notar a existência, na própria letra da canção, de pistas discursivas que remetem ao idioma espanhol. Tais pistas apresentam-se em dois planos: no texto da música, pela escolha de itens lexicais, e na pronúncia do locutor, pela variante lingüística que utiliza. São exemplos do emprego de um léxico vinculado à língua espanhola na letra da música analisada: “Bueno”, “Amigo bueno igual ao mouro das minhas confianças” (v.19) e “tardezita”, “Parece até que a tardezita se espichou longe” (v.3). Na pronúncia do locutor, encontram-se diferentes pistas que chamam a atenção para variante lingüística que, no Brasil, é reconhecida como marca identitária do sul do país, de modo particular da região da fronteira com países de fala espanhola. Essas pistas estão nas manifestações fonéticas da consoante [r], pronunciada com múltiplas vibrações da língua na região alveolar do céu da boca: “rio” (v.2), “refaz” (v.5-11), “revoar” (V.7), “rinvernada” (v.9), “rerro” (v.9), “rarrigueira” (v.14), “rerro” (v.18), entre outras; nas manifestações da consoante [l] em posição posvocálica, também pronunciada com o toque da língua na região alveolar do céu da boca: “alma” (v.8), “volta” (v.18), “galpão” (v.24-25-26), e nas manifestações da consoante

[t] diante da vogal [i]¹⁸, pronunciada com o toque da língua nos dentes: “horizonte” (v.4), “bate” (v.16), “motivo” (v.20).

As marcas lingüísticas, observadas tanto no nível escrito quanto oral da canção *Fundo de campo*, remetem ao inventário lingüístico espanhol e apresentam-se como importantes diferenciais formadores da identidade gaúcha do ponto de vista da produção /construção de sentidos. Por um lado, remetem ao contato que o Rio Grande do Sul tem com a língua espanhola, dado sua localização geográfica em relação a países dessa língua, como o Uruguai e a Argentina. Por outro lado, apontam para o hibridismo do Estado, região formada por povos de diferentes nacionalidades.

No fim da música, as últimas sonoridades emitidas pelo acordeom, notas agudas e pausadas intermitentemente, podem remeter a ruídos de pássaros durante o vôo. Como a altura desses sons vai diminuindo, pode-se entender que os pássaros estejam se afastando, voando para longe, enriquecendo ainda mais o contexto discursivamente construído na canção e contribuindo ainda mais no processo de externalizar o que é observado, evidenciando a orientação em relação à constituição do campo.

Dessa forma, foram identificadas pistas discursivas tanto no plano melódico, por exemplo, o ritmo de contrabaixo, percussão, gaita e violões, com sua cadência marcada, como no plano das letras/versos, por exemplo “Fundo de campo, voz de banhado, passa um tarrã” (v.1), “Parece até que a tardezita se espichou longe/Que o horizonte se encolheu todo, tá por um fio” (v.3-4) e “Ao longe um bando de garças brancas refaz o vôo/Espreguiçando suas asas largas, palas cardados” (v.5-6). Essas pistas discursivas revelam acentos de valor, apontando para a relevância do campo e seus componentes na vida do gaúcho.

Portanto, a construção dialógica da identidade do sujeito sulino, na canção analisada, se dá por meio da representação discursiva em enunciados que efetivam relações com discursos passados e futuros, expondo valorações ao entorno campeiro. Isso é resultado de um processo em que o gaúcho (aí inclusos tanto locutor quanto interlocutor(es), num contexto real de comunicação), por meio de seu posicionamento responsivo ativo, enuncia refletindo e refratando discursos outros, construindo uma orientação social apreciativa em relação ao campo.

Com isso, o discurso regionalista, na canção *Fundo de campo*, interpretada por Luiz Marengo, acaba reverberando valores sociais que interferem na constituição dos sentidos do

¹⁸ Neste caso é necessário considerar a tendência da língua portuguesa de elevação da vogal átona final – lequ[i], mestr[i] – (Câmara Jr., 1970), além da palatalização das consoantes dentais [t] e [d] em [tʃ] e [dʃ], antes da vogal [i] (Matzenauer, 2005).

que significa ser gaúcho, atribuindo à identidade gaúcha a orientação social de estima pelo campo.

3.2.2 Sentimentos interiorizados

Como amostra representativa da temática que retrata o gaúcho um sujeito com sentimentos ecoando dentro de si, foi analisada a canção *Da boca pra fora*, milonga que ocupa a quinta faixa do álbum *Identidade*, composta por Gujo Teixeira e musicada por Luiz Marengo.

Da boca pra fora

- 1 Quando a palavra precisa, da boca pra ganhar asas
- 2 Tem sempre um beijo guardado, pra esconder o que ela traz
- 3 Tem sempre um lindo sorriso, que sabe estancar a dor
- 4 Porque a saudade faz parte da alma de um sonhador

- 5 Cuidamos uma palavra, pras horas que se precisa
- 6 Quando a voz tem sua vontade e por si se realiza
- 7 E pode por mal falada ter suas garras afiadas
- 8 Deixando a vida marcada se o corte não cicatriza

- 9 (Tem vezes que a gente chora, por coisas que nos habitam
- 10 Que ficam dentro da alma, olhando a vida de longe
- 11 Tem vezes que o sal dos olhos deixa a tristeza correr
- 12 Mas as lágrimas são minhas, e de quem as merecer)

- 13 Quando a palavra incomoda, talvez por ficar tão presa
- 14 E se acostuma ao silêncio, que volta e meia impera
- 15 Os olhos voltam pra si, o sorriso desencanta
- 16 Pela voz que a alma trouxe e morreu junto à garganta

- 17 Talvez por serem de tantos e tantas vezes faladas
- 18 As palavras trazem a sina de às vezes não dizer nada
- 19 Mas quando menos se espera, falam à sua vontade
- 20 Deixando dentro da boca, um gosto ruim de saudade

- 21 (Tem vezes que a gente chora, por coisas que nos habitam
- 22 Que ficam dentro da alma, olhando a vida de longe
- 23 Tem vezes que o sal dos olhos deixa a tristeza correr
- 24 Mas as lágrimas são minhas, e de quem as merecer)

- 25 Tem vezes que a gente chora, mas da boca pra fora não fala nada

Como o título da canção é um elemento importante no gênero e o meio comumente usado para se referir a uma música, já dá pistas para se perceber uma possível preocupação do locutor da canção com o uso da palavra (Di Fanti, 2009d). O termo “boca”, presente na denominação da canção, cria um efeito metafórico ao fazer referência a uma parte do corpo para remetê-la a uma das suas funções, qual seja, a de materializar o ato de fala, a sonorização da palavra. Enquanto, no título, a materialização da palavra poderia remeter a algo vazio, sem sentido, na letra da canção, aparecem diferentes acepções da palavra, que preenchem esse “vazio”.

Principiando pelas nuances expressivas, comunicativas da melodia, em *Da boca pra fora*, temos uma sucessão de sons musicais combinados, criando uma estética própria, introspectiva, de caráter intimista. Essa característica já é vista, quando, depois de uma introdução instrumental articulada, na qual violões, gaita, contrabaixo e percussão se juntam para iniciar a tematização da canção, os instrumentos, com exceção dos violões, param para dar lugar à voz do cantor, que expressa seu canto numa tonalidade melancólica.

A partir da segunda estrofe, “Cuidamos uma palavra, pras horas que se precisa/Quando a voz tem sua vontade e por si se realiza/E pode por mal falada ter suas garras afiadas/Deixando a vida marcada se o corte não cicatriza” (v. 5-8), a gaita volta a tocar, desta vez utilizando todo seu recurso sonoro de altura, timbre, intensidade e duração para criar um cenário choroso, ajudando ainda mais na orientação social do contexto intimista da canção.

No início da quarta estrofe, “Quando a palavra incomoda, talvez por ficar tão presa/E se acostuma ao silêncio, que volta e meia impera” (v.13-14), o ritmo fica cadenciado, como se, num movimento tão intenso de voltar-se para si, para o seu interior, representasse as batidas do próprio coração do locutor, passando a escutar aquilo que se passa no seu interior, e ainda a respiração de quem soluça, durante um choro. Os instrumentos de percussão, não por acaso, em “Os olhos voltam pra si” (v.15), reverberam sons estridentes, assim como já o haviam feito em “sonhador” (v.4), agindo no sentido de manipular planos multi-sensoriais, modelando um ambiente sinestésico de escuridão/introspecção e complementando a semântica do enunciado da letra que se passa quando tocam, pois remetem à reflexão, ao interior do ser, suas entranhas: “Os olhos voltam pra si, o sorriso desencanta/Pela voz que a alma trouxe e morreu junto a garganta” (v.15-16).

Esse ambiente intimista, construído pela melodia, é voltado na letra para a preocupação com a “palavra”, “Quando a palavra precisa, da boca pra ganhar asas” (v.1), num tom de reflexão. Aqui, “palavra” não está no sentido frio do dicionário, ou seja, fora do

contexto real de enunciação, em que se focaliza a significação e desconsidera o tema, mas remete à concepção bakhtiniana de uma ponte ligando um locutor e um interlocutor, sendo que sobre essa ponte se dão as tramas sociais e ideológicas que determinam os sentidos em circulação (Bakhtin/Volochinov, 1995). Com isso, a canção acaba mostrando que o locutor se sensibiliza com o poder da palavra, apontando duas situações: uma quando a palavra é proferida, “Quando a voz tem sua vontade e por si se realiza” (v.6), e outra quando a palavra fica presa no interior da pessoa, “Quando a palavra incomoda, talvez por ficar tão presa” (v.13).

Na primeira situação, quando a palavra é pronunciada, existe a tênue fronteira entre o estabelecer o tema, “E pode por mal falada ter suas garras afiadas/Deixando a vida marcada se o corte não cicatriza” (v.7-8), e o não estabelecer o tema, “Talvez por serem de tantos e tantas vezes falada/As palavras trazem a sina de às vezes não dizer nada” (v.17-18). Tal tensão remete à noção de tema e significação, em que uma significação (elemento reiterável) em enunciados/enunciações diferentes provoca a variação de temas (elementos não-reiteráveis), pois se concretiza uma situação nova de interação (Bakhtin/Volochinov, 1995). Desse modo, pode-se entender que o locutor na canção se refere ao fato de, por si só, as palavras não significarem, uma vez que necessitam de algo mais para serem compreendidas (além da significação nos termos bakhtinianos), precisam do enunciado concreto e seu tema.

A reflexão sobre a palavra na canção pode ser observada a partir da perspectiva bakhtiniana, em que a palavra existe para o falante sob três aspectos (Bakhtin, 2003): (a) “palavra da língua”, que não pertence a ninguém, (b) “palavra alheia”, que é dos outros, cheia de ecos de outros enunciados, e (c) “minha palavra”, porque uma vez que se opera com ela em uma situação determinada, com um projeto discursivo determinado, ela se impregna da expressividade do locutor. Na música em análise, o locutor reflete sobre o processo em que a palavra está imersa, podendo estar marcada ou pela ausência de expressividade, sem a presença de valorações, “palavra da língua”, ou, materializada no discurso, expressando valoração em relação a discursos alheios, “palavra alheia” e “palavra minha”. Nesses dois últimos casos, a palavra é acentuada valorativamente e estabelece relações dialógicas com os enunciados de outrem, como nos versos 19 e 20, “Mas quando menos se espera, falam à sua vontade/Deixando dentro da boca, um gosto ruim de saudade”. Então, quando estabelecido o tema, se “mal” utilizada, o locutor reconhece apreensivamente que a palavra, dependendo da compreensão de seu interlocutor, pode *machucar*, “E pode por mal falada ter suas garras afiadas/Deixando a vida marcada se o corte não cicatriza” (v.7-8). Assim, acarreta

arrependimento em quem a pronuncia, “Deixando dentro da boca, um gosto ruim de saudade” (v.20), o que também ocorre por causa do posicionamento responsivo ativo do locutor em relação ao resultado do que seu discurso causou no interlocutor.

A consideração do outro explicita uma atitude de alguém que tem sentimentos e, sobretudo, alguém que está se preocupando com o resultado que a sua ação causa na interação discursiva (antecipação), demonstrando um posicionamento dialogicamente calcado na responsividade, na presença do interlocutor também responsivo ativo. Essa reflexão é bakhtinianamente explicada pelo princípio da dialogicidade, nas permanentes relações de interação com discursos outros (concordando, discordando), em que a “palavra” é considerada levando em conta o processo de interlocução dos falantes.

Na segunda situação, quando a palavra não é proferida, ela fica retida no locutor que não a pronuncia, aborrecendo-o, esmorecendo-o pouco a pouco conforme os acentos axiológicos que atribui às “palavras” que não põe para fora. Também se trata de uma pista de sua responsividade, talvez por receio de outras valorações possivelmente atribuídas por interlocutores, numa forma de antecipação, e também por conclusões tiradas por comparação com enunciados já-ditos. Neste caso, a reação imediata é colocar-se numa posição introspectiva, construindo, como já mencionado, junto com o ritmo, o timbre e a melodia, um ambiente de reflexão, de voltar-se para si: “Os olhos voltam pra si, o sorriso desencanta” (v.15).

No entanto, pelo fato de não passar pela garganta, não significa que a palavra morre para quem não a pronuncia, até mesmo porque o simples fato de não pronunciar não impede que o locutor reflita sobre o assunto. Quando o verbo não é pronunciado, ele só não toma vida para as pessoas que não o escutam, não tomam conhecimento dele pelo simples fato de, por algum motivo, seja de ordem cultural, social ou situacional, como o medo de ser rechaçado ou considerado fraco por infringir os padrões hegemônicos de masculinidade (sinal de responsividade/antecipação), o verbo fica contido naquele que o pensou, elaborou, gerou. O que, de acordo com Barbosa (1998, p. 328), segue os “posicionamentos culturais conservadores em que a construção da masculinidade e da virilidade se faz pela ausência de emoções palpáveis ou pela repressão de emoções e sentimentos”.

Assim, por meio de sua construção discursiva, o locutor acaba evidenciando a noção de padrões culturalmente representativos que deliberam o modo de portar-se dos homens gaúchos, ou seja, um processo que licencia o que o homem gaúcho pode ou não fazer, sob pena de sofrer repulsão social. Então, no caso da canção, o resultado acaba sendo o silêncio,

“E se acostuma ao silêncio, que volta e meia impera” (v.14), e “Tem vezes que a gente chora, mas da boca pra fora não fala nada” (v.25).

Todo esse trabalho de preocupação girando em torno da “palavra”, na canção, é justificado quando se tem noção que, para a teoria bakhtiniana, a palavra concretiza o contato entre os participantes da enunciação, funcionando como uma espécie de “viga” no discurso, sustentada por uma extremidade pelo locutor e na outra extremidade pelo interlocutor, numa construção social efetivada por meio do enunciado. Nesse processo discursivo, a palavra entra em contato com uma diversidade ideológica de discursos outros, passando a refletir e refratar diferentes valorações, gerando atitudes responsivamente ativas.

Na canção, a terceira e a sexta estrofes apresentam a questão do choro, “Tem vezes que a gente chora, por coisas que nos habitam/Que ficam dentro da alma, olhando a vida de longe”. Os enunciados trazem o reconhecimento do choro por parte do locutor da canção, embora apresentem certos traços valorativos que revelam o seu desconforto. O ato de admitir chorar não se dá de forma direta, pois, para o locutor afirmar que chora, necessita antes apontar que não se trata de um caso isolado, e sim que outras pessoas também choram, com o uso de “a gente” ao invés da primeira pessoa do singular. Isso evidencia a busca do partilhamento, do licenciamento social para, como homem e gaúcho, poder chorar sem comprometer sua identidade.

É interessante ressaltar que, por serem repetidos duas vezes, os versos da terceira e sexta estrofes constituem o refrão, ou estribilho da canção e, como tal, contêm a síntese do que é dito pela canção. Dessa forma, fica ressaltada ainda mais a posição de alguém que admite possuir sentimentos, alguém que admite o choro como manifestação de emoção, “válvula de escape” para o que traz dentro de si e lhe esmorece o ânimo, incomoda, angustia. Sob esse enfoque, fica evidente a ligação entre a palavra e os sentimentos, uma fusão que tem como sustentação, do lado do locutor, suas valorações materializadas por meio da boca e, do lado do interlocutor, a responsividade, interligada pelos enunciados concretizados por palavras que contêm ecos de vozes alheias. Enfatizando a relação entre boca e palavra, aponta Cirlot (1984, p.121-122, grifo meu):

Uma dimensão elementar do simbolismo anatômico é a identificação do órgão com sua função. Por esta razão é óbvio o sentido de boca como signo hieróglifo egípcio, com significado de palavra, verbo criador [...] Na linguagem do Antigo Testamento é muito freqüente a associação entre boca e fogo. Os adjetivos freqüentes para este último, como “devorador” ou “consumidor”, aludem à função da boca [...] Por outro lado, não é coincidência nem causalidade que os dois fatos principais que distinguem o homem sejam a linguagem e o uso do fogo. Em consequência, o

simbolismo da boca aparece ambivalente, como o fogo, criador (verbo) e destruidor (devoração); como **ponto de união entre dois mundos, exterior e interior**.

A boca, portanto, é discursivamente valorada como caminho para a exteriorização verbal e, por conseguinte, para o processo de exteriorização sentimental, emocional, daquilo que vem do interior. Assim, baseando-se na representação discursiva de gaúcho veiculada em *Da boca pra fora*, pode-se refletir sobre a atual imagem do gaúcho, observando-o como um sujeito que possui sentimentos e assume-se como tal. Ao admitir seu lado humano, o locutor torna obsoletos conceitos estereotipados ditatoriais de “masculinidade hegemônica” que atribuem valorações depreciativas ao ato de chorar.

Dentre os elementos formadores da identidade do gaúcho, na canção *Da boca pra fora*, estão presentes também pistas discursivas que remetem à influência espanhola na constituição do Rio Grande do Sul e, por conseguinte, na construção identitária do gaúcho. Essas pistas também estão nas manifestações fonéticas da consoante [r], nas palavras “sorriso” (v.3,15), “porque” (v.4), “parte” (v.4), “marcada” (v.8), “corte” (v.8), “correr” (v.11), “morreu” (v.16) entre outras; nas manifestações da consoante [l] em posição posvocálica, nas palavras “alma” (v.4,10,16,22), “talvez” (v.17), e nas manifestações da consoante [t, d] diante da vogal [i], nas palavras “parti” (v.4), “vontade” (v.6,19), “pode” (v.7), “gente” (v.9,21,25).

Assim sendo, foram identificadas pistas discursivas – enunciados de letra e melodia – como, por exemplo, as sonoridades intimistas de gaita, contrabaixo, percussão e violões, com pausas e retomadas rítmico-musicais, e versos, como “Quando a palavra precisa, da boca pra ganhar asas” (v.1) e “Tem vezes que a gente chora, por coisas que nos habitam” (v.9,21), engendrados em uma situação concreta envolta pela palavra e a externalização do sentimento. Essas pistas revelam acentos de valor de uma faceta identitária, apontando para a construção de masculino gaúcho livre de estereótipos machistas, um gaúcho que possui sentimentos interiorizados.

Assim sendo, a construção dialógica da identidade do sujeito sulino, na canção analisada, se dá por meio da representação discursiva em enunciados que efetivam relações com discursos passados e futuros, expondo valorações não sobre ao entorno campeiro, mas valorações que se voltam para o intimismo sentimental, acarretando questões de gênero. Isso é resultado de todo um processo em que o gaúcho, (aí inclusos tanto locutor quanto interlocutor(es), num contexto real de comunicação) por meio de seu posicionamento

responsivo ativo, enuncia refletindo e refratando discursos outros, construindo uma orientação social apreciativa em relação à humanização.

Portanto, o discurso regionalista, na canção *Da boca pra fora*, interpretada por Luiz Marengo, acaba reverberando valores sociais que interferem na constituição dos sentidos do que significa ser gaúcho, atribuindo à identidade gaúcha a orientação social apreciativa em relação à externalização sentimental. São valores que entram em confronto com vozes do senso comum que consideram o gaúcho machista, isento de sentimentos. Esses valores postos em circulação no discurso da canção analisada podem suscitar diferentes respostas dos interlocutores, dentre elas uma possível identificação no sentido de se assumir os sentimentos.

3.2.3 Música e dança

Como amostra representativa da temática que retrata o gaúcho um sujeito que transita num ambiente influenciado pela constante presença tanto da música quanto da dança, foi selecionada para análise a canção *Bailongo no mato grande*, milonga que ocupa a sétima faixa do álbum *Identidade*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Lucio Yanel.

Bailongo no mato grande

- 1 Um par se vem. Outro se vai, outro que fica
- 2 A gaita louca se desmancha no salseiro
- 3 Salta faísca, com fumaça de candeeiro
- 4 Que reverbera no cabelo da Marica

- 5 A gaita velha muitas vezes é culpada
- 6 Do diz-que-diz-que nos cochichos e segredos
- 7 Mas o gaiteiro faz de conta e não diz nada
- 8 Porque ele sabe que os culpados são os dedos

- 9 (De cada china cada olhar é uma aripuca
- 10 Promessa linda que tonteia quando chama
- 11 Na vaneirita que se adoça e que derrama
- 12 Um céu de estrela nas pupilas da Maruca) 2X

- 13 Um galo canta, um cusco acoa, um touro berra
- 14 E na penumbra, a parceria se abaguala
- 15 O chinaredo farejou cheiro de terra
- 16 E há uma neblina galopeando pela sala

- 17 E a gaita xucra se aveluda se alonjura
- 18 Depois se amansa num soluço de ansiedade
- 19 E anda nos ares gaguejando uma saudade
- 20 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura

- 21 (De cada china cada olhar é uma aripuca
 22 Promessa linda que tonteia quando chama
 23 Na vaneirita que se adoça e que derrama
 24 Um céu de estrela nas pupilas da Maruca)
- 25 Um galo canta, um cusco acoa, um touro berra
 26 E na penumbra, a parceria se abaguala
 27 O chinaredo farejou cheiro de terra
 28 E há uma neblina galopeando pela sala
- 29 E a gaita xucra se aveluda se alonjura
 30 Depois se amansa num soluço de ansiedade
 31 E anda nos ares gaguejando uma saudade
 32 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura
 33 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura
 34 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura

A referida temática, identificada na canção, expõe uma orientação social apreciativa em relação à presença da música e da dança no cenário sócio-cultural do gaúcho. Música e dança são duas facetas inter-relacionadas; enquanto a música fornece a orientação rítmico-sonora (significações e temas) para o surgimento da dança, a dança desenvolve-se com base nas compreensões atribuídas às sonoridades musicais, que podem remeter e dar vazão a sentimentos, sensações externalizadas por meio de movimentos corporais.

Nessa perspectiva, a letra da canção analisada evidencia discursivamente a identificação com a questão das festividades regionalistas sulinas, um ambiente de alegria, movimento, encenado de forma a ressaltar os menores detalhes que o compõem. A construção discursiva do cenário retratado na canção se dá na externalização de valorações, de forma que seu locutor enuncie como se estivesse presente em determinado ambiente em que acontece dança e música, explicita seu olhar, sua ativa interpretação e, conseqüentemente, deixa pistas de compreensão em relação ao que se passa em sua volta.

O início da letra da canção, “Um par se vem. Outro se vai, outro que fica” (v.1), indica o efeito de movimento remetido pela presença de três verbos num mesmo verso, “vem”, “vai”, “fica”, explorando a questão do deslocamento de pares, enquanto dançam em um salão. Logo em seguida, no verso 2, “A gaita louca se desmancha no salseiro”, é mencionada a presença de um dos instrumentos mais emblemáticos da cultura musical nativista sul-rio-grandense, a gaita, também conhecida como acordeom. A partir do verbo *desmanchar*, somada à idéia de movimento advinda do verso 1, e ao próprio ritmo acelerado com que os instrumentos tocam desde o início da canção, cria-se uma musicalidade com

nuances de compasso intenso, o que, conseqüentemente, complementa a idéia dos movimentos de dança dos pares no salão e ajuda a encenar discursivamente o contexto de baile, com pares dançando no ritmo acelerado da música que toca.

Em ocasiões de festividades nativistas, como a retratada na canção, a gaita tem importância fundamental devido a um costume licenciado pela cultura gaúcha que lhe consagra estima. A valoração atribuída a tal instrumento musical é observada em diferentes passagens, como nas três menções ao longo da canção, lhe são atribuídas determinadas características adjetivais (“louca” – v.2; “velha” – v.5; “xucra” – v.17,29) que a vivificam, responsabilizando-a por fatos que se passam durante o baile, como em “A gaita velha muitas vezes é culpada/Do diz-que-diz-que nos cochichos e segredos” (v.5-6), enunciando o gaúcho como sujeito que chega a compreender existir certo grau de vida nesse instrumento musical.

O verso 3, “Salta fâisca, com fumaça de candeeiro”, traz valorações em seu enunciado que remetem a um lugar no qual a iluminação não se dá por energia elétrica, mas pela queima de alguma substância combustível, como nos lampiões e candeeiros à base de querosene ou carbureto. Os acentos de valor impregnados nesse enunciado apontam para um tipo de prática de iluminação arcaica, que em épocas anteriores era utilizada em larga escala, inclusive em meios urbanos e, agora, com a popularização da energia elétrica, seu uso tende a ficar restrito quase que somente a localidades inóspitas, lugares ainda não urbanizados, como áreas campesinas, rurais, de interior.

Dessa forma, a partir da construção discursiva do verso 3, depreende-se que provavelmente o ambiente de baile aludido está localizado no campo. Tal enunciação, quando tomada em relação ao contexto em que está imersa (cantor, disco, tipo de música, letra), propaga socialmente o sujeito sulino como alguém que transita num ambiente – conforme o próprio título já faz referência “mato grande” – afastado dos centros urbanos, em contato com a presença de animais, “galo, touro, cusco” (v.13), e que, nesse ambiente, organiza e vivencia suas festividades.

Com esse tom discursivo que cria um efeito descritivo, permeando toda canção, no fim da primeira estrofe, é possível perceber que o locutor focaliza seu discurso para o brilho da luminosidade do candeeiro refletida por meio do cabelo da Marica, “Salta fâisca, com fumaça de candeeiro/Que reverbera no cabelo da Marica” (v.3-4). Nesse verso, fica evidenciada a menção à presença feminina no recinto retratado. Como o locutor se refere a tal presença com o uso de uma espécie de diminutivo de um nome feminino “Marica” – também utiliza “Maruca” (v.12,24) –, subentende-se que ele se refere a uma pessoa conhecida, do seu

rol de amigas. Uma mulher que, de acordo com a encenação discursiva evidenciada, está com os cabelos reluzentes, pois se encontra perto do candeeiro, e *reverbera* seu brilho.

Com a introdução da presença feminina no ambiente discursivamente construído, pode-se perceber a questão da conquista, a criação de condições para flertes, uma vez que o baile gaúcho constitui um festejo em que se dá a união de pares (casais) para a dança. Das uniões, naturalmente, acabam sendo suscitados sentimentos, emoções, anseios, pretensões, olhares. Nesse sentido, pode-se perceber nos enunciados dos versos 5 e 6, “A gaita velha muitas vezes é culpada/Do diz-que-diz-que nos cochichos e segredos”, que há uma orientação social apreciativa que, de certa forma, responsabiliza a gaita por manter as relações interpessoais por meio da dança, da música e, sobretudo, das emoções, indicando a importância do acordeom para o evento gaúcho.

Nos versos 7 e 8, “Mas o gaiteiro faz de conta e não diz nada/Porque ele sabe que os culpados são os dedos”, ocorre uma mudança no enfoque valorativo, pois até então se estava falando da gaita, e agora se passa a tratar da importância dos dedos do gaiteiro, responsabilizando-os pelo que se passa no baile. Esse novo tópico é relevante dado o fato de a gaita possuir teclas ou botões para serem pressionados com os dedos por quem a manuseia, com o intuito de emitir as diversas sonoridades/notas musicais conforme o(s) botão(ões) utilizado(s), exigindo certa habilidade do músico. Tal apreciação faz emergir o reconhecimento do gaiteiro na cultura gaúcha, sua habilidade instrumental, que pode fazer diferença em um baile.

A terceira e sexta estrofes, “De cada china cada olhar é uma aripuca/Promessa linda que tonteia quando chama/Na vaneirita que se adoça e que derrama/Um céu de estrela nas pupilas da Maruca”, por serem o refrão, estão em posição destacada em relação às outras estrofes da música. As enunciações sonoro-instrumentais contribuem dialogicamente para que *sentimentos, emoções, anseios, pretensões e olhares* sejam instaurados. Nelas está explicitado a questão dos olhares permeados por emoções/anseios e que, por sua vez, são estimulados pela musicalidade gaúcha da *vaneira*. Nesse ponto é interessante observar que temos um tipo de metadiscorso, pois se trata de uma *milonga* versando sobre uma *vaneira*, duas modalidades musicais muito apreciadas pelo cancionero gaúcho, o que reafirma a inclinação do sujeito sulino à musicalidade/festividade.

O verso, “Um galo canta, um cusco acoa, um touro berra” (v.13), é ilustrado por personagens que compõem o cenário campesino, pois, como já mencionado anteriormente e apontado pelo próprio título da canção *Bailongo no mato grande*, o baile é de localidade rural.

Além do canto do galo, que remete ao amanhecer, o acôo do cusco e o berro do touro, presenças sonoras distintas em uma festividade, ainda que de caráter rural, a presença do *cheiro da terra* (v.15) também ajuda a construir discursivamente o ambiente retratado pelo locutor como contexto campesino. Na mesma estrofe, com o último verso, “E há uma neblina galopeando pela sala” (v.16, 28), esse cenário se amplia, uma vez que os pares, circundados pela musicalidade, dançam com tamanha intensidade que levantam poeira ao se movimentar, o que cria um aspecto de *neblina galopeando pela sala*. O verbo *galopeando* remete não só ao galope (do cavalo) da poeira, como também ao seu contínuo movimento, ao ser flexionado no gerúndio.

Seguindo esse ritmo de musicalidade mesclado com intensidade, o início da última estrofe, “E a gaita xucra se aveluda se alonjura” (v.17), traz novamente a gaita, fazendo referência direta à movimentação de esticar e encolher do fole: *alonjura* e *aveluda*. Trata também das intensidades dos diversos ritmos com os quais preenche sensorialmente a totalidade da música, passando diferentes sensações hora por ser *xucra*, mais acelerada, ativa, e hora por ser *mansa*, ou então por meio de sonoridades que remetem a soluços, ansiedades, gaguejos, saudade e por fim ternura: “Depois se amansa num soluço de ansiedade/E anda nos ares gaguejando uma saudade/Não há quem saiba de onde vem tanta ternura” (v.18-20).

Outro fato importante de ser apontado é que, também na canção *Bailongo no mato grande*, estão presentes pistas discursivas que remetem à influência espanhola na constituição do Rio Grande do Sul e, por conseguinte, do gaúcho. Essas pistas, assim como já levantado nas canções analisadas anteriormente, estão nas manifestações fonéticas da consoante [r], nas palavras “reverbera” (v.4), “derrama” (v.11), “berra” (v.13, 25), “terra” (v.15, 27), entre outras; nas manifestações da consoante [l] em posição posvocálica, nas palavras “salseiro” (v.2), “culpada” (v.5), e nas manifestações das consoantes [t,d] diante da vogal [i], nas palavras “ansiedade” (v.18), “saudade” (v.19).

Dessa forma, foram identificadas pistas discursivas em enunciados de letra e melodia, como, por exemplo, o ritmo dos instrumentos, com sua constância acelerada, os versos “Um par se vem. Outro se vai, outro que fica” (v.1), com suas noções de movimentação, “a gaita louca...” (v.2), “a gaita velha...” (v.5), “a gaita xucra...” (v.17,29), com suas noções valorativas vivificantes e “Salta faísca, com fumaça de candeeiro” (v.3), com sua noção sócio-histórica. Essas pistas revelam acentos valorativos de uma faceta identitária, apontando para a construção discursiva do cenário de baile gaúcho de interior, em que existem pares dançando ao som de uma vaneira. Com isso, o discurso regionalista, na

canção *Fundo de campo*, interpretada por Luiz Marengo, acaba reverberando valores sociais que interferem na constituição dos sentidos do que significa ser gaúcho, atribuindo à identidade gaúcha a orientação social de estima pelo campo.

Portanto, a construção dialógica da identidade gaúcha, refletida e refratada na canção analisada, se dá por meio da representação discursiva em enunciados que efetivam relações com discursos passados e futuros (antecipação de respostas), expondo valorações em relação às práticas desenvolvidas em ambientes de festividades, como dançar, cantar, tocar instrumento musical, flertar, etc. Esse processo, assim como nas canções anteriores, se efetiva no interior de relações dialógicas, por meio das quais o gaúcho lança mão de sua responsividade e enuncia refletindo e refratando discursos outros, construindo uma orientação social apreciativa em relação ao contexto festivo.

Assim sendo, o discurso regionalista, na canção *Bailongo no mato grande*, interpretada por Luiz Marengo, põe em circulação valores sociais que interferem na constituição dos sentidos do que significa ser gaúcho, atribuindo à identidade gaúcha, a orientação social apreciativa no que tange à importância de festividades, apontando tanto para práticas seguidas quanto para possibilidades de reconhecimento de sua importância na cultura gaúcha.

3.2.4 Aprendizagem e ensinamento

Como amostra representativa da temática que retrata o gaúcho um sujeito responsivo em relação a ensinamentos e aprendizagens, foi selecionada para análise a canção *Charla de domador*, chamamé que ocupa a nona faixa no álbum *Identidade*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

Charla de domador

- 1 Gateado e mouro, pangaré e lobuno
- 2 Tordilho e baio me criei domando
- 3 Qualquer é bueno quando tem comando
- 4 Ninguém é mestre se não tem aluno

- 5 Quem doma sabe aprendeu com outro
- 6 Maestro rude desta lida braba
- 7 Só existe um jeito de evitar a baba
- 8 Em lua nova não se enfrena potro

- 9 Bocal e rédeas maneador carona
 10 a cincha o basto e o pelego branco
 11 O jeito lindo de alargar o tranco
 12 e anca macia pra levar a dona
- 13 Domar é ciência, mas precisa raça
 14 garrão de touro pra enfrentar a lida
 15 Nesta carpeta onde se joga a vida
 16 não vendem fichas para jogar de graça
- 17 Buçal cabresto tirador chilena
 18 Sinchão de pardo e o garrão borrado
 19 Um mango feio pra surrar cruzado
 20 E uma de canha pra espantar as penas
- 21 O brabo mesmo até parece farra
 22 Pro andarengo do não sabe quando
 23 Depois de tudo envelhecer domando
 24 Sem ter um flete pra sentar as garras
- 25 Bocal e rédeas maneador carona
 26 a cincha o basto e o pelego branco
 27 O jeito lindo de alargar o tranco
 28 e anca macia pra levar a dona
- 29 Domar é ciência, mas precisa raça
 30 garrão de touro pra enfrentar a lida
 31 Nesta carpeta onde se joga a vida
 32 não vendem fichas para jogar de graça
- 33 O brabo mesmo até parece farra
 34 Pro andarengo do não sabe quando
 35 Depois de tudo envelhecer domando
 36 Sem ter um flete pra sentar as garras
- 37 O brabo mesmo até parece farra
 38 Pro andarengo do não sabe quando
 39 Depois de tudo envelhecer domando
 40 Sem ter um flete pra sentar as garras
- 41 Depois de tudo envelhecer domando
 42 Sem ter um flete pra sentar as garras
 43 Depois de tudo envelhecer domando
 44 Sem ter um flete pra sentar as garras

A canção inicia com o *floreio* da gaita e, logo após, os outros instrumentos (violões, contrabaixo, percussão) entram demarcando o compasso batido de um chamamé acelerado, o que pode ser relacionado com a própria temática da canção, pois a atividade de doma

pressupõe ação, energia, trabalho, movimento. Nesse sentido, o ritmo compassado pode remeter ao andar do cavalo, num ritmo acelerado, configurando um *trote*. Seguindo esse raciocínio, ainda na introdução instrumental da canção, existe uma sutil mudança no compasso, de forma momentânea, como se fosse um acerto, uma correção no ritmo do trote do animal. Logo, essa alteração acaba remetendo a um tipo de ensinamento/treinamento ocorrido durante a doma, entre o andar e o cavalgar. Já no final da introdução instrumental, a sonoridade da gaita é interrompida, acarretando uma diferenciação na música, pois abre espaço para o que será enunciado.

O locutor começa a canção declinando seu discurso na primeira pessoa do singular, numa maneira de falar de si próprio, um discurso pessoal. Já nos dois primeiros versos, é possível observar uma peculiaridade que permeará toda letra da canção, que é o fato de sua linguagem ser escolhida em função de um determinado interlocutor, pois não só fala em doma, mas inclusive utiliza o repertório lingüístico típico dessa esfera de atividade, como é o caso dos termos que remetem às cores dos pêlos dos eqüinos: “Gateado e mouro, pangaré e lobuno/Tordilho e baio me criei domando” (v.1-2). Ao afirmar que “... me criei domando...” (v.2), subentende-se que o locutor não se refere apenas a um animal de cada pelagem, trata sim de inúmeros eqüinos que domou desde sua juventude. Com isso, acaba congregando *status* de autoridade para seu discurso, uma vez que revela por pista discursiva sua experiência na atividade de doma de cavalos, justamente a temática da canção.

Logo após esses dois primeiros versos introdutórios, que trazem a questão da experiência, o locutor impessoaliza seu discurso, abandonando a primeira pessoa, e passando a assumir uma posição de ensinamento, atitude já licenciada por tratar-se de uma “autoridade” no assunto da doma. Dessa forma, no verso 3, “Qualquer é bueno quando tem comando”, o enunciado é saturado por tons valorativos que apontam que a qualidade dos animais não está relacionada com a cor da pelagem, e sim com a obediência, doma; e, no verso 4, “Ninguém é mestre se não tem aluno”, principia a falar da vasta relação mestre-aluno, existente entre animal e domador, apontando a necessidade de um para a existência do outro.

A partir do verso 5, “Quem doma sabe aprendeu com o outro”, pode-se perceber a questão da aprendizagem-ensinamento, na qual o conhecimento sobre os meandros da doma é dialogicamente (trans)formado e (re)transmitido na prática da conversa e da doma. Assim, entende-se que o gaúcho domador age responsivamente, já direcionando uma determinada metodologia de doma ao modo como possivelmente o animal a ser domado vai reagir, procurando fazer o cavalo “compreender” seu discurso, ou melhor, obedecer a seus

comandos. Por essa perspectiva, o gaúcho domador é construído dialogicamente, pois seu discurso de doma, aquele por meio do qual “ensina” o cavalo, é responsivo a *já-ditos* (como os provenientes de outros domadores) e a *a serem ditos* (as possíveis reações apresentadas pelo animal a cada enunciado de doma). Da mesma forma, é refletido e refratado por outros domadores, aos quais seu discurso está igualmente direcionado.

No verso 6, “Maestro rude desta lida braba”, o locutor se refere ao gaúcho como “maestro”: expressão que tanto pode remeter a *regente* de orquestra/espetáculo, quanto a *professor* (tradução do espanhol). Nesse segundo caso, pode remeter a *professor* por causa do intenso contato do povo gaúcho com a língua espanhola, dado à localização geográfico-fronteiriça do Rio Grande do Sul em relação a países dessa língua, como Uruguai e Argentina, fora toda a questão de contato com o espanhol durante o período colonial, que igualmente influenciou na formação do repertório lingüístico gaúcho. Os dois casos – professor e maestro – podem ser considerados levando em conta ser o domador aquele que assume o comando, rege a doma. Nessa perspectiva, pode-se entender que o domador, ao mesmo tempo em que doma, mantém uma orientação dialógica ao animal, está aberto e ligado às suas reações, aprendendo com as experiências, impasses, equívocos, acertos. Uma relação de cumplicidade entre domador e domado se instaura justamente porque, na arte de domar, o gaúcho também aprende com o cavalo. Esse é o caso do que é enunciado, com nuança de ensinamento, nos versos 7 e 8, “Só existe um jeito de evitar a baba/Em lua nova não se enfrena potro”, referindo-se ao período em que o locutor valora como desaconselhado para doma, procurando-se evitar a formação de animal que está sempre mordendo o freio e babando.

Entre a segunda e a terceira estrofe, existe novamente uma pausa instrumental, causando destaque, não por acaso, a constituintes primordiais para a prática da atividade da doma. Já, no início da terceira estrofe, “Bocal e rédeas maneador carona/a cincha o basto e o pelego branco” (v.9-10), semelhantemente à primeira estrofe, o discurso é basicamente formado por palavras – *bocal, rédeas, maneador, carona, cincha, basto e pelego* – licenciadas pela gramática desse contexto interacional. O locutor, no discurso da canção, lança mão de termos específicos pertencentes à variação lingüística da esfera de atividade da doma, o que remete ao direcionamento de sua enunciação a interlocutores responsivos a ela, ou seja, a quem está envolvido no contexto social da doma, quem doma, tem afinidade com essa prática ou ainda se interessa, de alguma forma, por ela.

Nesse caso, a especificidade lingüística aponta uma série de apetrechos que compõem os arreios do cavalo, os quais são utilizados pelo domador no desempenho de suas

tarefas, fazendo com que o animal se habitue pouco a pouco a cada componente e sua função. Ao substantivar um a um alguns dos componentes utilizados pelo domador, o locutor deixa revelar a complexidade da atividade de doma, uma vez que cada apetrecho tem uma função específica. Essa reflexão pode ser ampliada ao se observar os tons valorativos (*jeito lindo* e a *anca macia*) impressos no enunciado “O jeito lindo de alargar o tranco/e anca macia pra levar a dona” (v.11-12), em que a doma é a responsável pelo comportamento esperado do animal. No versos em destaque (11 e 12), há uma sutil diferenciação do compasso melódico, remetendo também ao que se passa na letra da canção, ou seja, uma forma de alargar o tranco, o andar do cavalo, modificar o passo, o ritmo.

No processo de doma, cada animal tem sua especificidade e aprende de determinada forma, em determinado tempo, o que exige atenção, sensibilidade por parte do domador, fazendo-o, como mencionado, aprender a domar a cada nova doma. Nesse sentido, é válido observar o enunciado “Domar é ciência, mas precisa raça” (v.13), em que a doma é designada como *ciência*, impregnado valorativamente de modo a remeter a um conhecimento, uma metodologia testada e comprovada, uma maneira própria de ser feita a doma. Na seqüência, a idéia de oposição marcada pelo “mas”, ainda no mesmo verso, rompe com a expectativa de que a ciência não precisa da força e instaura uma valoração sobre a necessidade de o domador ter *raça*. Não basta saber a técnica, é necessário ter firmeza, bravura, destreza: “o garrão de touro pra enfrentar a lida” (v.14). Na circulação dos sentidos entre letra e melodia, é possível perceber, antes do verso 13, um dedilhado feito em conjunto pelos violões, com sonoridades agudas combinadas entre si e, logo após, uma parada dos instrumentos. Tais recursos melódicos enfatizam o que é afirmado no verso 13 (“Domar é ciência, mas precisa raça”), um tipo de atividade que requer conhecimento e sobretudo raça.

Ainda tratando do domador, os enunciados que compõem o fim da quarta estrofe, “Nesta carpeta onde se joga a vida/não vendem fichas para jogar de graça” (v.15-16), apontam o perfil de alguém que dedica sua vida a tal atividade, como num jogo (*carpeta*) em que pode ganhar ou perder; em outras palavras, ou consegue ou não consegue domar o animal. Mas, como se trata de uma *aposta* feita pelo domador em relação a sua vida, constitui um trabalho feito com afinco, ética, polidez, buscando sempre a “vitória” da doma bem feita.

Os dois primeiros versos da quinta estrofe, “Buçal cabresto tirador chilena/Sinchão de pardo e o garrão borrado” (v.17-18), trazem novamente a presença de substantivações de apetrechos que fazem parte do ritual da doma: “bucal”, “cabresto”, “tirador”, “chilena” e “sinchão”. No momento em que enuncia esses utensílios, o locutor expõe um pouco da

técnica/metodologia utilizada na doma, inclusive citando algumas de suas finalidades, como o *mango*, “Um mango feio pra surrar cruzado” (v.19), utilizado para bater no animal, e a bebida alcoólica, “E uma de canha pra espantar as penas” (v.20), utilizada com o intuito de “relaxar” o domador.

Com os enunciados da sexta estrofe, amplia-se a construção discursiva do perfil de vida dos domadores. No verso 21, “O brabo mesmo até parece farra”, a valoração recai sobre o posicionamento de tais trabalhadores ante ao que para muitos representaria dificuldade/adversidade (“brabo mesmo”), como o ato de lidar com animais xucros, para quem doma pode parecer (“até parece”) festejo (“farra”), alegria, tamanho o apreço que sentem frente a esse tipo de desafio. No verso seguinte, “Pro andarengo do não sabe quando” (v.22), o acento de valor volta-se a características sócio-econômicas dos domadores, apresentando-os como trabalhadores que estão constantemente em busca de trabalho (“andarengo”), de animais para domar, ainda que sem previsões certas de quantidades de animais e época de trabalho (“não sabe quando”), mantendo-se conforme a demanda de serviço. Por meio dos versos finais dessa estrofe, “Depois de tudo envelhecer domando/Sem ter um flete pra sentar as garras” (v.23-24), o locutor, ainda tratando da questão sócio-econômica dos domadores, evidencia valorativamente o empecilho de estarem fadados a se dedicar a animais que não serão seus – trabalhar durante toda vida (“envelhecer domando”) e não conseguir um “flete” para seu uso.

Após o verso 24, no fim da canção, existe um enunciado melódico, um pequeno solo de violão e gaita com sonoridades agudas, ambos os instrumentos emitindo as mesmas notas ao mesmo tempo e em ritmo acelerado. Passado um breve instante após esse solo, a gaita emite uma sonoridade sucinta que inicia com uma determinada intensidade e vai perdendo força justamente pelo declínio de ar que passa no seu fole, podendo remeter a um “suspiro”, talvez de cansaço. Essa inferência se torna viável principalmente pelo fato de a temática sustentada ao longo de toda música tratar de uma atividade que demanda esforço, tanto físico (“garrão de touro” - v.14, 30), quanto mental (“ciência” - v.13, 29).

O título da canção – “Charla de domador” –, além de remeter ao já mencionado contato que os gaúchos têm com a língua espanhola (“charla”), uma certa familiaridade com tal idioma, também antecipa o foco na doma que irá permear toda canção, o que se comprova pela recorrência, ao longo da canção, de termos específicos pertencentes à esfera de atividade da doma. A “charla”, palavra que compõe o título da canção, encena uma espécie de amostra

de *conversa de domador*¹⁹. Além de “charla”, outras duas presenças da língua espanhola podem ser observadas na letra da canção: “flete”, “Sem ter um flete pra sentar as garras” (v.24) e “bueno”, “Qualquer é bueno quando tem comando” (v.3). Também outras pistas discursivas da influência do espanhol podem ser observadas na canção no que tange a manifestações fonéticas da consoante [r], nas palavras “rude” (v.6), “rédeas” (v.9), “garrrrão” (v.14), “carpeta” (v.15), entre outras, e nas manifestações da consoante [l] em posição posvocálica, nas palavras “bocal” (v.9), “bucal” (v.17).

Portanto, foram identificadas pistas discursivas nos enunciados da letra e melodia, como as sonoridades de gaita, contrabaixo, percussão e violões, com seus ritmos compassados, e versos como “Quem doma sabe aprendeu com o outro/Maestro rude desta lida braba” (v.5-6), com um repertório lingüístico-discursivo pertencente à esfera de atividade da doma. Essas pistas revelam como se dá dialogicamente a prática da doma, evidenciando, assim, a identidade de um sujeito gaúcho responsivo que valoriza a questão da aprendizagem e do ensinamento.

Sendo assim, a construção dialógica da identidade do sujeito sulino, na canção analisada, se dá por meio da representação discursiva em enunciados que efetivam relações com discursos passados e futuros, expondo valorações ao aprendizado e ensinamento na prática da doma, ou melhor, à capacidade de adquirir conhecimentos a partir de interlocuções nas quais aprende e/ou ensina. Isso é resultado de um processo dialógico em que o gaúcho (aí inclusos tanto locutor quanto interlocutor(es), num contexto real de comunicação), por meio de seu posicionamento responsivo ativo, enuncia refletindo e refratando discursos outros.

O discurso regionalista, na canção *Charla de domador*, interpretada por Luiz Marengo, acaba reverberando valores sociais que interferem na constituição dos sentidos do que significa ser gaúcho, atribuindo à identidade gaúcha a orientação social apreciativa em relação à construção de conhecimentos por meio da interlocução. Dessa forma, o discurso da canção aponta para possíveis identificações com a comunidade que adere aos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses e/ou com pessoas que têm interesse na cultura da doma.

3.2.5 Dificuldades enfrentadas

Como amostra representativa da temática que retrata o gaúcho um sujeito forjado frente às mais diversas dificuldades, principalmente àquelas relacionadas à vida no campo, foi

¹⁹ De acordo com Martínez Almoyna (1983), *charla* significa discurso, conversa, fala.

analisada a canção *Espera*, chamamé que ocupa a décima faixa do álbum *Identidade*, composta por Jayme Caetano Braun, e musicada por Luiz Marengo.

Espera

- 1 No altar do campo de ritual antigo
- 2 Senta uma garça que chegou de longe
- 3 De pala branco até parece um monge
- 4 Na taipa velha do açude amigo

- 5 Bombeia as poças que viraram lodo
- 6 Ondas escuras que o vaivém balança
- 7 Lombos prateados de traíra mansa
- 8 Onde o mormaço se debruça todo

- 9 Troveja perto com rumor de sanga
- 10 Vento molhado que se esvai fumaça
- 11 Quando branqueia o horizonte passa
- 12 Velha mania de chover em mangas
- 13 Velha mania de chover em mangas

- 14 Os bichos sabem que o verão espanta
- 15 A nuvem guaxa que passou de lado
- 16 Algum mistério de judiar do gado
- 17 Nesse brinquedo de enganar quem planta

- 18 E a garça espera na paisagem calma
- 19 A mesma chuva que se foi embora
- 20 Um dia chove vai chegar a hora
- 21 Que o tempo é tempo, mas também tem alma

- 22 Troveja perto com rumor de sanga
- 23 Vento molhado que se esvai fumaça
- 24 Quando branqueia o horizonte passa
- 25 Velha mania de chover em mangas
- 26 Velha mania de chover em mangas
- 27 Velha mania de chover em mangas

A referida temática destacada na canção traz, como antecipa seu título (“Espera”), enunciados valorativos em relação à questão do *aguardo*, uma mescla de *esperança* e *lamento*, por conta da expectativa em razão da demora da chegada da chuva para acabar com as tantas dificuldades resultantes da estiagem. Trata-se basicamente de um posicionamento orientado na perspectiva de que a situação volte à *normalidade* assim que esse agente natural se manifeste, pois a seca interfere fatalmente em todo o meio ambiente, abarcando fauna e

flora que estiver em seu perímetro, como o caso dos peixes (“Lombos prateados de traíra mansa” – v.7) e da garça (“Senta uma garça que chegou de longe” – v.2) e do próprio homem, que também tem na água um elemento vital tanto biológico como econômico, aí inclusos os que a utilizam para aguar plantações (“Nesse brinquedo de enganar quem planta” – v.17) e dar de beber aos animais (“Algum mistério de judiar do gado” – v.16).

O plano acústico sensorial discursivamente construído logo no início da canção, por meio das sonoridades de violões e contrabaixo, pode ser compreendido quando se entende que tal temática trata de assuntos delicados ao gaúcho, a saber, as dificuldades por que passa mantendo-se no campo (e, de certo modo, evitando o êxodo rural). Por isso, as sonoridades agudas das notas emitidas pelo solo do violão, até mesmo por sua lentidão, já trazem certa idéia de morosidade, reforçada ainda mais pelas levadas graves do contrabaixo, singelas, num plano de fundo, mantendo a gravidade em contraponto com a altivez das notas do violão.

Ainda no princípio da música, temos uma parada de todos os instrumentos, que funciona como uma pausa para tomar fôlego para o que irá ser dito, alçando ainda mais a idéia de lentidão/gravidade, agora pendendo para melancolia, pois, antes mesmo de o compasso engrenar, já sofreu uma interrupção. Após essa parada, destaca-se a sonoridade da gaita, contribuindo ainda mais para o tom de lamento, sentimentalismo, com suas ressonâncias chorosas formadas por um timbre forte e naturalmente grave. Simultaneamente à gaita, entram o contrabaixo e os violões, dando mais vigor, marcando ainda mais o que agora se desvenda como um *chamamé*, ainda que bem lento, construindo um cenário intimista, totalmente oposto tanto à aceleração, quanto à temática encontrada em “Charla de domador”. Depois de um breve, mas enriquecedor acompanhamento rítmico sonoro, a gaita vai diminuindo sua intensidade, como que abandonando a música, causando um efeito de vazio. No entanto, a expressividade enunciativa da canção não decai, pois logo em seguida percebe-se que a sonoridade da gaita somente cedeu seu espaço de destaque à voz do locutor, que vem introduzir a enunciação da letra acompanhada pela gravidade das levadas do contrabaixo.

No início da primeira estrofe se tem outra pista que aponta para a temática da canção pela orientação discursiva do locutor, uma vez que o verso inicial traz uma tenacidade que pode remeter a desabafo, isso devido à própria impostação de voz colocada no enunciado, com entoação e altura característicos de quem revela o que sente. Nesse instante é possível perceber a importância que o campo representa para o gaúcho, já que, por meio de um tom com nuances valorativas de sinceridade, o cenário campesino é pintado sobre uma *tela sagrada*, idéia advinda das palavras “altar”, “No altar do campo de ritual antigo” (v.1) e

“monge”, “De pala branco até parece um monge” (v.3), palavras impregnadas de valorações sacras.

Ao mesmo tempo em que o campo é sacralizado no discurso do locutor, também é possível observar uma orientação social apreciativa que remete à questão de regionalização do cenário construído na canção. Além da palavra “campo”, “no altar do campo” (v.1), pode-se perceber outra pista discursiva que revela essa orientação: “pala” (“De pala branco até parece um monge” – v.3), um constituinte da indumentária do Rio Grande do Sul. Seguindo esse raciocínio, tem-se uma garça “de pala branco”, o que não só traz à tona a valoração atribuída à cor branca, símbolo de paz e de completude (pela presença de todas as cores), mas sobretudo revela um cenário construído com perspicácia, vivacidade e sentimentalismo, como se o locutor estivesse vivenciando toda a cena da garça pousando, espreitando a água turva e depois as tropejadas e o vento.

No desenvolvimento da canção, no verso 5, “Bombeia as poças que viraram lodo”, mais especificamente na palavra “bombeia”, os instrumentos voltam ao ritmo compassado, típico do chamamé, que pode remeter às batidas do coração, dado a sua cadência continuada, muito semelhante à constante ação de bombear o sangue realizada por tal órgão. A analogia do compasso do chamamé com as batidas do coração é importante fator de compreensão na construção valorativa do discurso da canção, pois a temática identificada está permeada por sentimentos de várias ordens, como sofrimento ou esperança, sendo o coração, por excelência, o símbolo representativo dos sentimentos, do interior do ser humano e, principalmente, da vida. O verbo *bombeia*, além de tomado pelo viés do ritmo dos instrumentos, também pode ser compreendido de acordo com a descrição do momento por que passa a garça, que se põe numa atitude de espreita em relação à paisagem a sua volta, bombeia/observa as poças de lodo em que as traíras se debatem. A taipa²⁰, a partir da qual a garça observa, é adjetivada como “velha” (“Na taipa velha do açude amigo” – v.4), um termo valorativamente impregnado que aponta para o *transcorrer temporal*. Nesse sentido, se subentende que tal taipa já possa ter enfrentado muitos períodos de estiagem conseqüentemente contornados pela volta da chuva. E o açude, para o qual a garça observa, recebe certa vivificação por meio do adjetivo “amigo”. Contudo, mesmo sendo amigo, o açude está à mercê das condições climáticas, dependendo da quantidade de chuva tanto para não secar, quanto para não transbordar.

A figura da garça, ao longo da canção, serve para mostrar a preocupação do gaúcho em relação às dificuldades sofridas pelos animais (natureza), já que, dando voz ao olhar da

²⁰ De acordo com Ferreira (1999), *taipa* é uma represa de leivas, nas lavouras de arroz; cerca de pedra, na região serrana.

garça, o locutor expõe os malefícios daquilo que vivencia no seu entorno a cada falta de chuva. Nesse ponto, é importante destacar a riqueza dos traços das colorações que pintam o ambiente descrito, com a presença do branco da garça (“De pala branco até parece um monge” – v.3), o prateado das traíras (“Lombos prateados de traíra mansa” – v.7) e a coloração escura do lodo (“Ondas escuras que o vaivém balança” – v.6), formado pelo movimento das traíras, ao se debaterem no restante de água do açude quase seco. Não bastando as intensidades das colorações contrastivas entre o lodo e os peixes, a presença do calor reforça ainda mais a imagem desoladora que cobre toda paisagem apresentada, inclusive intensificando o quadro da seca: “Onde o mormaço se debruça todo” (v.8). Essa enunciação contribui para compreensão, e conseqüentes valorações, dos interlocutores da canção.

Pode-se entender, pela reflexão inicial, que as duas primeiras estrofes principiam a canção por meio de valorações negativas em relação às conseqüências ocasionadas pela estiagem. Na seqüência, após os oito primeiros versos, é possível identificar, na terceira estrofe, pistas de esperança com a expectativa de chegada da chuva. No verso 9, “Troveja perto com rumor de sanga”, a palavra “troveja” está impregnada de valorações ligadas à vinda da chuva, o mesmo acontecendo com a expressão “rumor de sanga”, que é impregnada de valoração acústico-sinestésica, que remete à sonoridade advinda do movimento de águas (correndo e caindo). No verso seguinte, “Vento molhado que se esvai fumaça” (v.10), a palavra “vento”, com toda sua simbologia de mudança, também está associado à presença de água, pois se trata de um “vento molhado”.

Nos versos 12 e 13, “Velha mania de chover em mangas”, encontramos uma orientação valorativa em relação à constância pluviométrica da região construída enunciativamente, pois até então na música vinha sendo comentado sobre os malefícios da estiagem e, depois, a partir da terceira estrofe, são introduzidas pistas da chegada da chuva, comentando sobre a existência de “mangas” de chuvas, ou, em outras palavras, chuvas fortes, localizadas, que molham bem a terra, capazes de reverter quadros de seca. A partir do enunciado desse verso, é possível identificar a água, materializada pela chuva, como questão primordial para a manutenção da vida do homem e dos animais, sobretudo no campo. A incidência da seca, evidenciada pela construção discursiva da canção analisada, atrapalha o ciclo (cadeia alimentar) que envolve todo o contexto natural, aí incluso agricultores e criadores e ajuda ainda mais a pintar o contexto dificultoso enfrentado pelo gaúcho.

É interessante observar que, na construção discursiva da canção, a questão da esperança perpassa tanto ser humano quanto animais. Isso fica evidenciado por meio dos

enunciados mostrando que, por um lado, o homem planta e se o faz é porque conta com as chuvas para irrigar suas plantações e garantir boas colheitas, ou seja, se baseia na esperança de boa quantidade de chuva: “Nesse brinquedo de enganar quem planta” (v.17). Por outro lado, os animais também convivem com as conseqüências do verão (“Os bichos sabem que verão espanta/A nuvem guaxa que passou de lado” – v.14-15) e a expectativa da chegada da chuva: “E a garça espera na paisagem calma/A mesma chuva que se foi embora” (v.18-19).

Nesse sentido, observa-se que o posicionamento dos animais frente ao período de seca pode ser conseqüência da própria quantidade de tempo que convivem com a estiagem. A partir do momento em que os próprios animais já sabem em qual época ocorrem os percalços da seca, evidencia-se ser este um processo que ocorre há bastante tempo, o que inclusive é perceptível em outras pistas presentes na canção, também expressando valorações que remetem a certa constância de tempo, como “ritual antigo”, em “No altar do campo de ritual antigo” (v.1), e “taipa velha”, em “Na taipa velha do açude amigo” (v.4).

Na quinta estrofe, em “Um dia chove vai chegar a hora” (v.20), é possível perceber a tensão entre a certeza da vinda da chuva (“vai chegar a hora”), relativizada pela incerteza de quando vai chover (“um dia”). Essa relativa confiança é em seguida comprovada pelo sentimento de esperança, calcado na expectativa de “sensibilização” do próprio tempo, que, apresentando-se personificado, parece portar consciência em relação ao sofrimento causado pela estiagem: “Que o tempo é tempo, mas também tem alma” (v.21). Por esse enunciado, é possível observar que se, por um lado, a expressão “tempo é tempo” aponta para o fato de que depender das forças da natureza é estar fadado a viver a partir de incertezas, por outro lado, com o uso do “mas”, seguido do “também”, há toda uma carga valorativa ao conferir “alma” ao tempo de modo a considerar a sua sensibilidade ao reconhecer a necessidade da chuva.

Como nas outras canções, na *Espera* também estão presentes pistas discursivas que remetem à influência espanhola na constituição do Rio Grande do Sul e, por conseguinte, do gaúcho. Essas pistas, assim como já levantado anteriormente, estão nas manifestações fonéticas da consoante [r], na palavra “ritual” (v.1) e nas manifestações das consoantes [t,d] diante da vogal [i], nas palavras “onde” (v.8), “horizonte” (v.11).

Assim sendo, foram identificadas pistas discursivas nos enunciados da letra e melodia, como as colorações que cobrem o panorama discursivizado, com suas misturas e contrastes, as intensidades, sonoridades e silêncios dos violões, contrabaixo e gaita, com suas noções de gravidade, e versos como “No altar do campo de ritual antigo” (v.1), com sua visão sacra, “De pala branco até parece um monge” (v.3), com sua possibilidade de reflexão, “Um

dia chove vai chegar a hora” (v.20), com sua perspectiva de esperança. Essas pistas revelam acentos de valor que permitem compreender que o sujeito sulino da música em questão possui uma cepa tecida no embate contra os mais diversos percalços.

Portanto, a construção dialógica da identidade do sujeito sulino, na canção analisada, se dá por meio da representação discursiva em enunciados que efetivam relações com discursos passados e futuros, expondo valorações em relação às dificuldades representadas pelos malefícios da seca no campo. Isso é resultado de um processo em que o gaúcho, (aí incluso tanto locutor quanto interlocutor(es), num contexto real de comunicação) por meio de seu posicionamento responsivo ativo, enuncia refletindo e refratando discursos outros, construindo uma orientação social apreciativa em relação à sua tenacidade.

Com isso, o discurso regionalista, na canção *Espera*, interpretada por Luiz Marengo, acaba reverberando valores sociais que interferem na constituição dos sentidos do que significa ser gaúcho, atribuindo à identidade gaúcha a orientação social apreciativa de gaúcho que enfrenta dificuldades.

O que se fez até aqui em relação à análise das canções que integram o disco *Identidade* foi analisar cada uma das canções representativas dos cinco grupos temáticos de modo a levantar características da construção discursiva da identidade do gaúcho no CD em foco. Na próxima seção, a fim de aprofundar a reflexão do ponto de vista dialógico, serão colocadas brevemente em diálogo as canções analisadas, não deixando de estabelecer relação com as outras canções do CD e o conjunto da obra.

3.3 PROCESSOS DIALÓGICOS: RESSONÂNCIAS IDENTITÁRIAS

As músicas analisadas do CD *Identidade*, de Luiz Marengo, tomadas como partes de um mosaico, constituem um repertório escolhido cuidadosamente para compor a identidade gaúcha. Dessa forma, pode-se afirmar que elas estão, necessariamente, em diálogo, sendo que as relações dialógicas estabelecidas podem ser de aproximação e/ou de distanciamento, em diferentes graus.

Assim, por um lado, se distanciam porque são diferentes canções que compreendem o CD, cada uma delas (as cinco canções analisadas), representa discursivamente uma faceta do perfil identitário de gaúcho. Dessa forma, as canções analisadas reverberam discursivamente *identidades gaúchas*: a identidade do gaúcho que preza **a vida no campo**, na canção *Fundo de campo*; a identidade do gaúcho que possui **sentimentos internalizados**, na

canção *Da boca pra fora*; a identidade do gaúcho que aprecia **a música e a dança**, na canção *Bailongo no mato grande*; a identidade do gaúcho que **aprende e ensina**, na canção *Charla de domador* e a identidade do gaúcho que **enfrenta dificuldades**, na canção *Espera*.

Já, por outro lado, elas se aproximam porque um mesmo trabalho musical envolve todas as 17 canções. Além disso, o disco tem como temática principal a cultura gaúcha, o falar sobre *o gaúcho*, sobre *a identidade* gaúcha. São enunciados de letra e melodia que, no conjunto da obra, retratam *o sujeito sulino* como alguém que tem **apego ao campo**, e/ou alguém que **possui sentimentos** internalizados, e/ou alguém que aprecia **a música e a dança**, e/ou alguém que **aprende e ensina**, e/ou alguém que **enfrenta dificuldades**.

No que tange à relação entre as canções analisadas e as outras canções do CD, é válido observar como o mesmo tema se faz presente nas diferentes canções do mesmo grupo temático, sendo materializado discursivamente de outro modo. Assim, partindo de cada uma das cinco canções analisadas, serão estabelecidos diálogos com outras canções. Nessa perspectiva, é válido observar que não é prerrogativa da canção *Fundo de campo*, primeira canção analisada, estar orientada para o traço identitário gaúcho de apego à vida no campo. Essa orientação foi também identificada em outros enunciados de outras canções que também estão presentes no disco *Identidade*. Nos versos “Prá quem nasceu como aurora, num encontro de coxilhas/Tendo a cor das madrugadas [...]” (v.1-2) da canção *Perfil de estrada e tempo* (faixa 13 do CD), os enunciados são acentuados valorativamente no sentido de salientar o indivíduo que advém do campo, que nasceu *num encontro de coxilha*²¹ (relevo encontrado no Rio Grande do Sul). Já, nos versos “Quando pionava no rincão do gado alçado [...] Estância grande da potrada caborteira/Que corcoveava no sentar prendendo o berro...” (v.3,5-6), da canção *Vassoura de guanxuma* (faixa 8 do CD), os enunciados constroem discursivamente o entorno sócio-cultural de quem trabalha no campo, fazendo o serviço de peão de estância (“pionava no rincão”), lidando com cavalos xucros, que corcoveiam (“potrada caborteira que corcoveava”). Também nos versos “Que alma tem o meu rancho/Por isso deixá-lo como/Pedaço de céu com terra” (v. 1-3), da canção *Meu rancho* (faixa 11 do CD), os enunciados constroem discursivamente o cenário em que vive o gaúcho, apresentando esse sentimento de apego ao ambiente campesino no enunciado “deixá-lo [rancho²²] como”, o que também pode ser visto na representatividade atribuída pela saturação valorativa da palavra “céu”, que remete a uma espécie de *paraíso*, o campo seria, para o gaúcho, um paraíso na terra, como no enunciado que fala do “pedaço de céu com terra”. Nos versos

²¹De acordo com o Ferreira (1999), *coxilha* é uma campina de relevo ondulado, coberta por pastagem.

²²De acordo com o Ferreira (1999), *rancho* é uma habitação rústica para trabalhadores do campo.

“Qualquer dia desses vou sentar à sombra/De um tarumã copado que eu mesmo plantei” (v. 1-2), da canção *Ressábios* (faixa 14 do CD), os enunciados constroem discursivamente o cenário campesino valorado pelo gaúcho, um lugar de descanso e conforto, em que se pode permanecer sentado à sombra de uma árvore copada. Inclusive, torna-se importante considerar a grande incidência dessa temática no CD analisado, uma vez que é a única que reincide em cinco canções. Isso revela o campo como recorrente temática representacional de cenário sulino em que o gaúcho transita, um importante fator identitário do indivíduo sul-riograndense.

Pela observação do conjunto das canções do CD, é possível perceber também que não é exclusividade dos enunciados da canção *Da boca pra fora*, segunda música analisada, estarem orientados valorativamente para os sentimentos interiorizados do gaúcho. É o caso dos versos “E o povoado segue o mesmo/Dormindo sempre mais cedo/Dormem ouvindo o silêncio/E silenciam por medo!/E silenciam por medo!” (v.52-55), da canção *Os silêncios das janelas do povoado* (faixa 3 do CD), em que se evidencia a construção discursiva de um cenário perpassado pelo sentimento de medo, que é enfatizado pela repetição do último verso (“E silenciam por medo!”). O medo rege as atitudes dos habitantes desse povoado, como o fato de silenciarem e dormirem cedo, “ouvindo o silêncio”.

Também a canção *Bailongo no mato grande*, terceira analisada, estabelece relações dialógicas com outras canções do CD que valoram a música e a dança. É o caso do verso “O destino quer que eu cante e ao cantar eu me concentro” (v.1), da canção *Destinos* (faixa 1 do CD), em que se percebe uma construção discursiva de um cenário no qual o gaúcho mantém relação com a questão da musicalidade, inclusive ele mesmo tomando parte do ato de cantar: “ao cantar eu me concentro”. Já, nos versos “Aqui me ponho a cantar/No compasso da guitarra” (v.1-2), da canção *À moda Martin Fierro* (faixa 12 do CD), é possível perceber a valorização despendida ao cantar em harmonia com o instrumento musical. Nos versos “Bênção que eu carrego comigo/Ser um peão cantador de campanha/Com o gaiteiro eu me entendo por sanha” (v.9-11), da canção *Cantador de campanha* (faixa 16 do CD), os enunciados constroem discursivamente um cenário no qual o gaúcho está envolto à musicalidade justamente por ter o canto como atividade. Pelo tom dos enunciados, é possível entender que, nos ambientes festivos, o gaúcho cantor consegue estabelecer interlocuções com o gaiteiro por meio de sinais.

A canção *Charla de domador*, quarta analisada, também não encerra todos os enunciados do disco que estão orientados na construção identitária gaúcha de sujeito que

valoriza a questão da aprendizagem e do ensinamento. Essa orientação foi igualmente identificada em outros enunciados, como nos versos “E aqui me paro a pensar/do que há pouco ouvi dizer/que é necessário aprender/para depois ensinar” (v.29-32), da canção *Estrela D’Alva* (faixa 6 do CD). Em tais enunciados, é possível perceber a materialização do diálogo entre enunciados passados (“há pouco ouvi dizer”), presentes (“me paro a pensar”) e futuros (“para depois ensinar”), estabelecendo valorações sobre determinada compreensão, operando reflexo e refração sobre o “aprender” e o “ensinar”.

Por fim, é possível perceber que não é exclusividade dos enunciados da canção *Espera*, quinta música analisada, orientar-se valorativamente para o gaúcho forjado frente a dificuldades. Em outros enunciados, como “O capataz pensa em seis dias de marcha e mais cinco rondas/E bombeia horizontes pra ler pela barra que a chuva não vem” (v.5-6), da canção *Os da última tropa* (faixa 2 do CD), evidencia-se a construção discursiva do cenário penoso no qual o indivíduo sulino transita, há vários dias marchando sobre o cavalo, tocando tropas de gado e baseando-se em conhecimentos empíricos (também dialógicos) para prever se as condições climáticas permitem seguir caminho.

Dessa forma, após estabelecer algumas das muitas relações dialógicas possíveis entre as canções do disco *Identidade*, procurou-se explicitar que as temáticas representacionais apontadas nas cinco canções analisadas também estão presentes e ecoam nas outras canções do disco. Aqui, então, faz-se necessário comentar o motivo pelo qual o Hino Rio-Grandense não foi contemplado em nenhuma temática. O Hino, embora deva ser considerado como traço da construção da identidade gaúcha no CD, já que está no disco, é uma canção diferenciada quando comparada com as outras canções selecionadas na coletânea. É uma canção que, por ser uma espécie de símbolo do Rio Grande do Sul, é conhecida do público que aprecia a música regional gaúcha. Assim, ao ser cantada por Marengo (somente com sua voz, sem acompanhamento musical), também o é pela platéia, a qual acompanha o cantor do começo ao fim da letra. Então, ao enunciar o Hino Rio-Grandense, ainda que sejam responsivos em níveis diferentes, cantor e platéia dialogam com os mesmos discursos, que, por sua vez, formam os enunciados da canção.

Sob essa perspectiva, embora o Hino Rio-grandense seja, de certa forma, antigo, sua composição data de meados de 1837²³, as pessoas da platéia sabem toda sua letra e a cantam com fervor “patriótico”, estabelecendo significações que remetem à questão identitária

²³ Sobre a composição do Hino do Rio Grande do Sul, consultar Fagundes (2002).

gaúcha²⁴. É, portanto, uma canção que reflete e refrata discursos de formação do Rio Grande do Sul, que canta a afirmação identitária de um povo, dialogando com fatos históricos. Nesse contexto, assim como tal canção não poderia ser deixada de fora em um trabalho musical chamado *Identidade*, também não pode deixar de ser considerada como enunciado representacional, parte constituinte na formação identitária gaúcha. De fato, um discurso impregnado de valorações que remontam à construção identitária gaúcha. Assim, o Hino não pode ser apontado como enunciado reverberante de uma determinada temática representacional, como feito com as outras canções, justamente porque seu discurso compõe a base dialógica que perpassa todo tipo de representação identitária gaúcha.

Nesse sentido, o conjunto da obra, o disco *Identidade*, apresenta várias representações discursivas do gaúcho, cada uma delas, remetendo a uma faceta identitária desse indivíduo sulino. Além disso, essas construções discursivas que reverberam orientações identitárias não surgem com o disco analisado, de forma que são respondentes a outros discursos, anteriores e posteriores (discurso do público, de outros discos, autores, filmes, do Hino Rio-Grandense, etc.). Logo, significa que cada uma das canções do disco *Identidade*, além de ser respondente às temáticas identificadas, é, em maior ou menor grau, respondente a identidades heterogêneas.

Também se faz necessário apontar a importância da presença de palavras que pertencem à língua espanhola, nas próprias letras das canções, assim como de consoantes manifestadas foneticamente de modo a apresentar dissonância em relação ao inventário lingüístico da língua portuguesa. Da mesma forma que as temáticas identitárias, essas pistas discursivas estão dispostas ao longo do disco analisado, atravessando dialogicamente seus enunciados, refletindo e refratando discursos outros. Elas evidenciam ainda mais essa noção de identidade gaúcha multifacetada, pois apontam para a questão da hibridização étnica de formação do Rio Grande do Sul, com a imigração de indivíduos de várias culturas, nacionalidades, entre as quais, se encontram a espanhola.

Outro conjunto de enunciados, que estão dialogicamente relacionados com o todo do disco *Identidade*, pode ser evidenciado no encarte do CD. São quinze fotos, distribuídas em

²⁴ Conforme a contextualização feita por Fagundes (2002, p.9-14), o período no/pelo qual o Hino foi composto, marcou a constituição do Estado. À época, a então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, mediante motivos políticos, econômicos, sociais e militares, se encontrava arrasada por guerras e praticamente abandonada pelo Império do Brasil, meio desgovernado depois da volta de dom Pedro I a Portugal. Então, essas condições favoreceram a explosão da chamada Revolução Farroupilha (1835), que desaguou na instauração da República Rio-grandense. Em outras palavras, um país à parte dentro do Império Brasileiro, uma verdadeira afirmação identitária.

três páginas do encarte, que remetem à ocasião da gravação do disco e mostram tanto Luiz Marengo quanto os seis músicos que o acompanharam na apresentação/gravação, já que o disco foi gravado ao vivo. As fotos estão organizadas na parte interna do encarte, sendo que, na primeira delas, aparece o palco ainda vazio, quase sem iluminação (penumbra), somente com a iluminação dos canhões de luz e a “marca” de Luiz Marengo projetada como pano de fundo da apresentação (Figura 1).

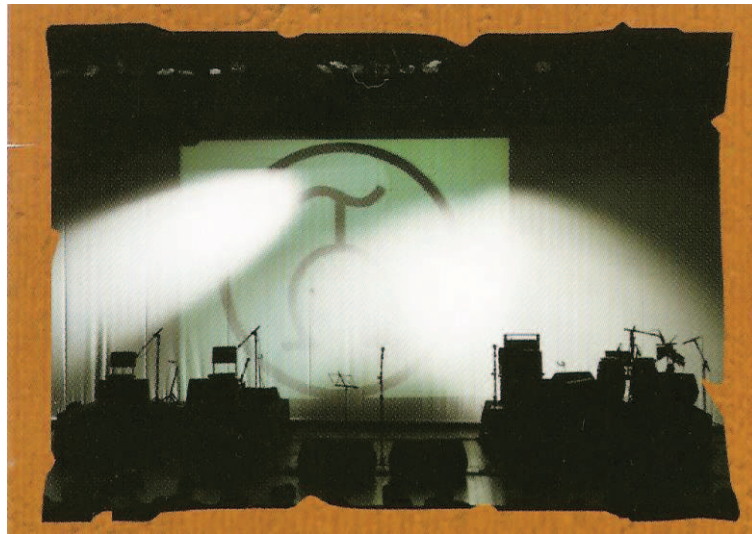


Figura 1: palco da apresentação / gravação no início do evento.

Já, a última foto, focaliza o mesmo palco, ainda com a projeção da marca do cantor, mas dessa vez com iluminação forte (claridade), e com a presença de todos os músicos reunidos no seu centro, abraçados, com feições alegres, em posição de reverência, agradecimento, típica de finais de espetáculo em que os artistas se reúnem para agradecer os aplausos (Figura 2).



Figura 2: palco da apresentação / gravação no fim do evento.

Entre esse movimento de *ausência/penumbra* e *presença/claridade*, estão as fotos dos músicos, dispostas em três páginas, feitas provavelmente durante a gravação das músicas, pois eles estão desempenhando suas funções – tocando seus respectivos instrumentos – e, no caso de Luiz Marengo, cantando e/ou tocando violão (Figura 3). Dessa organização, depreende-se que, aparentemente, estão dispostas em ordem temporal de início meio e fim da apresentação, e, além dos músicos e seus instrumentos, elas permitem evidenciar seus trajés e feições e também o cenário em que se passou a apresentação/gravação.



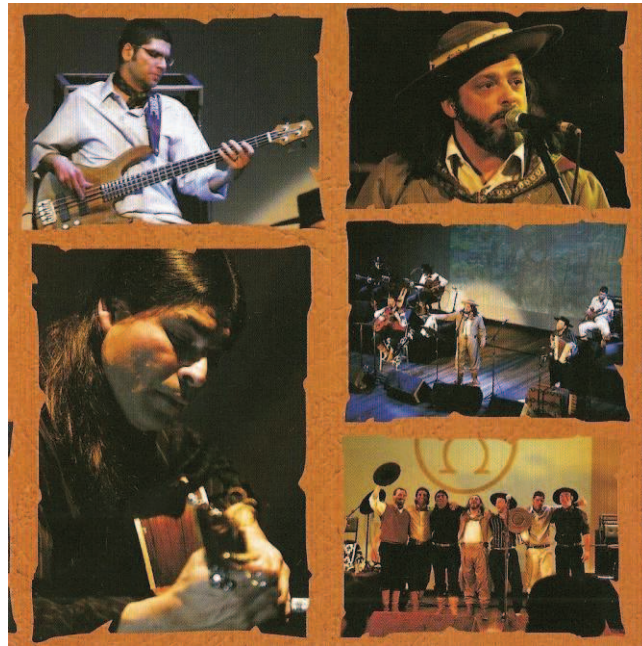


Figura 3: reprodução da parte interna do encarte do CD *Identidade*.

Pode-se notar que existem algumas fotos em posição de destaque em relação às outras devido à diferenciação dos tamanhos, pois umas são maiores que outras (Figura 3). Não por acaso, as fotos maiores apresentam a gaita e os violões (Figuras 4, 5 e 6) – os instrumentos e respectivos músicos –, que comumente mais se destacam em festividades gaúchas, como inclusive pôde ser evidenciado na análise das canções. Nessas fotos, as feições dos músicos apresentam traços de introspecção, orientações sociais apreciativas de emoção, o que também dialoga com as orientações dos enunciados de seus instrumentos, que constroem o discurso das canções. Assim, as fotos são enunciados visuais que corroboram a dialogicidade constitutiva do discurso do disco *Identidade*, refletindo e refratando noções do gauchismo.



Figura 4: violão solo.

Figura 5: Gaita.

Figura 6: violão solo.

Nesse sentido, em relação ao local em que se apresentaram/gravaram (como já mencionado, no Teatro da UCS, na cidade de Caxias do Sul/RS), as fotos evidenciam que os músicos gaúchos não estão mais restritos somente a transitar em localidades campeiras, conforme enunciado nas canções analisadas, embora esse discurso se faça presente nas imagens de paisagens naturais projetadas como pano de fundo do palco. Um palco, aliás, que também não conta com iluminação de candeeiro, de acordo com o cenário construído na canção *Bailongo no mato grande*, mas de energia elétrica, que também serve para “ligar” os instrumentos musicais, propagar suas sonoridades e oportunizar a gravação do disco.

Já, em relação aos instrumentos, pode-se evidenciar que, além de gaita e violões (reconhecidos instrumentos do folclore gaúcho), são adotados instrumentos de percussão e o contrabaixo elétrico (Figura 7), esses dois últimos, de procedência estranha em relação ao folclore sulino²⁵, mas igualmente válidos no que se refere à riqueza de vozes que refletem e refratam na construção enunciativo-sonora, como comprovado na análise das canções.



Figura 7: contrabaixo elétrico.

No que tange aos trajes utilizados pelos músicos, aí também se evidencia a formação multifacetada do gaúcho, uma vez que sua indumentária foi constituída a partir de relações dialógicas com, ao menos, duas fontes culturais: a européia e a indígena²⁶. Pelas fotos, pode-se notar que os sete músicos vestem botas e bombachas, com exceção do gaiteiro que utiliza alpargatas – calçado de origem vasca (Figuras 2 e 8).

²⁵ Sobre instrumentos musicais do Rio Grande do Sul, consultar Fagundes (2002).

²⁶ Sobre indumentária gaúcha, consultar Fagundes (1994).



Figura 8: vestimentas dos músicos.

As bombachas, embora caracterizem hoje o gaúcho, são de origem turca e foram trazidas para a América pelos comerciantes ingleses que, por volta de 1824, dominavam amplamente o Uruguai. Foram, então, introduzidas no Rio Grande do Sul a partir da cidade de Montevideu, no período da Guerra do Paraguai (1865-1870), e se difundiram rapidamente, justo por se apresentarem mais aptas ao ato de cavalgar, quando comparadas ao chiripá dos campeiros, um outro tipo de veste que mais parecia uma grande fralda (Fagundes, 1994).

As botas, assim como a jaqueta, trajada por Luiz Marengo (Figura 8), que também caracterizam o gaúcho, são de origem européia, tanto espanhola quanto portuguesa, já que Portugal e Espanha são vizinhos na Península Ibérica. Essas peças são, portanto, introduzidas no Estado desde sua colonização. Já, para o pala, que Marengo segura na mão (Figura 8) ou utiliza sobre o ombro (Figura 9), lhe é atribuída origem indígena, pois em contato com o índio, o homem europeu tratou de adaptar ao seu dia-a-dia peças da indumentária indígena. No entanto, o índio pré-missionário não tecia, pois quem introduziu o tear no Estado foram os padres jesuítas, com as Missões. E com o tear, se deu o advento do pala: um retângulo feito de dois panos tecidos com fios de lã de ovelha, com uma abertura por onde a pessoa passa a cabeça.



Figura 9: *pala* sobre o ombro do cantor.

E, por fim, conforme as vestimentas dos músicos evidenciadas nas fotos do encarte, é possível notar que todos utilizam lenço no pescoço (Figuras 2 e 3), peça que antigamente remetia à filiação político-partidária (se de cor vermelha ou branca)²⁷; alguns utilizam chapéu, e o cantor utiliza a guaiaca, todas essas peças genuinamente sulinas, e que também caracterizam o indivíduo gaúcho.

Quanto aos lenços utilizados pelos músicos, nota-se que não fazem apologia político-partidária, já que não são vermelhos ou brancos. O chapéu que utilizam é o clássico chapéu de aba larga, cujos relatos, no Rio Grande do Sul, datam de 1865, um tipo de adaptação dos chapéus europeus, tradicionalmente de copa alta e abas estreitas. E a guaiaca é uma invenção gauchesca que data de 1750, feita a partir do cinturão europeu. É uma espécie de cinturão de utilidades, com bolsas.

Portanto, as fotos do encarte do CD *Identidade* também dialogam com o restante da obra no que tange à construção discursivo-identitária gaúcha. São enunciados que reverberam visualmente a constituição multifacetada do homem sulino tanto por meio de suas vestes, de origens várias, como pelo detalhe do afastamento do gaúcho de contextualizações campeiras de outrora.

Dessa forma, o disco *Identidade*, em sua totalidade, está não só organicamente ligado a discursos outros, como também à ativa compreensão das características que formam o

²⁷ Em relação à simbologia das cores dos lenços, pode-se apontar que: os farrapos que lutaram contra o império do Brasil (1835-1845) utilizavam lenço vermelho, nas revoluções de 1893 e de 1923 enfrentaram-se lenços brancos contra lenços vermelhos, e, na revolução de 1930, o lenço vermelho foi usado por todos os gaúchos que partiram do sul para depor o governo nacional e instalar a Nova República (Fagundes, 2002, p.127).

gaúcho. Assim sendo, após estudar as relações dialógicas que compõem os enunciados das canções (letra e melodia), das materializações lingüísticas dos enunciados e do encarte do CD, além da relação desses enunciados com outros que os atravessam, é possível afirmar que há um conjunto de características, realizadas pelo discurso, que constituem a(s) identidade(s) do gaúcho. São traços identitários que, na canção de Luiz de Marengo, não visam formar um todo fechado, mas sim representam a constituição discursiva do gaúcho, no que se refere a sua dinamicidade.

CONCLUSÃO

Procurando responder a uma questão de pesquisa que interrogava sobre “Como se constrói discursivamente a identidade do gaúcho no CD *Identidade* de Luiz Marengo?”, o presente trabalho teve como principal objetivo analisar, sob o ponto de vista dialógico, aspectos da construção discursiva da identidade gaúcha no referido CD, no intuito de apreender pistas que apontam para a constituição do sujeito sul-rio-grandense. Para tanto, efetuou-se a interlocução entre a teoria bakhtiniana e os estudos sobre identidade, fundamentando a análise do CD no sentido de abordar a relação entre construção enunciativo-discursiva e construção identitária gaúcha.

O arcabouço dialógico pressupõe um posicionamento ativo, assim, tal teoria acaba incitando uma metodologia de análise específica que surge do olhar responsivo do pesquisador, baseado, é claro, na natureza do material analisado. Por sua vez, nos estudos sobre identidade, Stuart Hall, apresentando a concepção pós-moderna, trata justamente da questão das representações em relação a constituições identitárias. Por essa concepção, as identidades não se encontram mais de forma fixa, permanentes, mas provisórias, de acordo com o discurso (representações) dos sistemas culturais, ou seja, a identidade em sua *dinamicidade* (Hall, 2000). Então os discursos, em uma determinada cultura, dialogicamente relacionados, constituem sentidos que interferem e ajudam a estabelecer as concepções que localizam identitariamente os indivíduos.

Aplicando esses princípios teóricos na análise identitário-representacional discursiva do gaúcho, percebe-se que são muitos fatores incorrendo para sua construção, que respondem dialogicamente a já-ditos e antecipam a serem ditos. Esses fatores são co-responsáveis pelo contínuo movimento da corrente da enunciação formada por elos de enunciados ou fios dialógicos que concorrem na orientação social apreciativa do que é ser gaúcho. Suas representações são embasadas, inclusive, em aspectos constantemente reelaborados/ressignificados, pois, a cada enunciação, novas interações são estabelecidas, refletindo e refratando discursos antecedentes e posteriores.

Faz-se, pois, necessário considerar que o material de análise tomado, juntamente com a metodologia de estudo, proporcionou apenas um breve estudo do sujeito gaúcho como um todo, pois este não se restringe apenas às facetas apontadas – os indivíduos são “complexos”, “multifacetados”, por isso estão em constante movimento, como a linguagem, em que fatores como o tema, a relação entre os interlocutores e o momento histórico em que se realiza a interlocução são determinantes na produção dos sentidos.

Nesse contexto, no presente estudo, foi possível identificar diferentes representações de gaúcho resgatadas por meio de pistas discursivas, ou melhor, da articulação das materialidades lingüísticas com os enunciados sonoro musicais. Representações essas que constroem discursivamente o gaúcho que preza **a vida no campo**, na canção *Fundo de campo*; o gaúcho que possui **sentimentos internalizados**, na canção *Da boca pra fora*; o gaúcho que aprecia **a música e a dança**, na canção *Bailongo no mato grande*; o gaúcho que **aprende e ensina**, na canção *Charla de domador* e o gaúcho que **enfrenta dificuldades**, na canção *Espera*. Por isso, a análise permite verificar aspectos envolvidos na produção, circulação e recepção do enunciado, além de resgatar a memória discursiva do dizer e as relações dialógicas estabelecidas pelas temáticas em foco (Bakhtin, 2003).

O interesse nos enunciados sonoro-musicais se justifica porque contribuem no sentido de complementar o que está sendo enunciado na materialidade lingüística. A melodia dos instrumentos, por meio de ritmos, timbres, intensidades, alturas e sonoridades, proporciona os mais diversos tipos de contribuições na constituição das estéticas que permeiam as canções. O simples ressoar de uma nota grave, por exemplo, numa temática intimista, dá uma idéia totalmente diferente quando comparado com a freqüência alta que uma nota aguda proporcionaria na mesma contextualização. Um bom exemplo, para se ter idéia da importância das sonoridades instrumentais para o discurso, seria o caso da trilha sonora que marca a famosa cena de assassinato no filme *Psicose* (Psycho), dirigido por Alfred Hitchcock. Embora em outro gênero, caracterizado por imagens, as sonoridades agudas evidenciadas na cena se destacam de tal forma que parecem transcender o discurso fílmico e passam a se tornar uma espécie de referência discursivo-sonora que remete a suspense, terror.

A materialidade lingüística das canções, nessa perspectiva, age em conjunto com as sonoridades musicais na produção de efeitos de sentido, servindo de embasamento às representações discursivas com que o gaúcho é apresentado, contextualizando o reverberar dessa imagem e agindo na construção de sua identidade. Para tanto, como a análise do material parte de noções como dialogicidade, enunciado, responsividade, valoração, reflexo e refração, por meio do estudo da referida articulação entre verbal e não-verbal, buscou-se não só observar como o sujeito sulino está sendo construído discursivamente, em cada uma das cinco canções, mas também como se materializam, nessa constituição, as relações dialógicas, como a relação entre melodia e letra e entre canção e outras canções que compõem o disco. Além desses constituintes, levou-se em conta os processos dialógicos que atravessam também questões de realização fonética e os enunciados visuais presentes no encarte do CD, já que são elementos igualmente importantes na produção e construção de sentidos do disco *Identidade*.

A partir da consideração dessas pistas discursivas, percebeu-se, por um lado, que, como o gaúcho não é representado de maneira unívoca, sua constituição não pode ser tomada como a de um indivíduo centrado, como algo pronto e acabado. Isso faz com que o processo de identificação, por meio do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, seja tomado como algo mais problemático, variável. Por outro lado, observou-se que essas representações com as quais os interlocutores das canções vão estabelecer contato dialógico, não têm necessariamente que estar presentes num único indivíduo para constituí-lo gaúcho, pois cada um, gaúcho ou não, pode ser respondente ativo em maior ou menor grau em relação a cada uma dessas representações.

Desse modo, foi possível depreender que, como existe variação na representação do gaúcho e que isso interfere no seu processo de identificação, sua identidade é constantemente construída, ou melhor, formada e transformada em relação às formas pelas quais ele é representado nos/pelos sistemas culturais. Assim, de acordo com o que é reverberado no disco analisado, o sujeito sulino assume identidades diferentes em diferentes momentos. Identidades essas que não são necessariamente coerentes umas com as outras, uma vez que cada uma está direcionada num determinado sentido, de tal modo que fazem com que as orientações sociais apreciativas sejam continuamente deslocadas.

Outro ponto que também foi constatado é que, conforme os sistemas de representação cultural se multiplicam, existe também uma multiplicidade cambiante de identidades possíveis, orientações em relação as quais se pode estabelecer apreciação, ao menos temporariamente. Nesse sentido, merece ser ressaltado que, ao passo que as representações analisadas apresentam um múltiplo número de identidades gaúchas, o número de interlocutores respondentes também tende a se multiplicar. No caso do disco, as facetas identitárias mais recorrentes, formadoras da dinâmica identidade gaúcha, foram identificadas por meio das seguintes temáticas: *vida no campo, sentimentos interiorizados, música e dança, aprendizagem e ensinamento e dificuldades enfrentadas*.

Então, como as identidades mudam conforme os sujeitos são representados, o processo de identificação não é automático, mas pode ser ganhado ou perdido de acordo com a compreensão responsiva de cada interlocutor, constituindo uma mudança de uma política de identidade para uma política de diferença, pela qual um determinado sujeito é aquilo que o outro não é, em que uma individualidade se constitui na diferença com outra (Hall, 2000, p.21). Relacionando aos indivíduos sul-rio-grandenses e considerando a relação interdependente entre identidade e alteridade, o gaúcho pode ser identificado como tal enquanto distinto de outras identidades, contendo, no traço identitário, resquícios do outro

(Silva, 2007, p.74). Isso ocorre, de acordo com a teoria dialógica, pois sempre existe a responsividade operando nos enunciados que chegam até nós em relação a já-ditos, e do levantamento dos sentidos encontrados por nosso posicionamento ativo; calcamos nossa compreensão, estabelecendo relações de orientação social e construindo nossas identidades.

Dessa forma, o trabalho musical estudado, repercutindo identidades heterogêneas, antecipa o posicionamento ativo de seus interlocutores, abrindo espaço para que sejam respondentes em maior ou menor grau em relação a cada uma das temáticas representacionais apresentadas. Frente às facetas identitárias identificadas no disco, um gaúcho, por exemplo, que domine as técnicas da doma de animais, não precisa necessariamente saber as técnicas da dança gaúcha para apreciar as músicas, nem para se constituir gaúcho, uma vez que tal indivíduo, localizado socialmente, apresenta-se ativo e respondente para refletir e refratar os discursos que lhe são apresentados.

Entende-se, portanto, que a identidade gaúcha não é estável, nem contínua, e que o sujeito sulino é sim dialogicamente atravessado por diferentes discursos que interferem na sua constituição, pois são enunciados impregnados de índices valorativos que acabam agindo na construção identitária gaúcha. Tais discursos apresentam a característica de serem dirigidos a determinado grupo social, a saber, aqueles que se identificam com a vida rural, os trabalhos do campo, o manuseio de animais e a própria música regionalista, por isso, de certa forma, já são aguardados por seus interlocutores. E, justamente por circular dialogicamente nesse contexto social, os discursos nas canções são orientados pelo princípio da economia, uma vez que não necessitam de explicações pormenorizadas que contextualizem as temáticas tratadas, pois são produzidos para interlocutores em função da antecipação de a serem ditos.

Sendo assim, pode-se tomar o disco *Identidade* como forma de reverberar enunciados permeados por valorações, logo, ideológicos, que vão (ou não) ser compreendidos por aqueles interlocutores para os quais são direcionados, considerados “ideais”, e por outros interlocutores que entrarem em contato com tal discurso, estabelecendo suas compreensões de acordo com suas responsabilidades. Nesse sentido, o que efetivamente diferencia a compreensão entre um e outro interlocutor é o quanto cada um é respondente em relação às facetas identitárias sul-rio-grandenses.

O disco analisado opera de maneira a propagar a identidade gaúcha, ainda que a modifique, ou melhor, a ressignifique, pois, embora responda a enunciados anteriores, seu discurso é baseado em uma determinada época, em um determinado contexto social bem distinto de todo contexto tradicional de formação histórico-geográfica do Rio Grande do Sul, assim como também está direcionado a enunciados futuros. Percebe-se, portanto, que o CD é

atravessado por fios dialógicos de discursos que refletem e refratam traços formadores da identidade gaúcha. Também se percebe que estabelece relação de interação entre os habitantes do Rio Grande do Sul, ao menos os que de alguma forma apreciam tal estilo de música pelos princípios ideológicos propagados. As canções são constituídas dialogicamente, operando modificações em seus planos de propagação. Resignificam atividades, como, por exemplo, o apreço pela vida no campo, o exteriorizar sentimentos, o gosto por música e dança, a noção de aprendizagem e ensinamento e o enfrentar dificuldades, postas em movimento inclusive por enunciados desse grupo social, por meio da criação, circulação e recepção de enunciados valorativos.

Assim, baseando-se nas representações de gaúcho identificadas no disco *Identidade*, é possível perceber que noções que rotulam e bitolam posições sociais, são, de certo modo, contestadas, a exemplo da temática representacional identificada na canção *Da boca pra fora* (a segunda analisada). Essa canção operacionaliza a explícita desfamiliarização do estereótipo machista do *homem isento de sentimentos*. Caem por terra conceitos ilusórios que ligam as emoções (choro) à fraqueza, e, por conseguinte, à feminilidade e à mulher. O homem gaúcho, pelo discurso de *Da boca pra fora*, é um homem licenciado a chorar e, como se percebe pela análise da materialidade verbal e não-verbal da canção, possui sentimentos ecoando dentro de si.

São diferentes construções discursivas do gaúcho, apreendidas em variadas configurações, um sujeito que pode ser apegado ao campo e/ou apreciar festividades e/ou lidar com animais xucros e/ou sofrer com as intempéries sulinas e/ou possuir sentimentos e assumir-se como tal. Pode-se dizer, dessa forma, que é um sujeito identitariamente multifacetado, ou melhor, dinâmico, caminha para frente, podendo tornar ultrapassados os conceitos estereotipados e explicitar, cada vez mais, a sedimentação das paisagens constitucionais por identificações deslocantes, advindas especialmente das fraturas da identidade mestra e da emergência de novas identidades, pertencentes à base dinâmica dos movimentos sócio-culturais reverberados via discurso (Hall, 2000).

No entanto, dialogicamente, numa forma de responder a já ditos e antecipar a serem ditos, para os mais apegados aos costumes “tradicionais”, justamente aquelas pessoas que têm certa dificuldade em encarar alterações ou aparentes rupturas no “protocolo social”, não significa que o gaúcho tenha que deixar de lado a sua cultura, questão intimamente ligada à sua imagem enquanto tal. Pelo fato de a identidade gaúcha se apresentar em movimento, por meio de diversas representações discursivas, isso não significa que algumas dessas facetas sejam mais importantes do que outras, pois cada parte constituinte tem caráter primordial na

constituição do todo: o cerne identitário gaúcho, por um lado, com raízes fortes e estabilizadas, e, por outro, com galhos identitários frondosos crescendo em todas as direções, abarcando um espaço maior, aumentando as significações do que é ser gaúcho.

Tendo em vista as considerações aqui arroladas, ressalta-se a importância de se discutir acerca da identidade gaúcha por uma perspectiva dialógica, em que a consideração de diferentes temáticas representacionais contribui para o entendimento da constituição discursiva dos sentidos. A proposta de responder ao questionamento de como se constrói discursivamente a identidade do gaúcho no CD *Identidade*, de Luiz Marengo, pode ser interpretada como uma tentativa de abrir espaço para a problematização da questão dialógico-identitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1975). Trad. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. *Estética da criação verbal* (1979). 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929). Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BANGEL, T. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BARBOSA, M.J.S. Chorar, verbo transitivo. *Cadernos Pagu*. Campinas: UNICAMP, n.11, p. 321-343, 1998.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: _____ (org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-31.
- CIRLOT, J.E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONFORTIN, H.A representação do masculino na tradição gaúcha. In: GUILARDI-LUCENA, M.I.; OLIVEIRA, F. *Representações do masculino: mídia, literatura e sociedade*. Campinas: Alínea, 2008. p. 255-273.
- DI FANTI, M.G.C. *Discurso, trabalho & dialogismo: a atividade jurídica e o conflito trabalhador/patrão*. 2004. 385 f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- _____. Compreensão. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; FINATTO, M.J.B.; TEIXEIRA, M. (org.). *Dicionário de lingüística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009a, p.62-63.
- _____. Diálogo. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; FINATTO, M.J.B.; TEIXEIRA, M. (org.). *Dicionário de lingüística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009b, p.81.
- _____. Significação. In: FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; FINATTO, M.J.B.; TEIXEIRA, M. (org.). *Dicionário de lingüística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009c, p.209-210.
- _____. Identidade, alteridade e cultura regional: a construção do ethos milongueiro gaúcho. *Alfa (ILCSE/UNESP)*, v. 53, p. 149-166, 2009d.
- DIAS, V.N.C. *O consumo de música regional como mediador da identidade*. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, 2009. Disponível em: <http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2507>. Acesso em: 3 nov. 2009.

- FAGUNDES, A.A. *Indumentária gaúcha*. 6. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.
- _____. *Curso de Tradicionalismo Gaúcho*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2002.
- FARACO, C.A. *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Paraná: Criar Edições, 2003.
- FERREIRA, A.B.H. *Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FREITAS, D. O mito da “produção de trabalho”. In: DACANAL, J. H.; GONZAGA, S. (org.). *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 7-24.
- FUNCK, S. Discurso e identidade de gênero. In: CALDAS-COULTHARD, C.R.; SCLIAR-CABRAL, L. (org.). *Desvendado discursos: conceitos básicos*. Florianópolis: EDUFSC, 2007. p. 183-195.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- JACKS, N. *Querência: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- _____. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/jacks-nilda-midia-nativa.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2009.
- LEAL, O.F. *Gaúchos: male culture and identity in the pampas*. 1989. Tese. (Doutorado em Antropologia) – Universidade da Califórnia, Berkeley, 1989.
- Letras*. Disponível em: <www.cifraclub.com.br>. Acesso em: 2 jul. 2008.
- Luiz Marengo*. Disponível em: <<http://www.luizmarengo.com.br>>. Acesso em: 2 nov. 2009.
- MARENCO, L. Entrevista. In: *Revista S/Fronteiras*. Disponível em: <<http://revistasemfronteiras.blogspot.com/2008/02/entrevista.html>>. Acesso em: 12 dez 2009.
- _____. *Identidade*. Porto Alegre: USA Discos, 2008, (CD).
- MARTÍNEZ ALMOYNA, J. *Dicionário de Espanhol-Português*. Porto: Porto Editora, 1983.
- MENDONÇA, P.F. *O surgimento do Nativismo*. Disponível em: <http://nativismo.com.br/o_surgimento_do_nativismo.htm>. Acesso em: 3 nov. 2009.
- MEYER, A. *Gaúcho: história de uma palavra*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1957.
- Nativismo*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nativismo>>. Acesso em: 31 dez. 2009.
- NOLASCO, S. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OLIVEN, R.G. A Fabricação do Gaúcho. *Anuário Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 57-68, 1984.

POZENATO, J.C. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

RAMIL, V. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RODITI, I. *Dicionário Houaiss de física*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SILVA, T.T. A produção social da identidade e da diferença. In: _____ (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. p. 73-102.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editoria, 2004.

TEVES, N. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, L.M.A.; ORRICO, E.G.D. (org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 53-68.

WAZLAWICK, P.; MAHEIRIE, K. Entre letras, música & prosa: a produção de sentidos e da obra musical por autores e ouvintes co-criadores. *Informática na educação: teoria e prática*, Porto Alegre, v.10, n. 2, p. 49-66, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/viewFile/6065/4505>>. Acesso em: 3 nov. 2009.

ANEXOS

ANEXO A – Canção *Destinos*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

Destinos

- 1 O destino quer que eu cante e ao cantar eu me concentro
- 2 A querência eu levo dentro, o resto eu toco por diante
- 3 Podem me chamar de louco mas aprendi com os mais quebras
- 4 A não galopar nas pedras nem pelear por muito pouco

- 5 A lição número um eu aprendi com o meu pai
- 6 Quem não sabe pra onde vai, não vai a lugar nenhum
- 7 Nunca refuguei bolada, se me toca me apresento
- 8 E tenho a crina esfiapada de galopar contra o vento

- 9 Do meu manancial de penas, quase todas se estraviaram
- 10 Umas porque se agrandaram, outras por muito pequenas
- 11 Tive um antes e um depois quando me larguei a esmo
- 12 De certo por isso mesmo os meus destinos são dois

- 13 Destinos de um índio incrú sobre o mesmo coração
- 14 Um que me prende no chão, outro me puxa pra o céu
- 15 Porém o que me arrebatou é o destino de xirú
- 16 Em vez das pilchas de prata, as garras de couro cru

- 17 O destino quer que eu cante e ao cantar eu me concentro
- 18 A querência eu levo dentro, o resto eu toco por diante
- 19 O destino quer que eu cante e ao cantar eu me concentro
- 20 A querência eu levo dentro, o resto eu toco por diante
- 21 A querência eu levo dentro, o resto eu toco por diante
- 22 A querência eu levo dentro, o resto eu toco por diante

ANEXO B – Canção *Os da última tropa*, composta por Sérgio Carvalho Pereira e musicada por Luiz Marengo.

Os da última tropa

- 1 A poeira dos cascos baixava de manso ganhando a canhada
- 2 E o eco morrente da tropa pesada mermava "a lo léu"
- 3 Como envolto em um véu, um par de aspas claras a Deus levantava
- 4 E um franqueiro ponteava, mugindo tristonho, olhando pro céu

- 5 O capataz pensa em seis dias de marcha e mais cinco rondas
- 6 E bombeia horizontes pra ler pela várzea que a chuva não vem
- 7 Com os anos que tem, encordoa a tropa que estende e se alonga
- 8 Pra rede do areal, um passo do rio, até embarcar no trem

- 9 Se finava um maio que já fora mês de tão grandes tropas
- 10 Campeiros regressam em capas e ponchos depois de dez dias
- 11 Como estátuas de cerne, quebrados de aba, e batidos de copas
- 12 Lhes cortejam a volta, coruja na trama e a estrada vazia

- 13 Se foram sumindo os de última tropa, na volta da estrada
- 14 E um ventito sureño assobiava cantiga chamando a invernia
- 15 Vai com mãos macias brincando com a areia de apagar pegadas
- 16 Das tropas, mais nada, que marcas de fogo pelas sesmarias/

- 17 (E virá primavera e o pasto rebrota esquecido do fogo
- 18 Já pro ano nas safras não cruzarão xucros pelo corredor
- 19 Sobra aos homens do basto e do meio capão debaixo dos pelegos
- 20 Culatrear seus recuerdos com as cercas na estrada gritando em fiador)

- 21 Se finava um maio que já fora mês de tão grandes tropas
- 22 Campeiros regressam em capas e ponchos depois de dez dias
- 23 Como estátuas de cerne, quebrados de aba, e batidos de copas
- 24 Lhes cortejam a volta, coruja na trama e a estrada vazia

- 25 Se foram sumindo os de última tropa, na volta da estrada
- 25 E um ventito sureño assobiava cantiga chamando a invernia
- 27 Vai com mãos macias brincando com a areia de apagar pegadas
- 28 Das tropas, mais nada, que marcas de fogo pelas sesmarias/

- 29 (E virá primavera e o pasto rebrota esquecido do fogo
- 30 Já pro ano nas safras não cruzarão xucros pelo corredor
- 31 Sobra aos homens do basto e do meio capão debaixo dos pelegos
- 32 Culatrear seus recuerdos com as cercas na estrada gritando em fiador)

- 33 (E virá primavera e o pasto rebrota esquecido do fogo
- 34 Já pro ano nas safras não cruzarão xucros pelo corredor
- 35 Sobra aos homens do basto e do meio capão debaixo dos pelegos
- 36 Culatrear seus recuerdos com as cercas na estrada gritando em fiador)

ANEXO C – Canção *Os silêncios das janelas do povoado*, composta por Gujo Teixeira e musicada por Luiz Marengo

Os Silêncios das janelas do Povoado

- | | |
|------------------------------------|----------------------------------|
| 1 Era um fim de dia quieto | 30 Primeiro um rangido fraco |
| 2 Para quem quisesse ouvi-lô | 31 Depois um grito "prendido" |
| 3 Apesar do céu sangrando | 32 E a intenção da adaga |
| 4 Alguns mateavam tranqüilos. | 33 Tinha mostrado sentido. |
| 5 Foi quando cascos nas pedras | 34 E os quatro em seus silêncios |
| 6 E constâncias de esporas | 35 Voltaram no mesmo tranco |
| 7 Quebraram o calmo das casas | 36 Deixando junto a soleira |
| 8 Chamando olhares pra fora. | 37 Vermelho num lenço branco. |
| 9 Iam adentrando o povoado | 38 Era mais um que ficava |
| 10 Quatro homens bem montados | 39 Depois que os quatro partiam |
| 11 Três baios de cabos-negros | 40 Por certo embaixo dos ponchos |
| 12 Bem à direita um gateado. | 41 Algum mandado traziam. |
| 13 Ponchos negros sobre os ombros, | 42 Traziam fios de adagas |
| 14 Chapéus batidos na face | 43 E silêncios pra entregar... |
| 15 Silhuetas desconhecidas | 44 - era um gateado e três baios |
| 16 Pra qualquer um que olhasse. | 45 Foi o que deu pra enxergar!! |
| 17 Traziam vozes de mandos | 46 Ninguém sabe, ninguém viu |
| 18 Nas suas bocas cerradas | 47 Notícias virão depois. |
| 19 E aparecendo nos ponchos: | 48 Alguém firmava na adaga : |
| 20 Pontas de adagas afiadas. | 49 Só não se sabe quem foi. |
| 21 E aparecendo nos ponchos: | 50 Alguém firmava na adaga : |
| 22 Pontas de adagas afiadas. | 51 Só não se sabe quem foi. |
| 23 Olhavam sempre por perto | 52 E o povoado segue o mesmo |
| 24 Até mirarem um "ranchito" | 53 Dormindo sempre mais cedo |
| 25 E sofrenarem os cavalos | 54 Dormem ouvindo o silêncio : |
| 26 Onde um apeou solito. | 55 E silenciam por medo! |
| 27 E sofrenarem os cavalos | 56 Dormem ouvindo o silêncio : |
| 28 Onde um apeou solito. | 57 E silenciam por medo! : : |
| 29 Onde um apeou solito. | 58 E silenciam por medo! |

ANEXO D – Canção *Fundo de campo*, composta por Gujo Teixeira e musicada por Luiz Marengo

Fundo de campo

- 1 Fundo de campo, voz de banhado, passa um tarrã
- 2 Se estende o pago até meus olhos cruzarem o rio
- 3 Parece até que a tardezita se espichou longe
- 4 Que o horizonte se encolheu todo, tá por um fio

- 5 Ao longe um bando de garças brancas refaz o vôo
- 6 Espreguiçando suas asas largas, palas cartados
- 7 Levando o dia num revoar pra lá do poente
- 8 E a alma da gente vai junto delas de lado a lado

- 9 Fundo de campo, internada grande, berro de touro
- 10 Chama na tarde uma ponta mansa de vacas pampas
- 11 Ciclo do campo que se refaz povoando a estância
- 12 Na circunstância que fazem os touros baterem guampas

- 13 O mouro sabe que é fim da lida e atira o freio
- 14 Goteando o suor da barrigueira que a cincha aperta
- 15 E sabe ainda que sobra milho pra mais de lata
- 16 Que bate pata vendo a porteira “das casa” aberta

- 17 Fundo de campo, coisa bem linda, me acoa o cusco
- 18 Que busca a volta beirando o ferro e o sul do estrivo
- 19 Amigo bueno igual ao mouro das minhas confianças
- 20 Que é uma balança, é da minha doma, este é o motivo

- 21 Assim vou eu, coração na espora, desencilhando
- 22 Trazendo o pago nas rédeas firmes da minha mão
- 23 Pra quem conhece o campo todo e a sua essência
- 24 Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!
- 25 Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!
- 26 Fundo de campo, é a minha querência, é o meu galpão!

ANEXO E – Canção *Da boca pra fora*, composta por Gujo Teixeira e musicada por Muiz Marengo

Da boca pra fora

- 1 Quando a palavra precisa, da boca pra ganhar asas
- 2 Tem sempre um beijo guardado, pra esconder o que ela traz
- 3 Tem sempre um lindo sorriso, que sabe estancar a dor
- 4 Porque a saudade faz parte da alma de um sonhador

- 5 Cuidamos uma palavra, pras horas que se precisa
- 6 Quando a voz tem sua vontade e por si se realiza
- 7 E pode por mal falada ter suas garras afiadas
- 8 Deixando a vida marcada se o corte não cicatriza

- 9 (Tem vezes que a gente chora, por coisas que nos habitam
- 10 Que ficam dentro da alma, olhando a vida de longe
- 11 Tem vezes que o sal dos olhos deixa a tristeza correr
- 12 Mas as lágrimas são minhas, e de quem as merecer)

- 13 Quando a palavra incomoda, talvez por ficar tão presa
- 14 E se acostuma ao silêncio, que volta e meia impera
- 15 Os olhos voltam pra si, o sorriso desencanta
- 16 Pela voz que a alma trouxe e morreu junto à garganta

- 17 Talvez por serem de tantos e tantas vezes faladas
- 18 As palavras trazem a sina de às vezes não dizer nada
- 19 Mas quando menos se espera, falam à sua vontade
- 20 Deixando dentro da boca, um gosto ruim de saudade

- 21 (Tem vezes que a gente chora, por coisas que nos habitam
- 22 Que ficam dentro da alma, olhando a vida de longe
- 23 Tem vezes que o sal dos olhos deixa a tristeza correr
- 24 Mas as lágrimas são minhas, e de quem as merecer)

- 25 Tem vezes que a gente chora, mas da boca pra fora não fala nada

ANEXO F – Canção *Estrela D'Alva*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo

Estrela D'Alva

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| 1 Parece até que esta estrela | 25 (A madrugada se atora |
| 2 que adoro desde criança | 26 depois que a noite se aninha |
| 3 Deus deixou pra vaca mansa | 27 e a Estrela D'Alva, rainha |
| 4 da estância do céu, sinuela. | 28 sai xispeando campo a fora.) |
| 5 Sempre me comovo ao vê-la | 29 E aqui me paro a pensar |
| 6 tão luminosa, tão bela | 30 do que há pouco ouvi dizer |
| 7 atravessando a cancela | 31 que é necessário aprender |
| 8 do céu que muda de cor | 32 para depois ensinar. |
| 9 anunciando ao mateador | |
| 10 que o dia vem de atrás dela. | 33 Pois por mais rudimentar |
| | 34 que seja o ensinamento |
| 11 (A madrugada se atora | 35 cada frase é como um tento |
| 12 depois que a noite se aninha | 36 que precisa ser lonqueado |
| 13 e a Estrela D'Alva, rainha | 37 e depois bem desquinado |
| 14 sai xispeando campo a fora.) | 38 para trançar um sentimento. |
| | |
| 15 Cada manhã que te vejo | 39 (A madrugada se atora |
| 16 velha Estrela D'Alva, eu sinto | 40 depois que a noite se aninha |
| 17 aquele bárbaro instinto | 41 e a Estrela D'Alva, rainha |
| 18 que fez do guasca um andejo. | 42 sai xispeando campo a fora.) |
| | |
| 19 E um incontido desejo | 43 Às vezes sinto na alma |
| 20 de andar caminho e coxilha | 44 que nunca mais eu me aprumo |
| 21 rastreando a indiada andarilha | 45 Se um dia eu perder o rumo |
| 22 que a lo largo se perdeu | 46 Do clarão da Estrela D'Alva. |
| 23 e morrendo renasceu | 47 Se um dia eu perder o rumo |
| 24 pra serpendão de flexilha. | 48 Do clarão da Estrela D'Alva. |

ANEXO G – Canção *Bailongo no mato grande*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

Bailongo no mato grande

- 1 Um par se vem. Outro se vai, outro que fica
- 2 A gaita louca se desmancha no salseiro
- 3 Salta faísca, com fumaça de candeeiro
- 4 Que reverbera no cabelo da Marica

- 5 A gaita velha muitas vezes é culpada
- 6 Do diz-que-diz-que nos cochichos e segredos
- 7 Mas o gaiteiro faz de conta e não diz nada
- 8 Porque ele sabe que os culpados são os dedos

- 9 (De cada china cada olhar é uma aripuca
- 10 Promessa linda que tonteia quando chama
- 11 Na vaneirita que se adoça e que derrama
- 12 Um céu de estrela nas pupilas da Maruca) 2X

- 13 Um galo canta, um cusco acoa, um touro berra
- 14 E na penumbra, a parceria se abaguala
- 15 O chinaredo farejou cheiro de terra
- 16 E há uma neblina galopeando pela sala

- 17 E a gaita xucra se aveluda se alonjura
- 18 Depois se amansa num soluço de ansiedade
- 19 E anda nos ares gaguejando uma saudade
- 20 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura

- 21 (De cada china cada olhar é uma aripuca
- 22 Promessa linda que tonteia quando chama
- 23 Na vaneirita que se adoça e que derrama
- 24 Um céu de estrela nas pupilas da Maruca)

- 25 Um galo canta, um cusco acoa, um touro berra
- 26 E na penumbra, a parceria se abaguala
- 27 O chinaredo farejou cheiro de terra
- 28 E há uma neblina galopeando pela sala

- 29 E a gaita xucra se aveluda se alonjura
- 30 Depois se amansa num soluço de ansiedade
- 31 E anda nos ares gaguejando uma saudade
- 32 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura
- 33 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura
- 34 Não há quem saiba de onde vem tanta ternura

ANEXO H – Canção *Vassoura de guanxuma*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

Vassoura de guanxuma

- 1 Essa mania de varrer meio tapeado (2X)
- 2 Me vem dos tempo da vassoura de guanxuma (2X)
- 3 Quando pionava no rincão do gado alçado (2X)
- 4 Marca saudade que maneio uma por uma! (2X)

- 5 Estância grande da potrada caborteira (2X)
- 6 Que corcoveava no sentar prendendo o berro... (2X)
- 7 De noite e dia o transfogueiro de pau ferro (2X)
- 8 Guardando a chama da vivencia galponeira! (2X)

- 9 Cancha dos tauras mel varrida e mal aguada (2X)
- 10 Na sacristia memorial da raça antiga... (2X)
- 11 Cupim batido das caseiras de formiga (2X)
- 12 Com riscos fundos de chilena enferrujada! (2X)

- 13 Mal repontados de misturas com gravetos (2X)
- 14 Ciscos de crinas e de pêlos e cavacos... (2X)
- 15 Graxa queimada na cinza dos buracos (2X)
- 16 Entre as clavadas das marcas dos espetos. (2X)

- 17 Andei caminhos porque andar mal acostuma (2X)
- 18 tentando rumos pra enfrentar um tempo novo... (2X)
- 19 e me dei conta que na alma do meu povo (2X)
- 20 ficaram riscos da vassoura de guanxuma! (2X)

ANEXO I – Canção *Charla de domador*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

Charla de domador

| | | | |
|----|---------------------------------------|----|---------------------------------------|
| 1 | Gateado e mouro, pangaré e lobuno | 21 | O brabo mesmo até parece farra |
| 2 | Tordilho e baio me criei domando | 22 | Pro andarengo do não sabe quando |
| 3 | Qualquer é bueno quando tem comando | 23 | Depois de tudo envelhecer domando |
| 4 | Ninguém é mestre se não tem aluno | 24 | Sem ter um flete pra sentar as garras |
| 5 | Quem doma sabe aprendeu com outro | 25 | Bocal e rédeas maneador carona |
| 6 | Maestro rude desta lida braba | 26 | a cincha o basto e o pelego branco |
| 7 | Só existe um jeito de evitar a baba | 27 | O jeito lindo de alargar o tranco |
| 8 | Em lua nova não se enfrena potro | 28 | e anca macia pra levar a dona |
| 9 | Bocal e rédeas maneador carona | 29 | Domar é ciência, mas precisa raça |
| 10 | a cincha o basto e o pelego branco | 30 | garrão de touro pra enfrentar a lida |
| 11 | O jeito lindo de alargar o tranco | 31 | Nesta carpeta onde se joga a vida |
| 12 | e anca macia pra levar a dona | 32 | não vendem fichas para jogar de graça |
| 13 | Domar é ciência, mas precisa raça | 33 | O brabo mesmo até parece farra |
| 14 | garrão de touro pra enfrentar a lida | 34 | Pro andarengo do não sabe quando |
| 15 | Nesta carpeta onde se joga a vida | 35 | Depois de tudo envelhecer domando |
| 16 | não vendem fichas para jogar de graça | 36 | Sem ter um flete pra sentar as garras |
| 17 | Buçal cabresto tirador chilena | 37 | O brabo mesmo até parece farra |
| 18 | Sinchão de pardo e o garrão borrado | 38 | Pro andarengo do não sabe quando |
| 19 | Um mango feio pra surrar cruzado | 39 | Depois de tudo envelhecer domando |
| 20 | E uma de canha pra espantar as penas | 40 | Sem ter um flete pra sentar as garras |
| | | 41 | Depois de tudo envelhecer domando |
| | | 42 | Sem ter um flete pra sentar as garras |
| | | 43 | Depois de tudo envelhecer domando |
| | | 44 | Sem ter um flete pra sentar as garras |

ANEXO J – Canção *Espera*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

Espera

- 1 No altar do campo de ritual antigo
- 2 Senta uma garça que chegou de longe
- 3 De pala branco até parece um monge
- 4 Na taipa velha do açude amigo

- 5 Bombeia as poças que viraram lodo
- 6 Ondas escuras que o vaivém balança
- 7 Lombos prateados de traíra mansa
- 8 Onde o mormaço se debruça todo

- 9 Troveja perto com rumor de sanga
- 10 Vento molhado que se esvai fumaça
- 11 Quando branqueia o horizonte passa
- 12 Velha mania de chover em mangas
- 13 Velha mania de chover em mangas

- 14 Os bichos sabem que o verão espanta
- 15 A nuvem guaxa que passou de lado
- 16 Algum mistério de judiar do gado
- 17 Nesse brinquedo de enganar quem planta

- 18 E a garça espera na paisagem calma
- 19 A mesma chuva que se foi embora
- 20 Um dia chove vai chegar a hora
- 21 Que o tempo é tempo, mas também tem alma

- 22 Troveja perto com rumor de sanga
- 23 Vento molhado que se esvai fumaça
- 24 Quando branqueia o horizonte passa
- 25 Velha mania de chover em mangas
- 26 Velha mania de chover em mangas
- 27 Velha mania de chover em mangas

ANEXO K – Canção *Meu rancho*, composta por Tadeu Martins e musicada por Luiz Marengo.

Meu rancho

- 1 Que alma tem o meu rancho
- 2 Por isso deixá-lo como
- 3 Pedaco de céu com terra
- 4 Folheado de cinamomos

- 5 Silêncio rodeado a berros
- 6 Solidão sem viver só
- 7 Madeirama de pau ferro
- 8 Toda atada com cipó

- 9 (Mangueira de pedra moura
- 10 Que nunca mais ter fim
- 11 Um restingal de vassoura
- 12 Pôr de sol perto de mim)

- 13 (Mangueira de pedra moura
- 14 Que nunca mais ter fim
- 15 Um restingal de vassoura
- 16 Pôr de sol perto de mim)

- 17 Coqueiral e caturrita
- 18 Galpão de fogo paxorro
- 19 E uma xirua bonita
- 20 Cavalo bom e cachorro...

- 21 Com chuva, acorde e milonga
- 22 Consola o campo cedinho
- 23 Por aqui a noite é longa
- 24 E o dia devagarzinho

- 25 Quando eu saio mais que um dia
- 26 Este rancho é um ser vivente
- 27 Me recebe com alegria
- 28 Tem saudade como a gente

- 29 (Mangueira de pedra moura
- 30 Que nunca mais ter fim
- 31 Um restingal de vassoura
- 32 Pôr de sol perto de mim)

- 33 (Mangueira de pedra moura
- 34 Que nunca mais ter fim
- 35 Um restingal de vassoura
- 36 Pôr de sol perto de mim)
- 37 Um restingal de vassoura
- 38 Pôr de sol perto de mim)

ANEXO L – Canção *À moda Martin Fierro*, composta por Jayme Caetano Braun e musicada por Luiz Marengo.

À moda Martin Fierro

- | | | | |
|----|------------------------------|----|-------------------------------|
| 1 | Aqui me ponho a cantar | 31 | Enquanto houver um paisano |
| 2 | No compasso da guitarra | 32 | Que ponteie uma guitarra |
| 3 | Que o índio que se desgarrá | 33 | Enquanto houver uma garra |
| 4 | Nunca mais pode parar | 34 | No lombo de um orelhano |
| 5 | Viver é contrapontear | 35 | Enquanto houver um pampeano |
| 6 | Na tristeza onde se atola | 36 | Guardando o sagrado estilo |
| 7 | Sem jamais pedir esmola | 37 | Eu hei de seguir tranqüilo |
| 8 | Nem carinho, nem perdão, | 38 | Sem galopar, não me apuro |
| 9 | Pois abrindo o coração | 39 | Porque quanto mais escuro |
| 10 | É que o guasca se consola | 40 | Mais claro é o canto do grilo |
| 11 | De adonde venho respondo: | 41 | E quando eu me for, indiada, |
| 12 | Sou da pampa e do varzedo | 42 | Não quero mágoa nem choro |
| 13 | Guri criado sem medo | 43 | Não vai fazer falta um touro |
| 14 | De cobra ou de marimbondo | 44 | Há tantos nesta invernada |
| 15 | Eu sei que o mundo é redondo | 45 | Um 'Deus te salve', mais nada |
| 16 | No seu arrodar sem fim | 46 | Quando souberem: morreu |
| 17 | Índio pobre, e mesmo assim | 47 | Já podem saber que eu |
| 18 | Me alimento com meu canto | 48 | Que esbanjei tantos carinhos |
| 19 | Tantos são donos de tanto | 49 | Ando a campear nos caminhos |
| 20 | Ninguém é dono de mim | 50 | O que eu quis ser e não deu |
| 21 | (Talvez por ser prisioneiro | 51 | Ando a campear nos caminhos |
| 22 | Das ânsias e rebeldias | 52 | O que eu quis ser e não deu |
| 23 | De andar as noites e os dias | | |
| 24 | Rondando como tropeiro | | |
| 25 | Talvez por ser guitarrero | | |
| 26 | Criado sem protocolo | | |
| 27 | Desde que mamei no colo | | |
| 28 | Da mama bugra campeira | | |
| 29 | Trago a alma prisioneira | | |
| 30 | Das coisas que vêm do solo) | | |

ANEXO M – Canção *Perfil de estrada e tempo*, composta por Eron Vaz Matos e musicada por Luiz Marengo

Perfil de estrada e tempo

- 1 Prá quem nasceu como aurora, num encontro de coxilhas
- 2 Tendo a cor das madrugadas, tipo de raça andarilha
- 3 Semblante de primavera, nas flores da maçonilha

- 4 João soltou boleadeiras, no sepiliado dos planos
- 5 Estendeu laços nos ares, nas potreadas de araganos
- 6 Somando no marca talhas, a incerta conta dos anos

- 7 Juntou pêlos nas esporas, queimados no tirador
- 8 No arquivo das retinas, imagens de cruzador
- 9 Quando o apoio das noites, serenava o maneador
- 10 Quando o apoio das noites, serenava o maneador

- 11 Amassou tantos pelegos, no rugado das canhadas
- 12 Cevou muitos horizontes, com boeiras e alvoradas
- 13 Ramalhou buscando rumos, no relento das estradas

- 14 Perfil de campo dobrado, lá beirando pra um banhado
- 15 Açoita cavalo antigo, de copa cinza prateado
- 16 Sombra de touro raliando, num caponete povoado

- 17 Resto de tropas, fogões, sinuelo, apartes, rodeios
- 18 Cinchando gasto da vida, na sedeira dos arreios
- 19 Queimou do lombo a existência, pelo chergão dos anseios

- 20 Reminiscência e distância, num par de esporas calados
- 21 E os pelegos punilhados, descansando das troteadas
- 22 Deixou impresso o seu tempo, nos anais das invernadas
- 23 Deixou impresso o seu tempo, nos anais das invernadas
- 24 Deixou impresso o seu tempo, nos anais das invernadas

ANEXO N – Canção *Ressábios*, composta por Gujo Teixeira e musicada por Luis Marenco.

Ressábios

- 1 Qualquer dia desses vou sentar à sombra
- 2 De um tarumã copado que eu mesmo plantei
- 3 Repensar a vida cuidar meus ressábios
- 4 E fazer com gosto as coisas que eu sei

- 5 Vou mandar embora tudo o que não serve
- 6 E largar pro campo os de lombo judiado
- 7 Vou bater as brasas e apertar o mate
- 8 Só pra ver de longe quem tá do meu lado

- 9 Quero ver se o tempo se acomoda um pouco
- 10 Porque falta um tempo pra eu chegar no fim
- 11 Só cuidado da vida e mesmo assim me perco
- 12 O que dirão os outros que falam de mim

- 13 Quem sabe de mim sou eu mesmo e basta
- 14 Não bebo da água onde uns lavam a alma
- 15 Nem espero as sobras pra matar minha fome
- 16 Porque faço tudo do meu jeito em calma

- 17 Pra quem é amigo eu alcanço um mate
- 18 Pra quem não é desses eu sirvo também
- 19 Uns com jujos n'água pra matar a sede
- 20 Outros bem amargo como me convém

- 21 Qualquer dia desses ainda me dou conta
- 22 Que ando cansando meu pingo do andar
- 23 Porque sei que a estrada só se faz de rumos
- 24 E quem sabe dele não vai nos contar

- 25 Quero ver se o tempo se acomoda um pouco
- 26 Porque falta um tempo pra eu chegar no fim
- 27 Só cuidado da vida e mesmo assim me perco
- 28 O que dirão os outros que falam de mim

- 29 Quem sabe de mim sou eu mesmo e basta
- 30 Não bebo da água onde uns lavam a alma
- 31 Nem espero as sobras pra matar minha fome
- 32 Porque faço tudo do meu jeito em calma
- 33 Porque faço tudo do meu jeito em calma

ANEXO O – Canção *Assim se vai “P’a Três Cruzes”*, composta por Xirú Antunes e Rogério Ávila, e musicada por Luiz Marengo.

Assim se vai “P’a Três Cruzes”

- 1 (Assim se vai “P’a Três Cruzes”),
- 2 Sair batendo sincerro,
- 3 A alma solta adelante
- 4 Num trote de cruzar cerros) 2X

- 5 Cruzei por sauce florido,
- 6 Água no peito da eguada,
- 7 Noite de orvalho na quinha
- 8 E a lua mostrando a estrada

- 9 Lá em cima a d`alva encendida
- 10 Me invitando a silbar,
- 11 Tem o brilho dos teus olhos
- 12 Quando acende a me chamar

- 13 (Assim se vai “P’a Três Cruzes”),
- 14 Sair batendo sincerro,
- 15 A alma solta adelante
- 16 Num trote de cruzar cerros) 2X

- 17 Me vou buscando teu rumo,
- 18 A mi modo de gauchar,
- 19 El camino és mas florido
- 20 Quando vou pra te encontrar

- 21 Camino de cerros largos,
- 22 Canción de noche e lunar,
- 23 Aroma de flor do campo,
- 24 Figuerilha e araçá

- 25 (Assim se vai “P’a Três Cruzes”),
- 26 Camino largo de pampa,
- 27 A alma solta adelante
- 28 E o pago todo na estampa) 2X
- 29 Assim se vai...

ANEXO P – Canção *Cantador de campanha*, composta por Sérgio Carvalho Pereira e musicada por Luiz Marengo

Cantador de campanha

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 1 | Meu trabalho é de peão campeiro | 25 | A Izabel, a Canducha e a Rosa |
| 2 | Conforme diz meu documento | 26 | Nem te digo qual a mais bonita |
| 3 | Sigo sem afrouxar nenhum tento | 27 | Todas três de vestido de chita |
| 4 | De campanha, crioulo e fronteiro | 28 | Com pagueado de fita mimosa |
| 5 | Mas eu trago outro ofício no mundo | 29 | O Amadeus na gaita de botão |
| 6 | Que esses fundos já sabem qual é | 30 | E o Condonga no violão canhoto |
| 7 | Canta baile nos ranchos de campo | 31 | E um zumbido igual gafanhoto |
| 8 | Do retiro a Azevedo Sodré | 32 | No pandeiro do negro Bujão |
| 9 | Bênção que eu carrego comigo | 33 | Duas moças vêm do Parador |
| 10 | Ser um peão cantador de campanha | 34 | E uma prima de São Gabriel |
| 11 | Com o gaiteiro eu me entendo por sanha | 35 | Pode ser que a menina Izabel |
| 12 | Pra pobreza eu até já nem ligo | 36 | Faça uns olhos de graça pra este cantador |
| 13 | Me chamaram pra sábado agora | 37 | Se clareia agarremo a estrada |
| 14 | cantar um baile na costa do Areal | 38 | Que a pegada é só segunda-feira |
| 15 | eu não tenho no bolso um real | 39 | Vou cantando mais duas vaneiras |
| 16 | mas eu sou o cantador desta gente de fora | 40 | Dessas de iluminar a madrugada |
| 17 | (Chão batido de saibro vermelho | 41 | (Chão batido de saibro vermelho |
| 18 | Meia-água de quatro por cinco | 42 | Meia-água de quatro por cinco |
| 19 | Vou mirando os buracos do zinco | 43 | Vou mirando os buracos do zinco |
| 20 | E cantando ao clarão do cruzeiro) 2X | 44 | E cantando ao clarão do cruzeiro) 2X |
| 21 | Que faz anos a guria mais nova | | |
| 22 | Lá do rancho do seu Gomercindo | | |
| 23 | E eu não sei qual semblante o mais lindo | | |
| 24 | Das três filhas da cumadre Mosa | | |

ANEXO Q – Hino do Rio-Grande, composição de Joaquim José Medanha e Francisco Pinto da Fontoura

Hino do Rio-Grande

- 1 Como aurora precursora
- 2 no farol da divindade
- 3 foi o vinte de setembro
- 4 o precursor da liberdade

- 5 Mostremos valor, constância
- 6 nesta ímpia, injusta guerra
- 7 sirvam nossas façanhas
- 8 de modelo a toda terra
- 9 de modelo a toda terra
- 10 sirvam nossas façanhas
- 11 de modelo a toda terra

- 12 Mas não basta p'ra ser livre
- 13 ser forte, aguerrido e bravo
- 14 povo que não tem virtude
- 15 acaba por ser escravo

- 16 Mostremos valor, constância
- 17 nesta ímpia, injusta guerra
- 18 sirvam nossas façanhas
- 19 de modelo a toda terra
- 20 de modelo a toda terra
- 21 sirvam nossas façanhas
- 22 de modelo a toda terra