



Violões milongueiros do sul do Brasil: primeiros apontamentos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Mateus Porto Moraesⁱ

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – mateusportom@gmail.com

Resumo. Neste trabalho apresento resultados parciais referentes a minha pesquisa de mestrado, em andamento. Nesta, busco identificar as características dos violões milongueiros do sul do Brasil, a partir de análises em conjunto com outros músicos da obra de artistas significativos para a produção atual relacionada ao gênero. Neste ponto, apresento as escolhas metodológicas pretendidas para a sequência do trabalho, além de aproximações entre as análises e pontos levantados pelo primeiro interlocutor.

Palavras-chave. Violão. Milonga. Música de Fronteira

Violões milongueiros from the South of Brazil: a preliminary approach

Abstract. In this paper I present the partial results of my ongoing master's research. Therefore, I aim to identify the characteristics of the acoustic guitars in the Milonga from the south of Brazil, through an analysis (made along other musicians) of the works from artists that are significative to the current production related to this gender of music. With that in mind, I present the methodological choices I intend to adopt and also the first approaches towards the data obtained from my early analysis.

Palavras-chave. Acoustic Guitar. Milonga. Music of the Border

1. Introdução

Diferentes fontes que relatam o surgimento da milonga possuem alguns pontos em comum: sua origem pampeana e o papel central do violão em seu desenvolvimento. É dessa forma que procuro entender esse gênero, buscando compreender as características que essa produção tomou no extremo sul do país e percebendo-a a partir do violão, meu instrumento.

É importante destacar que este trabalho é um recorte de minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento. Mais especificamente, é uma exposição da metodologia adotada até aqui e daquela pretendida para o restante do processo, bem como seus resultados parciais. Na referida pesquisa, busco identificar características do que venho chamando de “violões milongueiros” do sul do país. Para isso, organizei um panorama histórico do gênero, com ênfase na produção do lado brasileiro da fronteira, assim como investiguei algumas definições de termos importantes para o entendimento do objeto, como Tradicionalismo, Regionalismo, Nativismo e Música Campeira.

Um marco nessa prática musical ocorre no ano de 1970, quando os compositores Júlio Machado da Silva e Colmar Duarte inscrevem uma milonga no *I Festival da Canção da Fronteira*, em Uruguaiana, Rio Grande do Sul. Segundo depoimento de Duarte, a música foi desclassificada por usar uma linguagem regional e não interessaria ao festival. No ano seguinte os autores organizaram a *I Califórnia da Canção*, festival que visava apresentar canções relacionadas à cultura do estado (SILVA, 2015).

Houve uma multiplicação de festivais no mesmo formato pelo sul do país. Dentre as motivações para a criação destes estão a tentativa de um aumento e renovação da música feita no estado e a expansão do público consumidor (FERREIRA, 2014). No ano de 2005, a Califórnia foi decretada Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul e, em 2008, todos os festivais nativistas passaram a ser considerados Patrimônio Cultural do estado.

Segundo a pesquisa de Ferreira (2018), desde a criação da Califórnia até 2018 foram registrados aproximadamente 160 festivais, movimento que ficou conhecido como Nativismo. Durante os anos 70 e início dos 80, neles foram revelados os principais nomes da música gaúcha. Segundo o musicólogo Álvaro Santi:

O destaque individual alcançado pelo gênero milonga, este sim é uma novidade aportada pelo Nativismo dos anos 80, e representa o reconhecimento consciente de certa identidade cultural com os países vizinhos, em tempo de Mercosul. A milonga, sobre cuja origem platina não pairam dúvidas, impôs-se ao gosto do público gaúcho num movimento que dificilmente se poderá reverter. (SANTI, 2004, p.95)

É sabido que havia uma produção relacionada ao gênero antes do surgimento dos festivais, como veremos a seguir, mas, como afirmado por Santi, nos festivais a milonga assume um papel diferente na cultura do estado. Durante os primeiros anos da Califórnia surgem algumas questões importantes para esta pesquisa, como a divisão das canções competidoras em linhas, uma aberta a novas experimentações e outra ligada a temáticas relacionadas às “tradições” do estado. Durante as primeiras edições do festival há registros de inúmeras manifestações contrárias por parte do público a hipotéticas “deturpações” na música gaúcha.

Uma destas manifestações se deu no ano de 1980, quando a milonga *Semeadura*, de Vitor Ramil e José Fogaça, foi a vencedora da linha Projeção Folclóricaⁱⁱ. Segundo relato de Ramil, as milongas sempre estiveram presentes em suas composições, mas por não se identificar com questões relacionadas aos movimentos

tradicionalista/nativista, foi somente em 1997, no disco *Ramilonga – A Estética do Frio*, que o artista dedicou um trabalho inteiro para o gênero. Em 2003 o autor apresentou um ensaio intitulado *A Estética do Frio* em Genebra, Suíça, no qual apresenta as ideias que nortearam o processo de composição do disco, bem como sua concepção acerca da música feita em sua região (RAMIL, 2004).

A dicotomia gerada nos primeiros anos dos festivais se acentuou na década seguinte e, segundo Ferreira (2014), nos anos 90 dá origem ao movimento que ficou conhecido como *música campeira*, tendo como principal referência o cantautor Luiz Marengo.

O Nativismo do início dos anos 80 apresenta outro fato importante para a música do estado. Trata-se de um protagonismo por parte do violão, que até então desempenhava um papel secundário em relação ao acordeom (CÔRTEZ e LESSA, 1956). Isto é motivado especialmente pela chegada do violonista argentino Lúcio Yanel, considerado a principal referência para o instrumento no estado (SANTOS, 2012).

A partir destas questões, decidi adotar estes três artistas (Lúcio Yanel, Luiz Marengo e Vitor Ramil) como centrais na pesquisa. Longe de reduzir a produção atual a estes nomes, entendo que eles representam as principais vertentes ligadas ao gênero. A escolha por mais de um artista no trabalho busca uma visão mais ampla do assunto, pois entendo que é a partir de aproximações e distanciamentos, até mesmo oposições, que se constroem suas obras.

Outro ponto importante são as questões relacionadas ao gênero musical. Franco Fabbri define gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente” (FABBRI, 2017, p.2). Estas regras seriam: formais e técnicas, semióticas, sociais e ideológicas, econômicas e jurídicas e de comportamento, ou seja, há questões além do som que são cruciais para a definição e entendimento de determinado gênero.

Felipe Trotta afirma que apesar de Fabbri não criar uma hierarquia destas regras,

[...] basta ouvir com um pouco mais de atenção as conversas sobre música vivenciadas por estudiosos, fãs e ouvintes diversos para perceber uma certa primazia dos parâmetros sonoros (regras técnico-formais) sobre os demais como condição prévia para estabelecimento das outras regras de gênero. É sempre – ou, pelo menos, quase sempre – o som que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. (TROTTA, 2008, p.2)

Para Trotta, dois elementos são os principais fatores nessa análise inicial: ritmo e sonoridade. O primeiro poderia direcionar o ouvinte para um determinado gênero musical, pois este é mais evidente que o segundo.

O autor define sonoridade como:

o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’. Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. (ibidem, p. 3 – 4)

Para Fabbri (1999), quando focamos nossa análise nos parâmetros musicais (TROTТА, 2008), estamos falando em estilo. Ou seja, “estilo implica em uma ênfase no código musical, enquanto gênero se relaciona com todos os tipos de códigos mencionados em um evento musicalⁱⁱⁱ.” (FABBRI, 1999, p. 9). O estilo é onde questões mais específicas são tratadas, sendo que as outras regras ajudarão no entendimento do estilo. Entendo que dentro destes conceitos é possível enquadrar a milonga como um gênero, mas os objetivos da pesquisa estão mais próximos de compreender um estilo.

Quando falamos nos gêneros presentes do sul do país, considero que seja importante pensar sobre as especificidades da fronteira em questão. O avanço português em direção a região se dá em meados do século XVII e as definições das fronteiras como conhecemos hoje, no início do século XIX. Lucas Panitz (2010) usa a denominação *Espaço Platino* para designar a região que tratamos aqui.

Para o autor, denominações como Pampa, Região Platina, Mercosul, entre outros, não abarcam a situação de troca cultural que acontece nesta região. Panitz usa a terminologia “Espaço Platino” para tratar de uma região que tem fronteiras políticas, outrora móveis, mas que mantém trocas culturais significativas em sua formação e que são marcantes nos dias atuais (PANITZ, 2010, p. 20).

Apoiado nas ideias de Tagg (2003), que nos afirma ser a gravação e não a partitura a principal fonte para a análise de música popular, iniciei uma audição de toda a obra dos artistas selecionados. Realizei transcrições de composições que entendi como relevantes para os objetivos propostos. No entanto, penso que os resultados obtidos até ali, apesar de contribuírem para certo momento da pesquisa, não representavam o todo desta “sonoridade” como acima discutida (TROTТА, 2008)

Tagg, quando em seu método de análise para “não-musos”, ou seja, pessoas sem treinamento formal em música, faz uma crítica aos métodos de análise mais

tradicionais, que em sua maioria tratam de elementos relacionados às intenções do intérprete/compositor e pouco sobre questões ligadas à recepção. O autor também alerta como as “fontes de descritores ‘populares’” (TAGG, 2011, p. 11) podem contribuir para equacionar essa questão. Ou seja, o discurso das pessoas sobre a música que estão ouvindo.

Durante a pesquisa na bibliografia encontrei trabalhos que entrevistaram os artistas e as respostas ali contidas supriram minhas questões. Selecionei então um repertório de pontos importantes de suas obras para ouvi-los junto a alguns músicos que se relacionam de formas diferentes com a milonga.

Neste trabalho apresentarei alguns diálogos entre as informações obtidas em minhas análises e pontos levantados na primeira destas análises em conjunto, realizada com o músico Gabriel Selvage, um artista que participa intensamente da música gaúcha (participante de CTG^{iv}, festivais nativistas e colaborador de importantes artistas locais). Gabriel vive há onze anos vive fora do estado, realizou um trabalho em homenagem a (e com participação de) Lúcio Yanel e outro mais recente, junto a Luiz Marengo.

2. A milonga no sul do Brasil

Dentre os autores que se dedicaram aos gêneros platinos, alguns apontam uma origem argentina para a milonga (VEGA, 1944) ou uruguaia (ROSSI, 1958), mas fato indiscutível é a origem pampeana deste gênero e sua forte ligação às *payadas*^v. Os autores também concordam que os primeiros registros do gênero com esse nome datam do final do século XIX.

Quanto ao termo, Jorge Cardoso (2006) afirma:

Certamente, o termo é de origem africana. No golfo de Guiné existem palavras tais como *mulunga* e *melunga*, que significam, precisamente, palavra; o plural é *milonga*, *palavrado*. Em língua Kikongo existem duas expressões afins à nossa espécie, *n'longa* e *n'-longa*. A primeira significa conselho, sugestão, recomendação verbal, e seu plural é *malonga*. A segunda nomeia a figura coreográfica que consiste na disposição em linha, em fila (por exemplo, homens e mulheres confrontados), e seu plural é *milonga*. (CARDOSO, 2006, p. 344)

Em seu trabalho Cardoso (2006) apresenta duas espécies de milonga: milonga e milonga *porteña*. A milonga de espécie lírica (por não ser uma dança) é “*uno de los expoentes americanos de ritmos peninsulares que ya existían en el Renacimiento*” (*ibidem*, 2006, p. 344), devido ao seu padrão 3-3-2 ou *tresillo* (SANDRONI, 2001):



Figura 1: (CARDOSO, 2006, p. 345)

Cardoso ressalta que este padrão é executado ao violão com o polegar e não é comum ouvi-lo na melodia. Parte importantíssima para o entendimento do gênero, é a figura melódica: I^o, VI^o e V^o, que na função dominante será V^o, II^o e I^o, tanto no modo maior, quanto no menor. (CARDOSO, 2006, p. 346)

O autor entende que a espécie lírica é anterior à de *pareja abrazada*, a *milonga porteña*. Está praticamente inseparável do tango, compartilhando com este sua instrumentação típica: contrabaixo, piano, cordas (violinos, principalmente) e bandoneón (CARDOSO, 2006, p. 280). Para Cardoso esta espécie “*lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes, por lo que su rasgueo es un intento simplificado de su reproducción*” (*ibidem*, p. 295). No Brasil, esta espécie também é conhecida como “milongão” ou “milonga arrabaleira” (VERONA, 2006).

Abaixo a descrição feita por Valdir Verona (2006).

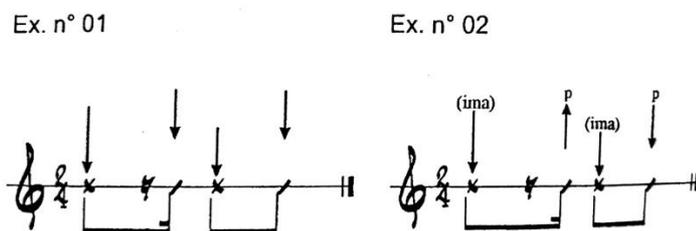


Figura 2: (VERONA, 2006, p.126)

No exemplo as flechas estão indicando a direção em que o rasgueio deve ser executado e é importante notar a diferenciação entre as cordas graves e agudas. Acrescento que na notação apresentada não está indicado o *chasquido* que é comumente usado na primeira colcheia de cada tempo. Rossi (2019) afirma:

Este toque es muy utilizado en todos los géneros de la música folklórica argentina. El chasquido es un toque que proviene de emular el sonido del golpe en el aro del bombo. El chasquido se logra percutiendo, en un solo movimiento rápido y preciso, las cuerdas en dirección descendente. (ibidem, p. 9).

Os “subgêneros” relacionados à milonga não se esgotam aos dois apresentados por Cardoso (2006). Durante minha pesquisa foram constantes as menções

à milonga pampeana, milonga corralera, entre outras. No entanto, não encontrei fontes que me assegurassem de suas características, assim, optei por tratar daquelas que se mostraram mais presentes na bibliografia.

Lauro Ayesterán (1967) cita os versos de João Cezimbra Jacques em seus *Assuntos do Rio Grande do Sul*, de 1912: “Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha, e o pericón, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira”.

Apesar desta afirmação, segundo pesquisadores como Rillo e Mann, é a *Milonga de Contrabando* de Luiz Menezes, a primeira milonga em português a ser veiculada em rádio (MANN, 2002, f.4, p. 15). Menezes já havia gravado outras milongas, mas

Ocorre que nos anos 50, no auge do sucesso em rádio, era seguidamente criticado por exagerar em expressões castelhanas e utilizar em demasia o sufixo “ito” (piazito, tropeirito...). Um dia, uma dessas críticas foi publicada em um jornal. Em resposta, compôs e executou no rádio a canção *Milonga de Contrabando*, apontada como pioneira do gênero em português. (MANN, 2002, f.4, p. 15)

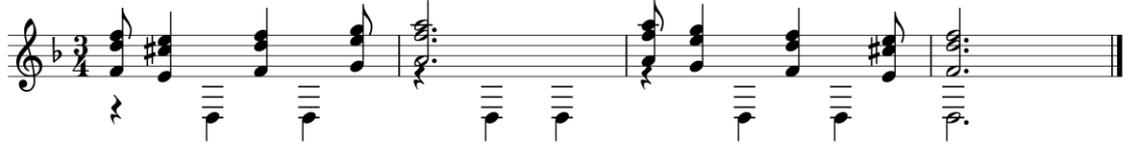
A milonga continuou presente na obra de importantes artistas da música do estado, sejam eles ligados ao Regionalismo (como Teixeira) ou ao movimento da Música Missioneira, mas foi com o Nativismo que esta assume o papel que tem hoje na cultura do estado.

3. Primeiras Apontamentos

Neste trabalho apresentarei uma aproximação entre pontos levantados na análise junto ao primeiro interlocutor, Gabriel Selvage, e as análises prévias. Procurando demonstrar estes elementos em alguns pontos da obra dos artistas citados. O colaborador ressaltou a influência do cantautor argentino Atahualpa Yupanqui nos trabalhos de Lúcio Yanel e Luiz Marengo. Fato que pude confirmar a partir de entrevistas, bem como uma referência a Yupanqui feita por Ramil em sua *Estética do Frio*. (2004)

Yanel é parceiro de Yupanqui em duas canções, sendo que *Me Anda Buscando una Bala* está registrada no álbum *Aunque Vengan Degollando* de 1997. Para Selvage, é possível notar esta forte influência nas composições e na forma de tocar de Lúcio em suas primeiras gravações. O interlocutor apontou algumas questões relacionadas à forma de usar os intervalos de sextas e terças, reforçados com uma oitava e citou a gravação de Yanel da música *La Humilde* de autoria de Yupanqui, assim como

a composição de Lúcio *La Chucara*. Apresento aqui transcrições de dois trechos onde notei tal aproximação:



Exemplo 1: *La Humilde* (Athualpa Yupanqui)

Abaixo a composição de Yanel.



Exemplo 2: *La Chucara* (Lúcio Yanel)

Nesta mesma peça podemos ouvir Yanel executar o intervalo de sexta sem o acréscimo da oitava, assim como na obra de Ramil e de Marengo. Abaixo a transcrição do violão que Ramil executa na composição *Deixando o Pago*, música sua sobre poema de João da Cunha Vargas.



Exemplo 3: *Deixando o Pago* (João da Cunha Vargas/Vitor Ramil)

Se neste excerto vemos o mesmo uso do intervalo de sexta juntamente com a fundamental do acorde em corda solta, muito próximo ao que é comum na obra de Yanel, algumas diferenças ficam claras. O uso do violão de aço e também o que o colaborador chamou de “suavidade”.

É diferente! O que eu quero dizer é que o Lúcio é um cara que tem mais intensidade no toque do violão, se a gente pode dizer assim. E o Vitor é um cara que toca de uma maneira mais sutil. Se a gente pode dizer é uma milonga mais ‘bossanovística’. É um cara que toca com uma delicadeza mais voltada pro violão do João Gilberto do que pro violão do Atahualpa. (SELVAGE, 2020)

Encontrei processos semelhantes no arranjo de *Esse Jeito de Domingo*, canção presente em mais de um disco de Marengo. No entanto, aqui está o intervalo de terça, inversão do intervalo de sexta e está distribuído pelos violões.



Exemplo 4: *Esse Jeito de Domingo* (Xirú Antunes/Luiz Marengo)

Essa característica foi muito difundida pelo *Quarteto Zitarrosa*, grupo de violonistas que acompanhavam o cantautor uruguaio Alfredo Zitarrosa (FAREZ, 2015, p.71). Durante a análise, o interlocutor ressaltou a influência que Zitarrosa tem no trabalho de Marengo e a importância que esta formação teve em determinadas vertentes da música gaúcha. A partir das inúmeras e atentas audições à obra de Luiz Marengo, selecionei principalmente canções gravadas em discos do final da década de 90 e início dos anos 2000.

E agora tu botou uma música pra gente ouvir que eu acho que é uma junção. Eu acho que é um mérito do Marengo e dos músicos que tocavam com ele naquela época. (...) eles juntaram tudo isso numa música só que originou essa estética da música do Marengo que de 23 anos pra cá, talvez seja o mais usual no Rio Grande do Sul. (SELVAGE, 2020)

No refrão da canção, até então em Lá menor, modula para seu homônimo maior e, como também é prática comum na obra do artista, a milonga “espécie lírica” (CARDOSO, 2006) passa para uma milonga arrabaleira.

Interessante notar que na canção de Ramil o mesmo acontece. A primeira parte é apresentada em Lá menor e a segunda parte em Lá maior. No entanto, o músico não executa em nenhum momento a condução característica da milonga arrabaleira,



continuando com seu dedilhado. Mais que isso, em nenhum momento de sua obra discográfica até o momento Ramil executa determinado rasgueio.

4. Considerações Finais

Apesar de parciais, penso que os resultados obtidos até o momento apontam alguns caminhos interessantes a serem seguidos. A questão das influências em comum e distintas se apresenta como um interessante “ponto de partida” para apontar as semelhanças e diferenças entre os artistas. É possível ver três abordagens diferentes das mesmas questões musicais.

Foi possível observar de forma prática as questões apontadas por Verona (2006), referentes à aproximação da milonga com outros gêneros como o rasguido-doble e entre as duas vertentes de milonga citadas anteriormente, segundo o autor uma prática comum no estado. Gonzalo Victora Farez afirma que a milonga praticada pelo movimento da Música Missioneira, importante referência de Marengo, possui um “*acercamiento con el rasguido del chamamé*” (FAREZ, 2015, p.46)

Além disso, parece-me que as escolhas metodológicas vêm se mostrando eficazes para os objetivos propostos, como no ponto em que Selvage reconhece nas canções apresentadas há uma virada importante na obra de Marengo e a influência que esta mudança tem na produção subsequente. Este fato não estava claro para mim até então, mas a partir da audição da obra do artista, determinadas características fizeram com que eu as classificasse como significativas a ponto de leva-las para as análises.

A colaboração de outros músicos nas análises se mostrou uma potente ferramenta, que podem ou não espelhar determinadas hipóteses levantadas em minhas observações prévias e/ou apresentar novas visões ou questões sobre o assunto, deixando uma boa perspectiva para futuras colaborações de músicos de diferentes formações, como violonistas argentinos e uruguaios, violonistas que não têm familiaridade com o gênero, músicos especialistas em outros instrumentos, etc., entre os possíveis perfis.

5. Referências

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



CARDOSO, Jorge. **Rítmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: Editoria Universitária de La Universidad Nacional de Misiones, 2006.

FABBRI, Franco. **Uma teoria dos gêneros musicais**: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, p.1-31. 2017

_____. *Browsing music spaces: categories and the musical mind*. In *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference, University of Surrey*, Reino Unido, p. 1-14. 1999

FAREZ, G. Victoria. (2015). *Guitarra Olimareña: de lo regional a lo local en la práctica guitarrística de la milonga "A Don José", de Ruben Lena*. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/138533>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

FERREIRA, C. F. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil**: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPMUS, 2014.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. **“Toca um jazz no galpão”**: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

LESSA, Barbosa. **O sentido e o valor do tradicionalismo**. 1 ed. Comissão Estadual de Folclore do Rio Grande do Sul. 1956.

MANN, Henrique. **Som do Sul**: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX. Porto Alegre: Tchê. 2002

OLIVEIRA, Sílvio; VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul**: ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo. 2006.

PANITZ, L. M. **Por uma geografia da música**: o espaço geográfico da música popular platina. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA, 2010.

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

ROSSI, Pedro. *La Guitarra en el Folklore*. 2019. Disponível em: <<https://tangosinfin.wordpress.com/ediciones-de-libre-descarga/>>. Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**: rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia. S/l.: Río de La Plata. 1926

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações no samba (1917-1933). Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.



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

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

SELVAGE, Gabriel. **Análise conjunta do repertório selecionado**. Realizada por meio eletrônico no dia 5/5/20.

TAGG, Philip. **Analisando a Música Popular: teoria, método e prática**. Em Pauta - Revista do Programa de Pós- Graduação em Música da UFRGS, vol. 14, n. 23. pp. 5-40. 2003.

_____. **Análise musical para “não-musos”**: a percepção popular... Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.

TERRA, Mano. **Raízes da América Gaúcha**. Florianópolis: Grupo de Arte e Cultura “Ilha Xucra”, 1993.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise**. Revista Ícone, v.10 n.2. Recife: UFPE, 2008.

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998.

Notas

ⁱ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES - Código de Financiamento 001.

ⁱⁱ Linha livre do festival.

ⁱⁱⁱ No texto original: “style implies an emphasis on the musical code, while genre relates to all kind of codes that are referred to in a musical event.”

^{iv} Centro de Tradições Gaúchas.

^v Prática de improvisação de textos acompanhadas ao violão.