



Revista Internacional de Folkcomunicação

ISSN: 1807-4960

revistafolkcom@uepg.br

Universidade Estadual de Ponta Grossa
Brasil

Dewes, Helyna; Silveira, Ada C. Machado da
Do fundo da grotta para o streaming: o sucesso do grotesco na midiatização musical
Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 18, núm. 41, 2020, Julio-, pp. 152-168
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Ponta Grossa, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.5212/RIF.v.18.i41.0008>

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=631766106005>

- [Cómo citar el artículo](#)
- [Número completo](#)
- [Más información del artículo](#)
- [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Do fundo da gruta para o *streaming*: o sucesso do grotesco na mídia musical

Helyna Dewes¹

Ada C. Machado da Silveira²

Submetido em: 20/09/2020

Aceito em: 12/11/2020

RESUMO

O cenário da pandemia de Covid-19 estimulou a exposição de músicos em *lives* musicais. Artistas que já se faziam presentes em plataformas de *streaming* e em mídias sociais digitais buscaram espaço com vistas a superar a exigência de distanciamento social. O artigo observa a intrínseca relação entre o campo da música e os processos de mediação e propõe-se a examinar como ocorre a inserção da música regional gaúcha em algumas das transmissões de maior audiência no período no *streaming*. Analisa-se especificamente o fenômeno de uma canção reconhecida como pertencente a uma identidade específica, a partir da relação entre letra, sonoridade e ritmo, e sua divulgação a partir de memes para audiências desterritorializadas. Constata-se que, a partir do linguajar de zombaria em temas já tratados pela narrativa mítica, a vertente musical galponeira assumida na canção manifesta o desprezo por formas cultas e críticas de expressão musical, e conquista por via mediada tanto audiências regionais como nichos regionalistas nacionais. Seu êxito expressa a busca catártica de superação da asfixia social determinada pelo contexto da pandemia.

PALAVRAS-CHAVE

Mediação; Música regional gaúcha; Música Popular; Grotesco.

From the caves to streaming: The grotesque success and music mediation

ABSTRACT

¹ Produtora cultural da Universidade Federal do Pampa, é graduada em Publicidade e Propaganda, mestra e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria. Correio eletrônico: helyna.dewes@gmail.com.

² Professora Titular da Universidade Federal de Santa Maria e pesquisadora do CNPq. Integra o quadro permanente do PPGComunicação da UFSM e é colaboradora do Mestrado Profissional em Comunicação e indústria criativa da Universidade Federal do Pampa. Correio eletrônico: ada.silveira@ufsm.br.

The Covid-19 pandemic scenario stimulated the exposure of musicians in musical lives. Artists who were already present on streaming platforms and on digital social media sought space in order to overcome the requirement of social distance. The article observes the intrinsic relationship between the field of music and the processes of mediatization and proposes to examine how the insertion of regional music from Rio Grande do Sul occurs in some of the broadcasts with the highest audience in the period in streaming. It specifically analyzes the phenomenon of a song recognized as belonging to a specific identity, based on the relationship between lyrics, sounds and rhythm, and its dissemination through memes for deterritorialized audiences. It appears that, from the language of mockery in themes already dealt with by the mythical narrative, the gallant musical aspect assumed in the song expresses contempt for cultured and critical forms of musical expression, and conquers via media both regional audiences and national regionalist niches. Its success expresses the cathartic search for overcoming social asphyxia determined by the context of the pandemic.

KEY-WORDS

Mediatization; Gaúcha Pop Music; Pop Music; Grotesque.

Desde el fondo de la gruta hacia el *streaming*: el éxito del grotesco en la mediatización musical

RESUMEN

El escenario de la pandemia Covid-19 estimuló la exposición de los músicos en la vida musical. Los artistas que ya estaban presentes en las plataformas de streaming y en las redes sociales digitales buscaron espacio para superar el requisito de la distancia social. El artículo observa la relación intrínseca entre el campo de la música y los procesos de mediatización y propone examinar cómo se da la inserción de la música regional de Rio Grande do Sul en algunas de las transmisiones con mayor audiencia del período en el *streaming*. Analiza específicamente el fenómeno de una canción reconocida como perteneciente a una identidad determinada, a partir de la relación entre letra, sonido y ritmo, y su difusión a través de memes para audiencias desterritorializadas. Parece que, desde el lenguaje de la burla en temas ya tratados por la narrativa mítica, el aspecto musical galante asumido en la canción expresa desprecio por las formas culta y crítica de expresión musical, y conquista por vía mediática tanto a las audiencias regionales como a los nichos regionalistas nacionales. Su éxito expresa la búsqueda catártica de superación de la asfixia social determinada por el contexto de la pandemia.

PALABRAS-CLAVE

Mediatización; Música regional *gaúcha*; Música popular; Grotesco.

Introdução

A partir de meados do mês de março de 2020, com o cenário da pandemia de Covid-19, as telas dos computadores, *tablets* e *smartphones* foram tomadas por *lives* musicais. A

modalidade de apresentação virtual já estava presente em distintas plataformas de *streaming* e em mídias sociais digitais. Nesse momento, no entanto, as *lives* musicais despontaram como alternativa para que artistas dos mais diferentes gêneros pudessem dar continuidade aos seus trabalhos, devido à impossibilidade de realização de shows presenciais, como consequência da exigência de distanciamento social.

Foi possível observar a enorme discrepância de condições estruturais que os cantores e as bandas possuem. Enquanto alguns artistas contaram com grandes patrocinadores e promoveram campanhas de arrecadação de recursos, outros realizaram suas *lives* com materiais precários, conexões domésticas, cenários improvisados e transmissões repletas de problemas técnicos.

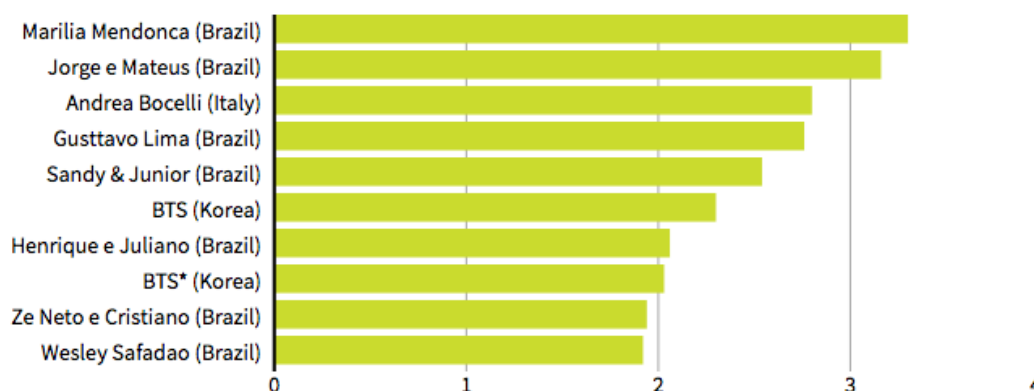
Dentre as transmissões com maior número de visualizações, inclusive mundialmente, estão as realizadas por cantoras e cantores do gênero sertanejo, expressão musical popular prevalente no interior da rica região Sudeste do Brasil. Com seu poder mercadológico, os sertanejos produziram a primeira *live* a ultrapassar o recorde mundial de *views* simultâneos do Youtube, no final do mês de maio. O cantor Gustavo Lima realizou o feito de protagonizar uma *live* com cinco horas de show e ajuda social (PIRES, 2020).

No mês precedente, ele e outros artistas brasileiros atingiram números ainda mais expressivos, como Jorge e Mateus que, junto de Marília Mendonça, superaram Andrea Bocelli, ao ter mais de três milhões de *views*, conforme matéria publicada em 29 de abril pela agência Reuters (MANDL, 2020), cujo infográfico reproduzido na figura 1:

Figura 1 – *Lives* musicais de artistas brasileiros é destaque no mundo

Live streaming mania

Brazilian pop stars account for nearly all of world's most livestreamed concerts on YouTube - in millions



Fonte: Carolina Mandl (2020).

A figura 1 expõe os desempenhos de *lives* no Youtube. Nela observa-se ainda o desempenho de Sandy & Junior e dos sertanejos Zé Neto e Cristiano empatados com um representante do forró, Wesley Safadão, proveniente do Nordeste brasileiro. Disputa protagonismo mundial, em meio a eles, o mesmo grupo BTS da Coreia do Sul em diferentes apresentações.

Dentro do ambiente improvisado das *lives* musicais no começo da pandemia, de uma maneira geral, pôde-se observar que, além de canções pertencentes a seus repertórios, os artistas permitiram-se algumas liberdades, como a de incluir composições de outros cantores sertanejos consagrados. Contudo, Gustavo Lima e a dupla Fernando e Sorocaba também selecionaram a composição intitulada “Do fundo da grota” para suas apresentações. A canção é interpretada pelo cancionista gaúcho Baitaca e obteve certa notoriedade perante um público específico ao ser difundida em memes veiculados no canal do Youtube denominado

Santo Fole, cujos conteúdos relacionam-se ao universo dos gaiteiros ou acordeonistas (LUCCHESE, 2020).

O fenômeno que permitiu a ampliação da circulação de um estilo musical circunscrito a uma região do interior do Estado do Rio Grande do Sul para além de suas audiências usuais, em espaços estranhos a sua manifestação, despertou-nos para o debate dos limites da atividade artística frente às possibilidades da circulação midiaticizada. Desse modo, o objetivo proposto no presente artigo observa a intrínseca relação entre o campo da música e os processos de midiaticização e propõe-se a examinar como ocorre a inserção da música regional em algumas das transmissões de maior audiência no período inicial da pandemia de Covid-19 no Youtube.

Metodologicamente, analisa-se na letra de “Do fundo da grotta”, a partir de aspectos da categoria definida por Mikhail Bakhtin como cronotopo, os elementos constituintes da identidade cultural e da expressão musical reconhecida como gaúcha. Ademais, a partir do conjunto formado pela sonoridade, pelas performances e, considerando que a propagação inicial da canção na internet se deu a partir de memes, tecemos algumas considerações sobre a escolha dos sertanejos ao incluir a canção em seus repertórios de *lives*.

Midiaticização e música

O termo midiaticização desenvolve-se, inicialmente, a partir da constatação de uma maior interação entre sistemas e dispositivos tecnológicos de comunicação e sujeitos, influenciando e alterando diversos âmbitos da sociedade, gerando novas realidades. Na concepção de José Luiz Braga (2006), adotada neste artigo, o autor considera o processo de midiaticização como a dinâmica de referência dentre os demais processos de interação social, ou seja, é central na sociedade, na medida em que influencia as demais lógicas a partir do campo da mídia. Ainda que seu estabelecimento não esteja terminado, sua implementação encontra-se em fase bastante avançada.

Aproximando-se dessa concepção, Muniz Sodré reflete sobre o “bios midiático” que deriva “da evolução dos meios e de sua progressiva intersecção com formas de vida tradicionais” (SODRÉ, 2002, p. 238). A noção é resultante da perspectiva aristotélica a respeito dos modos de viver e explica a relação contemporânea entre cultura, sociedade, meios de comunicação e tecnologia subjugando-se às regras de mercado a partir da esfera midiática.

Nesse âmbito, surgem novas possibilidades de socialização fundadas em uma tecno-cultura em transformação, modificando a realidade nos distintos âmbitos sociais, sejam eles o trabalho, o lazer, a economia ou a política. Sodré (2002) elenca também, como resultado da midiatização, a emergência de outra realidade, proveniente dos meios analógicos, recriando o mundo social através dos produtos de comunicação. A evolução digital, para o autor, potencializa a existência desse novo espaço-tempo que se constitui como um espelho, sendo a realidade social apenas um reflexo, configurando-se vicariamente, mas gerando novas estéticas, sentidos e sociabilidades.

A midiatização não deve ser observada como um caminho único, ou uma lógica específica, como lembram Nick Couldry e Andreas Hepp (2016). Os processos de midiatização derivam da complexificação social, a qual demanda cada vez mais a comunicação mediada entre dispositivos tecnológicos, instituições e sujeitos. A ordenação de sentidos sociais a partir da midiatização, segundo os autores, nomeada como figuração, vem sendo deslocada pelos novos valores e implicações oriundos desse processo.

Não se poderia falar em revolução tecnológica no conjunto das mídias, de acordo com Braga e Sodré, como para Couldry e Hepp, mas sim, uma evolução gradual dos dispositivos de comunicação, a partir da absorção ou adaptação das tecnologias previamente existentes, e não sua eliminação ou desaparecimento (BRAGA, 2006; SODRÉ, 2002). A evolução ocorre, para Couldry e Hepp (2016), em ondas de midiatização, cuja origem reside na mudança qualitativa fundamental nos ambientes de mídia, suficientemente decisiva para constituir fases distintas da midiatização.

Partindo-se do desenvolvimento do conjunto de mídias em determinado período, as ondas não caracterizam uma inovação descontextualizada, mas um elo entre os antigos dispositivos e os novos, constituindo diferentes modos de produção midiática. As transformações não se refletem apenas no ambiente midiático, e sim nas sociabilidades e nos processos interacionais mais complexos, os quais foram utilizados para reflexão pelo viés do desenvolvimento da música. Os momentos definidos como mecanização, eletrificação e digitalização delimitam as distintas ondas da midiatização (COULDRY; HEPP, 2016).

O primeiro momento tem como marco inicial o desenvolvimento da prensa de tipos móveis, no século XVI. O processo mecânico de impressão de textos e panfletos, mas também de partituras musicais, permitiu a ampliação da circulação de informações que, até então,

tinham um alcance restrito. No campo da música, ainda relacionado a esse momento, cita-se o registro de canções em discos, que viriam a dar origem aos conhecidos LPs ou *long plays*.

A eletrificação inicia-se com a criação do telégrafo e dos meios de comunicação caracterizados pela transmissão, como rádio e televisão. Desenvolvidos predominantemente no decorrer do século XX, são meios que permanecem relevantes na ecologia midiática contemporânea. Atrelada a esses meios de difusão, a música, nesse período, desenvolve-se comercialmente através de uma indústria fonográfica nacional e incorpora-se à eletrificação através das tecnologias de amplificação do som utilizadas em performances musicais ao vivo, por exemplo.

Por último, a digitalização corresponde ao período que compreende o aparecimento do computador, dos CDs, dos arquivos de dados e do telefone celular, e pela criação e popularização da internet, permitindo a disseminação de conteúdos digitais em canais e plataformas virtuais de comunicação, onde emergem novas possibilidades de interação, sem, contudo, diferenciarem-se dos meios consolidados, como o rádio e a televisão. O desenvolvimento do mercado da música, dependente das lógicas mercadológicas das grandes gravadoras, ou *majors*, vivencia os problemas relacionados à pirataria de CDs e às novas dinâmicas de circuitos alternativos de produção e circulação musical proporcionado pela digitalização.

Além das mudanças ocorrerem cada vez mais rapidamente entre as últimas fases, observa-se que a interdependência entre meios, dispositivos, instituições e sujeitos torna-se também mais profunda. Dessa forma, estaria configurando-se a quarta onda, a partir do aprofundamento da digitalização nas distintas instâncias sociais, através da internet, smartphones e plataformas de *streaming* (COULDRY; HEPP, 2016)

No caso da música, José Luiz Fernández (2015) designa o momento atual da como *post-broadcasting*. Considerando a socio-semiótica das midiatizações, as fases por ele descritas dividem-se em três categorias. A primeira, *broadcasting*, estabelece-se pela emissão centralizada em uma única fonte, dirigida para vários receptores. Após, o autor identifica a fase de *networking*, quando receptores e emissores se interligam e realizam emissões entre eles, formando redes. A fase atual, *post-broadcasting*, origina-se na mescla das anteriores, onde meios de comunicação de massa absorvem características de rede, enquanto as plataformas digitais conformam-se por dinâmicas do *broadcasting*.

A música e os gaúchos

A cadeia produtiva da música regional do Rio Grande do Sul atrela-se à conjuntura cultural de marcada raiz folclórica. A circulação das produções tem seu lugar garantido em espaços onde ocorrem atividades de cunho artístico e cultural como os Centros Tradicionalistas Gaúchos (CTGs), os festivais de música nativista, os bailes e os rodeios, ambientes que simulam um conjunto de amplas práticas com origem no contexto rural, no qual se filia à assim chamada cultura gaúcha.

Embora não haja dados centralizados sobre a indústria da música no estado, Tarson Nuñez (2018) detectou que a movimentação econômica do mercado da música no Estado pode ser de, no mínimo, 660 milhões de Reais por ano, e que a geração de postos formais de trabalho pelo setor ultrapassa atividades industriais e agrárias consolidadas, como a produção e beneficiamento de laticínios, arroz, vinho e celulose. Percebe-se que, mesmo com números representativos, uma cadeia produtiva operante e circuitos de consumo estabelecidos, é suscitados a dúvida entre os artistas da música regional gaúcha sobre o fato dessas produções não conquistarem um reconhecimento nacional, sendo raros os casos de composições que ultrapassam as barreiras da região sul do Brasil (FERREIRA, 2014).

Buscando debater a questão e as condições econômicas presentes nesse âmbito, foi criada a Comissão Especial sobre a situação da Cadeia Produtiva da Música e da Cultura Gaúcha, pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, em novembro de 2019. A partir de audiências públicas, foi definida como necessárias a criação de políticas para a cultura gaúcha, a demanda de qualificação profissional para o setor, a formalização na contratação dos trabalhadores da indústria da música e o levantamento de informações unificadas e acessíveis para o embasamento de estudos e ações (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO RIO GRANDE DO SUL, 2020).

Para ponderar sobre o tema, evidencia-se a insuficiência de uma abordagem apenas pelo viés econômico. Parte-se, então, da relação entre os aspectos mercadológicos do campo musical e as ordens semióticas e técnicas envolvidas no processo de criação da música regional gaúcha. Desse modo, é necessário abordar o conceito de gênero musical, tendo em vista as imbricações entre o consumo de música e o mercado fonográfico (JANOTTI JÚNIOR, 2006). Os gêneros inter-relacionam elementos específicos que conformam padrões na

produção e na escuta da música, os quais se pautam pelos objetivos mercadológicos, mas também simbólicos das composições. Para Felipe Trotta (2005), a categorização de bandas, artistas e músicas orienta o consumo e o atendimento de expectativas dos ouvintes, fazendo com que os gêneros musicais organizem as possibilidades que se apresentam para o público. Para o autor, além dos elementos que caracterizam uma determinada música enquanto pertencente a um gênero, como o tema das letras ou a seleção de instrumentos utilizados, “dois aspectos são facilmente identificáveis na classificação de um gênero: a sonoridade e o ritmo” (TROTTA, 2011, p.63). Os gêneros musicais originam-se, então, de uma demanda do mercado, mas também estão relacionados às escolhas simbólicas realizadas pelos artistas, bem como às distintas práticas de consumo por parte das audiências.

A música regional gaúcha caracteriza-se, desde sua origem, por conteúdos temáticos desenvolvidos em torno do gaúcho e do campo, por uma variedade de gêneros e por distintas vertentes ou segmentos oriundos de movimentos estéticos que emergiram no decorrer do século XX. A música possui um papel fundamental na reconfiguração cultural proposta por cada uma das vertentes, tendo em vista que elas não se delimitavam somente à esfera musical. Conforme análise de Eduardo Ferraro (2020), até a década de 1960, a produção musical regional do estado era estigmatizada por suas características popular e rural. Com o surgimento dos festivais, na esteira exitosa da Califórnia da Canção Nativa, em Uruguaiana no ano 1971, delineia-se uma diferenciação da música regional a partir de três denominações: a tradicionalista, com viés folclórico e em consonância às normatizações do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG); a regionalista, mais próxima às demandas do mercado; e a nativista, cujo viés até então inovador, tensionava alterações estéticas e ideológicas ao que estava consolidado musicalmente no Rio Grande do Sul.

A música nativista tinha como característica uma sonoridade inovadora para a música regional, pois permitia a combinação com outros gêneros e a inclusão de instrumentos não tradicionais junto com o violão e a gaita. Ainda, os temas das canções tratavam do universo campesino e gauchesco, mas somava-se a crítica social e política. Já na década de 1990, a tendência identificada como campeirismo surge como um retorno ao contexto do tradicionalismo de preservação de um ideal mítico gaúcho. Assim como o nativismo, a tendência mantém distanciamento ao MTG e traz a crítica social em seu conteúdo temático. Ademais, as letras das composições da música campeira trazem o cotidiano do campo com

uma estética elaborada, configurando-se em poesias polidas e de exigente compreensão (DIAS, 2009; FERREIRA, 2014).

Entre as mudanças observadas no transcorrer de mais de meio século de promoção da música regional gaúcha, as dificuldades de classificação acompanham a rearticulação decorrente do tensionamento posto entre manutenção e renovação de tradições: “se tornou um campo de conflitos, no sentido de como gêneros antigos ou tradicionais disputam lugar com os gêneros novos” (FERRARO, 2020, p. 165).

Analisando “Do fundo da grotta” e sua aparição nas *lives* sertanejas

Apresenta-se a continuação, uma análise da canção denominada “Do fundo da grotta” com o propósito de evidenciar os aspectos identitários, culturais e constituintes do conteúdo temático da música regional gaúcha. Elaboramos apontamentos sobre a sonoridade e o ritmo, conforme proposição de Trotta (2011), buscando compreender seu possível impacto na circulação ampliada da canção.

Baitaca, nome artístico de Antônio César Pereira Jacques, gravou em 1997 uma fita cassete e, somente em 2001, gravaria seu primeiro álbum. Atualmente, possui 13 CDs e 2 DVDs. O cantor possui canais em plataformas de *streaming*, perfis em mídias sociais digitais e também realizou *lives* no período referido. No discurso verbo-musical das composições que interpreta, Baitaca utiliza-se de vocabulário tanto da região das Missões como da fronteira do Rio Grande do Sul, a partir de temáticas do universo rural, caracterizando um vínculo com a vertente galponeira. A sonoridade de suas canções relaciona-se à música regional gaúcha, marcadamente a partir do uso do violão e da gaita. O artista apresenta-se com trajes típicos como bota, bombacha larga, lenço, pala e no barbicacho de seu chapéu há uma cruz de Lorena. O ícone missioneiro da região noroeste do Rio Grande do Sul, local de origem do cantor, onde se localizam as ruínas das reduções jesuíticas que se configuraram como os Sete Povos das Missões, foi incorporado às capas de seus discos. Sua música, no entanto, não se atém ao passado histórico missioneiro e Baitaca não é reconhecido por seus habitantes como representativo daquele universo, como autêntico “herdeiro dos troncos missioneiros”.

Apesar da temática estar relacionada ao campo e considerar que os termos utilizados podem prejudicar a compreensão, “Do fundo da grotta” não pode ser considerada música campeira como aquelas integrantes do conjunto assim denominado, tendo em vista a letra

pouco polida, com coloquialidades e imitação da oralidade, e o toque de humor: “Na boca da noite me aparece um zorrilho/Vem mijar perto de casa/Pra inticá com a cachorrada”.

A canção, no entanto, também escapa de um enquadramento nativista, pois não apresenta uma crítica social e sua sonoridade aproxima-se da vertente que se direciona ao mercado e à animação dos bailes do circuito do MTG, como os CTGs, ou as agremiações menores, denominadas de piquetes, ou ainda os bailes de rodeios.

Reconhecendo as dificuldades apostas por qualquer tentativa de tipologia, pelo enquadramento da canção e de seu autor como pertencente à vertente galponeira, dado o forte apelo ao linguajar chulo, com expressões arcaicas e metáforas grotescas.

“Do fundo da grotá” pode ser enquadrada no ritmo da vaneira e, dentre os elementos sonoros de destaque, aponta-se a introdução realizada com a gaita, cuja melodia marcante identifica a canção e remete a outras músicas já consagradas, como “Vaneira grossa”, composição do gaiteiro Tio Bilia, cuja região de origem é a mesma de Baitaca. Além disso, constata-se na gravação a utilização de bateria e violão, em clara aproximação às músicas que atendem ao mercado e aos bailes.

Ao buscar elucidação em termos dos vários gêneros congregados em manifestações musicais gaúchas, a vaneira se destaca por seu ritmo e sonoridade que a caracterizam como uma música dançante ou de baile. O uso do gênero se diferencia na execução pelos instrumentos utilizados, pois ainda que a base comum seja a gaita e o violão em todos os casos, pode haver o acréscimo de bateria, baixo e guitarra. O hibridismo do gênero reconhece que a vaneira tem origem no ritmo de *habanera*, surgido em Cuba, disseminado durante o século XIX. No Rio Grande do Sul, a vaneira desenvolveu-se a partir da década de 1940, catalogado juntamente com outros gêneros e ritmos que compõem as danças investigadas por Paixão Côrtes, ideólogo do MTG (SANTOS JÚNIOR, 2018).

Seleciona-se como categoria de análise da letra o conceito adaptado por Bakhtin (2011) como cronotopo. O termo compreende a relação indissociável entre o espaço social e o tempo histórico dos sujeitos responsáveis pelas enunciações. Dentro dos enunciados é possível observar demarcações fundantes da percepção humana, deixadas pelos sujeitos que os criaram. Inspirado pela matemática e pela teoria da relatividade, a relação tempo e espaço constitui-se como índice do diálogo entre a obra e mundo externo, sua época e lugar de criação e, internamente, da enunciação. Ademais, Bakhtin, ao propor o conceito de

cronotopo, busca compreender “a concepção de tempo que vigora” (AMORIM, p. 103, 2014), ou seja, a relação sujeito-tempo-espaço.

A canção “Do fundo da grotta” surge no álbum intitulado “Meu Rio Grande é deste jeito”, gravado em 2001. Portanto, a música já possui um percurso de divulgação de pelo menos dezenove anos. A característica da música regional gaúcha de trazer em seus conteúdos temáticos o homem do campo e o contexto rural, referida por Ferraro (2020), é plenamente reconhecível na canção em referência. A herança memorável do gaúcho mítico, o tensionamento com o passado e a preservação ou recuperação desse estado são evidentes em canções integrantes do álbum como “Pra relembrar meu passado” ou “Honrando o sistema antigo”.

Na canção “Do fundo da grotta” o meio rural é descrito por interações entre o sujeito e os animais domesticados quando diz “Meu pingo de arreio relincha na estrevaria”; os animais selvagens e espaço geográfico quando afirma “Escuto uma mão pelada/Acoando no banhadal”. O sujeito enunciativo das letras mostra-se profundo conhecedor do território e narra sobre o lugar onde cresceu: “Fui criado na Campanha”. Faz-se procedente esclarecer que a referência à espacialidade da microrregião denominada Campanha já coloca certa especificidade, dado que a zona missioneira não pode ser considerada propriamente de campanha. Os termos evocam justamente duas microrregiões do Estado do Rio Grande do Sul, situado na região Sul do Brasil. A Campanha que, diferente das Missões, situa-se na fronteira com Uruguai e Argentina, enquanto que as Missões situa-se no noroeste do Estado, fronteira com a província argentina de *Misiones*. Talvez, a exploração da ambiguidade entre o gaúcho fronteiro e o missionário tenha seguido na esteira da exitosa carreira de um reconhecido cantor popular de características semelhantes, chamado Mano Lima. A comichão de Baitaca relaciona-se, assim, com a de outro cantor e compositor denominado Gaúcho da Fronteira, conhecido pela mistura de ritmos e letras de duplo sentido.

A mescla, portanto, do linguajar de zombaria em temas já tratados pela narrativa mítica manifesta o desprezo por formas cultas e críticas de expressão musical. Ela inova tanto no cenário musical regional como nos nichos regionalistas nacionais, como é o caso do sertanejo, despertando forte atrativo popular.

Passando para o exame dos aspectos processuais e performáticos, destaca-se, como já citado na introdução do artigo, o fato de a música ganhar certo reconhecimento fora do Rio

Grande do Sul a partir da divulgação em memes do canal Santo Fole do YouTube. Além do canal, há o perfil no Instagram e no Facebook com o mesmo nome. Eles dedicam-se à veiculação de imagens e vídeos curtos virais que trazem em seu conteúdo situações reais, montagens e dublagens, sempre se utilizando de humor, para tratar do universo dos gaiteiros e acordeonistas. Os memes que utilizam a canção “Do fundo da grotá” como temática foram veiculados a partir de dezembro de 2018 e continuaram nos anos de 2019 e 2020. O titular do canal e dos perfis reside no Paraná, o que demonstra a circulação da canção fora do Rio Grande do Sul. Considera-se, ademais, ser provável que a audiência do canal já conhecesse a música, tendo em vista que o conteúdo dos memes destina-se a consumidores específicos, nesse caso, os músicos gaiteiros.

Observando-se as diversas performances realizadas da canção, constata-se que na *live* de Gustavo Lima foi ele próprio quem interpretou “Do fundo da grotá”, tendo adaptado a sonoridade aos instrumentos do grupo que o acompanhava, sendo perceptível a dificuldade do sertanejo de pronunciar a letra em muitos momentos, como por exemplo, a expressão “guaipecada”. Contudo, na *live* de Fernando e Sorocaba, a dupla e Baitaca interpretam a canção juntos, e novamente a sonoridade foi recriada a partir do conjunto musical que os acompanhava. Em ambos os casos, nota-se o cuidado de expressar um posicionamento quanto à música como produção exótica e distinta das demais, uma vez que sua execução aparece como uma participação especial e ocorre partindo-se da adaptação da sonoridade. A percepção de dificuldade em cantar a letra, constituída de termos do vocabulário gauchesco, deixa os sertanejos em desvantagem ao colocá-los em uma posição de insegurança. O convite ao riso proporcionado pelo “espantalho cômico” perante o repertório que desconhecem se faz reconhecível pelo caráter grotesco do quadro artístico. Contudo, a originalidade da performance talvez venha a ser o elemento cativante e inovador.

Daí se faz possível considerar que a letra da canção, além da exaltação ao gaúcho e ao ambiente natural domesticado, valoriza o vínculo com a natureza em seu estado quase puro, de fauna e flora originais, o que dialogaria com a condição do sujeito de ser também indomado quando relata “Eu me criei xucro e bagual”. Tal aspecto, ademais, está refletido nos aspectos performáticos do artista Baitaca. A voz bagual, conforme o Novo Dicionário Aurélio, teria significado proveniente do espanhol platino, incorporado ao vocabulário sul-rio-grandense, designando o potro arisco (FERREIRA, 1986, p. 219).

Por fim, faz-se necessária certa atenção ao termo grotá. No vocabulário de regionalismos do Rio Grande do Sul, a voz grotá conta com os significados de “Socavão, furna, gruta, desbarrancado, vale profundo” (NUNES; NUNES, 1984, p. 232). Já Novo Dicionário Aurélio, a primeira acepção para grotá é coincidente com o sentido regional: “abertura produzida pelas enchentes na ribanceira ou na margem de um rio” (FERREIRA, 1986, p. 870).

A noção de grotesco trabalhada por Bakhtin (1996) em uma de suas obras de referência permite apontar sobre a força criativa laborando sobre o que há de veridicidade e de fantasia na representação identitária. O grotesco tem a peculiaridade de assinalar aspectos concretos e materiais, e suas imagens cômicas se fazem liberadoras de vínculos estreitos e dogmáticos da representação cultural folclorizada: “a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo” (BAKHTIN, 1996, p.43).

A metáfora “Do fundo da grotá” expressa a imersão de conteúdos socavados desde as profundezas, cativando novas audiências ao despertar com sua bizarrice a recepção de valores satíricos encastrados sobre outras figuras de bufões popularizadas na indústria cultural. A utilização da gauchesca para integração do gaúcho bárbaro na civilização já se prestou a farta produção artística. Basta recordar a vitalidade do “Analista de Bagé”, de Luis Fernando Veríssimo. Ao explorar o “baixo material e corporal”, o humorista trouxe riso e lucidez ao cenário político e existencial degradado do período da Nova República (SILVEIRA, 2003). É possível indagar se a admiração pela canção “Do fundo da grotá” talvez traga de manifesto a recuperação do grotesco, estabelecendo algo em comum entre o tempo presente e aquele da década de 1980 quando militarismo, estagnação econômica e depressão psicológica apontaram uma crise na expressão da masculinidade.

Considerações finais

A música midiaticizada constitui-se na densa intersecção entre tecno-dispositivos e sociedade, reelaborando, através das plataformas digitais, os processos de circulação e de consumo. A música reconfigura seu apelo comercial, o qual determina aspectos éticos e estéticos. A carga de sentidos específicos provenientes do popular nativo, localizado, necessita, assim, incorporar novas dimensões palpáveis na ambiência midiaticizada e desterritorializada.

Ao considerar que mediação não responde por um caminho único ou lógica específica, os processos a ela vinculados se imbricam, aportando dificuldades a seu estudo. A comunicação mediada por dispositivos sócio-técnicos, instituições e sujeitos promove a ordenação de sentidos sociais em novas bases, intensificando a complexidade.

Entendemos que estudar a intrínseca relação entre o campo da música e os processos de mediação permite interpretar o êxito da canção “Do fundo da gruta”, um corpus exemplar que trata da inserção da música regional em transmissões de grande audiência no começo da pandemia de Covid-19 via Youtube e outras mídias sociais digitais a ele correlatas. A análise da canção teve o propósito de evidenciar os aspectos identitários, culturais e constituintes do conteúdo temático da música regional gaúcha em seu alcance desterritorializado, rumo a novas audiências. Ela possibilita desentranhar a relevância suposta na apropriação do popular nativo pelos inovadores processos mercadológicos definidos pelo popular midiático.

O sucesso estrondoso das *lives* musicais permite apontar duas reflexões. Uma delas faz pertinente recordar a Sodré (2002, p. 239) quando afirma: “o virtual tem mais peso fenomenológico do que as representações clássicas do real histórico, elaboradas e desenvolvidas em função de uma ligação semanticamente objetiva com o real”. A segunda consiste em considerar que as representações idílicas e sua reformulação grotesca formulam um cronotopo de relações positivadas entre seus elementos, contribuindo para a idealização elaborada sobre o sujeito, seu espaço e seu tempo.

A linha de tempo estabelecida para compreender a marca da mediação corre em paralelo com a apropriação do popular nativo, consagrando como produtos de alcance midiático a processos antes restritos a audiências localizadas. Os intérpretes sertanejos, próximos ao mercado *country*, bem compreendem esta lógica. Eles executam com maestria o previsto por Braga (2006) quando considera o processo de mediação como a dinâmica de referência dentre os demais processos de interação social. Ao compreendê-la como processo central na sociedade, os artistas musicais brasileiros colocam-se em vantagem e estão em condições de influenciar as demais lógicas vigentes na sociedade a partir do campo da mídia.

Ademais dos aspectos apontados, acreditamos que o aproveitamento da expressão popular nativa em processos amplamente mediados reconhece atributos específicos da canção analisada. O contexto de pressão da pandemia de Covid-19, a polarização política e as

incertezas econômica e sanitária apontaram o riso como terapia de superação, uma alegria especial proporcionada pelo grotesco. Consideramos que o êxito de “Do fundo da grota” expressa a busca catártica de superação da asfixia social imposta pelo confinamento frente à expansão do novo coronavírus e o pandemônio instaurado.

Referências

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2014.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO RIO GRANDE DO SUL. **Relatório Final da Comissão Especial Sobre a Situação da Cadeia Produtiva da Música e da Cultura Gaúcha**. Junho 2020. Disponível em: encurtador.com.br/afnrP. Acesso em: 09 set. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUNB, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes, 2011.

BRAGA, José Luis. Mediatização como processo interacional de referência. Santa Maria-RS. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v. 5. n.2, p. 9-35, julho-dezembro, 2006.

COULDRY, Nick.; HEPP, Andreas. **The Mediated Construction of Reality**. Cambridge: John Wiley & Sons, 2016.

FERNÁNDEZ, José Luis. Música, músicos y redes en el espacio urbano. **LIS Letra. Imagen. Sonido**, Buenos Aires, n. 14, p. 219-234, 2015.

FERRARO, Eduardo Hector. O conceito de “campeiro” na música regional gaúcha: uma reconfiguração da ordem artístico/cultural. **GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 160-178, 2020.

FERREIRA, Aurelio B. De Hollanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós) modernidade (re) construindo o "gaúcho de verdade"**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2014. Disponível em: encurtador.com.br/uHJVY. Acesso em: 15 set. 2020.

GUSTTAVO Lima Cantando Fundo da Grota (Letra). [S. l.: s. n.], 17 abr. 2020. 1 vídeo (5min e 59s). Publicado pelo Canal do Veronese. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2pq-mow1OU>. Acesso em: 10 set. 2020.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 6, p. 1-15, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84/84>. Acesso em: 12 set. 2020

LUCHESE, Alexandre. **Santo Fole**: conheça o paranaense que conquistou o Brasil divulgando músicas do Rio Grande do Sul. Zero Hora. 18 agosto 2020. Disponível em: encurtador.com.br/oDKY0. Acesso em: 11 set. 2020.

MANDL, Carolina. How housebound Brazil popstars and CEOs caught streaming mania and dominated YouTube. **Reuters**. 29 abril 2020. Disponível em: encurtador.com.br/cCNQ2. Acesso em: 10 set. 2020.

NUNES, Zeno C.; NUNES, Rui C. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.

NUÑEZ, Tarson. O mercado musical e a cadeia produtiva da música no RS. **Indicadores Econômicos FEE**, Porto Alegre, v.45, n.2, p.97-110, 2018.

PIRES, Heitor. Recordes, cinco horas de show e ajuda social: Gustavo Lima faz história em live. **Revista Istoé**. 01 abril 2020. Disponível em: encurtador.com.br/aIFKP. Acesso em: 10 set. 2020.

SANTOS JÚNIOR, Vinício. **A guitarra elétrica na música gaúcha de baile: variações rítmicas da vaneira dos músicos Oscar SOARES, Juliano Trindade, Sandro Coelho e Guilherme Marques**. Trabalho de Conclusão de Curso de Curso de licenciatura em Música. Universidade de Caxias do Sul (UCS). 2018

SILVEIRA, Ada C. M. da. **O espírito da cavalaria e suas representações midiáticas**. Ijuí: Unijuí, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Petrópolis: Vozes, 2002.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, Salvador, v. 3, n. 2, 2005.

TROTTA, Felipe. **O Samba e suas Fronteiras**: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.