



# Hibridações na canção *Amigo Punk*, da Graforrêia Xilarmônica

Felipe Estivalet<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Música.  
E-mail: felipe.estivalet@gmail.com

---

## Resumo

O objetivo deste artigo é investigar as hibridações na canção Amigo punk, da banda Graforrêia Xilarmonica. Apoiado na teoria dos gêneros musicais sistematizada pelo musicólogo Franco Fabbri (1982) mas utilizada e ampliada subsequentemente por cientistas sociais ligados aos Estudos Culturais, procuro com a investigação destacar dois aspectos: as identidades/identificações cada vez mais fluidas na contemporaneidade e as dinâmicas que deslocam e transformam os gêneros musicais, na qual emergem a importância dos fatores extramusicais para darem sentido a um texto musical.

## Palavras-chave:

Hibridações, Milonga, Rock Gaúcho, Graforrêia Xilarmonica, Identidade Cultural.

## Abstract

The purpose of this article is to investigate the hybridizations in the song Amigo Punk from Graforrêia Xilarmônica. Supported by the theory of musical genres from musicologist Franco Fabbri (1982) but used and expanded subsequently by social scientists linked to Cultural studies, I try to highlight two aspects: the fluid identities / identifications in contemporary and dynamic that shift and transform the musical genres in which emerge the importance of extramusical factors to make sense of a musical text.

## Keywords

Hybridity, Milonga, Rock Gaucho, Graforrêia Xilarmônica, Cultural identity.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Bacharel em Produção Sonora pela mesma instituição. Membro do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR.

## 1. Introdução

A ideia-estímulo que deu partida a este trabalho provém de três questões que acredito estejam inter-relacionadas no objeto empírico e que entendo como ainda relativamente pouco abordadas: a hibridação quando pensada na música feita às margens das *majors*, a produção roqueira realizada no Rio Grande do Sul como objeto de estudo acadêmico e as tensões, transformações, empréstimos e dinâmicas dentro de uma perspectiva derivada da teoria dos gêneros musicais (FABBRI, 1982). Procuo com a investigação acerca da canção *Amigo Punk*, uma espécie de milonga-rock, apresentar algumas reflexões que possam, de maneira modesta, contribuir para estas lacunas.

Dessa forma, enfocarei dois aspectos: as identidades/identificações cada vez mais fluidas na contemporaneidade e as dinâmicas que deslocam e transformam os gêneros musicais, na qual emergem a importância dos fatores extramusicais para darem sentido a um texto musical. Tomo como o conceito de hibridismo de Néstor García-Canclini (2008), e as reflexões acerca de gêneros musicais do musicólogo Franco Fabbri (1982) e de autores ligados aos estudos culturais como Frith (1996), Trotta (2008) e Shuker (2001).

A abordagem metodológica que adoto é a sugerida pelos por estudiosos da música popular associados aos Estudos Culturais (WALL, 2003; HESMONDHALGH e NEGUS, 2002). Tendendo para a interdisciplinaridade, os estudiosos em música popular normalmente articulam noções de significado musical e valor cultural, visando procurar entender o valor dado pelas indivíduos às músicas e músicos que eles admiram.

Sendo assim, maneira de estudar música popular proposta por tais autores baseada em pesquisar fatos e teorias existentes, sempre procurando articular o texto musical com o contexto e entendendo a música como de alguma forma refletindo em maior menor grau uma realidade sócio-cultural. Para este trabalho, adoto um viés entendido Martin Bauer (2002) como moderado, uma vez que defende uma correlação entre variáveis sonoras e variáveis sociais devido ao caráter funcional da música em diversos contextos. Os sons dessa forma podem ser considerados meios de representação.

Portanto, embora o objeto deste artigo seja a versão da canção presente no álbum *Coisa de Louco II* (1995), para a compreensão do significados da hibridação nesta música utilizo uma contextualização apoiada em literaturas e audiovisuais sobre o contexto e os atores envolvidos com a canção e o rock produzido no Rio Grande do Sul. Após uma explicação sobre os conceitos-chave do artigo, dividirei o trabalho em uma parte de contextualização em que procuro explicar simultaneamente sobre a construção e disputas identitárias do estado e a importância do gênero musical milonga neste processo. Em seguida, procuro analisar as dinâmicas que a canção *Amigo punk* apresenta na milonga. O foco é demonstrar que, a despeito de respeitarem boa parte das regras técnicas e formais do gênero, é evidente que canção não pode ser considerada um milonga, ao menos não uma tradicionalista. Dessa, forma acredito que tal fenômeno ocorre devido à processos socioculturais, discursos de valor e distinções convergentes com as características sonoras. Por fim, apresento as considerações finais e alguns resultados acerca do artigo.

### 1.1 Hibridação, Rock Gaúcho e Gêneros Musicais

A despeito do conceito de hibridação ter sido popularizado por García-Canclini (2008) para dar conta de uma ampla gama de fenômenos de mescla e expressões culturais sincréticas, especialmente latino-americanas, sua assimilação nas análises sobre a música foi eventualmente explorada. Porém, o conceito tem sido utilizado para análise do trabalho de artistas de associados à MPB como Zeca Baleiro (OLIVEIRA, 2011) ou movimentos articulados como *manguebeat* (VARGAS, 2007). O rock, quando pensado sob a luz da hibridação, normalmente traz exemplos empíricos ligados à produção das grandes indústrias do eixo Rio-São Paulo (SOUZA, 2005). Ao deslocarmos o foco analítico para a produção

roqueira do Rio Grande do Sul, veremos não só uma carência do entendimento das mesclas musicais na música feita na região, como uma também uma carência no estudo no chamado rock gaúcho num geral.

Sobre este último aspecto, talvez as controvérsias se iniciem na nomenclatura utilizada para definir parte da produção musical do Rio Grande do Sul. Fabrício Silveira (2014) afirma que próprio termo “rock gaúcho” é demasiado escorregadio, não especificando à que se refere. O autor afirma que apesar de aparentar ser autoexplicativo, definir toda a produção em rock feita no Rio Grande do Sul nos últimos cinquenta anos sob o termo induz a “um entendimento parcial dos fenômenos aos quais aludem” (idem). Mesmo se falarmos em “rock”, deve-se subentender uma produção altamente segmentada e variada diacronicamente e sincronicamente. Já segunda metade do termo, “gaúcho” tampouco é elucidativa, uma vez que como o antropólogo Rubén Oliven (2006) aponta, a cultura entendida como gaúcha transcende as fronteiras políticas e geográficas do estado, abrangendo práticas, símbolos e objetos presentes mesmo em países vizinhos como o Uruguai e a Argentina.

Silveira (2014) também nota a pouca popularidade do termo entre os músicos supostamente ligados ao rock gaúcho. Apoiado em Renato Ortiz (2007), o comunicólogo entende que tais músicos ligam-se à uma cultura moderna e internacional-popular produzidas no estado do Rio Grande do Sul. Entretanto, tal formação cultural deriva de “um lastro cultural e de uma memória coletiva de abrangência mundial (sustentados, em boa medida, pelos mercados internacionalizados e pelas grandes corporações midiáticas)” (SILVEIRA, 2014, p. 22). Possivelmente, ao buscar ligar-se com um contexto mais amplo do que a região, os músicos pensem a alcunha de “rock gaúcho” limitante e até pejorativa.

Contudo, como facilitador semântico, o termo vai sendo propagado por imprensa e audiências, e também tornou-se um rótulo, auxiliando os meios de comunicação e o mercado musical na sua ânsia por categorizações musicais. De qualquer forma, o autor destaca a pouca produção acadêmica sobre o tema, que procure entender “suas particularidades, sua diversidade e suas reais condições de existência” (p.25). Independentemente das metodologias, Silveira entende que “as apropriações e as pulsações da cultura roqueira, em várias latitudes, acionam debates delicados, muito pertinentes à investigação sobre mídia, tecnologia e cultura” (p. 46). Como afirmei anteriormente, penso que o presente artigo pode modestamente contribuir para reverter tal negligência investigativa.

Por fim, é forçoso destacar uma última problemática do termo rock gaúcho, já que frequentemente este se refere subordina “as práticas musicais de um estado àquelas de uma única cidade (no caso, Porto Alegre)” (SILVEIRA, 2014, p. 32). Ainda assim, tomo como objeto *Amigo punk*, uma canção de uma banda oriunda da capital do estado. Reconheço que a faixa, pertencente ao algum *Coisa de Louco II* (1995) da banda Graforrêia Xilarmônica possua forte relação com o que Silveira entende por “estética da chinelagem” e que possua características como o *nonsense* e um particular senso de humor, hermético e repleto de piadas internas, esta última característica considerada “no resto do país, como a principal marca definidora do rock gaúcho” (idem). Também a canção, já regrava em diversos contextos<sup>2</sup>, considerada um “clássico” do rock no Rio Grande do Sul e a própria banda é reconhecida como influente mesmo fora do estado<sup>3</sup>.

Entretanto, não tenho a intenção de reforçar o entendimento do rock gaúcho como algo canônico, homogêneo, unificado, reducionista limitado à Porto Alegre, ainda que este artigo possa involuntariamente corroborar esta ideia. Ao contrário, ao apresentar um estudo tendo como recorte um fragmento da vasta produção roqueira no estado, espero estimular a reflexão e posteriores estudos sobre o gênero no Rio Grande do Sul. A canção escolhida deve-se, afora as questões supracitadas já abordadas, sua relação de tensão dentro de uma perspectiva de gêneros musicais.

A ideia de uma organização taxonômica para as músicas populares é amplamente difundida por Franco Fabbri, musicólogo italiano que defende uma teoria dos gêneros musicais há mais de 30 anos. Fabbri (1999) afirma que parece quase impossível iniciar qualquer atividade com ou sem sons sem se referir à termos como “espécie”, “tipo”, “gênero” e “estilo” (p. 1). Ainda que por vezes possa criar desordem e confusão, a função primária de uma

<sup>2</sup> *Amigo punk* tem sido regrava por artistas e até mesmo uma orquestra (ver sites consultados nas referências bibliográficas). Destaco o *Acústico MTV Bandas Gaúchas* (RALPHES, 2005), no qual as bandas participantes executam uma versão da música cantada em coro pela plateia.

<sup>3</sup> Em *Filme sobre um bom fim* (MIGOTTO, 2015), que trata sobre o bairro onde emergiu uma efervescente cena cultural jovem de Porto Alegre, fundamental para, dentre outras manifestações, se desenvolvesse o próprio rock gaúcho, o produtor Carlos Eduardo Miranda afirma que “Eu tenho certeza que o De Falla e a Graforrêia [Xilarmônica] influenciaram o rock de outros lugares (...) A Graforrêia influenciou Pato Fu, influenciou Los Hermanos, Kassín, Acabou La Tequila, Matanza...”.

taxonomia é pôr alguma ordem na entropia do universo musical, ou como próprio autor afirma, ao menos nos escritos sobre este universo.

Subjacente a ideia de gênero musical, Fabbri (1999) destaca a ideia de categoria. Segundo o autor, processamos nossas percepções, não somente aurais, confrontando-as com as tipos ou modelos cognitivos culturais que permitem-nos reconhecer o que ouvimos, sentimentos, vemos ou tocamos, como “ ‘música’, ou como ‘música de um certo tipo’, ao invés de ‘ruído’”(p. 6). Dessa forma, boa parte de nossos esforços concentram-se em torno de um confronto entre os eventos musicais que estamos lidando e uma série de normas coletivamente aceitas que definem espécies de músicas.

Todavia, as definições de gêneros apresentada por diversos autores preocupam-se mais em estabelecer os gêneros do que enfatizar as possíveis transformações dentro dessas categorias. Fabbri (1999), Frith (1996), Trotta (2008) se limitam a reconhecer que a contemporaneidade traz desafios referentes às estabilidades das categorias musicais, seja por hibridismos, mudanças tecnológicas ou quaisquer experimentações conscientes ou acidentais. Shuker (2001) aponta que uma análise crítica de gêneros musicais normalmente leva em consideração sua fluidez.

Ainda de acordo com Shuker, “enquanto gêneros musicais continuam funcionando como categorias de mercado e pontos de referencia para músicos, críticos e fãs, exemplos particulares claramente demonstram que as divisões de gênero devem ser consideradas como altamente fluidas” (2001,p. 150). A subversão ou a manipulação das convenções de gêneros musicais existentes, motivadas por variadas razões é “fortemente presente em gêneros híbridos” (idem). Dessa forma, procurarei através desta investigação justamente apresentar, além das próprias subversões, as motivações por parte dos agentes realizadores dessas dinâmicas.

## 2 A milonga e a construção da identidade no Rio Grande do Sul

A dialética entre o rural e o urbano é uma constante tanto na história da construção identitária gaúcha quanto na própria milonga. A começar pelos movimentos em prol da cultura do gauchismo, que desde o século XIX são encabeçados por intelectuais citadinos que exaltam o estilo de vida campesino. E Ruben Oliven (2006) aponta que a despeito da identidade gaúcha ser centrada em um figura de um gaúcho-peão e um imaginário que remete à um passado rural, o Rio Grande do Sul é, já há algumas décadas, um estado altamente urbanizado.

Paradoxal ou não, o estado industrializado tem uma figura rural e equestre como símbolo identitário central. Isso muito se deve ao gauchismo, movimento que longe de ser um modismo, tem seu renascimento nas últimas décadas do século XX e levou a disseminação de um mercado de bens materiais e simbólicos ligado à um imaginário gauchesco. Entre inúmeros Centros de Tradições Gaúchas, rodeios, festivais de música nativista, programas de rádio e televisão, produção impressa literária e jornalista destaca-se a assimilação considerável “por jovens das cidades e de classe média que provavelmente cairiam de um cavalo se tentassem cavalgá-lo” (OLIVEN, 2006, p.11-12).

Parte desse apelo do gauchismo com os setores jovens de classe média urbana tem suas origens justamente na época de maior popularidade dos supracitados festivais de música nativista, nas décadas de 1970 e 1980. Tais festivais de caráter competitivo tornaram-se notórios centros de disputas entre nativistas e tradicionalistas em torno do campo semântico centrado na figura do gaúcho e acerca do que era permitido ou proibido nas canções, bem como controle de um mercado de bens simbólicos. Não farei uma explanação demasiadamente aprofundada sobre essas disputas, mas sim destacarei a popularidade da milonga neste contexto. Ao fazer um levantamento das canções campeãs dos festivais nativistas nas décadas de 70 e 80, Álvaro Santi (1999) destaca “a franca predominância do gênero milonga, com dezenove exemplos (28% do total). Na segunda década do período

enfocado essa predominância se acentua: dessas dezenove, doze foram apresentadas nos anos 80.” (p. 101).

A origem da milonga remonta cerca de um século antes de se tornar um gênero bastante comum nos festivais de canções. Em questões de etimologia o termo *milonga* por vezes é creditado como afro-brasileiro ou “tido como originário da língua bundo-congolense, sendo o plural de *mulonga*, que significa *palavra*” (CASCUDO *apud* MEDEIROS e SILVA, 2014, p. 148). Em meados do século XIX, há também registros de uso do termo para designar lugares de dança populares ou mesmo para se referir às mulheres que frequentavam esses locais de baile (AHARONIÁN, 2010). Por fim, há uma tese o termo como derivado de “melos longa”, ou seja, melodia longa.

Geograficamente, há indícios que a milonga tenha surgido na cidade de Montevidéu, capital uruguaia, embora Ayestarán afirme que “todos os países da América compartilham com seus vizinhos suas espécies populares.” (1967, p. 22). No caso da milonga, é ponto pacífico que a milonga, em todos os seus desdobramentos, tenha se estendido por todo o Uruguai, parte da Argentina e o extremo sul do Brasil. Seja em forma de dança, canção, ou em duelos de poesia improvisada, a milonga ou as milongas logo se expandiram dos contextos urbanos para os campos do interior. A julgar pelas canções que tomam a milonga como matriz no século XX, percebe-se a constante de temas do campo e do estilo de vida do gaúcho-peão.

Quanto aos aspectos sonoro-musicais, há uma espécie de conjunto de parâmetros que auxiliam a definir o que é milonga, mesmo dentro de suas variantes. Para Franco Fabbri (1982), seriam as regras técnico-formais. Segundo Medeiros e Silva (2014), a milonga é praticamente em todos os casos apoiadas no padrão métrico 3-3-2, encontrado em boa parte da costa atlântica das Américas onde houve forte presença africana e processos extramusicais como a mestiçagem. Esse padrão rítmico, explícito ou subentendido pode ser também encontrado em gêneros musicais caribenhos, samba e até mesmo nas palmas da capoeira é chamado por Carlos Sandroni (2002) de *tresillo*, termo que toma emprestado de musicólogos cubanos.

Dentre suas variantes, destaco a milonga pampeana ou oriental, apresentada por Medeiros e Silva (2014) como milonga tradicional ou simplesmente milonga. Tasso Bangel, em seu trabalho *Estilo gaúcho na música brasileira* (1989) em que compila a série de gêneros que considera característicos do Rio Grande do Sul, ao exemplificar a milonga, utiliza-se somente desta variante. E é justamente esta modalidade de milonga presente nos hibridismos da canção-objeto deste artigo. É chamada de pampeana justamente por sua ligação com a região do prata, que possui grandes planícies de vegetação gramíneas chamadas de pampa.

A milonga pampeana normalmente é tocada em andamento lento, nas fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4 e predominante em tonalidade menor, sem no entanto excluir-se a possibilidade de encontrarmos exemplos na tonalidade maior. Há uma forte recorrência da alternância dos graus i (I) e V7. Os musicólogos Daniel Medeiros e Danilo Silva ainda destacam o arremate, que é “um tipo de estrutura cadencial apoiada comumente pelas seguintes sucessões: V7 – iv – III – V – i ou iv – III – V – i em tonalidade menor; e V7 – IV – iii – ii – I na tonalidade maior.” (2014, p. 150). Esse movimento melódico descrito pelos autores é descrito pelo baixo ou na voz mais grave das harmonias referentes e possui a função de concluir frases, estrofes ou mesmo canções inteiras, como “uma coda de pequena extensão” (ZAMACOIS *apud* Medeiros e Silva, 2014, p. 162).

O violão, solo ou acompanhando a voz, é executado tanto através de batidas chamadas de *rasgueos* e *chasquidos* em que as notas dos acordes são tocadas simultaneamente, quanto em arpejos em semínimas e colcheias utilizando as notas dos acordes. Em se tratando das milongas arpejadas, encontra-se um padrão recorrente tocado com o polegar nas cordas mais graves do violão, realizando uma espécie de baixo ostinato no primeiro, sexto e quinto grau menor, sendo o sexto grau predominantemente menor devido a forte identificação do gênero com a modalidade menor. Pensando em compasso quaternário, o padrão segundo Medeiros e Silva (2014) basearia-se na seguinte figura rítmica, claramente aparentada ao *tresillo*:



Figura 1: padrão-rítmico melódico da Milonga (MEDEIROS e SILVA, 2014: 150)

Embora o exemplo mencionado acima encontre-se na tonalidade de mi menor, bastante favorecida pela afinação padrão do violão é forçoso destacar que há variações em relação à sua tonalidade. Em um pesquisa pela bibliografia e audiovisuais sobre o assunto (MEDEIROS E SILVA, 2014; BANGEL, 1989; AHARONIÁN, 2010; AYESTARÁN, 1967) é possível encontrar um número recorrente de milongas em lá menor e ré menor, tonalidades com sonoridades também favorecidas pelo violão ao permitir a utilização de cordas soltas proporcionando uma maior ressonância das notas.

De qualquer forma, é possível destacar a importância do dedo polegar no violão da área cultural rio-platense cumprindo “um jogo de timbre, de textura de som” (AHARONIÁN, 2010). De acordo com o autor, o polegar é ora complementado pelo indicador e médio, ora chegando a transcender os registros das cordas mais graves atacando a terceira e segunda cordas do violão. Sob a perspectiva de gêneros musicais, seria fundamental para compor o que Felipe Trotta entende por sonoridade (2008). Fundamental para as categorizações musicais, a sonoridade instaura um “tipo de ambiência” que permite “identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros” (p. 3)

A sonoridade não se limitaria à organologia, mas também à forma de tocar e cantar e misturar os timbres. Conforme citado anteriormente, o violão, constantemente é acompanhado da voz. O canto que acompanha o instrumento de cordas é normalmente entendido pelos estudiosos como silábico, algo inclusive estendido à outros gêneros musicais gauchescos como o bugio, o xote, a vaneira entre outros (BANGEL, 1989). Ayestarán (1967) afirma que esse estilo de sílaba contra nota, evitando floreios e melismas no caso da milonga por vezes tinha seus versos mais ditados do que cantados. Quando há melodias, normalmente estas são “simples, intuitivas, construídas por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente” (BANGEL, 1989, p. 29).

O timbre de voz, ao menos se nos atermos a um recorte geográfico do Rio Grande do Sul também tem características que referenciais na construção da milonga e mesmo de outros gêneros relacionados. De acordo com a etnomusicóloga Elizabeth Lucas (1994), é comum nas músicas sul-riograndenses um “estilo vocal marcado pela tensão (força) e intensidade (volume) da voz” (p. 141). Este modo de cantar “gritado” é imediatamente reconhecido no contexto dos festivais nativistas como mais “autêntico” por lembrar da maneira que o gaúcho supostamente lida (ou doma) com a natureza. Cantar gritado “representa simbolicamente o homem da cultura pastoril – o peão, o ‘gaúcho’, o campeiro” e deve ser complementado com um “‘sotaque de fronteira’ evidenciado na articulação diferencial de vogais e consoantes” (ibidem) Em oposição a esse, estaria um modo de cantar “urbano” logo menos “autêntico. Lucas observa que “independente do timbre e da extensão vocal do intérprete-cantor, o modo de projetar a voz no alto de cantar ajuda a criar aquilo que de maneira genérica chama-se ‘estilo musical’ e uma cultura dominada por homens mesmo as mulheres adotam esse modo de cantar (p.141).

Se o timbre de voz é um signo formador de identidade, a própria milonga também compartilha este papel. Medeiros e Silva (2014) apresentam a milonga em um contexto de formação de identidades latino-americanas. Há a compreensão de que a milonga é uma espécie de música crioula platina, ou seja, originária e ligada à essa localidade, ideia que compartilham com pesquisadores supracitados como Aharonián (2010) e Ayestarán (1967). Afirmando que a milonga “representa de modo peculiar a cultura gaúcha”, Maria Di Fanti (2009) entende que a construção do *ethos* do emissor milongueiro se dá nos discursos subjacentes às letras de algumas canções que tomam como matriz a milonga.

Na conjuntura proposta pela autora, *ethos* é entendido como “imagem discursiva do enunciador construída por meio de diferentes elementos (linguísticos, éticos, estéticos, etc.) inseridos em um contexto sócio-histórico, os quais necessitam da ‘incorporação do

interlocutor para apreendê-lo em um conjunto difuso de representações sociais “ (DI FANTI p. 151). Este *ethos* traz como essencial a relação com o outro, seja sujeito ou discurso e “traz à tona a diversidade de vozes sociais, posições ideológicas” que tecem o próprio discurso e o sujeito (idem, p. 153). Ou seja, o *ethos* milongueiro, está “perpassado de saberes, valores, e história” na relação com o outro (idem, p. 163). Portanto para a autora a milonga é capaz apresentar “um mundo ético próprio do pampa gaúcho”, em que nas letras das canções, pode ser encontrado diversos vocábulos referentes à práticas, sentimentos, objetos, espaços e sujeitos passíveis de serem reconhecidos pelo interlocutor como “aspectos partilhados da cultura gaúcha” (p. 157).

Dentro das formas de gênero musical, a milonga pode ser entendida como um gênero tradicionalista. De acordo com Lena e Peterson (2008), estes gêneros o ideal dos participantes é preservar uma herança musical e imprimir nas gerações subsequentes a importância da música e seus rituais correlacionados. Fãs e organizações institucionais dedicadas à perpetuação do gênero devotam seus esforços em construir uma história e guiar os *performers* identificados com o gênero em relação à um cânone deste sistema musical. Apoiado em periódicos locais ou regionais, festivais, competições e outras ocasiões celebratórias, tais práticas visam manter vivo o espírito do gênero e reafirmar sua comunidade. Embora possa haver um mercado de bens simbólicos que difunde e desterritorializa a cultura, para a manter a coesão do gênero, diversos fatores socioculturais como a origem regional são usados como marcadores de autenticidade.

Lena e Peterson (2008) afirmam que “tradicionalistas despendem uma grande quantidade de energia lutando entre si sobre os modelos que eles constroem para representar uma música de gênero e seu cânone de *performers* icônicos” (p.706). Também debatem sobre quais instrumentos são apropriados e mesmo sobre as origens do próprio gênero. Ainda de acordo com os sociólogos “gêneros tradicionalistas rebaixam o que eles identificam como um consequência adulterantes da exploração comercial da música do gênero, e eles censuram artistas que são vistos como servidores dos interesses ou valores corporativos” (idem). Os híbridos ou outros desvios em relação à ortodoxia são de modo geral, desencorajados.

### 3 Amigo Punk

Mas se o gauchismo (e conseqüentemente a milonga) encontra uma espécie de renascimento nas últimas décadas do século XX, simultaneamente no Rio Grande do Sul, o rock em suas diversas variáveis emergiu como gênero popular principalmente em entre a juventude de classe média. O rock no estado remonta suas origens desde final da década de 50, onde surgiam grupos musicais locais que rejeitavam a vestimenta “gaudéria”. Assim como em diversas partes do mundo, a juventude porto-alegrense foi impactada pelo surgimento de artistas e o estilo de vida rock n’roll. A partir dos anos 1960, a jovem guarda incentivou conjuntos locais à comporem em português, e evidentemente, os Beatles amplificaram a popularidade do estilo além de expandir as fronteiras criativas do gênero. Também desde essa época já se entendia a posição mercadológica marginal de Porto Alegre em relação à São Paulo e Rio de Janeiro, onde as bandas obtinham com maior facilidade um contrato com produtores e proximidade com a indústria fonográfica.

Mais próximo ao final da década, os músicos roqueiros de Porto Alegre tiveram contato com rock psicodélico o movimento hippie via-Woodstock . Já na década de 1970, grupos ligados ao Tropicalismo de Tom Zé e Mutantes também foram à capital e influenciaram músicos que buscavam uma linguagem modernista, como os Almôndegas. Devido ao apreço rock e pop anglófono e simultânea formação gaúcha, de música do interior, havia uma intenção de unir o que eles consideravam suas raízes e fazer da música do Rio Grande do Sul algo que soasse como a música pop internacional. Tal fenômeno pode já demonstrar, cerca de vinte anos antes da canção *Amigo Punk* ser gravada, um tendência em convergir a cultura regional com o rock.

Frank Jorge, baixista, cantor, compositor da Graforréia Xilarmônica toca em bandas de

rock em porto alegre desde o começo da década de 1980. Ainda aluno do Instituto de Educação em Porto Alegre, Jorge colocava em prática suas primeiras lições de violão ao tocar com os amigos, mais tarde também músicos da cena como Tchê, Marcelo Birck, Alexandre Ograndi, entre outros. A avenida Oswaldo Aranha cantada em *Amigo Punk* já se tornava, assim como bairro onde ficava, o Bom Fim, ponto de encontro de roqueiros, punks e agitadores culturais.

De acordo com Frank Jorge, o nome Graforrêia Xilarmônica foi inventado antes de sua chegada na banda. O nome foi dado por Alexandre Ograndi ao escolher aleatoriamente duas palavras no dicionário. Graforrêia e Xilarmônica, que juntas não querem dizer nada: a primeira palavra descreve uma doença mental em que o indivíduo escreve sem parar palavras aleatórias e xilarmônica é uma espécie de xilofone, instrumento musical de percussão.

A canção-objeto abordada neste artigo pertence à um disco da banda lançado por um selo ligado à uma *major* (WEA) chamado Banguela Records. Criado em 1994 por um associação entre a banda paulista Titãs e o produtor gaúcho Carlos Eduardo Miranda. A despeito da crescente internacionalização do mercado e mesmo a própria associação do disco com um selo ligado à uma transnacional da música, entendo que a canção se enquadra em uma conjuntura de crescente regionalização do cenário musical. De acordo com Vicente (2014), nessa época “o português acabou por se tornar a língua predominante” e além disso “muitas bandas e artistas incorporaram influencias musicais regionais” (p.168). Segundo o autor esse processo relaciona-se com a emergência e fortalecimento de identidades locais mas também com uma maior autonomização das vertentes da cena alternativa.

A música *Amigo Punk* é uma parceria entre Frank Jorge e Marcelo Birck. De acordo com Birck, a canção ganhou o prêmio açorianos no 2000 de melhor música, sendo inclusive popular nas rádios no ano anterior. Frank Jorge aponta que a ideia da letra da canção vem da vivencia “punk” em amanhecer bebendo na Avenida Oswaldo Aranha. O punk já era uma realidade na cidade, com bandas do gênero despontando anos antes. Segundo Jorge, esse viés autobiográfico se relacionaria com uma caricatura nativista, o que inspirou a banda em utilizar o contexto urbano, de “gaudério com uma levada rock esquisita” (ÁVILA et al, 2012). De acordo com o guitarrista Carlo Pianta, um dos dois compositores apareceu no ensaio com uma milonga, uma música de imagem, em que um parceiro complementou a criação do outro. O momento de criação era frequentemente cômico, em que os integrantes riam de sair lágrimas ao compor as letras. Pianta considera a música um *standard*, por ser simples e direta e que “rolou uma identificação dos porto-alegrenses com a música” (idem).

A parceria Birck-Jorge resultava por vezes em canções com partes contrastantes e rupturas entre as sessões de uma mesma canção. Era considerado divertido pela banda, e por vezes resultava da junção de trechos de músicas diferentes. Esse teor divertido, frequentemente é considerado (não sem controvérsias) a marca e denominador comum do rótulo rock gaúcho. Frank Jorge afirma que a despeito das tentativas de rotulações por parte da imprensa paulista de caracterizar o rock gaúcho como engraçado, a Graforrêia sempre foi conhecida por ser uma banda de sonoridade esquisita e de bons músicos<sup>4</sup>.

A música consiste na estrutura hegemônica da música popular tanto nacional quanto internacionalmente: a canção. A letra e melodia, ao invés de contrastar versos e refrões, consiste em três seções melódico-harmônicas consecutivas que repetem junto com a letra e são intercaladas por passagens instrumentais. A tonalidade e muitas das sequências harmônicas são idênticas à milonga-modelo apresentada por Bangel (1989, p.43). Harmonicamente, é centrada em relações de tônica menor/dominante (Am/E7, com progressões em quartas dentro do campo harmônico) e faz uso da figura rítmica do *tresillo* em quase toda a canção.

Entretanto, a maneira de cantar, utilizando harmonias cantadas em terças bastante utilizado por John Lennon e Paul McCartney, em um timbre não gritado, já se diferencia do estilo gaúcho proposto por Lucas (1994). A melodia de voz, embora prime por um estilo silábico, possui vocalizações na introdução. E ainda que façam uso do violão arpejado acompanhado de ocasionais fraseados, este é complementado pelo baixo elétrico e bateria. Além disso, o andamento é acelerado, mais adequado ao rock, com a caixa da bateria realizando em algumas sessões acentos nos tempos pares do compasso 4/4.

<sup>4</sup> Outro músico do chamado rock gaúcho, Carlinhos Carneiro, é mais enfático: “ninguém na Graforrêia era palhaço, porra!” (ÁVILA et al, 2012). No mesmo livro, Arthur de Faria afirma que a Graforrêia Xilarmônica é uma das bandas mais interessantes surgidas no som gaúcho, que abdicava de clonar modelos estrangeiros. Segundo Faria, “a Graforrêia tinha aquela coisa de não dar bola pra moda. Eles criaram uma coisa deles. E a partir daí seguiu” (...) “Uma mistura de rock dos anos 60 (...) misturando com música aleatória, de ruído, diatonalismo, politonalismo, um monte de coisas” (ÁVILA et al, 2012).



Amigo punk  
Escute este meu desabafo  
Que a esta altura da manhã  
Já não importa o nosso bafo

Pega a chinoca, monta no cavalo  
E desbrava esta coxilha  
Atravessa a Osvaldo Aranha  
E entra no Parque Farroupilha

Amanhecia e tu chegavas em casa com asa  
A tua mãe dá bom dia  
E se prepara pra marcar  
O gado com o ferro em brasa

E não importa se não tem lata de cola  
Eu quero agora é sestejar nos meus pelego  
Com meu cavalo galopando campo afora  
O meu destino é Woodstock, mas eu chego

Aonde eu ouço a voz da cordeona  
Já escuto o gaiteiro puxando o fole  
Vai animando a gauderiada no bolicho  
Enquanto eu sigo detonando o hardcore

A letra, faz menções simultaneamente ao campo e ao imaginário gauchesco com descrições da paisagem da capital, Porto Alegre. O eu-lírico supostamente é um gaúcho campeiro conversando com um punk, e que montando em um cavalo pretende ir à Woodstock, festival ápice da cultura hippie-roqueira dos anos 1960. Curiosamente, menciona o acordeom responsável pela composição da sonoridade da música gauchesca (“cordeona”) sem que esse instrumento componha o arranjo original da canção. Por outro lado, tampouco a canção guarda semelhanças imediatas com o hardcore, variante do punk mais acelerada e de letras críticas em relação à política e sociedade.

O contraste apresentado na canção pode ser explicado pelas vivências dos compositores. Frank Jorge admite que era ávido “por conhecer coisas novas. A gente sacava uma banda de MPG [música popular gaúcha], Grupo Semente, qualquer coisa, e íamos lá ver o que era” (ÁVILA et al, 2012). Por outro lado Marcelo Birck afirma que “as tradições e práticas gauchescas são coisas tão familiares quanto distantes pra boa dos habitantes do Rio Grande do Sul – aqueles que vivem dos centros urbanos” (ÁVILA et al, 2012). Ainda assim, não seria correto afirmar que as bandas de rock no Rio Grande do Sul intencionam divulgar o gauchismo<sup>5</sup>.

O hibridismo feito na canção pode ser entendido como contrastivo, uma vez que não “não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB” (PIEDADE, 2011, p.104). As partes A e B se mostram como tais, dissociados. Para o musicólogo, o cerne deste hibridismo seria justamente essa dualidade, em que a “identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente” (idem). Na música, este hibridismo se daria em frases ou modos determinados dentro de uma peça, ou progressões harmônicas típicas, padrões de ritmos, timbres denotativos ou combinações desses aspectos em estruturas curtas. Tais elementos, A e B estariam ali justamente para serem ouvidos como A e B, e reconhece-los faz parte do processo de escuta, ao menos na intenção de quem o criou.

Entendo que este tipo de hibridização faz parte daquilo que Ruben Oliven chama de formas de ser gaúcho não controladas pela hegemonia do Tradicionalismo (2006, p. 178). A

<sup>5</sup> De acordo com o músico da cena Flávio “Flu” Santos, diferente de Pernambuco com o Manguebeat, no Rio Grande do Sul “som regional é uma coisa que pra Porto Alegre não rola, antes rolava um preconceito. Hoje é uma coisa mais aberta. Mas é um som que nunca me bateu – seria mentiroso se eu dissesse que gaudério é afudê” (ÁVILA et al, 2012).

identidade, garantida, almejada ou afirmada é importante para os indivíduos, em especial na contemporaneidade. Porém, tal como descreve Hall (2006), a identidade cultural, encontra-se longe de qualquer essencialismo, e se mostra fragmentada e por vezes até contraditória. O regional ou local, atuando na lógica da globalização, encontra-se em tensão com o nacional e o global, gerando identidades que transitam e hibridismos com outras culturas.

Embora nossa identidade na contemporaneidade possa ser entendida como fragmentada ou fluida, e possamos nos sentir geograficamente e culturalmente deslocados, Tim Wall (2003) afirma que “continuamos relacionarmos nós mesmos a importantes sentidos de histórias coletivas e individuais”(p.161). A identidade não foi perdida, e embora aspectos como o local não possam ser mais entendidos de maneira estática, ainda são importantes norteadores, podendo servir como orientações para formas de atividade musical produtoras de novas identidades.

## Conclusões

Evidentemente, para um maior aprofundamento nas questões abordadas neste artigo, seria necessário uma metodologia que abrangesse relatos mais recentes e específicos dos próprios agentes produtores e consumidores da canção. A intenção deste artigo foi de apresentar alguns resultados que considero iniciais e até certo ponto superficiais sobre temas recentemente abordados por investigações acadêmicas: hibridações na música, rock gaúcho e mesmo a música popular massiva ou mediada.

Ainda assim, foi possível perceber que as diferenças estabelecidas entre as categorizações musicais, ainda que partam dos aspectos sonoras, estão intimamente relacionadas aos discursos que circulam sobre esses gêneros musicais. Por isso, mais do que reconhecer os aspectos musicais, é necessário compreender os discursos e juízos de valor subjacentes à maneira como se organizam ou dinamizam os sons em uma determinada música. Tais julgamentos estabelecem distinções, hierarquias entre os gêneros, e criam relações de identificação entre produtores e consumidores e outras funções.

Dessa forma, entendo que em *Amigo Punk* a milonga está “a serviço” do rock, o que demonstra que, a despeito de frequentemente um gênero ser definido pelas suas características musicais, o fato da canção tomar emprestada as cadências e o *tresillo* da milonga não a transforma em milonga completamente. Compreendo que o ritmo da bateria e a sonoridade roqueira das guitarras elétricas e mesmo características ausentes em uma hipotética partitura se tornam preponderantes. Tais sínteses de gêneros, podem construir novas (e bastante amplas) audiências. Musicalmente pode ser uma milonga, mas basicamente quem a consome é um público de rock. Além disso, se sua matriz é a milonga pampeana, a canção não apresenta o caráter melancólico e preocupado com a autenticidade das milongas consagradas por festivais nativistas. Ao contrário, seus compositores se apropriam do imaginário gauchesco e da milonga até certo ponto como uma paródia. Dessa forma, a preservação da cultura regional e autenticidade da forma musical ficam em segundo plano, importando mais o exercício criativo e até lúdico da atividade de compor e tocar.

## Referências

- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. 2ª Ed. Montevideo : Ediciones Tacuabé, 2010.
- ÁVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MULLER, Eduardo. *Gauleses Irredutíveis: causas e atitudes do rock gaúcho*. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora Buqui, 2012. (e-book kindle)
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. 6ª Edição. Montevideo: Bolsilibros ARCA 28,

1967. 182 p.

BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1989. 64p.

BAUER, Martin W. Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2ª Edição. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 2002, p. 365-389

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. Identidade, alteridade e cultura regional: a construção do ethos milongueiro gaúcho. In **Revista Alfa**, São Paulo, v. 53, n. 1, p. 149-166, 2009.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: **Popular Music Perspectives**, Papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn e Philip Tagg, eds, IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

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

FRITH, Simon. **Performing rites: evaluating popular music**. 1ª Ed. Oxford: Nova Iorque, 1996.

GARCIA - CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªEd. São Paulo: Edusp, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. Introduction: Popular music studies- meaning , power and value . In HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith. **Popular music studies**. Londres: Arnold, 2002.

LENA, Jennifer C; PETERSON, Richard A. Classification as culture: types and trajectories of Music Genres. In **American sociological review**, v.73, n.5, 2008, p.697- 718

LUCAS, Maria Elizabeth. Identidade sonora. In GONZAGA, Sergius ; FISCHER, Luís Augusto. **Nós os gaúchos**. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1994, v.2. p. 139-143

MIGOTTO, Boca; MULLER, Mariana. Filme sobre um bom fim. Produção de Mariana Muller, Direção de Boca Migotto. Epifania Filmes, Porto Alegre, 2015. 1DVD, 88 min, color, som.

OLIVEIRA, Sandra. **Hibridações: um estudo sobre canções do compositor Zeca Baleiro**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-nação**. 2ª Ed rev. e amp. Petrópolis- RJ: Vozes, 2006

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 9ªEd. São Paulo, Brasiliense, 2007.

PIECADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. In **Per Musi: Belo Horizonte**, n.23, 2011, p.103-112

RALPHES, Paul. Acústico MTV bandas gaúchas. Produção de Paul Ralphes. Sony Music Entertainment, São Paulo, 2005. 1DVD, 69 min, color, som.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. In **Revista Opus**, v.8, n.1 Fevereiro de 2002, p. 102-113.

SANTI, Álvaro. CANTO LIVRE? O nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da canção nativa do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999

SILVA, Danilo Kuhn da ; MEDEIROS, Daniel Ribeiro. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **Revista do centro de artes da UDESC**, n.11 abril/2014 Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/MUSICA\\_ares\\_de\\_milonga.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/MUSICA_ares_de_milonga.pdf). Acesso em : 06/01/2016

SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do Rock Gaúcho: uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990). In DI PINTO, Charles; BORBA, Gustavo (orgs.). **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2014, p. 19-49.

SHUKER, Roy, *Understanding popular music*. 2ª Ed. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. Silêncios e esquecimentos culturais do Mercosul. In Ulhôa, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. 1ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. P. 71-93.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In *Ícone*, Recife, v.10, n.2, p. 1-12, 2008

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. 1ª Ed. São Paulo: Alameda, 2014. 270 p.

WALL, Tim. *Studying popular music culture*. Arnold: Londres, 2003.

### Sites Consultados

BANDCAMP. Coisa de Louco II . Disponível em: <https://graforreia.bandcamp.com/album/coisa-de-louco-ii>. Acesso 17/05/2016

YOUTUBE. Amigo Punk – Concertos Dana . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYJAN0x5UiQ>. Acesso 17/05/2016

\_\_\_\_\_. Rock de Galpão – Amigo Punk. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BMEdU7TSoyE>. Acesso 17/05/2016

\_\_\_\_\_. Wander Wildner – Amigo Punk. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=D1sgRi\\_NFfA](https://www.youtube.com/watch?v=D1sgRi_NFfA). Acesso 17/05/2016