

Platinidades, literatura e diálogos no processo criativo da canção *Gaúcho* de Mateus Porto e Juliano Guerra

Paulo Tiné
Mateus Porto

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre o processo criativo da canção *Gaúcho* de Juliano Guerra e Mateus Porto. Acreditando nas potencialidades e possibilidades de se fazer pesquisa do ponto de vista da criação artística construiu-se uma metodologia a partir dos pressupostos da Pesquisa Artística. Discutiram-se questões que surgem a partir dos movimentos que deram origem à canção citada, assim como pontos disparadores dessa criação. Com isso, foi possível discutir a presença de elementos de uma sonoridade platina na canção, ou seja, uma filiação entre o objeto de pesquisa e as músicas dos países vizinhos Argentina e Uruguai. Em um segundo momento, explorou-se o papel do poema *Martin Fierro*, de José Hernández, na composição, apresentando uma breve contextualização da obra literária. Ao final apresentaram-se resultados condizentes com a metodologia adotada, relacionando a canção com elementos violonísticos e a presença de uma literatura platina na composição discutida.

Palavras-chave: canção brasileira; cancionero platino; milonga; pesquisa artística.

1. Introdução

Com quantos diálogos se constrói uma canção? Diálogos como trocas, como perguntas e respostas ou diálogos como reverberações de uma música em outras. Diálogos diretos, como entre dois parceiros a dividir uma composição, mas também diálogos soltos no tempo. Quando me ponho a fazer uma canção, como brasileiro, já me coloco numa linha de compositores que construíram um importante cancionero da música do século XX. Crio, então, um diálogo entre minha nova composição e suas antecedentes, seja por meio de aproximações ou afastamentos entre elas. Entendo, assim, que estão presentes em uma canção popular brasileira, todos aqueles que se dedicaram a contribuir com essa grande trama de composições.

Pensemos então na relação entre letra, melodia e harmonia, na (im)possibilidade de independência de cada um dos elementos e o papel que cada um destes terá no outro e na construção desse todo. Se sabemos que uma canção pode se manter viva como uma composição instrumental e que uma letra de canção pode ser encarada como um poema, é interessante pensarmos, a partir dos processos criativos que deram origem a essa obra, se essa independência seria possível. Pode aí dar-se o que chamarei de diálogo direto, como

entre dois parceiros, melodista e letrista, para que se chegue a um consenso. Um equilíbrio entre as intenções de cada um para a mesma obra.

É interessante refletir sobre as possibilidades e limitações de uma melodia a ser letrada e de uma letra a ser musicada. Pensando que determinada canção pode fazer parte de um ou mais gêneros musicais, temos aí um ponto de união ou de aproximação entre compositores de diferentes épocas que, de distintas formas, dialogaram com essa sonoridade. A partir dessa ideia, cria-se uma trama na qual seria impossível pensarmos a obra de Tom Jobim sem Cartola ou Noel Rosa; Jorge Drexler sem Atahualpa Yupanqui ou Alfredo Zitarrosa; ou mais um número infinito de exemplos a serem enumerados.

Não pretendemos aqui apontar respostas precisas ou diretas para as questões que levantamos, mas sim discuti-las. Buscamos refletir e repensá-las no processo de composição da canção *Gaúcho*, parceria minha com Juliano Guerra, acreditando nas possibilidades da discussão desses assuntos a partir do processo artístico. Como colocado por Borgdorff:

Todas as práticas incorporam conceitos, teorias e entendimentos. Práticas artísticas também são assim num sentido literal – não há práticas e materiais existentes nas artes que não sejam saturados de experiências, histórias ou concepções. Não há material sem sentido, e essa é uma das razões por que a arte é sempre reflexiva. Não há “leis naturais” na arte: a sua natureza é secundária, predelineada pela história, cultura e teoria. (Borgdorff, 2017, p. 318).

Aproximamo-nos assim da metodologia de pesquisa intitulada Pesquisa Artística. Falamos em *aproximação* pois, com base em autores como Lopez Cano (2014), Borgdorff (2017), entre outros, compreendemos que a pesquisa artística se difere da prática artística em alguns pontos, como um registro frequente do processo, uma reflexão sobre o próprio fazer e também o que Lopez Cano (2014) denomina de um abandono da zona de conforto por parte do pesquisador.

Assim, entendemos que a criação artística que está na base deste texto, a canção *Gaúcho*, não condiz totalmente com esses apontamentos. No entanto, a forma como apresentamos aqui as reflexões que deram origem à canção, e outras que se originam na composição, é característica dessa metodologia de pesquisa. Fato é que esta diferenciação não afeta de forma alguma o entendimento do trabalho por parte do leitor.

É difícil encontrarmos definições simples ou diretas para essa metodologia, visto que se caracteriza pela fluidez de métodos, multidisciplinaridade e uma abertura para os caminhos que o produto artístico central sugere. Para os pesquisadores Lopez Cano e San Cristóbal (2018), é possível fazer pesquisa *sobre* arte, quando falamos sobre o trabalho de alguém; *para* a arte, quando escrevemos para auxiliar no trabalho de um artista; e por fim, *através* da arte, o que se configuraria como uma pesquisa artística. Os autores apontam que se pode adotar métodos que se configuram como qualitativos ou quantitativos como ferramentas dentro desta proposta.

Borgodoff (2017) reforça a importância de um texto reflexivo que acompanhe a produção artística. Sem tirar a centralidade que o fazer artístico e o produto deste têm na pesquisa artística, o professor defende que este texto reflexivo aproxima a pesquisa artística do meio acadêmico, colabora com a comunicação entre os pares e deve carregar uma forma de escrita que condiga com o fazer, ou seja, deve problematizar a escrita corrente nas produções acadêmicas. Para o autor, o conhecimento artístico só pode ser acessado pela pesquisa artística.

Fazer também é pensar, ainda que seja uma forma excepcional de pensamento. A relação comum entre prática artística e reflexão teórica é que ambas se relacionam ao mundo existente. Mas o conhecimento artístico também está sempre incorporado em forma e matéria. Todos os processos criativos, práticas artísticas e obras de arte incorporam conhecimento que simultaneamente dá forma e expande os horizontes do mundo existente – não discursivamente, mas de maneira auditiva, visual e tátil, esteticamente, expressivamente e emotivamente. Esse “conhecimento artístico” é o objeto, além de ser parcialmente o resultado, da pesquisa artística conforme a definição proposta aqui. (Borgodoff, 2017, p. 318).

Essa metodologia ainda está em consolidação no ambiente de pesquisa em música no Brasil, porém em número crescente nos últimos anos. Bragagnolo e Sanchez (2022) organizaram um mapeamento da produção acadêmica em música ligada à pesquisa artística entre os anos de 2010 e 2020, encontrando quarenta e cinco artigos, entre publicações em revistas científicas e anais de congresso. No entanto, os autores apontam que a partir de 2021 surgem grupos de pesquisa e dossiês em revistas dedicados à pesquisa artística e, acrescentamos, que nos dois últimos congressos da ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2022 e 2023, tivemos grupos de trabalho dedicados à metodologia aqui tratada.

Por fazer pesquisa dessa forma, assumindo o ponto de vista do *fazedor*, optamos por uma ordem na apresentação do texto que, a nosso ver, auxilia na compreensão do processo criativo. Os referenciais teóricos estão dispostos em diálogo com as etapas da composição, reforçando a centralidade que a criação artística tem neste trabalho e na metodologia que nos aproximamos. Também acreditamos, com base nas referências antes citadas, na importância de se adotar o uso da primeira pessoa na escrita. Essa prática não minimiza a importância das referências e orientações para o pesquisador, como uma utopia individualista no processo da pesquisa, pelo contrário, potencializa a visão que este tem sobre a construção de nossos antecessores que também se dedicaram ao assunto. Por vezes faço uso também da primeira pessoa do plural, como em um convite ao leitor para dividir uma forma de olhar e analisar este processo.

Acreditamos que em uma composição musical estão presentes os diálogos que a construíram e que, dessa forma, é possível dar luz a pontos singulares deste processo. A partir das reflexões que se dão no processo criativo, assim como na composição em si, pode-

se identificar elementos que construíram a sonoridade e os meios culturais em que ela está incluída. Não penso que aqui detalhamos todas as possibilidades de análises sobre essa obra, mas expomos uma visão que somente o compositor poderia apresentar. Assim como pensamos que a análise feita por um pesquisador que não participou deste processo, trará uma visão que a mim seria inviável.

Desta forma, partimos para uma espécie de análise que só se faz possível de dentro do processo criativo. Falamos em uma espécie de análise, pois quando tratamos de questões ligadas à análise harmônico-melódica ou poéticas, como é usual nos processos de análise, procuramos encará-las a partir dos movimentos que deram origem à composição. Acreditamos que todas essas reflexões estão na superfície da obra, ou seja, deixam um rastro no fonograma disposto. No entanto, há também uma forma de lidar com essas questões que só é possível a partir de uma prática artística e são esses pontos que dão origem ao presente texto. Além disso, defendemos que a canção em si é o principal resultado das reflexões que tratamos aqui e, para isso, convidamos o leitor para que iniciemos este diálogo pela audição da canção.



Figura 1 – QR Code: *Gaúcho* (Juliano Guerra/Mateus Porto)

A canção *Gaúcho* está presente no disco *Mirada* (Escápula Records, 2022), com as vozes de Tatiana Parra e Antônio Loureiro, que também toca bateria, o contrabaixo de Neymar Dias e meu violão¹. Neste trabalho, disserto sobre a harmonia que foi disparadora da composição, bem como sobre a presença concomitante de compassos simples e compostos em certas musicalidades da América Latina. Processo que Pérez Fernández (1986) chamou de binarização de ritmos ternário africanos na América Latina.

Partindo do trabalho de Wisnik (2004), que teve um papel de disparador das reflexões que expomos aqui, repensamos o papel que a literatura tem neste processo criativo. Mais especificamente, o papel que o poema *Martin Fierro*, de José Hernández, tem nos diálogos que construíram a composição. Procurando uma breve contextualização da obra literária, a fim de compreender o papel que o poema tem na construção da composição. Além disso,

¹ Disponível em <https://youtu.be/sT8FSUn3I0A>, acesso em 10/11/2023.

entendemos que a especificidade da obra literária em questão, pode ser compreendida como mais um momento em que a platinidade fica exposta na canção.

2. Um novo olhar sobre a composição

Como colocado no parágrafo anterior, foi a partir das leituras do trabalho de Wisnik (2004) que iniciei as reflexões aqui expostas. Apesar de posterior à composição da canção, esta é a primeira etapa do processo criativo do presente texto. Mais especificamente, foi o texto onde o autor propõe a ideia de *Gaia Ciência* da canção brasileira para tratar das relações entre literatura e canção na música popular brasileira. Este é um conceito de Nietzsche, que trata da Gaia Ciência como um conhecimento da alegria ou “um saber poético-musical que implica em uma refinada educação sentimental” (Wisnik, 2004, p.218), ideia ligada à figura do trovador francês e que se refere tanto à habilidade técnica, quanto a arte poética necessária para a trova.

Assim, Wisnik trata a canção popular brasileira a partir desses conceitos, apontando uma relação profunda entre literatura e música. Partindo da participação de Vinícius de Moraes na canção brasileira, mais especificamente no movimento da Bossa Nova, o autor defende que a partir do final dos anos 1950 “[...]a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos [...]” (Wisnik, 2006, p. 216). Essa produção passa por nomes como Caetano Veloso, Chico Buarque (romancista e letrista) e todos os demais responsáveis pela densidade poética presente na canção popular brasileira.

No mesmo texto, Wisnik traz uma análise da canção e do processo criativo de *A Terceira Margem do Rio*, de Milton Nascimento e Caetano Veloso, ponto que me colocou a (re)pensar o processo que deu origem à canção *Gaúcho*. Milton compôs a melodia/harmonia da canção e nomeou-a em alusão ao conto homônimo de Guimarães Rosa. O conto traz a história de um homem que manda construir uma canoa para si e se lança ao rio. Abandonando a primeira margem, mas sem alcançar a segunda, o homem passa a viver neste não-lugar. Sua família busca por um sem-número de formas de tentar fazer o homem voltar, seus filhos crescem e deixam o lugar e uma série de eventos transcorrem.

Mais do que explicar aqui o conto de Guimarães Rosa, busco apresentar a forma como o conto está presente na composição: ao apresentá-la a Caetano, propondo uma parceria, já estava disposto aí o tema a ser desenvolvido na letra. No entanto o objetivo não era o de musicar as palavras do escritor. Busca-se assim um novo texto que traga a sonoridade do primeiro, sem recontar a história, mas sim exercendo uma espécie de comentário poético sobre o primeiro. Como coloca Wisnik:

[...] não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode. (Wisnik, 2004, p. 225).

Salientamos que não há um juízo de valores nessas reflexões acerca da tradição de musicar um poema, prática que gerou importantes produções por todo o mundo, mas sim discutir quão presentes e entranhadas estão literatura e canção nesses ambientes que falamos aqui. Fato é que na composição de *Gaúcho* tivemos, Juliano e eu, um processo que se assemelha ao de nossas referências musicais acima referidas, ao mesmo tempo que se difere em pontos que me parecem muito ricos.

Deu-se então o primeiro diálogo que expomos no texto: essa semelhança mora na importância que *Martín Fierro*, poema de José Hernández, tem para a canção. Apesar de não estar colocado de forma direta na letra da composição, o poema contribuiu na construção tanto da melodia quanto da temática desenvolvida posteriormente nas palavras. Como colocado na introdução, partimos agora para uma ordem de apresentação que auxiliará na compreensão do processo.

3. O violão

Nesta perspectiva, o próximo diálogo que buscarei nesse processo será com aquilo que entendo como sendo uma sonoridade² do violão platino. Esse modo de tocar violão que se constrói na fronteira sul do Brasil, nesse espaço de trocas culturais que abrange o extremo sul do Brasil, Uruguai e grande parte do território argentino, fenômeno que Panitz (2017) denomina de Espaço Platino. O autor traz o termo para tratar de uma região com fronteiras há pouco tempo móveis, mas que mantém a troca cultural como uma de suas principais características.

Segundo o autor, termos como Mercosul (referente à zona comercial), Bacia do Prata (em relação à região banhada pelo Rio da Prata e seu afluentes), Pampa (relevo característico), entre outras nomenclaturas, foram usadas para tratar da região, mas não dão conta de olhar para as trocas culturais transfronteiriças tão características do local. Panitz, que está vinculado à chamada Geografia da música, construiu uma importante pesquisa sobre o tráfego de músicos da região e sobre as representações do espaço em suas produções artísticas. Ou seja, pela forma como é representado musicalmente na obra de artistas da região, questões relacionadas à sua posição geográfica e cultural. É importante dizer que o

² Com base no trabalho da pesquisadora Thais Nunes (2004), entendo sonoridade como: “resultante da mistura entre os elementos composicionais, de arranjo (incluindo a orquestração) e interpretativos”. (Nunes, 2004, p. 2). Ou seja, neste ponto do trabalho, um somatório de elementos que possibilitam que identifiquemos uma composição musical, ou uma forma de tocar o violão, como pertencente ao universo da música platina.

autor trata de uma produção artística plural, no entanto, é possível encontrar pontos de contato que propõem ideias de uma sonoridade em comum.

Panitz elenca alguns elementos presentes na sonoridade do grupo de artistas estudado como pontos comuns aos cancionistas que investigou. É importante pensar que essas características foram construídas histórica e culturalmente até tornarem-se representações como as entendemos hoje. Alguns desses elementos estão ligados aos gêneros e ritmos musicais adotados pelos artistas, e outros são temáticas recorrentes em suas letras. A Milonga é tida como o gênero musical mais representativo da região e dos músicos em questão. Junto a ela, o Candombe, o Rock e alguns gêneros de outras regiões do Brasil (Bossa Nova, Ijexá, entre outros) são citados no trabalho como influências.

Em relação às temáticas expostas nas letras, podemos apontar: a fronteira, o pampa, a Milonga e o frio. A fronteira é uma constante para os compositores platinos que são tratados na pesquisa de Panitz, que também encontra essa presença em outros músicos importantes na história da música da região. Mais do que isso, o encontro com o outro, a linha imaginária que divide e une, parece ser uma característica central na construção do imaginário do sul do país. No clássico trabalho sobre hibridização de García Canclini (2015), o autor trata da cidade de Tijuana, fronteira entre México e Estados Unidos, pensando a fronteira como sua principal característica cultural. A forma como seus habitantes se relacionam com o centro do país, com seus parentes que vivem do outro lado da fronteira, sua forma de falar, etc. Assim, me parece interessante pensar a fronteira como uma característica cultural do sul do Brasil.

O pampa, como paisagem natural e “paisagem cultural” (Panitz, 2017), já há muito é explorada não só na música, mas na literatura, nas artes plásticas e nos hábitos cotidianos, como o chimarrão e o assado. Para além de citações diretas em letras, esses artistas veem em suas harmonias e melodias uma sinestesia entre os desenhos geográficos planos característicos do relevo da região. A Milonga, que assim como o gaúcho e o pampa, cruza fronteiras e se faz presente na cultura dos três países, é o gênero musical mais citado e, como característico dessa sonoridade (Moraes, 2021), também é tema nas letras do gênero.

O frio é para os brasileiros da região uma espécie de marcador de diferença do extremo sul do Brasil em relação às demais regiões. Se para os artistas pampianos de Uruguai e Argentina essa ideia não valha dentro de seus territórios, o clima também está presente em suas produções. Prova disso são os termos *Templadismo*³, pensado pelos uruguaios Daniel e Jorge Drexler, e *Subtropicalismo*, cunhado pelo argentino Kevin Johansen (Panitz, 2017). São ideias sobre suas próprias produções musicais e são alusivas ao movimento brasileiro chamado de Tropicalismo, fazendo um jogo com a relação da região platina com os trópicos e o clima em questão.

³ Clima *templado* é a tradução para o espanhol de clima temperado, característico da região uruguiaia.

Outro ponto citado pelos artistas da região, e central para a minha formação como compositor platino, foi a obra *A Estética do Frio* (2004) de Vitor Ramil. Uma teorização sobre sua produção musical e a música do sul do país, a partir de sua relação com o centro do Brasil e os vizinhos platinos. Ao morar no centro do país, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, Ramil passou a repensar sua produção musical que então lhe parecia distante do que o senso comum tratava como brasileira, ao mesmo tempo que se sabia e sentia brasileiro. A partir disso, Vitor toma a Milonga como gênero musical representativo de suas inquietações e então, formula a estética citada.

A cultura do sul do país estaria, segundo o autor, como seu lugar geográfico, num ponto de encontro entre Brasil e os vizinhos platinos, Argentina e Uruguai. Toma o frio como uma característica de seu lugar de origem em oposição à ideia de calor tropical do restante do país. No entanto, também observa em sua produção especificidades que se aproximam da tradição da canção brasileira. Neste sentido, trago aqui uma declaração do cantautor uruguaio Jorge Drexler que, ao se referir ao trabalho de Ramil, faz uma observação que sintetiza as ideias que trato aqui:

Un híbrido típico de esta zona. Una mezcla de cosas anglosajonas con la milonga con la construcción de la identidad a partir de la milonga, pero teniendo la base en otros lados. En otra armonía que viene del mundo anglosajón y que viene mucho del mundo de la bossa nova y del samba. Que es menos evidente pero que lo ves desde afuera. Vitor es más brasileiro que el cree y a veces mucho menos brasileiro que la gente piensa que es ser brasileiro⁴. (Linha Fria do Horizonte, 2014).

Essas ideias de *platinidade* se fazem presentes de muitas maneiras na canção que é objeto central neste trabalho. Reflito aqui sobre a forma como abordo esses elementos que entendo como disparadores de uma sonoridade que nos remete à região platina. É importante ressaltar que apresento pontos que, neste momento, pude perceber. Porém, entendendo a sonoridade como um somatório de elementos, penso que a partir do olhar de outros analistas seria possível apontar outros momentos da composição onde esta se manifesta. Além disso, por ter a música platina como um ponto central na minha formação como músico, acredito que certas *platinidades* possam estar presentes de forma inconsciente e serão melhor observadas por um músico que não esteja presente nesse processo criativo como eu estou.

Nesse momento que tem como enfoque o violão, ou seja, o papel que o instrumento tem na composição, tratarei da harmonia da canção e sua ligação com o modalismo e os chamados *vamps* modais; as fôrmas fixas de mão esquerda e uma possível movimentação

⁴ “Vitor tem uma complexidade harmônica. Ele diz que é autodidata. Eu, no entanto, não acredito até o dia de hoje. Tem uma complexidade harmônica que não posso explicar e que não entendo. Um híbrido típico desta zona. Uma mescla de coisa anglo-saxãs com a milonga, com a construção da identidade a partir da milonga, mas tendo a base em outros lados. Em outra harmonia que vem do mundo anglo-saxão e que vem muito do mundo da bossa nova e do samba. Que é menos evidente, mas que enxergas de fora. Vitor é mais brasileiro que ele pensa e às vezes menos brasileiro que as pessoas pensam que é ser brasileiro”. Tradução nossa.

acordes pertencentes, ou não, ao mesmo modo durante uma sessão da música. Para que este *vamp* seja modal, é preciso que haja uma polarização em um destes sem os movimentos característicos tonais, por exemplo a cadência V – I⁶.

Para além disso, David (2019) em sua investigação sobre o *Latin Jazz*, aponta o uso do *vamp* modal como uma de suas principais características. Sendo que este *vamp*, dentro deste contexto está ritmicamente ligado à clave. Quando o autor disserta sobre o *Son cubano*, afirma que este uso se dá, via de regra, na segunda seção da forma, chamada de *Montuno*, onde se dá a improvisação por parte de cantores e instrumentistas e é onde David aponta um rastro maior do que entende como a presença de elementos ligados à tradição da música africana.

Não busco traçar uma identificação ou ligação entre essa composição e a música cubana, mas me parece interessante pensar o papel que este uso harmônico tem na peça em questão e um possível paralelo com uma produção que possui características semelhantes. Características estas que seriam inerentes às tradições musicais latino-americanas que têm os pés nessa binarização de ritmos ternário africanos (Fernández, 1986) e nesses ecos das músicas africanas trazidas para nosso continente. Para além disso, entendo estes usos de *vamps*, modais ou tonais, como uma possibilidade de abertura para a improvisação. Conforme exposto, esta composição e o ambiente cultural que acompanha sua criação, estão ligados à música platina, que tem como seu gênero principal a Milonga.

Desde seu surgimento, este gênero está diretamente ligado às práticas das *palladas*, ou seja, à essas improvisações de textos sobre um determinado padrão musical, harmônico e rítmico que passa a ser chamado de Milonga. Além disso, penso que é possível encararmos o padrão tradicional de acompanhamento da milonga (exposto abaixo) como um *vamp* tonal. Visto que sua progressão harmônica mais usada é a de V – I.



Figura 3

⁶ É sabido que há uma discussão em torno da possibilidade de se falar em uma harmonia modal. Faço uso destes termos com base nas ideias de Tiné (2014) onde se defende que há uma transposição do modalismo melódico para o harmônico, exemplificado em sua tese em análises do trabalho de artistas como Baden Powel, Milton Nascimento, entre outros. Segundo o autor, essa afirmação parte do ponto de vista da percepção, quando é possível notar o tipo de polarização aqui citada.

No entanto, penso que é possível entendermos esses dois acordes ainda sob outra perspectiva: como uma fôrma fixa de mão esquerda. Sendo o segundo acorde uma inversão do primeiro. Assim, chegamos a um entendimento mais próximo da ideia da composição. Mais que isso, aproximamo-nos de uma forma de se tocar o violão que, acredito, ser muito característica da região platina. Abaixo apresento a fôrma fixa de mão esquerda que dispara a composição da canção:



Figura 4 – Fôrmas fixas de mão esquerda de *Gaúcho* em Lá eólio

Em minha pesquisa de mestrado (Moraes, 2021), na qual investiguei as características dos violões milongueiros do sul do Brasil, além do contato com o trabalho de Pérez Fernandez (1986), também pude perceber a presença e importância do uso de certas fôrmas de mão esquerda nessa sonoridade. Mais especificamente, de fôrmas ligadas a intervalos de sextas e terças, acompanhados ou não de cordas soltas. Abaixo apresento como exemplo algumas fôrmas fixas ligadas aos intervalos de sexta:



Figura 5 – Fôrmas de mão esquerda com intervalos de sexta

Por fôrma fixa entendo a “apresentação de uma determinada posição de dedos da mão esquerda em uma posição do violão, seja escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região” (Escudeiro, 2012, p. 61). As fôrmas fixas de mão esquerda ou direita, assim como outros recursos como os rasgueos, as campanellas, entre outros, são o que se pode chamar de violonismos ou idiomatismos ligados ao violão. São recursos físicos ou cristalizados pela tradição, que potencializam peculiaridades do violão e que possibilitam sua caracterização em diferentes contextos (Nascimento, 2013). A partir disso, podemos pensar o papel do violão nessa sonoridade que aprendemos a ligar com o Espaço Platino.

Na composição, fiz uso de um intervalo de quinta acompanhado das cordas Sol e Mi soltas. Conforme exposto anteriormente, os intervalos mais comuns de serem encontrados são os de terças e sextas, assim como a combinação entre eles. No entanto, há uma série de

experimentações que partem desses usos para a exploração de outras possibilidades no instrumento e dentro dos gêneros musicais. Esse uso da corda solta reforça a ideia de um pensamento baseado em fôrmas, ou seja, na disposição física dos dedos sobre o instrumento.

Para a parte B, ou refrão, manteve a ideia da fôrma apresentada, com algumas alterações nos baixos. A seguir apresento os diagramas correspondentes aos acordes presentes na seção citada.

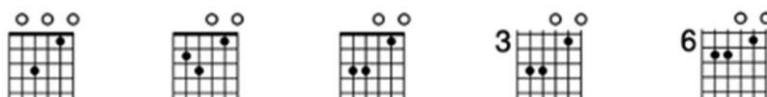


Figura 6 – Fôrmas fixas de mão esquerda no refrão de *Gaúcho*

Neste trecho, se buscarmos por uma cifragem, chegaremos a cifras um tanto quanto complexas e que não esclarecerão os acordes buscados. No entanto, se partirmos do pensamento em função das fôrmas fixas, é possível compreender mais facilmente o seu desenvolvimento. A presença das cordas Sol e Mi soltas em todos os diagramas reforça essa possibilidade. Note-se que há apenas uma pequena alteração na fôrma, mais especificamente no último diagrama, a fim de obter uma tensão causada pelo semitom Mi-Fá.

Além disso, é interessante notar que esses acordes são fruto de movimentos horizontais pelo braço do violão com a fôrma referida. Mais uma vez, baseia-se no mestrado, quando foi iniciada essa discussão em torno de um pensamento horizontal em relação ao instrumento como um ponto em comum do violão platino. Ou seja, quando trabalhamos com essas fôrmas fixas ou com um pensamento a partir de intervalos, acabamos por fazer uso de melodias paralelas, mais do que com as formas tradicionais de se montar os acordes no braço do instrumento. Esse pensamento horizontal estaria em oposição a um pensamento vertical, mais comum na aprendizagem/ensino do violão, onde mapeamos o braço do instrumento por regiões e não por cordas.

É sabido que esta horizontalidade está presente em outras musicalidades e outros compositores. Como exemplo podemos citar os estudos para violão de Heitor Villa Lobos ou mesmo algumas peças do compositor e violonista estadunidense Ralph Towner. Ou seja, aponto a horizontalidade no instrumento como uma característica do violão platino e não como uma exclusividade dos instrumentistas e compositores da região.

Um exemplo desses pensamentos é o chamado sistema CAGED. Uma forma de mapeamento do braço do instrumento a partir de cinco desenhos de acordes e suas respectivas escalas. Desenho de Dó (C), desenho de Lá (A), desenho de Sol (G), desenho de Mi (E) e desenho de Ré (D). Abaixo exemplifico essa ideia com diagramas, onde as marcas

pretas simbolizam as notas do acorde, enquanto as marcas transparentes simbolizam as notas da escala maior correspondente.

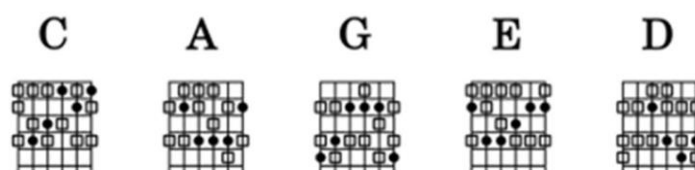


Figura 7 – Sistema CAGED de mapeamento do braço do violão

Quando levamos para o instrumento um tipo de pensamento mais horizontal, isso se reflete em melodias paralelas, com uma sonoridade que evidencia mais estas linhas do que um pensamento em acordes de terças empilhadas. Pensado a partir do violão platino, essas melodias paralelas foram e são muito exploradas pelos quartetos de violões ou em grupos onde temos também a presença do acordeom ou violinos. Quando realizei a modulação da canção para a gravação referida, de Lá eólio para Si eólio, procuramos manter a ideia das fôrmas fixas e também da corda solta.



Figura 8 – Diagramas de *Gaúcho* em Si eólio

É igualmente relevante notar que há uma supressão da sétima nesse acorde, em relação a forma como a música foi composta. Isso se deu pois buscamos manter o uso da corda solta e da fôrma fixa, que aqui passa a variar entre os intervalos de sextas e quintas. Mais uma vez é possível perceber algumas repetições de notas causadas pela manutenção da corda solta como um pedal.

Outro ponto central na composição, que também se relaciona com o refrão, é a primeira ligação com o poema *El Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández.

4. O poema

Como tratado anteriormente: ao compor a primeira parte e prosseguir para o refrão, encontrei os acordes que dariam a *cor* dessa segunda parte. No entanto, as melodias que improvisava sobre essa cadência, não se fixavam da mesma forma que os movimentos horizontais que dão origem à harmonia. Em meio às pesquisas ligadas ao violão platino e toda a cultura que o permeia, havia terminado a leitura do poema de José Hernández intitulado *Martin Fierro*, originalmente publicado em duas partes, *El Gaucho Martín Fierro* (1872) e *La*

Vuelta de Martín Fierro (1879), mas que passou a ser publicado como uma obra única. Fiz uso de um dos trechos do poema como uma espécie de letra provisória que me auxilia no processo composicional.

Recordarán que con Cruz
Para el desierto tiramos
En la pampa entramos,
Cayendo, por fin del viaje,
A unos toldos salvajes,
Los primeros que encontramos

Re - cor - da - rán que con Cru - - - - - uz Pa - ra el de - sier - to ti - ra -

9 mos Y en - la Pam - pa en - tra - - - - - mos Ca - yen - do por

17 fin del vi - a - - je A u - nos tol - - - - - dos sel - va - - jes Los pri - me -

25 ros que en - con - tra - - - - - mos

Figura 9 – Melodia com letra do refrão de *Gaucho*

Desde então, pareceu-me que o poema era um dos motes que acompanharam o desenvolvimento da composição. Ao apresentar a canção para meu parceiro, sem cantá-la com os versos de Hernández, contei-lhe também da relação com o poema e, mais que isso, das ideias sobre a figura do *gaucho* e do gaúcho que me acompanhavam desde as leituras que fazia na época.

No poema, Martín Fierro conta sua história, ou melhor, canta a sua história acompanhado de sua *vigüela* (como no original), quando se afastou de sua esposa e filhos pela obrigação de servir ao exército.

Aquí me pongo a cantar
 al compás de la vigüela
 que el hombre que lo desvela
 una pena extraordinaria,
 como la ave solitaria
 con el cantar se consuela

Pido a los santos del cielo
 que ayuden mi pensamiento:
 les pido en este momento
 que voy a cantar mi historia
 me refresquen la memoria
 y aclaren mi entendimiento.

O personagem, enquanto militar, é obrigado a lutar contra os povos originários e deserta a corporação por não concordar com suas lutas, além de não receber o soldo merecido. Fierro então, como fugitivo, volta para seu rancho, que encontra destruído e sem sua família. Passa então a vagar pelo pampa, entre bailes, lutas, assassinatos e o convívio com outros desertores e os povos originários que ali habitavam. Depois de sete anos o personagem decide abandonar a vida nômade, consegue reencontrar seus filhos e passa a contar sua história acompanhado do violão. A obra traz uma fotografia sobre a relação da sociedade com os *gauchos*, mas também com as constantes lutas com os povos originários, o trânsito da fronteira com o sul do Brasil e toda a presença do violão e da *pallada* nesse imaginário.

A figura do *gaucho* rio-platense foi retratada tanto na Argentina, como no Uruguai e Brasil por diferentes manifestações artísticas. Trata-se de um mestiço entre os invasores europeus e os povos originários que habitavam a região da pampa sul-americana. Os primeiros relatos que tratam deste tipo social são, em sua maioria, textos de viajantes europeus que passaram pela região. Entre esses textos está o *El lazarillo de ciegos caminantes*, relato de viagem de Alonso Carrió de la Vandra (1775).

Estos son unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa e peor vestido procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama, con los sudaderos del caballo, sierviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a su a[r]bitrio por toda la campaña y, con notable complacencia de aquellos semibarbaros colonos, comen a su costa y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando⁷. (Sosa *apud* Vandra, 2012, p. 48).

Algumas teorias em torno da origem do termo *gaucho* colaboram para o entendimento do tema. Há pesquisadores que acreditam que o termo vem de “huachu” do idioma quéchua e

⁷ “Estes são uns moços nascidos e Montevideo e nos pagos vizinhos. Camisa ruim e mal vestido, procuram cobrir com um ou dois ponchos, que fazem de cama, com os sudaderos do cavalo, servindo-lhes de travesseiro a encilha. Usam de um violãozinho que aprendem a tocar muito mal e a cantar desafinadamente vários versos que estragam e muitas que tiram de sua cabeça. Que geralmente tratam sobre amores. Caminham a seu arbítrio por toda a campanha e, com notável complacência daqueles colonos semibárbaros, comem às suas custas e passam as semanas inteiras deitado sobre um couro, tocando e cantando.” Tradução nossa.

significa órfão ou vagabundo (Baldi, 2011). O europeu passa então a chamar de “guachos” aos órfãos e “gaúchos” aos vagabundos. No sul do Brasil foi usado o termo “guasca” e “gaudério”, de forma pejorativa, para tratar do mesmo tipo social e depois passou a ser chamado de “gaúcho”.

Ponto em comum entre as possibilidades é a relação entre esses habitantes da pampa e o trabalho na região rural. Seja trabalhando para os donos de grandes terras, como trabalhador autônomo ou mesmo vivendo de serviços como o roubo de gado e o contrabando de couro. Também foram chamados de *gauchos* os crioulos, negros e mulatos que assumiram essa forma de vida, assim como desertores do exército, fugitivos, entre outros. Segundo Gutfreind e Reichel (1996) o termo *gaucho* foi usado para designar o trabalhador rural que possuía um emprego fixo, enquanto gaudério era usado para quem vivia de forma autônoma. No entanto, as autoras apontam para a mobilidade no uso destes termos:

A historiografia, e também a literatura muitas vezes, apresentaram os termos acima identificados, deslocados do seu momento histórico; passaram as imagens de permanência, quando na realidade haviam ocorrido mudanças. O vocábulo em uso é o mesmo, sua grafia é idêntica, porém sua significação mudou, pertencendo a outra conjuntura histórica. (Gutfreind; Reichel, 1996, p. 175).

Ainda afirmam que as historiografias nacionais dos três países reconhecem o gaúcho como um tipo social típico da região da pampa e apontam similaridades e diferenças em seus discursos. Os historiadores argentinos relacionam o surgimento do *gaucho* com os primeiros povoados de Santa Fé, fundada em 1573 pelos espanhóis e veem este tipo como um mestiço. Filho de pai espanhol e mãe nativa, passa a figurar de forma marginal na sociedade, dedicando-se tanto aos trabalhos nas estâncias, como à caça de gado e ao contrabando.

Na região uruguaia, por haver uma grande quantidade de gado, o gaúcho é apontado como alguém que não possuía um vínculo empregatício, mas vivia de forma nômade. Sua subsistência vinha da caça de gado e do contrabando de couro. Na região riograndense há um movimento por parte da historiografia nacionalista que busca desvincular o gaúcho brasileiro (entendido como lusitano, não-nômade, o peão de estância) e o *gaucho* platino.

É importante pensar que esse surgimento do gaúcho se dá numa época em que as fronteiras políticas ainda estavam longe de serem sedimentadas. Sendo que ainda hoje fazem parte de uma região com limites geográfico muito porosos e uma área de trocas culturas muito específicas e constantes. Segundo Panitz (2017):

É necessário complementar, também, que o referido conjunto de hábitos e valores que expressam o gaúcho, o homem do campo, atingiu de igual forma a cidade por meio das representações na cultura. Portanto, o ideário da formação colonial – estancieira, crioula, pecuarista e fronteira – perdura até os dias de hoje no campo da cultura. O caso do Rio Grande do Sul seria exemplar nesse sentido, onde as representações do gauchismo (sem confundi-las com as representações platinas), por exemplo, permanecem na política sul-rio-grandense, no bairrismo midiático, nos hábitos, ainda que como um simulacro. (Panitz, 2017, p. 105-106).

Essas palavras nos instigam a pensar a construção do mito e da imagem que temos hoje do *gaucho* e do gaúcho riograndense. Para além das considerações apontadas até aqui, é interessante pensar o papel dos habitantes da região nas inúmeras disputas pelo território em questão. Disputas estas que só terminam com a criação do território uruguaio em 1825 e logo em 1835 o estado do Rio Grande do Sul inicia uma tentativa de independência do restante do país, confronto que durou dez anos.

Apesar de haver discordâncias ou diferenças na forma de contar a história do gaúcho e do *gaucho*, acredito que seja possível entender um pouco do tipo social a que me refiro neste trabalho. Também é perceptível, a partir de sua forma de vida, que poucos desses habitantes eram alfabetizados e neste ambiente se deu uma forma de falar o idioma espanhol que alguns autores chamaram de espanhol arcaico *gaucho* rio-platense (Baldi, 2011). É a partir dessa forma de falar e de viver que surge um gênero literário que se chama Literatura Gauchesca ou Poesia Gauchesca.

Essa poesia gauchesca, que começa em princípios do século XIX e se estende até o final do mesmo, tem uma ligação direta com essa música com letras improvisadas (ou não) executada pelos gaúchos e um forte teor “anti-espanhol”. A forma de falar, as formas musicais, entre outras características dessas *palladas* estarão presentes nessa produção literária que será uma aproximação entre tradição oral e escrita que recém se inicia. Como coloca Sosa (2012):

Assim, zona intermediária abastecida, em via de mão dupla, pelo estrato tradicional ágrafo e pelo letramento através da circulação de livros, periódicos e escolarização sistemática, a literatura gauchesca vai-se consolidar gradualmente mediante a formação de um público leitor, e com a apropriação artística da fala gaúcha. (Sosa, 2012, p. 51).

Interessante pensarmos nessa não-fronteira entre literatura e música, relacionada ao surgimento da poesia gauchesca. A proximidade e interpelação que dá no surgimento de um movimento literário a partir de características musicais ou em movimentos literários com influências da música.

Sosa nos apresenta a ideia de Ángel Rama em dividir essa produção em quatro ciclos. O primeiro, parte da primeira década do referido século e se estende até os anos 30 do mesmo. Sendo uma produção que fala sobre a vida no campo, o diálogo entre as pessoas que vivem na região e da cultura, principalmente a dança, ali praticadas.

O segundo momento, que se estende de 1830 até 1852, é o ponto em que essa poesia gauchesca é reconhecida pelos literatos e intelectuais da época. É quando essa produção passa a ter o que Sosa (2012, p. 54) trata como uma “[...] destreza e a disciplina literárias, a que corresponderá o esforço no manejo da língua e a disputa por um espaço dentro dessa língua [...]”. Também é nesse momento que os escritores passam a tratar de forma política

dos assuntos desenvolvidos, funcionando como uma ligação entre partidos políticos e o povo que acompanhava suas produções.

O terceiro ciclo data de 1861 até 1872, tem como característica o acompanhamento da urbanização e conseqüente afastamento do ambiente rural, assim como a tomada da gauchesca como um tema nacional (Sosa, 2012). Para em seguida chegar ao quarto ciclo, que tem como principal obra a produção já citada de José Hernández.

Baldi (2011) aponta que as primeiras obras ligadas ao movimento são de autores anônimos ou através de pseudônimos e concorda com Sosa e Rama que seu primeiro autor é Bartolomé Hidalgo, um uruguaio radicado em Buenos Aires. Para Tiscornia (*apud* BALDI, 2011), essa produção pode ser dividida em três etapas, que estão diretamente ligadas com a situação social dos *gauchos*: ascensão, apogeu e decadência. O primeiro, início do século XIX, trata da presença dos *gauchos* nas disputas para expulsão do espanhol. O apogeu apresenta-os se posicionando nos conflitos internos argentinos, com uma admiração e posição subalterna em relação aos chefes e caudilhos. O terceiro momento, decadência, é onde se encontra a obra *Martin Fierro*, que trata do gaúcho como na descrição anterior.

Para um grupo de autores, entre eles Baldi e Tiscornia, o texto de José Hernández é o único que contempla todas as características da poesia gauchesca, ideia que não é unânime. Para o trabalho que apresento aqui, vale a importância que a poesia gauchesca, e principalmente a obra de Hernández em questão, tem para a construção do imaginário do *gaucho* como está exposto na composição.

Assim como a poesia improvisada, a música que servia como alicerce para estes textos também vai se modificando. A prática da *pallada* não foi abandonada, visto que é muito presente até os dias de hoje, mas a fixação dos textos é um importante ponto de transformação nessa cultura. Ponto importante para este trabalho é a tomada da Milonga como o gênero principal de acompanhamento nessas improvisações e o papel de ela cultural que o gênero passa a ter entre os países da região platina.

Ainda segundo Sosa (2012), a poesia gauchesca perde força no início do século XX, dando lugar a uma produção que passa a tratar dos temas *gauchos* no tempo passado, como uma ode a um tempo que não existe mais. Esses textos cantam um tempo que se foi, onde as coisas eram “verdadeiras” e existia um “verdadeiro gaúcho”. Esse tema também está presente em *Gaucho* e aqui exponho a letra composta por Juliano:

No lobby do aeroporto eu me preparo
No lombo do meu cavalo imaginário
O vento arre pia a crina do passado
As telas tramam difuso itinerário

E tenho essa falsa lembrança
De pampa, de estância e de pago
De um algo de antes de antes

E vejo cair o futuro
 Num muro de concreto armado
 Esporas ressoam distantes

Domando o metrô desgarrado eu nem reparo
 No flow dos caudilhos, de santos e otários
 A voz do metal anuncia o ponto, eu paro
 Mirando os viventes, vivo ao contrário

E vou conjurando as nuances
 De falsas querências, cavalos
 Na estância da linha amarela

E vou como um *gaucho* de aço
 Já não sinto medo ou cansaço
 Enquanto as milongas se jogam da janela

A letra da canção traz em alguns pontos a questão da “ode ao passado” que, como colocado por Sosa (2012), é uma das características da poesia com temática gauchesca que procede à obra de Hernández. Essas questões fazem parte da, já exposta, construção de um mito em torno do gaúcho e essa forma de tratar de suas “conquistas e bravuras” no tempo passado está presente em outras manifestações artísticas. Podemos citar o movimento que se autointitula música campeira (Ferreira, 2014). Em sua pesquisa sobre esse movimento musical, que se inicia no princípio dos anos 90 e se consolida ao final da mesma década, a etnomusicóloga Clarissa Ferreira aponta algumas características em comum nessa produção: artistas que buscavam “resgatar”, segundo os próprios, o cantar do homem do campo, o “verdadeiro gaúcho”. Com letras que versam sobre os trabalhos dos homens que vivem nas estâncias e questiona a legitimidade de quem o canta, ou seja, se esses artistas realmente viveram ou são conhecedores dessas práticas rurais.

A partir de nossas vivências pessoais, de Juliano e minha, em meio à todas essas manifestações culturais que vão criando nossa relação com a ideia do gaúcho, é que se dá a sonoridade da canção. Em *Gaucho*, composição que trato aqui, o cavalo é imaginário e no seu lombo, ritmado com o “lobby do aeroporto”, vai um personagem atormentado por um passado irreal. Uma “falsa lembrança”, “um algo de antes de antes”. Traço aqui um paralelo com a poesia gauchesca, pelo uso do tempo presente, pela forma de tratar o gaúcho em sua vivência no momento e milongueando a partir da sua visão. Nessa canção a doma é do metrô desgarrado, na estância de novos trilhos em que os caudilhos ainda estão presentes. Mas o “*gaucho* de aço” ainda brota milongas pela janela, sem tempo para o “medo ou cansaço”.

5. Considerações Finais

Nestas considerações finais, voltamos à ideia exposta no início deste trabalho: a principal conclusão a que se chega a partir das reflexões que dispus aqui, é a canção tão

citada. Ela é a forma como melhor descrevo os pensamentos, dúvidas, inquietações e abordagens aos pontos que tratamos aqui. Assim, o texto publicado passa a ser uma forma de melhor dividir o processo e os conhecimentos dele advindos, sem perder a centralidade que o fazer artístico tem nessa maneira de fazer pesquisa e em minha própria formação.

Como exposto no início deste trabalho, mais do que procurar ou apontar por respostas diretas e finais, o objetivo, e para além disso, o objetivo neste tipo de metodologia de pesquisa, passa a ser a reflexão sobre as questões implicadas. Mais do que isso, trata-se de explorar os tipos e formas de questões que surgem a partir de um processo de criação artística. Ao fim desta etapa do trabalho, surgem novas questões, novos pontos de vista e, principalmente, uma nova produção artística ligada ao meio cultural que discutimos. Surge uma produção que pensamos como um comentário artístico sobre essas dúvidas que instigaram o texto e que, posteriormente, o texto instigou.

Por fim, retornamos aos diálogos. Percebe-se que já havia “um parceiro” a dividir comigo os primeiros impulsos criativos que deram na composição tratada. Já havia ali a ideia desse encontro de compassos simples e compostos como uma forma de busca pelas gêneses que formaram os gêneros musicais que eu estudava naquele momento. Ao nosso ver, já havia também uma evocação de uma sonoridade e um ponto de partida para um assunto a ser desenvolvido. Assim como uma forma de olhar para esses pontos, ou seja, a partir dessa herança africana.

Quando pedimos auxílio a José Hernández para a melodia do refrão, já se traz para a mesa de debates a presença da canção. Mais um assunto a ser discutido e pensado: as características que fazem com que aquela melodia, por si só, se mostre uma canção. Mas voltemos a Martín Fierro, recém-chegado na conversa, para dar-lhe o crédito pela discussão presente na letra. A partir de seu conhecimento e de suas convicções acerca do imaginário do *gaucho*, e todo o entorno que a acompanha, Juliano trouxe elementos que partem de uma literatura com dois séculos em território platino. Ironiza as buscas do passado, coloca o *gaucho* em nosso tempo, no metrô, ainda milongueiro, ainda em luta com seus caudilhos.

Ao discutir a platinidade presente na canção, refiro-me à presença de elementos que se relacionam à cultura do Espaço Platino na sonoridade da composição. Fazendo essa análise do ponto de vista do compositor, é possível apontar essa presença também nos processos que deram origem à canção. Ou seja, a partir dessa metodologia de pesquisa podemos refletir sobre os elementos presentes na sonoridade a partir dos disparadores desses mesmos. Ao mesmo tempo, acredito que, por serem parte central na minha formação como músico, muitos destes elementos de platinidade passem despercebidos em minha análise. A um analista externo à composição e a essa sonoridade, é provável que salte aos olhos pontos que para mim são parte de um “olhar nativo”. Estão arraigados ao meu fazer musical que se tornam, por vezes, imperceptíveis.

Ao propormos, Juliano e eu, esse diálogo com essa literatura, penso que nos localizamos geograficamente. Colocamo-nos na fronteira, no encontro e na familiaridade com as culturas dos vizinhos platinos. Se Wisnik nos abre os ouvidos para essa presença da literatura brasileira nos alicerces da canção brasileira, a reflexão que apresentamos aqui busca ampliar esse pensamento. Reafirmamos a presença da literatura em nossa canção, mas colocamos aqui a presença de outras literaturas e outras canções. Que canções e que literaturas mais estão presentes em nossa música?

Referências

- BALDI, Armando Dogomar González. *José Hernández y Jorge Luis Borges: “Martín Fierro” y “El Fin”, un caso de intertextualidad explícita y dialógica divergente*. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras). – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BORGDORFF, H. O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Tradução: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323, abr. 2017.
- BRAGAGNOLO, B.; PELLEGRIM SANCHEZ, L. Pesquisa artística no Brasil: mapas, caminhos e trajetos. *Orfeu*, Florianópolis, v. 7, n. 2, 2022.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- COELHO, Luciano (diretor). *A Linha Fria do Horizonte*. Curitiba: Linha Fria Filmes. 1 DVD (98 min). 2014
- DAVID, Sergio Lyra. *O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. *Aporia: um caminho para composição musical intertextual*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- FERREIRA, Clarissa Figueiró. *Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- GUTFREIND, I; REICHEL, H. J. *As raízes históricas do Mercosul: A Região Platina Colonial*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1996.
- LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, Ú. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <http://invaristic.blogspot.com.es/>. Acesso em: 4 jul. 2018.
- MORAES, Mateus Porto. *A voz de um milongueiro não morre: o violão na milonga do sul do Brasil*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.
- NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.
- NUNES, Thais. A Sonoridade Específica do Clube da Esquina. *Sonora*, Campinas, n. 2., 2005.
- PANITZ, Lucas Manassi. *Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados*. 2017. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio. *La Binarización de los ritmos ternarios africanos em América Latina*. Havana: Ediciones Casa de las Americas, 1986.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

SOSA, Marcos Vladimir Miraballes. *A milonga no redemoinho da canção popular*. Beбето Alves e Vitor Ramil. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.