

<https://www.riuni.unisul.br/submissions>



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ÍRIA CATARINA QUEIROZ BAPTISTA

**UM LUGAR CHAMADO GAÚCHO:
INVENÇÕES DA IDENTIDADE SUL-RIO-GRANDENSE POR MEIO DA MÚSICA**

Palhoça, SC

2017

ÍRIA CATARINA QUEIROZ BAPTISTA

**UM LUGAR CHAMADO GAÚCHO:
INVENÇÕES DA IDENTIDADE SUL-RIO-GRANDENSE POR MEIO DA MÚSICA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a DILMA BEATRIZ ROCHA JULIANO

Palhoça, SC

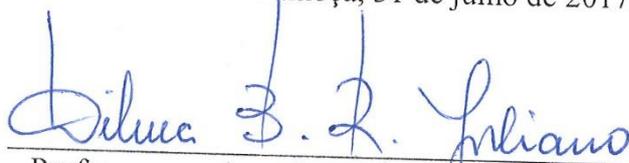
2017

ÍRIA CATARINA QUEIROZ BAPTISTA

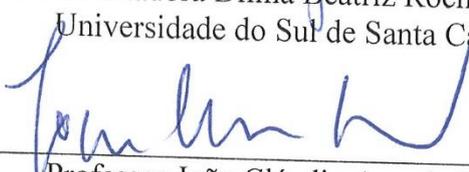
UM LUGAR CHAMADO GAÚCHO: INVENÇÕES DA IDENTIDADE SUL-
RIOGRANDENSE POR MEIO DA MÚSICA

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

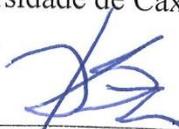
Palhoça, 31 de julho de 2017.



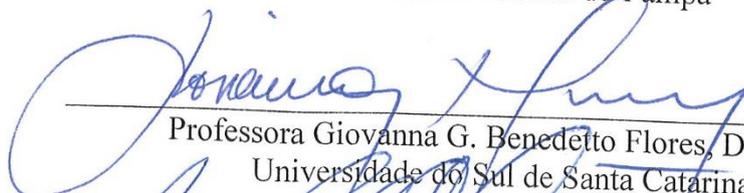
Professora e orientadora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



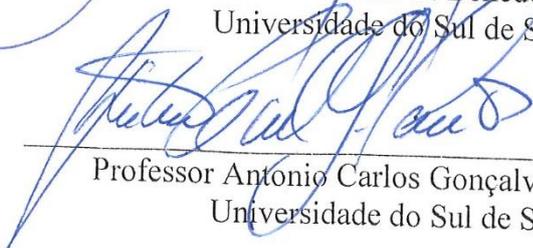
Professor João Cláudio Arendt, Doutor.
Universidade de Caxias do Sul



Professor Domingos Savio Campos de Azevedo, Doutor.
Universidade Federal do Pampa



Professora Giovanna G. Benedetto Flores, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho à memória de meu pai, **Antônio Carlos Fernandes Baptista**, e a duas mulheres incríveis, que sempre estão ao meu lado, tornando a vida muito mais fácil, **D. Ema Queiróz Baptista**, minha mãe, anjo protetor e eterna fonte de inspiração (sei que já disse isso, mas não canso de repetir); e **Etelvina Queiroz Baptista**, minha irmã, amiga e companheira de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de maneira muito especial à **Prof.^a Dr.^a Dilma Beatriz da Rocha Juliano**, competente orientadora, por ter me acolhido no meio deste processo com suas criteriosas observações, sugestões de leituras e questionamentos, ter me conduzido ao fim desta caminhada. Sem ela não teria sido possível.

A minha família, em especial, à **Crisiane**, pelo constante apoio logístico (incluindo “pilotar” até Florianópolis); à **Juliane**, pelo exemplo de garra, fé e força nos momentos de luta (e por coordenar os momentos de festa e alegria); ao **Leonardo**, por tornar mais leve a minha caminhada com sua curiosidade e sabedoria infantil; ao **Guilherme**, por ter vindo para me ensinar o que é amor incondicional; ao **Eduardo**, pelos laços afetivos construídos com exemplos de bom caráter e companheirismo (e pela janelinha da Van); e ao **Antônio Augusto**, por ter me livrado de uma catástrofe com o apoio tecnológico; a **Luli** pelo carinho; ao **Mano**, à **Andréia** e ao **André**, pelo amizade, amor e respeito que nos une; à **Mayara**, ao **Ricardo** e ao **Pedro**, que mesmo distantes, ocupam um lugar especial no meu coração.

Aos amigos **Vanessa Wendhausen Lima**, sem a qual eu não teria iniciado este processo; **Fábio Silva**, amigo a quem dedico um carinho especial; **Domingos Sávio C. Azevedo**, pelo exemplo de dedicação na busca do conhecimento; **Graciela P. Cornaglia** pelas traduções, empréstimos de livros e apoio moral; **Bibiana Gusmán**, pela amizade, companhia e risadas nos bons momentos e apoio e solidariedade nos mais difíceis; **Alê Zart**, por sempre apostar em mim; **Simone Amaral**, pela fraternidade, cumplicidade e parceria, na vida, no trabalho e nos produtivos encontros de leitura; **Neudir Ghidorsi**, **Josiane Brugnera**, **Caroline Brugnera** e **Cauan Brugnera**, pela amizade, pela afeição, pela ternura e pelo maravilhoso convívio em família; **Thais Volkweis**, pelos papos divertidos, prazerosos e produtivos, ao telefone, aliados à força e aos estímulos nos ensejos mais complicados; **Marta Cabral** e **Marle da Rocha Mejia**, pelo companheirismo e pela cumplicidade nos bons momentos da vida e pela solidariedade, pelo amparo, pelo carinho e pelos incentivos nos momentos de dificuldade; **Adriana Palumbo**, **Maurício Hermes**, **Keltryn Wendland** e **Fabiana Soares**, colegas, parceiros e grandes amigos, pela ajuda na Coordenação dos Cursos de Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Tecnologia da Fotografia – UNIFACVEST, principalmente nos momentos em que precisei me ausentar.

Aos **Professores** do PPGCL - UNISUL, pela incalculável contribuição teórica;

Ao **Prof. Dr. Antônio Carlos Gonçalves dos Santos**, pela contribuição acadêmica desde os tempos do Mestrado e cuja participação na Banca Examinadora muito me honra;

Ao **Prof. Dr. Fernando Simão Vugmann**, por ter acreditado em mim e auxiliado a construir minha caminhada acadêmica, do mestrado até a primeira metade do Doutorado. Sem suas contribuições, eu não teria caminhado até aqui;

À **Edna Mazon**, ex-secretária do PPGCL, pelo apoio infinito, preciosas contribuições, enorme paciência e eterna disponibilidade durante todo o tempo em que esteve conosco;

À **Karina Ramos Wagner**, atual secretária do PPGCL, por ter se juntado a nós durante a caminhada e, com dedicação, carinho e competência, ter conquistado seu lugar no programa e em nossos corações.

“O homem não possui território interior soberano, ele está inteiramente e sempre sobre uma fronteira”. (Mikhail Mikhailovich Bakhtin).

RESUMO

O presente trabalho aborda a identidade social gaúcha construída por meio das músicas regionais que compõem as manifestações culturais do Rio Grande do Sul através dos Movimentos Tradicionalista, Nativista e “Tchê Music”. O primeiro, iniciado nos anos de 1950, surgiu da criação dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG); o segundo, nascido nos anos de 1970/1980, a partir dos festivais de canções nativas; e o terceiro surgido nos anos 2000, com base nas festas e shows criados para animar os finais de semana. Com o objetivo de mostrar que as músicas regionais gaúchas promovem constantemente a manutenção de uma identidade gentílica sul-rio-grandense, esta tese detectou a existência, nas adversidades da vida ligada ao trabalho pastoril, no trato com os animais e nas lutas pela delimitação das fronteiras geográficas do estado e a manutenção das propriedades rurais, da inspiração para a criação e as constantes renovações de uma identidade construída com bases em valores do passado. O mito do gaúcho-herói, abordado no capítulo 2 comprova a existência de uma personalidade idealizada para servir de modelo de identidade constantemente renovado através da música, abordada no capítulo 3, enquanto marcante manifestação cultural. Os capítulos 4, 5 e 6 mostram os caminhos utilizados pelas construções musicais dos três movimentos para promover e manter em constante renovação as chamadas tradições gaúchas evidenciando o favorecimento de determinados segmentos sociais. A pesquisa comprovou que a historiografia gaúcha tradicional priorizou a versão das classes dominantes por meio da valorização de características cuidadosamente cultuadas e defendidas para alimentar a tradição inventada e conservar viva a ideia do mito do gaúcho-herói, provocando, muitas vezes, o apagamento de alguns tipos sociais que, apesar da contribuição para a defesa e a manutenção política do estado, não obtiveram o mesmo reconhecimento dispensado aos comandantes dos conflitos e às classes politicamente dominantes.

Palavras-chave: Música, Identidade cultural; Tradição gaúcha; Mito do gaúcho herói.

ABSTRACT

The present work deals with the 'Gaúcho' social identity constructed through the regional music that composes the cultural manifestations of Rio Grande do Sul through the Traditionalist, Nativist and Tchê Music Movements. The first, initiated in the 1950s, came from the creation of the 'Centros de Tradição Gaúcha' (CTG – Gaúcha Traditional Centers); the second, born in the 1970s/1980s, from the festivals of native songs; and the third came in the 2000s based on parties and shows designed to liven up the weekends. With the aim of showing that regional 'Gaúcho' music constantly promotes the maintenance of a gentile South-Rio-Grandense identity, this thesis detected the existence, in the adversities of life related to pastoral work, in the treatment of animals and in the struggles for the delimitation of the geographical borders of the state, the maintenance of rural properties from inspiration to creation and the constant renewal of an identity built on the basis of past values. The 'Gaúcho'-hero myth, discussed in chapter 2, proves the existence of an idealized personality to serve as a model of identity constantly renewed through music as a striking cultural manifestation, topic brought up in chapter 3. Chapters 4, 5 and 6 show the ways used by the musical constructions of the three movements to promote and maintain, in a constant renewal, the so-called 'gaúcho' traditions, highlighting the favoring of certain social segments. This research has proven that traditional 'Gaúcho' historiography has prioritized the version of the ruling classes through the valorization of characteristics carefully cultivated and defended to feed the invented tradition and keep alive the idea of the myth of the 'gaúcho' hero, often provoking the erasure of some social types which, despite their contribution to the defense and political maintenance of the State, did not obtain the same recognition accorded to the commanders of the conflicts and to the politically dominant classes.

Keywords: Music; Cultural identity; 'Gaúcha' tradition; Myth of the 'gaúcho' hero.

RESUMEN

El presente trabajo aborda la identidad social gaucha construida por medio de las músicas regionales que componen las manifestaciones culturales de Rio Grande do Sul a través de los Movimientos Tradicionalista, Nativista y "Tchê Music". El primero, iniciado en los años 1950, surgió de la creación de los Centros de Tradición Gaucha (CTG); el segundo, nacido en los años 1970/1980, a partir de los festivales de canciones nativas; y el tercero surgido en los años 2000, con base en las fiestas y shows creados para animar los fines de semana. Con el objetivo de mostrar que las canciones regionales gauchas promueven constantemente el mantenimiento de una identidad gentilicia sul-rio-grandense, esta tesis detectó la existencia, en las adversidades de la vida ligada al trabajo pastoril, en el trato con los animales y en las luchas por la delimitación de las fronteras geográficas del estado y el mantenimiento de las propiedades rurales, de la inspiración para la creación y las constantes renovaciones de una identidad construida con bases en valores del pasado. El mito del gaucho-héroe, abordado en el capítulo 2, prueba la existencia de una personalidad ideada para servir de modelo de identidad constantemente renovada a través de la música, tratada en el capítulo 3, como marcada manifestación cultural. Los capítulos 4, 5 y 6 muestran los caminos utilizados por las construcciones musicales de los tres movimientos para promover y mantener en constante renovación las llamadas tradiciones gauchas, evidenciando el favorecimiento de determinados segmentos sociales. La investigación comprobó que la historiografía gaucha tradicional priorizó la versión de las clases dominantes por medio de la valorización de características cuidadosamente cultuadas y defendidas para alimentar la tradición inventada y conservar viva la idea del mito del gaucho-héroe, provocando, muchas veces, la anulación de algunos tipos sociales que, a pesar de la contribución para la defensa y la manutención política del estado, no obtuvieron el mismo reconocimiento otorgado a los comandantes de los conflictos y a las clases políticamente dominantes

Palabras claves: Música, Identidad cultural; Tradición gaúcha; Mito del gaucho héroe.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A CONSTRUÇÃO DO MITO DO GAÚCHO-HERÓI.....	25
3 MÚSICA: UMA CULTURA EM DEBATE	37
4 A MÚSICA TRADICIONALISTA NA RETOMADA DAS TRADIÇÕES GAÚCHAS	48
5 MÚSICA NATIVISTA, NOVA PROPOSTA PARA RETOMAR TRADIÇÕES	63
6 “Tchê Music” - A GLOBALIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO RIO GRANDE DO SUL	78
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Na década de 1970, como lembra o antropólogo Ruben George Oliven (1992), era comum ouvir-se a afirmativa de que o mundo estaria se homogeneizando e que se encontrava a caminho de uma cultura única e cada vez mais padronizada, que se dirigia para o fim das culturas nacionais e regionais. Contudo, as duas décadas seguintes mostraram, segundo ele, que nada poderia estar mais distante da realidade do que tal afirmativa, pois quanto mais a globalização avança, mais se readmite a questão da tradição, da nação e do regional.

Os gaúchos, termo utilizado para denominar os nascidos no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, gostam de marcar sua individualidade cultural em relação ao restante do país, posicionando-se a exemplo do que diz a canção regional *Meu Rio Grande do Sul*¹, como integrantes de um lugar “rico em tradições”. A legitimação dessa posição fica evidente no fato de que a cada trinta anos, mais ou menos, surge, no território sul-rio-grandense, de acordo com Barbosa Lessa (1985), um movimento de retomada das chamadas tradições gaúchas. São correntes culturais que se caracterizam por apresentar atividades de cunho político e social, muito mais do que cultural. Alguns desses movimentos, sobretudo os mais recentes, utilizam a música² como elemento principal para fortalecer laços com o passado e reacender a filiação aos valores, às normas, aos princípios e aos padrões que caracterizam a formação do território sul-rio-grandense.

O primeiro desses movimentos de retomada das tradições gaúchas foi o “Farroupilhismo”, cujo nome teve inspiração na Revolução Farroupilha (1835-1845), o mais longo conflito armado vivido pelo Rio Grande do Sul. Tendo surgido na década de 1860, pouco mais de 15 anos após o final do combate, o movimento nasceu com o intuito de reafirmar o ideal “farrapo”³, por meio da criação do Partido Liberal Histórico, agremiação que contava com a adesão de vários dirigentes farroupilhas que buscavam espaços para defender os interesses da província, fazer críticas ao sistema eleitoral vigente, acusando-o de fraudulento e pregar a descentralização administrativa e de representação das minorias (PESAVENTO, 1991). Nesse período, atuava também a Sociedade Partenon Literário, um grupo gaúcho formado por homens e mulheres que tinham em comum o interesse pelas artes de modo geral. Surgido em Porto

¹ “Meu Rio Grande do Sul”, música composta por Teixeira em cuja letra aparece a frase “Da serra ao litoral da fronteira às missões, venham ver o meu rio grande, como é rico em tradições”.

² Freire (1992) afirma que a música é um espaço fértil para a função de impor conformidade a normas sociais, principalmente por intermédio de suas letras, cuja função é veicular mensagens e ensinamentos.

³ “Alcunha deprimente (que veio, com o passar do tempo, a tornar-se honrosa) dada pelos legalistas aos insurretos da revolução que irrompeu no Rio Grande do Sul em 1835”. (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 128).

Alegre em junho de 1868, o movimento é conhecido como o precursor do Tradicionalismo (JACKS, 2004).

O segundo, conhecido como “Gauchismo Cívico”, surgiu no ano de 1899, durante a transição da Monarquia para a República, quando também foram fundados, no Rio Grande do Sul, vários Núcleos Cívicos que pretendiam comemorar as datas patrióticas nacionais e, ao mesmo tempo, apoiar o Regime Republicano. Tais entidades costumavam utilizar, em suas denominações, a palavra “*gaúcho*”, termo ainda não usado para designar os nascidos no Rio Grande do Sul e visto com uma conotação pejorativa utilizada para aludir ao andarilho, vagabundo, ladrão de gado (MEYER, 1957).

O terceiro, conhecido pelo nome de “Regionalismo Literário”, nasceu em meados do século XIX, estendendo-se pelo início do século XX, período em que acontecia a Semana de Arte Moderna no Brasil. A exemplo dos debates estabelecidos por esse movimento, o movimento buscava a valorização artística e literária de produção local em detrimento das influências europeias nas artes. Este, segundo Jacks (2004), permaneceu no âmbito da literatura e revigorou o mito do gaúcho-herói.

O quarto movimento de retomada e o primeiro a demonstrar interesse pela música gaúcha, denominado de “Movimento Tradicionalista”, surgiu nos anos de 1950 e foi o responsável pela criação dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG), entidades associativas que tinham como principal objetivo cultivar as tradições por meio da valorização da vida no campo. Ou, ainda, de acordo com Caroline Luvizotto (2010), espaços especialmente criados para acolher todos os cultos e todas as manifestações da tradição gaúcha, e onde tudo faz sentido.

Em 1948, havia sido criado, em Porto Alegre, o 35º CTG, pioneiro desse tipo de agremiação, cujo nome remetia à Revolução Farroupilha, iniciada em 1835. Fundado basicamente por estudantes secundaristas provenientes das áreas rurais do estado, o “35” desempenhou o papel de modelo para centenas de outros centros que se disseminaram pelo estado e pelo país. Seus fundadores, de acordo com Oliven (2011), apesar de terem nascido em regiões de grandes latifúndios, descendiam de pequenos proprietários rurais ou de fazendeiros em decadência e se encontravam, naquele momento, morando na capital a fim de completarem seus estudos.

Para os jovens, oriundos da zona pastoril, a cidade era um lugar de ameaças e desafios, um lugar que Lessa (1985), um dos fundadores do movimento, descreveu por meio do seguinte relato:

Porto Alegre nos fascinava com seus anúncios luminosos a gás neon, Hollywood nos estonteava com a tecnocolorida beleza de Gene Tierney e as aventuras de Tyrone

Power, as lojas de discos punham em nossos ouvidos as irresistíveis harmonias de Harry James e Tommie Dorsey, mas, no fundo, no fundo, preferíamos a segurança que somente nosso ‘pago’ sabia proporcionar, na solidariedade dos amigos, na alegria de encilhar um “pingo” e no singelo convívio das rodas de galpão. Não nos conhecíamos uns aos outros, mas devíamos andar nos pechando pelos labirintos da capital. Nunca tínhamos ouvido falar nas anteriores experiências nativistas [...] e precisávamos escolher nosso rumo por nós mesmos. (LESSA, 1985, p. 56).

A capital do Rio Grande do Sul, dos anos de 1950, causava aos estudantes da classe média rural um estranhamento provocado pelo colorido de seus anúncios publicitários e pela invasão cultural norte-americana. Assim, o Tradicionalismo surgiu, em primeiro lugar, para proporcionar uma segurança por identificação cultural que a cidade não oferecia aos jovens individualmente e, em segundo, para possibilitar uma resistência aos produtos da indústria cultural norte-americana, sobretudo o cinema e a música. Esta, segundo Melo (1998), a mais pura manifestação da alma, presente em lugares, acontecimentos e momentos significativos da vida humana e da comunidade.

O quinto movimento, conhecido como “Movimento Nativista”, foi uma corrente predominantemente musical, responsável pela criação dos Festivais da Canção Nativista, que nasceu na década de 1970 e atingiu o apogeu nos anos de 1980. Essa corrente foi definida pelo historiador Tau Golin (1983, p. 110) como “uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re)produzir ideologia”.

Os festivais foram um movimento formado por compositores e músicos que buscavam mostrar um trabalho profundamente ligado às raízes da cultura gaúcha que surgiu com o intuito de reagir ao processo de massificação cultural vivido pelo Brasil, principalmente, pela centralização cultural, por intermédio da televisão (JACKS, 2004). Na época, os festivais de música popular encontravam-se em alta. Em termos estéticos e temáticos, a renovação trazida pelo nativismo serviu para causar “[...] um revigoramento do culto às tradições; incorporação, pelas camadas jovens, de hábitos e costumes – tomar chimarrão, vestir bombachas, ouvir música gaúcha – que até então estavam circunscritos ao meio rural e às gerações mais velhas” (JACKS, 1999, p. 77).

Descrito, por estudiosos, como reação à massificação da cultura, culto à tradição, resposta à centralização da cultura nacional ou busca da afirmação de uma identidade regional, o “Nativismo” consolidou-se no interior do estado, chegou à capital e ganhou notoriedade nacional. Esse movimento levou para fora das fronteiras do Rio Grande do Sul a música difundida por nomes como o dos irmãos Kleiton, Kledir e Vitor Ramil e do instrumentista Renato Borghetti (JACKS, 1999).

O sexto e mais recente movimento, a “Tchê Music”, foi um movimento musical surgido nos anos 2000, que iniciou nas cidades e apresentou como característica a mistura dos ritmos regionais sul-rio-grandenses com outros ritmos nacionais como o sertanejo nordestino e o axé da Bahia (DIAS; ROSSINI, 2009). “A vertente “Tchê Music” busca a renovação do imaginário regional para um público urbano com poucas referências da representação idílica do mundo campestre e [...] atende aos anseios femininos por uma figura masculina menos preocupada em cantar a ode à terra” (DIAS; ROSSINI, 2009, p. 7).

Se o Tradicionalismo e o Nativismo nasceram em grande parte do desejo de resistir ao processo de massificação cultural vivido no país nos anos de 1950, 1970 e 1980, a “Tchê Music” surgiu com o desejo de fazer parte dessa cultura globalizada e espetacularizada do mercado fonográfico. Assim, a música gaúcha dos anos 2000 despontou, claramente, como um produto da cultura massificada voltado a transcender toda e qualquer distinção de natureza social, étnica, cultural, etc., integrado a um movimento que pretendia criar um ritmo para ser veiculado nos meios massivos de comunicação, fomentando uma atividade econômica estruturada, vinculada ao capitalismo industrial e financeiro.

Produto da “indústria cultural”⁴, o movimento “Tchê Music” buscou valorizar tão somente os gostos culturais do grande público, não tendo como preocupação primeira o culto às tradições gaúchas como seus antecessores. Isto é, não procurou lineamentos comuns com os outros movimentos de retomada das tradições gaúchas que mantêm, entre si, a peculiaridade de resgatar traços culturais comuns ao mito do herói das guerras, nem procurou filiar-se a nenhuma comunidade idealizada que buscasse manter vivas as chamadas “tradições gaúchas”. Fez alusão ao imaginário regional por intermédio das letras de algumas músicas que remetem à vida no pampa ou por meio de alguns elementos que identificam o Rio Grande do Sul, como o uso de certos acessórios característicos da *pilcha gaúcha*⁵, tais como o chapéu de aba larga, as bombachas, as botas e o lenço (branco ou vermelho), que se mesclavam às roupas e aos acessórios da moda dos anos 2000, como a calça *jeans* justa, os sapatos e as camisetas e as jaquetas esportivas. Assim sendo, pela forma como surgiu, não se pode afirmar que a “Tchê Music” seja mais um movimento de retomada das “tradições gaúchas”, mas sim um estilo musical que, partindo do sul do Brasil, pretende conseguir espaço no cenário nacional pelos meios massivos de comunicação.

⁴ Termo cunhado pelos filósofos alemães Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, integrantes da Escola de Frankfurt, que anteviam de forma negativa como a mídia seria utilizada, caso as ideologias percebidas no uso durante a Segunda Guerra Mundial permanecessem dali em diante na lógica capitalista de produção industrial de cultura.

⁵⁵ Indumentária tradicionalista do Rio Grande do Sul (OLIVEIRA, A. J., 2013).

Já o Tradicionalismo e o Nativismo guardam em comum o desejo de manter as pessoas agrupadas em torno de ideias elaboradas e elencadas como aspiração para uma identidade gentílica. As guerras, a necessidade de estabelecer limites geográficos, a premência de mão-de-obra servil, a segurança e a resistência à invasão de culturas massificadas geraram, em muitos momentos históricos, a necessidade de reativar uma concepção de identidade idealizada para, incessantemente, fazer presente um perfil social esboçado no passado, sem contestar o fato de que a identidade é uma celebração móvel que não pode ser pensada senão sob “suspeita”, um entendimento que se acha “sob rasura”, “friccionado”, “esfolado”, já que envolve complexas relações sociais e de poder.

Para alguns, pode parecer difícil pensar as identidades como algo socialmente produzido e que se modifica constantemente. A tendência é compreender identidade como algo característico, estático e não como algo que sofre influências, ascendências, domínios; algo que perpassa por fatos e situações que lhe dão sentido e, por isso, em constante (re)construção. Silva, T. T da (2000) explica que identidade não é algo preexistente, que permanece desde sempre ou que passa a existir a partir de algum momento fundador. A identidade não é um elemento passivo da cultura, mas uma identificação criada e recriada reiteradamente.

O teórico cultural jamaicano Stuart Hall (2000), em seu artigo *Quem precisa de identidade?*, ensina que “identidade” é um dos conceitos-chave que o pós-estruturalismo utilizou para mostrar a desconstrução, isto é, para marcar alguma coisa “sob rasura”, o que, em outras palavras, significa dizer que já não serve mais para ser refletida em uma forma fixa; identidade não pode mais ser pensada a partir de uma essência. Para ele, o sujeito, antes concebido como detentor de uma identidade unificada e estável, é um sujeito fragmentado, formado por várias identidades, já que uma identidade única, absoluta, segura, harmônica é uma fantasia (HALL, 2000).

A música por meio dos movimentos de retomada da chamada “tradição gaúcha”, sobretudo Tradicionalismo e Nativismo, vem contribuindo para manter acesa a chama que alimenta a ideia do gaúcho herói. Integra processos de resgate que utilizam a imagem do “gaúcho patriota” (LUDMER, 2002), como forma de preservar a economia e a política do estado pela necessidade de “ser” “estar” e “pertencer”, inerentes ao ser humano.

Para Jacks (2004, p. 16), o sul-rio-grandense “[...] engendrou um tipo, uma personalidade, que passou a identificar idealmente o gaúcho e a impor-se como padrão de comportamento”, cuja característica básica é a valorização de um passado guerreiro que se perpetua ao longo dos tempos, criando e recriando uma identidade gentílica. A esse respeito, Jacks (2004, p.40) afirma que “[...] o procedimento de criar as tradições, posteriormente foi

justificado por Lessa e Côrtes⁶, apoiados na publicação brasileira do livro *A invenção das tradições* de Eric Hobsbawm e Terence Ranger” (JACKS, 2004, p. 40).

Hobsbawm e Ranger entendem “tradição inventada” como

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM; RANGER, 2002, p. 9).

A música, repetidamente executada, reafirma constantemente, por meios de comunicação, das festas e das mais variadas manifestações culturais, uma personalidade idealizada que, segundo Jacks (2004), passou a identificar o povo gaúcho.

Hall (2005) afirma que o conceito de identidade é algo bastante complexo e historicamente dinâmico. Para ele, as velhas identidades, que mantiveram estável o mundo social, se encontram em declínio, dando lugar a novas maneiras de pensar as identidades em suas atuais fragmentações e seus deslocamentos. O próprio sujeito moderno, de acordo com Hall (2005), encontra-se pulverizado, isto é, não pode ser mais pensado de forma sólida, firme, inalterável. A identidade gaúcha, nesse contexto, também sofre modificações, e é por perceber a constante dinâmica de identificações que se afirma estar “sob rasura”. O sujeito gaúcho, por muito tempo compreendido como um sujeito unificado, detentor de qualidades como coragem, bravura, força, tenacidade, etc., oriundas da noção de pertencimento ao estado gaúcho, também enfrenta a chamada “crise social”, que integra um processo amplo de mudanças e vem provocando um deslocamento das estruturas centrais das sociedades modernas, acarretando mudanças capazes de “[...] abalar os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2005, p. 7).

As músicas que integram os Movimentos Tradicionalista e Nativista do Rio Grande do Sul buscam valorizar a cultura musical tradicionalista gaúcha e apresentam a peculiaridade de mostrar “[...] um gaúcho estandarizado, mitificado, tornado herói” (JACKS, 2004, p. 28). Em face disso, o propósito deste trabalho é analisar letras de músicas regionais sul-riograndenses, a partir da hipótese de que é possível encontrar traços que comprovem a manutenção de uma identidade gentílica conservadora que, andando na contramão das transformações sociais que fragmentaram os cenários culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia (HALL, 2005) do mundo moderno, retomam o modelo identitário, idealizado no passado, para servir de referência ao sujeito que habita o “lugar chamado gaúcho” em suas configurações

⁶ Luiz Carlos Barbosa Lessa e João Carlos D’Ávila Paixão Côrtes foram dois dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho.

geográfica e social. Pretende-se buscar nas letras de músicas regionais gaúchas sinais de uma identidade idealizada com bases em valores morais e ideológicos comuns aos “[...] mitos fundadores e apologéticos da sociedade sulina, cuidadosamente cultuados e defendidos” (MAESTRI, 2010, p. 7-8), que, alimentando-se de uma “tradição inventada”⁷, buscam, periodicamente, manter viva a ideia de uma “comunidade imaginada”⁸.

Assim sendo, a escolha do tema deu-se pela necessidade de compreender a presença do passado no presente, na música como importante elemento cultural. Desse modo, o problema central desta tese está no confronto entre a impossibilidade de pensar a concretude da identidade social na contemporaneidade (HALL, 2005) e as identidades gaúchas unificadas de forma cultural/geográfica, tão presentes na música local.

As reflexões partem de um olhar crítico sobre as letras de algumas músicas do Rio Grande do Sul, inscritas, principalmente, nos Movimentos Tradicionalista e Nativista, lembrados por Lessa (1985) como movimentos de retomada da “tradição gaúcha”. Busca-se comprovar a hipótese de que existe uma identidade anacrônica e conservadora, que encontra sentido na criação de uma tradição que recebe reforço em uma comunidade que se presume existir.

A pesquisa investiga, ainda, a existência de uma identidade constituída na ligação existente entre cultura e poder, que se encontra de tal forma entrelaçada a ponto de, muitas vezes, promover o apagamento de alguns tipos sociais. Apesar de estes terem contribuído para a construção do estado sul-rio-grandense, não obtiveram reconhecimento social, político e econômico por não pertencerem às camadas dominantes, demonstrando que, no lugar chamado gaúcho, a historiografia tradicional priorizou a versão dos conquistadores, desde o início de sua formação. Laroque (2011) lembra que:

Os indígenas Charrua/Minuano, Guarani e Kaingang são populações que também fazem parte do território que passou a chamar-se Rio Grande do Sul [...] e suas vozes, na maior parte das vezes, estão demasiadamente apagadas, [...] merecendo um exercício hermenêutico e uma abordagem interdisciplinar entre arqueologia, história e antropologia, por exemplo, para captar os sentidos e a interpretação de historicidades. (LAROQUE, 2011, p. 15).

O mesmo apagamento ocorreu quando se contou a história dos três grandes conflitos armados ocorridos no Rio Grande do Sul: Guerra dos Farrapos (1835-1845), Guerra do Paraguai (1865-1870) e Revolução Federalista (1893-1895). A história e as manifestações

⁷ Conceito criado por Hobsbawm e Ranger (2002).

⁸ Noção importante para os Estudos Culturais, trazida por Benedict Anderson (2008), que será trabalhada no decorrer do texto.

culturais, dentre as quais a música, reproduziam/reproduzem, na maioria das vezes, a história do vencedor. Ou seja, história tornada mito que, mostrado pelos relatos oficiais, precisa passar por olhares atentos que possam revelar sentidos, além daqueles que estão explícitos. Referindo-se à Revolução Farroupilha, por exemplo, Maestri (2010) declara:

A exploração do trabalhador escravizado era a argamassa que consolidava a unidade das classes dominantes sul-rio-grandenses. Jamais os chefes farroupilhas pretenderam a abolição ou a reforma da ordem escravista. Apesar de contar com seus *gaudérios*, o Rio Grande do Sul jamais foi *pátria* de gaúchos, mas, sobretudo, terra de cativos. (MAESTRI, 2010, p. 174).

Apesar disso, muitas músicas retratam um gaúcho genericamente transformado em herói, que carrega, em sua maioria, uma pretensão de validade pautada na ideologia de um grupo hegemônico que visa manter-se no poder.

Sem fugir disso, os gaúchos, principalmente aqueles que se filiam aos movimentos Tradicionalista e Nativista, ao expressarem-se culturalmente por meio de canções, mostram-se carregados de características ideologicamente construídas, ao longo da história dos vencedores. Características estas que visam atribuir qualidades gentílicas ao conjunto do “povo” gaúcho, impregnadas pelo mito do herói.

A seleção do *corpus* de análise para a realização do presente trabalho parte de três momentos ou etapas de fundamental importância para atingir os objetivos propostos. A primeira foi a escolha da metodologia empregada que, pela natureza do objeto, se deu pela forma qualitativa exploratória, cuja abordagem não se preocupa com representatividade numérica, mas com a compreensão do material investigado. O intuito é proporcionar familiaridade com o problema, visando construir hipóteses por meio de levantamento bibliográfico, análise de exemplos que estimulam a compreensão do problema e estudo de caso (GERHARDT; SILVEIRA, 2009).

Essa escolha foi fundamental para dar continuidade ao processo e proporcionar o avanço para o segundo momento que se constituiu na audição de várias músicas, inscritas nos movimentos Tradicionalista, Nativista e “Tchê Music”, visando a escolha de letras que, de alguma forma, pudessem ratificar ou negar a hipótese da pesquisa. Para isso, considerando a dificuldade de resgatar algumas obras dos movimentos Tradicionalista e Nativista, pelas mudanças tecnológicas ocorridas entre os anos de 1950 (início do movimento Tradicionalista) e os dias atuais, efetuou-se uma busca por intermédio de materiais disponíveis em *sites* especializados no resgate da discografia gaúcha; em acervos particulares de colecionadores; em “garimpos” realizados em lojas de discos de vinil ou *compact disc* usados, localizadas na zona central da Capital Gaúcha, no que se refere ao movimento mais recente, em material

especialmente adquirido para este fim. O terceiro e último momento, com vistas a atender aos objetivos estabelecidos, foi a necessidade de criar alguns critérios de escolha que pudessem particularizar as músicas e elevá-las a categoria de relevantes para mostrar a relação da cultura à manutenção de uma identidade gaúcha inventada, tais como referências ao mito do gaúcho herói, à etnia, ao gênero, à política, ao estilo de vida e aos sentimentos em relação às coisas do estado, encontradas nas respostas às seguintes perguntas: Quem fala? De quem fala? Como fala? A quem e como pretende representar?

A contribuição teórica de autores vinculados aos Estudos Culturais, campo de investigações que provocaram um grande impacto nas Ciências Sociais e Humanas, no que se refere às indagações sobre a cultura ocidental nos meados do século XX, foi fundamental para auxiliar na observação do problema, na formulação da hipótese, na seleção do material analisado e na leitura crítica das músicas.

Nascidos na Inglaterra no final da década de 1950 e no início dos anos de 1960, por meio do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), no departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, os Estudos Culturais tiveram como base fundamental, de acordo com Cevasco (2012), Dalmonte (2002), Schulman (2000), Oliveira, R. C. A. (1999), Silva, T. T. da (2013), entre outros, os textos: *The uses of literacy*⁹ (1957), no qual Richard Hoggart descreveu as transformações do modo de vida das classes operárias; *Culture and society*¹⁰ (1958), no qual Raymond Williams criticou a dissociação frequente praticada entre cultura e sociedade; e *The making of the English working-class*¹¹ (1963), por meio do qual o historiador Edward Palmer Thompson defendeu a ideia de que a história é feita de lutas, de conflitos e de tensões entre a cultura e os modos de vida, estando os conflitos intimamente ligados às culturas e às formações de classes (MATTELART; MATTELART, 1999).

Historicamente, a maior contribuição das obras de Hoggart, Williams e Thompson foi provocar uma transformação na maneira de entender-se e teorizar a cultura. Em seus textos, existe a compreensão da cultura como algo inerente à vida em sociedade e, por isso, permeada por posições políticas. A esses pensadores se pode atribuir a inclusão da cultura no foco das discussões intelectuais, auxiliando na compreensão das mudanças sociais. Seus pensamentos críticos, sobre produção de cultura, significaram “[...] uma virada metodológica na maneira de pensar a dicotomia popular X erudita” (COSTA, J. H., 2012, p. 159).

⁹ Traduzido para a língua portuguesa como “As utilizações da cultura”.

¹⁰ Em português, “Cultura e Sociedade”.

¹¹ No Brasil, traduzido como “A formação da classe operária inglesa”.

É importante ressaltar que, embora não lembrado como um dos membros fundadores do CCCS (1964), o teórico jamaicano Stuart Hall teve uma participação bastante relevante na formação dos Estudos Culturais Britânicos. Ao substituir Hoggart na direção do Centro, de 1968 a 1979, Hall exerceu uma função de “aglutinador” em momentos de tensões teóricas. Acima de tudo, ele desencadeou debates teórico-políticos, transformando-se, com isso, em um “catalizador” de incontáveis projetos coletivos (ESCOSTEGUY, 2001). Entretanto, sua maior contribuição aos Estudos Culturais foi a ampliação do campo de estudos para abarcar os debates sobre etnia, sexualidade, gêneros e multiculturalismo. A professora Liv Sovik, ao se referir a Hall como um dos instituidores dos Estudos Culturais, na introdução do livro *Da diáspora, Identidades e Mediações Culturais* (HALL, 2003), afirma que ele, na verdade, é um de seus pais, pois, apesar de o “mito de origem” incluir Richard Hoggan, Raymond Williams e, às vezes, E. P. Thompson nesse papel, foi Hall quem o assumiu como projeto institucional na Open University e deu continuidade ao movimento acadêmico-intelectual internacional (HALL, 2003).

O próprio Hall (2003), ao falar de seu ingresso no campo dos Estudos Culturais, resalta a importância de ter lido Roger Bastide e Gilberto Freire nos anos 50 – marcando uma origem inclusive brasileira dos Estudos Culturais. O autor indica uma inspiração de suas ideias no trabalho de outros teóricos, dentre os quais, além dos dois citados, encontram-se, também, Gramsci, Althusser, Jameson, Bhabha, Durkheimer, Hegel e outros.

Os Estudos Culturais carregam, em sua essência, a herança do pensamento frankfurtiano e da teoria da hegemonia cultural do pensador marxista italiano Antônio Gramsci, ao afirmar que a dominação política não pode ser vista apenas como uma forma de coerção verticalizada por parte dos mecanismos de poder, mas sim como uma relação pela qual os dominados não aparecem como meros agentes passivos já que, em diversos momentos, assumem como sua a ideologia do dominador.

Diferentemente de alguns estudiosos da Escola de Frankfurt, no entanto, os integrantes dos Estudos Culturais não fizeram uma separação entre alta e baixa cultura, mas valorizavam todos os modos de produção cultural. Maia e Baptista (2012, p. 102) afirmam que “Williams, Hoggart, Hall, Barthes, Gramsci, Althusser e Foucault, entre outros, ditaram as matrizes de um percurso que pode seguir diversos caminhos teóricos [...] como uma área interdisciplinar onde não existem de forma rígida fronteiras teóricas, disciplinares ou temáticas”. Costa, M. V. (2000, p. 13) complementa que os Estudos Culturais estão muito além das “fronteiras disciplinares” e, por esse motivo, podem ser vistos como “saberes nômades”, que se transportam “[...] de uma disciplina para outra, de uma cultura para outra, que percorrem

países, grupos, práticas, tradições, e que não são capturados pelas cartografias consagradas que têm ordenado a produção do pensamento humano”. Já, para Jameson e Zizek (1997, p. 72), os Estudos Culturais são “posdisciplinários”¹² e só podem ser definidos por sua relação com as disciplinas estabelecidas. E Schulman (2000, p.169), ao lembrar que os Estudos Culturais “[...] foram concebidos, desde o início, como um empreendimento interdisciplinar”, indica que não se constitui em uma disciplina, mas em uma plataforma de discussões que visam buscar diferentes formas de entender problemas relacionados à cultura popular, aos meios de comunicação de massa e às identidades étnicas e sexuais.

Vistos dessa forma, os Estudos Culturais são um campo crítico onde várias disciplinas se interrelacionam, se interseccionam na busca por saberes sobre a cultura e suas relações de poder nas sociedades contemporâneas. Pode-se dizer que os Estudos Culturais justamente buscam dar conta da compreensão de fenômenos e relações sociais não contemplados pelas disciplinas tradicionais e pelas fronteiras por elas impostas. Sua maleabilidade permite-nos criar condições para investigar e criticar qualquer texto, fenômeno ou prática cultural por meio de sua abertura, pluralidade teórica, caráter reflexivo e natureza não constituída de verdades absolutas e dogmáticas.

Sob esse aspecto, os Estudos Culturais, em seu campo de interesse, não podem ser identificados por uma lista de objetos que possivelmente possam ser tratados. Apesar de figurarem entre suas principais categorias da pesquisa, o gênero e a sexualidade, a nacionalidade e a identidade nacional, o colonialismo e o pós-colonialismo, a etnia, a cultura popular e os seus públicos, a ciência e a ecologia, a política e a identidade, a pedagogia, a política da estética, as instituições culturais, a política da disciplinaridade, o discurso e o texto, a história e a cultura global em uma era pós-moderna, “[...] nenhuma lista pode limitar os tópicos dos quais os estudos culturais podem tratar no futuro” (SILVA, T. T. da, 2013, p. 8). O próprio Hoggart, segundo Silva, T. T. da (2013), afirmava que os Estudos Culturais não tinham nenhuma base disciplinar estável, ou seja, que eles se utilizavam de qualquer campo necessário para produzir conhecimento fosse qual fosse o projeto a ser desenvolvido.

No que diz respeito à sistematização, não há nos Estudos Culturais uma estrutura formal que possa ser reivindicada como sua. Caracterizados pela pluralidade metodológica desde seu nascimento, as formas de abordagem podem ser assinaladas como um mosaico em que as pessoas podem vislumbrar maneiras de pensar, orientar posicionamentos ou simplesmente encaminhar uma (des)construção crítica a partir de uma fala.

¹² Termo transcrito do original em espanhol.

A metodologia dos Estudos Culturais é, na verdade, uma atividade crítica que aborda questões cotidianas por meio do uso de diferentes pontos de vista, e da própria heterogeneidade plurifacetada de uma determinada investigação, renunciando a qualquer pretensão de encontrar explicações definitivas. Nesse viés, pode-se observar que os Estudos Culturais não priorizam um método ou uma disciplina, mas situam-se na investigação onde linguistas, sociólogos, historiadores, comunicólogos, geógrafos, cineastas, psicólogos, filósofos, educadores, juristas, peritos em relações internacionais, dentre outros se empenham em projetos críticos para, por intermédio de um cruzamento teórico, buscar atendimento para um conjunto de problemas culturais com o uso de exemplos teóricos, metodológicos e estilísticos de origem diversa. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que os Estudos Culturais trabalham essencialmente com problemas de interpretação e de esclarecimento, não procurando propriamente uma verdade absoluta, mas a compreensão de significados relevantes dos discursos e das representações sociais e da cultura dentro de um contexto.

Um dos princípios norteadores do projeto dos Estudos Culturais foi seu enfoque sobre cultura contemporânea. Para Agger (1992), o grupo fundador do CCCS ampliou o conceito de cultura dando-lhe a ideia de algo que se manifesta de maneira desigual nas diferentes formações sociais e distintos momentos da história. Assim, o conceito admite várias forças determinantes, podendo ser de cunho econômico, político e cultural.

Os Estudos Culturais deram um novo sentido à palavra cultura atribuindo-lhe um significado mais antropológico ao utilizá-la para designar modos de vida ou conjunto de valores, princípio, arte e artefatos que possam ser cientificamente observados. Thompson (1998a) levanta a hipótese de conceber-se a cultura como fruto de uma contextualização social, portanto o autor vê a necessidade de levar-se em conta as referências de cada sociedade. Nesse sentido, Williams (1995) afirma que são as práticas sociais e as relações culturais que produzem as culturas e as ideologias que vão determinar o jeito de um grupo social.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, no livro *Ensaio sobre o conceito de cultura*, escrito há mais de 30 anos, defendia que o uso do termo cultura não podia ser empregado senão como “conceito”, “estrutura” e “práxis”. Contudo, mais tarde, sem renegar a sustentação inicial, o autor explicou que o termo poderia ser utilizado como ponto de referência para medir e avaliar qualquer modelo cognitivo.

Terry Eagleton, filósofo e crítico literário, por sua vez, aponta para a necessidade de discutir o termo cultura no sentido de estabelecer uma diferença entre o artificial e o natural, isto é, entre o que fazemos para o mundo e o que este nos faz, mostrando que existe, além de nós, uma dimensão “construtiva” que precisa ser elaborada e humanamente significada. Com

isso, o filósofo indica a existência de uma relação de continuidade entre o homem e o ambiente, em que aquele se distingue pela capacidade de se adaptar.

Em termos de estrutura, na exposição da pesquisa, a presente tese encontra-se dividida em quatro capítulos apresentados da seguinte maneira: a Introdução, onde se apresenta a fundamentação teórica que serve de base para o desenvolvimento do estudo, indicando-se os caminhos conceituais utilizados para a compreensão das músicas regionais. Logo após, no segundo capítulo, é exposto o contexto histórico dos principais conflitos e guerras pelos quais passou o estado do Rio Grande do Sul, ao longo de sua formação política, econômica e social, que contribuíram para a criação do mito do gaúcho herói, presente na música, aqui vista como elemento fundamental para a criação e a manutenção do conceito de sujeito sul-rio-grandense.

Uma vez exposto o contexto histórico das guerras, ao longo do terceiro capítulo, a música será abordada como objeto de cultura dentro do contexto brasileiro e gaúcho. Nos capítulos 4, 5 e 6, será realizada uma abordagem crítica dos três Movimentos Tradicionalista, Nativista e “Tchê Music”, respectivamente, representantes da cultura gaúcha. Por fim, discute-se a identidade gaúcha constantemente (re)construída por meio da música regional. No entanto, longe de buscar o esgotamento do tema, o trabalho se apresenta como um chamado à reflexão acerca das invenções identitárias gaúchas produzidas por intermédio da música regional.

2 A CONSTRUÇÃO DO MITO DO GAÚCHO-HERÓI

A imagem do gaúcho-herói ainda é, nos dias de hoje, bastante explorada popularmente no Rio Grande do Sul. A mítica regional sul-rio-grandense costuma reverenciar, como modelo de identidade gentílica, por meio da mídia, da cultura, dos movimentos de retomada das chamadas tradições gaúchas, de propostas musicais, teatrais, literárias, etc., a imagem de um homem idealizado, que serve nos campos de batalha, durante as guerras que auxiliaram a delimitar as fronteiras políticas do estado ou aquele que lida com animais, muitas vezes selvagens, no trabalho diário das grandes fazendas no início de sua colonização. A esse respeito, Lopes (2012) afirma que o gaúcho, anteriormente distinto pela luta armada, especialmente nas fronteiras em implantação, caracteriza-se, também, como “[...] destro ginete, entregue a atividades campeiras” (LOPES, 2012, p. 9).

No imaginário gaúcho, existe a imagem idealizada de um homem dotado de qualidades de caráter morais e físicas como robustez, coragem, virilidade, hombridade, lealdade, rusticidade, amor à pátria e à liberdade, que exerceram, como atributos, forte influência na construção de uma personalidade mítica que serve (em uma sociedade pastoril e guerreira) para definir uma personalidade heroica.

Compreender o significado da palavra herói requer, antes de mais nada, que tenhamos em mente tratar-se de um conceito que não pode ser definido de forma rígida, fechada, visto tratar-se de uma categoria de sujeito, e este, como já vimos anteriormente, na atualidade, é formado por várias identidades (HALL, 2000). No Rio Grande do Sul, por exemplo, o próprio termo “gaúcho”, expressão nobilitante, que define, hoje, os nascidos no estado, nem sempre teve uma conotação dignificante. Ao contrário, como vimos em Meyer (1957), já foi sinônimo de vagabundo, de ladrão, de desgarrado.

Feijó (1984), em uma referência aristotélica, sustenta que o termo herói tem origem no pensamento mítico, na medida em que as sociedades arcaicas possuem, em sua organização social, uma figura que se destaca em meio aos demais por apresentar traços que o façam sobressair-se como um ser acima da média, comparado com os demais e que se valerá de tais poderes para agir em prol do grupo ao qual pertence. Para ele, o mito reflete as crenças de um povo e, por esse motivo, torna-se a “verdade” desse povo, isto é, faz parte de uma herança cultural que retrata a forma pela qual um determinado grupo percebe o mundo em que vive. Para César (1988):

Mito é a expressão simbólica, por imagens, de valores. Esta expressão é carregada de conotações afetivas, o que caracteriza o poder de sedução do mito. Abrangendo uma totalidade dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva, o mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude. (CÉSAR, 1988, p. 37-38).

O mito, portanto, não é ficção, engano, mentira ou falsidade; é, isso sim, um modo de falar, de ver e de sentir dimensões da realidade de um determinado grupo social. Nesse sentido, a imagem que representa o herói, do Rio Grande do Sul, encontrou nas guerras forte sustento para manter-se como modelo de identidade, considerando-se tratar-se de um estado marcado, no início de sua organização, por guerras e por lutas pela demarcação e pela posse territorial. Isto é, no estado gaúcho, o arquétipo do herói teve origem na crença de que os homens das guerras se distinguem dos demais por possuírem características especiais de sobrevivência.

Cinco grandes conflitos bélicos ocorridos no território sulino serviram de suporte para a manutenção da imagem que compõe o mito do gaúcho-herói; do homem que teria atingido sua plenitude na luta pela criação e pela manutenção dos traços territoriais do estado e que serve de exemplo para ser utilizado como modelo de identidade cultural até os dias de hoje. O primeiro desses conflitos foi a Guerra Guaranítica (1753-1756), um conjunto de batalhas que colocou um exército luso-espanhol, composto por aproximadamente 3.200 homens - dentre os quais militares de carreira, soldados recrutados entre os gaudérios¹³, escravos dos militares, particulares, comerciantes e peões contratados (GOLIN, 1983) -, poderosamente artilhado, em confronto com cerca de 1.800 índios armados de lanças, arcos, flechas e algumas peças de artilharia confeccionadas de couro e de madeira (MAESTRI, 2010) que, apoiados por padres jesuítas, contestaram as cláusulas estipuladas pelo Tratado de Madri¹⁴ (1750).

A Guerra Guaranítica colocou em evidência a imagem mítica do Cacique Sepé Tiaraju, a quem se confere a frase “esta terra tem dono”, frequentemente repetida em reproduções que pretendem remeter à bravura dos gaúchos (SILVA; PENNA; CARNEIRO, 2009), até os nossos dias. A prova disso é que, além de mencionado e disputado como símbolo

¹³ Augusto Meyer (1957) afirma que, antes do surgimento do vocábulo “gaúcho”, o termo “gaudério” era utilizado para designar o habitante do estado. Segundo ele, aventureiros paulistas que desertavam das tropas regulares, identificando-se com a vida rude dos coureiros e dos ladrões de gado (1957, p. 17). Segundo Oliveira, A. J. (2013), o termo, que também é empregado para designar cão ou cavalo errante, sem dono, era utilizado para referir-se àqueles que acompanhavam qualquer pessoa e que a abandonavam tão logo surgisse outra para seguir.

¹⁴ Acordo assinado, em 13 de janeiro de 1750, entre os reinos de Portugal e Espanha, que buscava substituir o Tratado de Tordesilhas (1494), que dividia as terras conquistadas do Novo Mundo estabelecendo, assim, novos limites entre as colônias sul-americanas. Pelo tratado de Madri, Portugal entregou à Espanha, território da Colônia de Sacramento, em troca da qual recebeu a região dos Sete Povos das Missões (FITZ, 2011).

de valentia e de resistência, o valor simbólico da imagem de Tiaraju foi utilizado, em 2003, nos conflitos de terra na região de São Gabriel/RS (local atribuído ao de sua morte em combate, no dia 7 de fevereiro de 1756), tanto pelo Movimento dos Sem Terra (MST), que usou o nome de *Marcha Sepé Tiaraju*, quanto pelos ruralistas da região que denominaram sua atuação por meio do slogan “*Alerta: esta terra tem dono*” (GÖERGEN, 2004). O nome de Sepé Tiaraju foi inscrito no rol dos heróis da pátria, pela Lei Estadual do Rio Grande do Sul Nº 12.366, de 30 de novembro de 2005, cujo texto, aprovado na câmara dos deputados gaúchos por unanimidade e sancionado pelo então governador do estado Germano Antônio Rigotto, declara Sepé Tiaraju como “herói guarani missioneiro rio-grandense” (RIO GRANDE DO SUL, 2005), instituindo o dia 7 de fevereiro como data oficial de eventos do Estado.

O segundo conflito armado que contribuiu para atribuir características míticas à identidade cultural gaúcha foi a Revolução Farroupilha, um combate travado entre a elite estancieira do Rio Grande do Sul e o Império Português, visando à proclamação da república do sul do país cujos interesses das classes populares do estado não se encontravam entre as prioridades. A esse respeito, Maestri (2010) relata que:

Em Raízes sócio-econômicas da guerra dos Farrapos, o historiador estadunidense Spencer Leitman lembra, pertinentemente, que: ‘Os chefes farrapos não eram revolucionários sociais empenhados em reestruturar as relações de classes. Na melhor das hipóteses, eram o produto do tempo, incapazes de ultrapassar as atitudes sociais tradicionais. Qualquer colapso nas relações tradicionais entre senhor e escravo, estancieiro e gaúcho, poderia desorganizar o sistema político e social vigente’. Defendendo a base de suas riquezas, os grandes criadores defendiam a escravidão, sem a qual deveriam se reorganizar com grandes dificuldades e perdas financeiras. Sobretudo nos primeiros tempos, os grandes estancieiros sulinos eram senhores de cativos, mais do que senhores de terra, que abundava relativamente. (MAESTRI, 2010, p. 174).

Reforçando as palavras de Spencer Leitman, Pesavento (2013) comenta que a própria Carta Constitucional da República Rio-Grandense revelava um texto marcado pelo conservadorismo, que confirmava a escravidão e tutelava o sistema censitário, por meio do qual se exigia uma determinada renda para votar e ser votado (PESAVENTO, 2013). No entanto, durante dez anos consecutivos, ao longo dos quais farroupilhas e imperiais ganhavam e perdiam batalhas alternadamente, o estado foi palco de confrontos entre soldados farrapos¹⁵, pertencentes a uma tropa militar composta, por escravos atraídos por falsas promessas de liberdade após o final do conflito.

¹⁵ Alcinha deprimente (que veio com o tempo a tornar-se honrosa) dada pelos legalistas aos insurretos da Revolução Farroupilha (OLIVEIRA, A. J., 2013), pela forma rota e maltrapilha com que os combatentes se vestiam.

O terceiro conflito que colaborou para a formação do mito do gaúcho-herói, a Guerra do Paraguai, um dos maiores confrontos armados da América Latina, que envolveu o Brasil, a Argentina, o Uruguai – formadores da Tríplice Aliança - e o Paraguai, até o início da batalha o mais desenvolvido dos quatro países. Durante a batalha, mais uma vez, as forças gaúchas mobilizaram-se em defesa dos limites territoriais da nação e das fazendas de gado que separavam o Brasil dos países vizinhos. Os combates realizaram-se entre os anos de 1865 e 1870 e deixaram, ao Brasil, como saldo negativo, além da perda de recursos econômicos, a baixa de muitas vidas, dentre as quais, a de um elevado número de escravos. Como resultado positivo, a garantia da navegação dos rios Paraná e Paraguai, e a posse de 60 mil km² do território do Paraguai que, ao final do conflito, ficou inteiramente arrasado tendo sua população reduzida a uma pequena parcela e sua economia destruída (MILANESI, 2005).

O quarto conflito armado, em que a imagem do gaúcho foi valorizada por características imaginárias, relativas à identidade, foi a Revolução Federalista (1893 - 1895). Segundo Oliven (1989), foi a guerra civil mais sangrenta da história do Brasil, já que, tendo durado 31 meses, deixou um saldo entre dez e doze mil mortos, em uma população, na época, de cerca de um milhão de pessoas.

Nascida da insatisfação dos grandes proprietários rurais, integrantes do Partido Federalista Rio-Grandenses, com a centralização de poder político de Júlio de Castilhos, presidente, no Rio Grande do Sul, do Partido Republicano Rio-Grandense, e com a evasão de recursos pelas altas taxas de impostos, instituídos no país após a Proclamação da República Federativa do Brasil, em 15 de novembro de 1889, a “Revolução da Degola”, como também ficou conhecida, caracterizou-se por atos de violência e barbárie cometidos por ambas as facções (PESAVENTO, 1983). Durante as batalhas, os grupos opositores enfrentaram-se de forma extremamente cruel e violenta, tendo como forma preferida de eliminar os prisioneiros inimigos o ritual da “degola”, que equivalia, de maneira geral, em fazê-los ajoelhar-se com as mãos amarradas para que, com um golpe brusco de faca, lhes fossem cortadas as gargantas de um lado ao outro, da mesma forma como, de acordo com Oliven (1989), se abatia um carneiro no campo.

Guazzelli (2003), no entanto, argumenta que a prática da degola, vista como “bárbara”, na verdade, decorria do fato de que os soldados envolvidos na guerra, em tempos de paz, eram apenas homens do campo em cujas lidas cotidianas estavam habituados ao risco de vida e à brutalidade decorrente do trato com animais. Para ele, os guerreiros da Revolução Federalista eram peões “a cavalo”, que guardavam as propriedades dos patrões e que viam nas guerras a continuidade dos trabalhos rotineiros das grandes propriedades rurais. Isto é, para

Guazzelli (2003), o mesmo peão que arriscava a vida com as reses cimarrona¹⁶, participava, como cavaleiro nas montoneras¹⁷, manejando a lança com a mesma habilidade com que o manejava o laço e a boleadeira.

A Revolução Federalista criou profundas chagas na sociedade sul-rio-grandense dividindo maragatos¹⁸ e pica-paus¹⁹ em grupos inconciliáveis, mesmo depois do final do conflito. Assim, 30 anos depois de seu término, essas feridas, ainda abertas, levaram o Rio Grande do Sul a um novo conflito armado: a Revolução de 1923, quinto e mais recente conflito armado que colaborou para fortalecer a ideia do mito do gaúcho-herói.

Também denominada “Revolução de 23”, a guerra civil irrompida no Rio Grande do Sul, entre Maragatos e Chimangos²⁰, durou de janeiro até dezembro daquele mesmo ano e se caracterizou, mais uma vez, por ser um movimento das elites em que dois grupos disputaram o poder: um representando a elite tradicional e retrógrada, e outro pelos integrantes da mais nova forma de se fazer política que, havendo vencido o conflito anterior, adquiriu a possibilidade de impor-se à sociedade da época (OLIVEIRA, R. S., 2013).

Tal como aconteceu na Revolução Federalista, um dos motivos da disputa de 1923 foi justamente a forma autocrática de governar do grupo no poder que justificava seu formato ditatorial de agir fazendo uma interpretação, de acordo com seus interesses, da doutrina positivista (OLIVEN, 1989). Nessa época, os caudilhos eram figuras centrais nos conflitos políticos do estado, o povo não tinha nenhuma participação no movimento como não tivera também nos anteriores para nenhum dos lados.

No entanto, a imagem do gaúcho, que habita o imaginário social até os dias de hoje, personifica um sujeito dotado de qualidades enaltecidas capazes de transformar o gaúcho dos conflitos Guarânico, Farroupilha, Paraguaio, Federalista e Revolução de 23, os quais carregam em seu cerne a presença de um gaúcho cujas características adquirem significado gentílico de nativo do estado do Rio Grande do Sul, comprovando a veracidade da afirmativa de Meyer

¹⁶ Palavra espanhola utilizada para designar, segundo o dicionário Lexicoon, “animal *Salvaje, no domesticado*”. Disponível em: <<http://lexicoon.org/es/cimarrona>>. Acesso em: 20 set. 2016.

¹⁷ De acordo com o dicionário Lexicoon, a palavra “montonero” significa “Grupo o pelotón de gente de a caballo que intervenía como fuerza irregular en las guerras civiles de algunos países se Sudamérica”. Disponível em: <<http://lexicoon.org/es/cimarrona>>. Acesso em: 20 set. 2016.

¹⁸ O apelido de Maragatos foi atribuído, por parte dos republicanos, aos sulistas que deram início ao movimento, na tentativa de atribuir-lhes uma identidade “estrangeira”, visto que, tanto Gaspar da Silveira Martins como Gumercindo Saraiva, permaneceram durante certo tempo exilados na cidade de São José, no Estado Oriental do Uruguai, famosa por abrigar pessoas advindas da Maragateria, região histórico-cultural da Espanha localizada na Província de León.

¹⁹ A alcunha pica-paus surgiu em função da divisa branca que os republicanos usavam nos chapéus, que lembrava o topete da ave.

²⁰ Ave de rapina cujo nome foi utilizado para designar os republicanos anteriormente chamados de pica-paus.

(1957). Para o autor, a figura do gaúcho tal como conhecemos nos dias de hoje sofreu uma construção cultural que lhe atribuiu status de significação gentílica para designar os nascidos no estado do Rio Grande do Sul. O significado heroico atribuído pela cultura ao termo “gaúcho” transformou-o do gaudério marginal, aventureiro, ladrão de gado no peão e no guerreiro com um sentido apologético (MEYER, 1957).

A crítica literária argentina Josefina Ludmer, na obra *O Gênero Gauchesco* (2002), afirma que existem duas cadeias de uso entrelaçadas, que poderiam delimitar aquilo que vem a ser o gênero gauchesco: as leis e as guerras. A primeira seria, de acordo com a autora, a “legalidade popular” simbolizada pela figura do gaúcho “vadio”, do não proprietário, do sem trabalho, sem domicílio fixo, o despossuído, o delinquente. A segunda, aquela que marca a sua “desmarginalização” pelas guerras. Nesse sentido, Ludmer (2002) argumenta que é por meio das leis e das guerras que se pode estabelecer uma cadeia de usos capaz de articular o conjunto do gênero do gaúcho e, dentre elas, a autora destaca: o aproveitamento do “delinquente” pelo exército; a utilização da voz (registro oral) do gaúcho pela cultura letrada; e a utilização do gênero gaúcho para integrá-lo à lei “civilizada”. Ou seja, a cultura do bravo, do forte, do herói, molda-se nas disputas pelas terras e pelo poder local. As guerras emolduraram a história das formas do gênero marcando a passagem entre “delinquência” e “civilização”. Por intermédio da “cultura letrada”, segundo Ludmer (2002), o termo passou por um delineamento que acabou transformando a própria figura do gaúcho.

O dicionarista gaúcho Alberto Juvenal de Oliveira (2013) afirma que existem dezenas de informações a respeito da etimologia da palavra “gaúcho”, chegando algumas delas a serem insólitas, absurdas e disparatadas. Para ele, o termo, de maneira geral, abriga os tipos campestres que habitavam a região do Rio da Prata e se dedicavam à vida pastoril. Historicamente, os gaúchos foram citados pela primeira vez por Felix Azara, no livro *Historia de los cuadrupedos del Paraguay* (1802), como “jornaleiros campestres”, uma espécie de boias-frias que trabalhavam por dia e hora e que costumavam carregar consigo laços e boleadeiras. Oliveira, A. J. (2013) salienta que, anteriormente, havia o registro de uma ordem do vice-reinado do Rio da Prata, que determinava a criação de uma tropa volante para perseguir e matar os ladrões, os bandidos, os desertores e os peões desocupados, chamados “gaúchos” ou “gaudérios”, que vagavam por entre os povos do vice-reinado cometendo furtos, vendendo couro e comercializando cavalos roubados. Contudo, de acordo com Golin (1983), durante a Guerra Guaranítica, gaúchos e gaudérios passaram a ser contratados (centenas deles patrocinados

por latifundiários e comerciantes interessados no saque das Missões²¹) pelo exército castelhano para integrarem as tropas luso-espanholas no confronto, desempenhando um novo papel social no contexto histórico sul-rio-grandense, o de “milicianos a soldo”, combatentes assalariados, que contribuíram para manter os limites do território do estado e preservar os grandes latifúndios.

Foi no âmbito das guerras, portanto, que o termo gaúcho começou a se desenhar de uma nova forma. De acordo com Ludmer (2002), a guerra não é apenas o fundamento, mas também a matéria e a lógica na mudança do sentido da palavra gaúcho que não só inaugura, mas se transforma no gênero gaúcho. Para ela, a militarização do setor rural e o surgimento de um novo “signo social”- o *gaúcho patriota* - podem ser postulados como base do gênero na medida em que permitem a representação escrita do termo gaúcho, elevando-o ao status de língua literária. Ludmer (2002 p. 28) afirma que “uma matéria e uma lógica é um gênero”.

A partir do momento que o exército “patriota” começou a contratar o gaúcho, “delinquente”, a literatura culta passou a dar-lhe voz e, nesse ponto, o gênero gauchesco instaurou-se como um produto urbano, cultivado por escritores, compositores, cantores, etc. O Romancista José de Alencar, por exemplo, no romance “O Gaúcho”, atribuiu ao peão dos pampas sulinos qualidades de valente, corajoso, honrado herói, que luta por liberdade (ALENCAR, 1978).

Segundo Ludmer (2002), o uso da voz pela literatura e do corpo pelas guerras complementam-se, e a literatura, ao polarizar patriotismo e delinquência, proporciona a passagem de um polo a outro. O conjunto das escrituras - poemas, panfletos políticos, leis, cartas, teatro, músicas, etc. -, nessa visão, contribuiu para moldar o perfil do gaúcho, transformando-o de ladrão, vadio, sem domicílio fixo, desvalido, delinquente, em herói, libertário, patriota. Fundada em repetições, em padrões de condutas e estilos, a literatura gaúcha legitima o gênero gauchesco proporcionando a construção de um modelo identitário que serve de referência, até os dias de hoje, para ser culturalmente enaltecido, seguido, copiado.

Atendendo às necessidades da elite agropecuária de convencer o gaúcho marginal, que vagava solto nos campos do Sul, imbuir os peões de estância e seduzir os escravos (com promessas de liberdade) a defenderem as propriedades nas quais trabalhavam ou as quais pertenciam, o termo “gaúcho” passou por uma descriminalização, que ampliou seu reconhecimento para o âmbito do nacionalismo.

²¹ A Coroa Espanhola, concentrada na exploração e na proteção das minas de prata do vice-reinado do Peru, entregou para a Companhia de Jesus a tarefa de reunir, em reduções (aldeamentos indígenas organizados e administrados pelos padres jesuítas, como parte de um trabalho de caráter civilizador e evangelizador), missões ou povos, as populações nativas das imensas regiões do território sul-americano que lhes pertenciam, segundo o acordo estabelecido pelo Tratado de Tordesilhas (MAESTRI, 2010).

Importa lembrar que, de acordo com Barthes (2001, p. 131): “O mito é uma fala. Naturalmente não uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...]”. O mito constitui-se como uma mensagem, um discurso, que se define muito mais pela maneira como é proferido do que pelo próprio objeto de sua mensagem, ou seja, o mito reflete princípios e valores políticos e ideológicos. Para Barthes (2001), o mito é construído a partir de um signo denotativo que serve de significante para um outro signo, cujo significado é intencional, é valorativo, mas que se mantém oculto por trás do primeiro signo, apresentando-se como uma “descrição” intencional dos fatos.

Trata-se, portanto, de um modo de significação. O que facilita compreender que o mito nem sempre decorre de desejos e de vontades justos ou moralmente corretos, mas que, também, serve para retratar valores que favoreçam determinados grupos sociais. No caso do Rio Grande do Sul, por exemplo, o mito do gaúcho-herói resulta de uma construção ideológica feita pelas classes dominantes, para a qual a imagem do homem carregado de virtudes físicas e morais produziu benefício durante as guerras pela manutenção das fronteiras e no trato com animais no trabalho diário das grandes fazendas.

No caso específico da Guerra dos Farrapos, o jornalista e historiador gaúcho Juremir Machado da Silva (2010), na obra *História Regional da Infâmia: o destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)*, contesta os mitos que por séculos sustentaram o imaginário acerca da personagem principal das lutas do épico conflito farroupilha. Para ele, os comandantes, positivistas da República Piratini, tinham consciência de que as identidades são construídas a partir de um mito fundador. Portanto, confirmando a afirmativa de Barthes (2001) - de que o mito carrega um sentido intencional valorativo que incentiva a criação de uma imagem identitária repleta de intenções -, o herói-gaúcho, que personificou o mais longo conflito bélico sul-rio-grandense, decorreu da apropriação, pela elite dominante, de um discurso que camuflou a realidade por meio de uma interpretação encoberta, por finalidades ideológicas, criadas para eclipsar pensamentos preconceituosos e elitistas da classe política dominante.

Benjamin (1994), no âmbito dos debates marxistas sobre a concepção prática da história, afirma que os acontecimentos narrados, sem criar distinções entre “grandes e pequenos”, carregam a necessidade de resgate e rememoração dos fatos pela ótica dos “vencidos da história”. A Revolução Farroupilha, segundo Silva, J. M. (2010), feita e escrita por militares, ocultou uma realidade “pouco gloriosa” ao ter a compra de munição, de fardamento e de alimentação para abastecer os exércitos, financiada pela venda de negros no

Uruguai. Além disso, os corpos²² militares farrapos, em sua grande maioria, eram compostos por peões (em exímios cavaleiros forjados nas lidas campeiras), gaudérios desgarrados e escravos, doados por fazendeiros simpatizantes com o movimento, pelo aprisionamento entre os cativos das fazendas de inimigos ou atraídos por promessas de liberdade ao final do conflito.

O mito dos campos de batalha do “Decênio Heroico”²³, visto por esse lado, suscita a legitimidade de uma nova abordagem dos relatos históricos, que permita uma rememoração dos fatos sob a perspectiva dos “vencidos da história” (BENJAMIN, 1994). No bojo de sua construção, admitia-se a escravidão e a exploração humana colaborando para que a construção ideológica da imagem do herói farrapo tenha suplantado uma característica pouco enaltecida para um grupo que afirmava lutar por ideais de liberdade. Por outro lado, o poder dos estancieiros-militares era exercido na defesa de seus próprios interesses privados, evocando, frequentemente, o sentimento de lealdade de seus peões que, estendidos nos campos de batalha, proporcionou que os coronéis farroupilhas tivessem, por meio da imagem do gaúcho leal, arregimentado mão de obra militar barata e comprometida para lutar, ao seu lado, em uma guerra que, apesar de sustentar o lema revolucionário de “liberdade, igualdade e humanidade”, nunca pretendeu provocar mudanças no sistema de poder vigente.

Oliven (2011), ratificando essa posição, lembra que, consoante o acordo entre os republicanos e o governo imperial, segundo o qual, os escravos que lutaram ao lado do exército farroupilha seriam todos livres²⁴, o próprio General Bento Gonçalves da Silva, um dos dirigentes da revolução, deixou como herança, ao morrer, no ano de 1847, 53 escravos pertencentes a sua fazenda na cidade de Camaquã/RS. Sustentando essa posição, o hino sul-rio-grandense - cuja letra foi escrita inicialmente para comemorar a vitória no “Combate de Rio Pardo”²⁵, pelo maestro mineiro Joaquim José de Mendanha, e que sofreu modificações feitas por Francisco Pinto da Fontoura, em 1933, ano dos preparativos para a “Semana do Centenário da Revolução Farroupilha”-, a exemplo da afirmação anterior, carrega um pensamento racista e conservador.

²² Nome dado aos batalhões militares da época.

²³ Pelo tempo que durou e pela mitificação atribuída às pessoas e aos fatos que envolvem a história da Revolução Farroupilha, o conflito também ficou conhecido como “Decênio Heroico”

²⁴ O parágrafo IV da Paz de Poncho Verde reza que: “São livres e como tal reconhecidos todos os cativos que lutaram ao lado da República” (OLIVEN, 2011, p. 69-70).

²⁵ Combate realizado entre farroupilhas e legalistas, em 30 de abril de 1838, durante o qual foi aprisionado o maestro Mendanha, integrante do exército legalista, que teria, por imposição farroupilha, composto o hino farrapo, origem do atual Hino Rio-Grandense.

Hino Sul-Rio-Grandense²⁶

Como a aurora precursora
do farol da divindade,
foi o Vinte de Setembro
o precursor da liberdade.

Mostremos valor, constância,
Nesta ímpia e injusta guerra,
Sirvam nossas façanhas
De modelo a toda terra,
De modelo a toda terra.
Sirvam nossas façanhas
De modelo a toda terra.

Mas não basta pra ser livre
ser forte, aguerrido e bravo,
povo que não tem virtude
acaba por ser escravo.

Mostremos valor, constância,
Nesta ímpia e injusta guerra,
Sirvam nossas façanhas
De modelo a toda terra,
De modelo a toda terra.
Sirvam nossas façanhas
De modelo a toda terra.

A voz escrita e, repetidamente entoada, do gaúcho, por meio de seu hino, define a si mesmo como um herói libertário. A frase *“como a aurora precursora do farol da divindade, foi o vinte de setembro o precursor da liberdade”*, por exemplo, incorpora o sentimento escolhido para contar a história do gaúcho, como uma história que deve servir de exemplo universal. *“Sirvam nossas façanhas de modelo a toda a terra”* abriga uma construção idealizada para alimentar o mito do herói-gaúcho.

No entanto, a voz do gaúcho, que se repete constantemente por intermédio do hino do estado, prolifera sentimentos de desprezo por todo um contingente de homens que lutou ao lado dos ditos heróis farroupilhas. *“Mas não basta pra ser livre ser forte, aguerrido e bravo, povo que não tem virtude acaba por ser escravo”* valida um sentimento de superioridade e desrespeito, por parte da camada social composta de estancieiros, coronéis, políticos e intelectuais, em relação aos negros que lutaram ao lado dos comandantes farroupilhas e que foram, de acordo com Silva, J. M. (2010), esquecidos depois do final do conflito. Quer dizer, a Revolução Farroupilha, que muitos historiadores descrevem como um conflito marcado pela presença de grandes heróis, acabou muito bem para os seus líderes que, após a assinatura do tratado de paz, foram regiamente indenizados pelos vencedores imperiais (SILVA, J. M., 2010).

²⁶ Material encontrado no site do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Disponível em: <<http://www.mtg.org.br/historiadors/257>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

No entanto, é importante indicar que, na contramão da construção mítica do gaúcho-herói, a música *Sabe moço*, composta pelo uruguaianense Francisco Alves para participar da 11ª Califórnia da Canção Nativa do RS, no ano de 1981, descreve a situação do “herói” não reconhecido após o final do conflito.

Sabe Moço²⁷

Sabe moço
que no meio do alvoroço
tive um lenço no pescoço
que foi bandeira pra mim
E andei mil peleias
em lutas brutas e feias
desde o começo até o fim.

Sabe moço, depois das revoluções
vi esbanjarem brasões pra caudilhos coronéis
vi cintilarem anéis, assinatura em papéis,
honorarias para heróis.

É duro moço olhar agora pra história
e ver páginas de glórias e retratos de imortais.

Sabe moço fui guerreiro como tantos
que andaram nos quatro cantos
Sempre seguindo um clarim
e o que restou, ah sim
no peito em vez de medalhas
cicatrices de batalhas
Foi o que sobrou pra mim

A letra da música deixa transparecer uma voz diferente da voz expressa nos textos que enaltecem, genericamente, o gaúcho dos campos de batalha. Isto é, traz, para o espaço ocupado pelo gaúcho-herói, um espaço paralelo, que retrata a voz do corpo das guerras, ou seja, do gaúcho delinquente, transformado em herói pela voz escrita, como ensina Ludmer (2002). “*Sabe moço, fui guerreiro como tantos que andaram nos quatro cantos, sempre seguindo um clarim e o que restou, ah sim no peito em vez de medalhas cicatrizes de batalhas Foi o que sobrou pra mim*” mostra que o mito do gaúcho-herói é uma construção simbólica, política e doutrinária que não outorga traços de identidade gntífica de forma homogenia a todos aqueles que estiveram presentes no conflito, porém encobre desigualdades sociais e ajuda a legitimar o prestígio da classe dominante do estado.

Sabe Moço retoma a questão das guerras e, andando na contramão da figura mítica do herói dos campos de batalha, revela o resultado dos conflitos, na visão do vencido, do

²⁷ Material disponível em: <<https://www.ouvirmusica.com.br/francisco-alves/366087/>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

esquecido; retrata o comprometimento e a lealdade do homem com a guerra, por meio da crença de que ao lutar estava defendendo o seu chão. A música fala pela voz do esquecido e mostra os dois tipos sociais que lutaram durante o decênio heroico, os comandantes e os comandados; o herói, o vencido a quem depois da luta sobrou apenas “*cicatrices de batalha*”

Ainda assim, vale lembrar que o mito do gaúcho-herói, do conflito farroupilha, não oculta mentiras e criações, exclusivamente decorrentes de abstrações da classe dominante; os ditos atos heroicos existem dentro de um contexto onde todos se sentem no direito de exercer esse papel social. Cuche (2002) afirma que:

Se a identidade é uma construção social e não um dado, se ela é do âmbito da representação, isto não significa que ela seja uma ilusão que dependeria da subjetividade dos agentes sociais. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais. (CUCHE, 2002, p. 182).

“Sabe moço” ajuda a mostrar que, no caso do Rio Grande do Sul, existiu uma realidade encoberta pelos efeitos valorativos a respeito da mítica gerada em torno do guerreiro gaúcho, mas que, apesar disso, integra uma construção mítica que serviu para orientar e representar as escolhas de todos aqueles que estiveram na posição de agentes do conflito farroupilha gerando eficácia sociais reais (CUCHE, 2002). De um lado, colaborou para realizar a transformação da imagem do “gaúcho delinquente” na representação do “gaúcho-herói” (LUDMER, 2002), e, de outro, serviu para beneficiar os coronéis pela adesão, ao combate, de homens que, de acordo com Gonzaga (1980), já eram caracterizados nas práticas pastoris por alta fidelidade para com seus patrões.

Tal qualidade empregada também nos campos de batalha colaborou substancialmente para provocar uma expressiva mudança no vocábulo “gaúcho”, que, ao assumir conotações sociais honrosas, passou a ser usado para designar, além dos leais defensores da pátria, os trabalhadores da estância, destinados ao trabalho duro no trato com os animais do campo. Uma representação cultural que a música de caráter saudosista que integra os movimentos de retomada das chamadas tradições gaúchas utiliza para dar sentido às representações sociais que, ao longo dos tempos, vêm desempenhando um papel de força reguladora da vida coletiva sul-rio-grandense, no sentido de legitimar condutas e determinar papéis sociais adequados ao sistema vigente: o mito do gaúcho-herói.

No capítulo a seguir, a música será abordada como elemento de relevância nos processos de construção de identidades sociais, isto é, de representações que os sujeitos assumem como parte de um determinado grupo.

3 MÚSICA: UMA CULTURA EM DEBATE

O termo cultura, de acordo com Cevasco (2012), deriva do latim *colere*, que significa *habitar*. Dele também se originam os termos “colono” e “colônia”, justificando o fato de, até o século XVIII, o vocábulo designar o cultivo de alguma coisa. Em sua evolução, diz a autora, a palavra foi usada como um substantivo abstrato para indicar um sistema geral de desenvolvimento intelectual e espiritual tanto na esfera pessoal quanto na social. Ao longo do século XIX, seguindo o curso das mudanças sociais da Revolução Industrial, o termo assumiu uma “conotação imperialista” e passou a ser usado também no sentido de “civilizar os bárbaros”, adquirindo um “[...] um mote que justificava a conquista e a exploração de outros povos”, o que contribuiu para “uma virada de sentido” (CEVASCO, 2012, p. 10).

A partir daí o termo passou a ser utilizado como uma expressão que reúne uma reação e uma crítica – em nome dos valores humanos – a uma sociedade em processo de aceleração e de transformação. Em meados do século XX, a palavra *cultura* ensejava, além da compreensão remanescente da agricultura, o sentido de evolução intelectual, espiritual e estética; uma forma de vida específica; o conceito que descreve as obras e as práticas de atividades artísticas. O sentido da palavra cultura, como o de qualquer outra palavra, acompanha as transformações sociais ocorridas ao longo da história, conservando suas conotações (CEVASCO, 2012). Assim, cultura também passou a ser vista como um composto de evidências, de informações e de manifestações sociais, artísticas, linguísticas e de comportamento de um povo ou civilização.

No despontar dos Estudos Culturais, na Inglaterra dos anos de 1950 e 1960, a palavra cultura começou, também, a adquirir um sentido mais antropológico e passou a ser usada para designar uma forma de vida englobando atividades e manifestações sociais. Nesse sentido, Thompson (1998b) marcou a palavra cultura como algo que, ao mesmo tempo que descreve crenças e costumes, que caracterizam e diferenciam uma sociedade da outra, simboliza ações e manifestações verbais por meio das quais os sujeitos se comunicam e trocam, entre si, experiências, concepções e crenças. Para ele, o conceito de cultura necessita de contextualização social pois existem aspectos intencionais, convencionais, estruturais e referenciais de cada sociedade, influenciando naquilo que se pode chamar de cultura.

Nesse sentido, Cuhe (1999) define cultura pela afirmação de que sua noção é relativa à reflexão das ciências sociais e, sem ela, não se pode pensar a diversidade humana para além das questões biológicas. Dessa forma, o autor entende que cultura se relaciona à

capacidade que o homem tem de adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar esse meio a si próprio. Quer dizer, a cultura possibilita a transformação da natureza, por isso é o mecanismo adequado para encerrar com as explicações naturalizantes dos comportamentos humanos e fornecer respostas mais satisfatórias quando se trata de estabelecer a diferença entre os povos, que não deve ater-se, por exemplo, somente à questão da “etnia”. Para o pesquisador, nada é verdadeiramente natural no homem, nem mesmo as funções humanas ligadas às suas necessidades fisiológicas (fome, sono, desejo sexual) posto que as diferentes sociedades dão diferentes respostas culturais a essas necessidades. Assim, de acordo com Cucche (1999), para compreender o conceito de cultura, é necessário que se entenda a gênese social da ideia de cultura, pois só assim haverá condições de se revelar que, por trás dos significados atribuídos à palavra, escondem-se disputas e desacordos sociais.

A noção de cultura, entendida em um sentido amplo, como modos de vida e de comportamentos, é, nos dias atuais, bastante aceita, porém essa aceitação nem sempre existiu (CUCHE, 1999). Desde seu aparecimento, no século XVIII, a noção moderna de cultura tem suscitado inúmeros debates. Bauman (2012), por exemplo, na primeira edição do livro *Ensaio sobre o conceito de cultura*, escrito há mais de 30 anos, defendia que o termo cultura não podia ser empregado sem ser avaliado como “conceito”, como “estrutura” e como “práxis”. Em edições mais recentes, porém, o autor adicionou uma introdução, onde explicou o motivo da recuperação desse texto e o contextualizou na atualidade, sem renegar, no entanto, sua sustentação inicial. Bauman (2012) escreve o seguinte:

Em sintonia com a visão sociológica prevalecente três décadas atrás, para mim a cultura era um aspecto da realidade social – um dos muitos “fatos sociais” que deviam ser adequadamente apreendidos, descritos e representados. [...]. Eu pressupunha a existência de um fenômeno objetivo chamado “cultura” que – em função do notório “retardo do conhecimento” – talvez tenha sido descoberto com atraso, porém, uma vez descoberto, poderia ser empregado como ponto de referência objetivo em relação ao qual tornava-se possível medir e avaliar a propriedade de qualquer modelo cognitivo. (BAUMAN, 2012, p. 9, grifos do autor).

Bauman (2012) percebeu que, três décadas antes, analisava a palavra cultura apenas como um aspecto social da realidade ou como um dos muitos fatos sociais que necessitavam ser descritos, apreendidos e representados adequadamente. Isto é, na época, ele explorou apenas a ideia de cultura como fator de distinção entre as realizações humanas e os fatos duros da natureza. Contudo, trinta anos mais tarde, percebeu que precisava construir um conceito que evidenciasse, também, o fato de que cultura não poderia ser determinada sem a interferência das escolhas humanas. Ele percebeu, assim, a necessidade de fazer um estudo cuidadoso a fim de esclarecer o modo pelo qual o termo “cultura” estava sendo usado em cada caso específico.

Em meados do século XX, Bauman viu, de forma lenta e gradual, essa tendência inverter-se, dando lugar ao que ele chamou de a era da “culturalização” da natureza. Bauman (2012) constatou que o universo deveria ser compreendido como um ambiente de atividades, de possibilidades, de êxitos e de equívocos humanos. Diante disso, passou a ver cultura como uma atividade “[...] singularmente humana no sentido de que só o homem, entre todas as criaturas vivas, é capaz de desafiar sua realidade e reivindicar um significado mais profundo, a justiça, a liberdade e o bem – seja ele individual ou coletivo” (BAUMAN, 2012, p. 302). Com esse entendimento, Bauman, entre uma edição e outra de seus *Ensaio sobre o conceito de cultura*, colocou em evidência o fato de que o conceito de cultura, além de abarcar as atividades humanas, os costumes, hábitos e rotinas de determinados grupos sociais, é, acima de tudo, um sistema apoiado em pensamentos, valores, normas e hábitos interiorizados individual ou coletivamente.

Já o filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton estabeleceu uma distinção entre cultura (atrelada à natureza) e civilização (atrelada a uma atividade humana). Nesse sentido, Eagleton (2005) argumenta que:

Se a palavra cultura guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção realista já que implica a existência de uma natureza ou matéria prima além de nós; mas, tem também uma dimensão construtivista já que essa matéria prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que de reconhecer que o termo cultura já é uma tal desconstrução. (EAGLETON, 2005, p. 11).

Com isso, o filósofo britânico revelou uma relação entre cultura e natureza, indicando que a primeira marca uma continuidade entre o homem e o ambiente e a segunda revela as diferenças entre ambos. A cultura aqui é vista como um canal de constante autotransformação da natureza, ou seja, a natureza produz a cultura que altera a natureza. Nessa perspectiva, cultura é algo dinâmico, em permanente transformação e adaptação (EAGLETON, 2005).

A música, dentre outras manifestações da cultura na esfera espiritual, é um segmento cujos significados e nuances remetem a sentimentos e a percepções diversas em cada indivíduo e em cada tempo histórico, influenciando e sendo influenciada pelo meio social de onde emerge. Sua percepção e os sentimentos que dela emergem dependem de cada compositor, intérprete ou ouvinte e diferem de um indivíduo para outro, uma vez que refletem,

inevitavelmente, o estado emocional, tanto daquele que a expressa quanto daquele que a ouve. Ou seja, pelo fato de ser, facilmente, identificada por qualquer pessoa, suas variantes tornam-se extremamente intuitivas. Dessa forma, a tarefa de conceituá-la não se constitui um trabalho fácil, pois, enquanto tentamos caracterizá-la, ela já se modificou. Para Fischer (1989), a música situa o espírito:

Em sons dispostos de determinados modos e em determinadas relações, elevando a expressão a um elemento feito pela arte e para a arte. Esse elemento unicamente ‘elevado’ em sons organizados quer dizer, o conteúdo da música é a experiência que o compositor quer transmitir; e a experiência de um compositor nunca é puramente música, mas pessoal e social. (FISCHER, 1989, p. 80).

Assim, a música sempre está condicionada ao momento que o compositor está vivendo, o que o influencia de muitas formas, por isso reflete o cotidiano, o modo de vida e o comportamento das pessoas em sociedade.

Em termos de organizações simbólicas, a música divide-se em *gêneros*, expressão que começou a ser utilizada a partir de século XIX, fazendo alusão à literatura. Associados ao contexto de cada cultura, os gêneros musicais costumam diferenciar-se por seus estilos, por suas abordagens e pela própria concepção daquilo que vem a ser música e do papel que ela representa na sociedade (MARQUES, 2005). Assim, os gêneros musicais são as diversas formas de expressão musical, agrupadas em função das diferentes maneiras com que o compositor vê e sente o mundo a sua volta. Logo, quando se fala de música de um determinado grupo social, fala-se de um tipo específico de composição que pode agrupar elementos distintos que venham estabelecer uma troca entre o compositor (ou intérprete) e o público, que deve adaptar suas escutas a uma cultura que ele desvende, ao mesmo tempo que percebe a obra musical.

Como objeto de investigação acadêmica, a música popular é algo bastante recente. Durante os anos de 1960 e 1970, afinada com o desenvolvimento dos Estudos Culturais e integrada aos movimentos culturais populares, alcançou *status* de objeto de análise e discussão acadêmica. Stuart Hall publicou, em conjunto a Paddy Whannel, a obra *The Popular Arts*, de 1964, em que os autores propunham o desenvolvimento de um método crítico de indagação da cultura popular, empenhando considerável atenção à música (HALL; WHANNEL, 1964). Em suas análises, Hall e Whannel discutiram a ação do público em relação ao produto ou ao texto cultural, admitindo uma distinção entre a maneira como o indivíduo desfruta de uma obra e aquilo que os produtores pretendiam ao concebê-la (PEREIRA, 2011). Assim, os autores reconhecem a existência de uma ação do consumidor sobre o produto cultural por meio da projeção de crenças e de emoções pessoais. Para Pereira (2011):

Esta noção de agência individual é explorada por Hall e Whannel em relação ao público jovem e à cultura da música pop, entendendo que neste conceito há espaço não só para a música propriamente dita, mas também para todos os fenómenos associados, incluindo os concertos, festivais, revistas ou filmes, e sustentando a noção de que nesta interacção se encontra também implícita a construção de um sentido de identidade. (PEREIRA, 2011, p. 123-124).

Em 1981, com a criação da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) e a posterior edição de inúmeras publicações regulares, como o *Journal of Popular Music Studies* (da responsabilidade IASPM) ou o *Journal of Popular Music* (da Cambridge University Press), a música estabeleceu-se definitivamente como campo de pesquisa na área dos Estudos Culturais, porém, em um olhar mais atento, é possível identificar, várias décadas antes, importantes contribuições para sua investigação. Um dos maiores destaques foi o legado de Theodor Adorno, que buscou compreender os encadeamentos da música popular com seus modos de produção e suas formas de expressão estéticas. Importante integrante da escola de Frankfurt, Adorno produziu, em parceria com Max Horkheimer, uma forte crítica à cultura de massa a partir das décadas de 1930/1940. Autores de origem judaico/alemã, Adorno e Horkheimer viveram em exílio nos Estados Unidos da América, onde tiveram oportunidade de observar mais de perto o desenvolvimento da sociedade de consumo, dos meios de comunicação, do cinema, da rádio e das publicações periódicas (ADORNO, 1991).

No texto, publicado em 1941, em uma obra editada por Max Horkheimer no Instituto de Pesquisa Social, Adorno discute importantes diferenças entre a música popular e a música “séria”, estabelecendo uma característica fundamental da música compartilhada pelas massas: a standardização ou a uniformização. Para Adorno (1991), toda a estrutura da música popular é standardizada e, nas razões para tal, está a contrafação, isto é, a imitação que ele justifica pela competição. O autor afirma: “Os padrões musicais da música popular foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo. Quando uma determinada canção alcança um grande sucesso, centenas de outras apareciam, imitando aquela que obtivera êxito” (ADORNO, 1986, p. 115-146). Outra característica da música popular assinalada por Adorno é a “pseudo-indivuação” ou a ilusão da individuação que, em síntese, vem a ser uma tentativa de escamotear a standardização.

No decorrer da caminhada para a formação dos *Estudos Culturais de Música* como espaço de investigação acadêmica, a primeira grande dificuldade enfrentada pelos pesquisadores foi a de superar, como afirma Pereira (2011), o preconceito que envolvia seu objeto de estudo, visto, muitas vezes, como um fenómeno destinado apenas a proporcionar prazer e entretenimento de forma despreziosa, e, por isso, incompatível com a análise

acadêmica. A música, assim como a própria cultura popular, enfrentou grande oposição em seu processo de integração nos estudos destinados à cultura, lidando, como lembra a autora, com uma série de enganos, de preconceitos e de ideias equivocadas de natureza estética e social, que buscavam inscrevê-la no âmbito das experimentações simplistas e comerciais de lazer em que não havia complexidade e autoridade necessárias para analisá-la cientificamente. Essa visão elitista, no entanto, foi aos poucos cedendo espaço ao debate sobre a arte musical no âmbito das ciências sociais e humanas, criando inclusive um estreitamento com as investigações sobre o público consumidor e as questões de identidade cultural, relevante foco de atenção dos Estudos Culturais de maneira a não ser mais possível afirmar que a música apenas reflete o indivíduo que a consome, mas antes que participa do contexto cultural mais amplo com o qual se identifica como sujeito cultural. Isso se dá em tal dimensão que uma das preocupações fundamentais na relação público/música popular contemporânea tem sido analisar as consequências e os comprometimentos causados pela presença da música popular na vida cotidiana das pessoas (PEREIRA, 2011).

Ao analisar o momento em que o tango na Argentina e o samba no Brasil começaram a ser percebidos como ritmos nacionais, Florencia Garramuño (2009), por exemplo, chama a atenção para a necessidade de “desenrolar alguns fios da rede cultural” (GARRAMUÑO, 2009, p. 17) que possibilitem conhecer, nesse caso específico, o tango e o samba como músicas nacionais, ou seja, marca a inevitabilidade de se desvendar razões sociais, políticas e musicais que possam estar associadas a um processo “repleto de contrações”, no qual interferem, de maneira contundente, uma série de outros discursos capazes de implicar na mudança do significado cultural de determinadas conotações definidas como características dos ritmos em questão. Para Garramuño (2009), isso marca a necessidade de desvendar-se a construção de sentidos contidos na música que contribuem para a construção de uma identidade nacional ou, antes ainda, para a fabricação do entendimento de Nação.

Em suas pesquisas a respeito de música popular, Souza (2005, p. 2, grifos do autor) levanta a hipótese de que “[...] estas poderiam ser definidas de três formas: ‘música popular’ como uma música não erudita; ‘música popular’ como MPB, um repertório e estilo específico; e ainda compreendíamos ‘música popular’ como sendo aquela que é disseminada pelos meios de comunicação”; ou seja, como qualquer variedade musical acessível ao público em geral. Nesse sentido, Bahía (2010) define como popular a música midiaticizada, massiva, moderna, surgida a partir do final do século XIX. Para ele, é uma música de caráter popular cuja “[...] produção, reprodução e consumo estão mediados por um amplo leque de influências socioculturais” (BAHÍA, 2010, p. 8). É aquela que se encontra presente nos principais processos

sociais da história recente, como forma de lazer e entretenimento ligada à dança e ao convívio social que, muitas vezes serve de “[...] veículo de lutas ideológicas, de mudanças comportamentais, estando sempre presente nos movimentos da juventude, constituindo-se assim num importante instrumento historiográfico” (BAÍA, 2010, p. 9).

O teórico da comunicação Martin-Barbero (2003), ao referir-se à cultura popular, ressalta a atuação dos anarquistas que, ao copiarem romances de folhetins e caricaturas, estavam forjando uma relação entre cultura e povo e, dessa forma, concebendo a cultura não como um espaço de manipulação, mas de conflito, em que as diferentes expressões e práticas culturais poderiam ser transformadas em meios de liberação.

Para Martin-Barbero (2003), a cultura faz-se e refaz-se na contradição entre o conservadorismo das formas e a rebeldia dos conteúdos. A cultura popular, em oposição à cultura dominante, é inserida em uma relação de forças em que a classe dominante exerce também o poder cultural. O Tradicionalismo e o Nativismo, em suas origens, carregam elementos da cultura hegemônica, já que nasceram nas elites culturais dominantes do Rio Grande do Sul dos anos de 1950 e 1980, respectivamente, e carregam nas letras de suas músicas, histórias que servem para representar a vida do peão, do negro, do índio, do soldado em suas relações sociais (nas lidas campeiras, no trato com os animais, na relação com a natureza e na sobrevivência nos campos de batalha), pelo olhar da classe culturalmente dominante.

As músicas regionais sul-rio-grandenses são permeadas pela visão da elite que se apropriou de uma realidade e a utilizou como referência para a definição dos traços da identidade “tradicional” gaúcha. Assim, a cultura popular (aqui entendida como as manifestações culturais transmitidas de geração em geração como integrante da chamada “tradição gaúcha”) alberga valores das classes dominantes transmitidos como “naturais” para todas as classes e etnias.

No que diz respeito à música brasileira, como um todo, por desenvolver-se em um ambiente miscigenado, teve em seus estilos e ritmos contribuições europeia, africana e ameríndia, que habitava o território nacional antes de 1500. De acordo com Fin:

Quando se pensa na realidade brasileira, com os massivos intercâmbios populacionais, tenham sido eles violentos ou espontâneos, é impossível deixar de perceber as influências que as diferentes culturas que aqui aportaram e também de todas aquelas que já estavam presentes nestes territórios antes mesmo que os europeus pensassem em descobrir “novas” terras, nos legaram. Das danças de rodas das populações ameríndias, às valsas europeias, passando por todas as construções culturais elaboradas e reelaboradas pelas populações africanas trazidas a este continente em situação de escravidão. Todos estes diferentes ritmos, entre tantos outros, ajudaram a moldar o que se conhece como música e como tradições populares brasileiras. (FIN, 2015, p. 4).

Nesse contexto, os portugueses tiveram grande influência na construção da música brasileira e na popularização de alguns instrumentos que compõem as formas musicais consagradas no país. Como informação documental dessa afirmação, tem-se a própria carta do escrivão Pero Vaz de Caminha escrita ao rei D. Manuel, no dia 1º de maio de 1500, dando conta do descobrimento do Brasil. No texto, Caminha informava que, no quinto dia após a chegada ao Brasil, isto é, dia 25 de abril, o capitão da nau foi com uma equipe até perto da praia onde os índios lhe acenavam e, depois de satisfeita a curiosidade, retornaram ao navio tocando instrumentos musicais: “[...] viemo-nos às naus, a comer, tangendo trombetas e gaitas sem mais os constranger. E eles tornaram-se a sentar na praia, e assim por então ficaram”²⁸, grafou o escrivão para descrever uma permanência pacífica e a presença de instrumentos musicais portugueses em solo brasileiro. Mais adiante, o texto de Caminha relata que, resolvendo descer em terra firme para tomar conhecimento de um rio que por ali passava, um antigo almoxarife, chamado Diogo Dias, levou consigo uma gaita e, aproximando-se dos indígenas que ali habitavam, conforme texto original, “[...] meteu-se a dançar com eles tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita”²⁹. Em outro trecho do texto de Caminha, o “tamboril”, mais um instrumento musical trazido pelos portugueses, também é citado. Ao referir-se aos índios como seres pacíficos, bons e inocentes, capazes de “aceitar facilmente qualquer cunho que lhe quiserem dar”³⁰, Caminha relata um dos encontros entre eles e os portugueses aqui desembarcados, escrevendo que, naquele dia, “[...] enquanto ali andavam (os índios), dançavam e bailavam sempre com os nossos ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus”³¹. Ou seja, noticia uma aceitação pacífica da cultura recém-desembarcada, que acabaria por deixar seus rastros por meio de toadas e instrumentos musicais.

A África, por intermédio do ritmo dos tambores que se misturaram nas senzalas, deu origem à grande parte das manifestações musicais brasileiras. “Ainda hoje é difícil assinalar com exatidão a procedência dos elementos africanos presentes em manifestações musicais/festivas como congadas, maracatus, moçambique [...]” (SANTOS, A. de. O., 2012, p. 39) e tantos outros, justificados pela presença de grande quantidade de homens e de mulheres

²⁸ Carta a El Rei D. Manuel. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016.

²⁹ Carta a El Rei D. Manuel. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016.

³⁰ Carta a El Rei D. Manuel. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016.

³¹ Carta a El Rei D. Manuel. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2016.

trazidos para o trabalho escravo na colônia portuguesa na América. Segundo Lemos (2013), o Brasil possui uma longa trajetória de identificação com as sonoridades africanas, desde o surgimento do Samba e de sua posterior associação ao ritmo nacional durante a era Vargas, na década de 1930, até as recentes reapropriações das sonoridades africanas por artistas brasileiros contemporâneos. Instrumentos musicais como o berimbau³², por exemplo, são utilizados até os dias atuais pelos músicos brasileiros em suas composições.

Da Europa, além da influência portuguesa, com o passar dos tempos e o crescente intercâmbio cultural do Brasil com outros países, elementos musicais típicos de várias partes do velho mundo passaram a ter importante papel na formação musical brasileira. Nesse sentido, Mariz (1994) afirma que:

Dignas de menção são as influências: espanhola, por intermédio dos boleros, fandangos, seguidilhas³³, habaneras³⁴ e zarzuelas³⁵; latino-americana, através do pericón³⁶ e, mais recentemente o tango; italiana, extremamente importante desde o século XVIII, em virtude da popularidade da ópera no Brasil; francesa, exercida pelos cantos infantis e pelas operetas com textos em vernáculos; austríaca, através da valsa; escocesa e polonesa, pelos xótis e a polca, e finalmente, da música de jazz a norte-americana. (MARIZ, 1994, p. 32).

Para o autor, esse “chover” de influências e legados estrangeiros vieram “alimentar” ainda mais o gosto brasileiro pela música, e o resultado foi que todo esse material contribuiu para produzir as primeiras expressões musicais do Brasil, que só passaram a ser reconhecidas como “música popular brasileira”, segundo Sandroni (2010), nas primeiras décadas do século 20. De acordo com ele, no século XIX, ainda não se falava em música popular brasileira e, a respeito disso, o autor comenta que, até a libertação dos escravos (que não eram legalmente considerados como parte do “povo”) suas formas de expressão sonora não eram tidas como “música popular” e, mesmo depois disso, havia quem sequer visse razões para chamá-las de “música”. Sandroni (2010) relata que o crítico literário Silvio Romero (um dos primeiros a se interessar por esses assuntos) chamou seu livro editado em 1883 de *Cantos Populares do Brasil*, e não “Música Popular do Brasil”, por exemplo, como se as manifestações musicais vindas do

³² Instrumento de percussão, de origem africana, que foi trazido para o Brasil pelos escravos africanos do grupo banto (QUEIROZ, 2008).

³³ Música e dança populares espanholas de origem andaluza, executadas em compasso e ritmo movimentados. Dicionário online português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2016.

³⁴ Música e dança de origem incerta (Cuba, Espanha), em compasso 2/4, sendo o primeiro tempo fortemente acentuado. Dicionário online português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2016.

³⁵ Teatro/Pequeno drama lírico espanhol, caracterizado pela alternância de uma parte declamada e outra cantada. Tipo de opereta. Dicionário online português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2016.

³⁶ Dança muito elegante com várias figuras coreográficas que correspondem a diferentes movimentos, de acordo com as ordens de um maestro. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 9 maio 2016.

não ocidental branco, católico, europeu não pudessem ser reconhecidas como uma manifestação musical. Segundo Sandroni (2010), isso pode ter ocorrido porque, até aquele momento, a expressão “música popular” pudesse ser vista como uma expressão contraditória. De acordo com o pesquisador, a palavra “música” seria reservada para designar uma das belas artes, desfrutada pela aristocracia, ao passo que, pelo povo, só seria usufruída na medida em que este se identificasse com os valores daquela.

Sandroni (2010) salienta, ainda, o fato de que somente nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade e outros estudiosos da época levaram em consideração que o povo brasileiro (formado, na concepção vigente da época, acima de tudo pela população rural) havia sido capaz de produzir expressões musicais próprias, às quais outorgaram grande valor, tanto no que se refere à beleza quanto no que diz respeito à identidade cultural. Contudo, Sandroni (2010) ainda relata que, foi nas primeiras décadas do século XX que novos modelos de expressão sonora, ligadas à vida nas cidades e às novas formas de tecnologia (como os discos e o rádio), ganharam importância no país. Compositores como Sinhô, Noel Rosa, Ari Barroso, e intérpretes como Francisco Alves, Carmen Miranda e tantos outros, conquistaram, entre os anos de 1920 e 1940, um imenso público (predominantemente urbano) de consumidores de discos e programas de rádio. Essa música, contudo, não foi, em um primeiro momento, chamada de “popular”, mas de “popularesca”, “[...] palavra cuja conotação pejorativa não se pretendeu disfarçar”, termo carregado de conotação pejorativa (SANDRONI, 2010, s/p).

No que se refere ao Rio Grande do Sul, identifica-se um gênero musical associado aos movimentos culturais populares, que se apresenta como uma música regional para ser tocada em shows e festas do povo ou ser utilizada na dança e na socialização dos indivíduos em Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), festas regionais, rodeios e festivais de folclore. A música gaúcha possui um intenso caráter rural associado às lutas e às guerras ou a elementos funcionais como o campo, o plantio e a colheita, o trato com os cavalos, a culinária, etc. O cancionário gaúcho, segundo Golin (2004, p. 78), reflete, com raríssimas exceções, em suas canções populares, uma rusticidade musical que transforma a maioria das composições em letras cantadas ou crônicas com alguma base sonora. Em seus estudos, o autor mostra que, nas construções poéticas que compreendem as músicas gauchescas, pode-se, entre outras categorias, evidenciar a categoria “identidade” como resultante de uma personagem sempre expressa na primeira pessoa, revelando um modelo do homem sul-rio-grandense que se apresenta como modelo identitário.

Historicamente, a música no Rio Grande do Sul inicia a partir do século XVIII, com a imigração de portugueses e espanhóis para o sul do Brasil que trouxeram suas danças

populares, seus ritmos e suas manifestações musicais. No entanto, de acordo com Benetti (2015) os primeiros registros significativos de música no estado, datam dos anos posteriores à Independência. Neste sentido, Benetti (2015) afirma que:

a partir de um dos encontros bélicos da Revolução Farroupilha (1835-1845), no ano de 1838, se estabeleceria no estado o mestre de música Joaquim José de Mendanha [...] um dos capturados na batalha. O Hino Republicano Rio-Grandense, única obra sua de autoria reconhecida, viria a ser oficializado como o Hino Rio-Grandense no ano 1966. (BENETTI, 2015, p. 108)

Em 1870, segundo Bangel (1989), surgem os primeiros registros da música gaúcha, porém suas gravações iniciais foram feitas no ano de 1913, assinalando um estilo regional bastante singular, popularizado pelo selo fonográfico “Gaúcho” (uma das primeiras etiquetas brasileiras, tendo seus discos totalmente produzidos e gravados em Porto Alegre).

No ano de 1945, o “gaúcho alegre do rádio”, como ficou conhecido o catarinense, radicado no Rio Grande do Sul, Pedro Raymundo, toca e canta ao estilo sul-rio-grandense, na Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, o xote *Adeus Mariana* que se torna nacionalmente conhecido como música gaúcha.

Na mesma década, o “tradicionalista” Lauro Rodrigues começa a apresentar, na Rádio Gaúcha de Porto Alegre, programas de estúdio, destinados a divulgar a música e os artistas populares do Rio Grande do Sul. O pioneiro desses programas foi o “Fogo de Chão”, em 1941, na Rádio Gaúcha, e mais tarde o programa “Campereadas”, na Rádio Farroupilha.

Contudo, foi com a criação dos Centros de Tradições Gaúchas, nos anos de 1950, que conjuntos musicais como “Os Serranos” e “Os Monarcas” passaram a divulgar um estilo musical particular nascido dentro do “Movimento Tradicionalista Gaúcho” que, mais tarde, viria a dar origem a outros movimentos musicais de representação sul-rio-grandense, dentre os quais o “Movimento Nativista Gaúcho” e a “Tchê Music”, firmando um estilo musical que, ao longo dos anos, ajuda a fortalecer o mito do gaúcho herói - descrito de forma gloriosa como o paladino que sobreviveu altivamente às guerras e à adversidade da vida nos campos - que caracteriza a identidade cultural do Rio Grande do Sul.

Na retomada das tradições, o Movimento Tradicionalista, investigado no próximo capítulo de maneira mais aprofundada, serviu como uma espécie de “pedra fundamental” do moderno tradicionalismo gaúcho, regulamentando e estabelecendo parâmetros de comportamento para serem seguidos pelos habitantes do lugar chamado gaúcho.

4 A MÚSICA TRADICIONALISTA NA RETOMADA DAS TRADIÇÕES GAÚCHAS

A palavra tradição vem do latim “tradere” (*traditio, traditionis*), que significa trazer, entregar, transmitir, ensinar. Logo, tradição é a transmissão da cultura de um povo, tanto no âmbito material quando espiritual, feita de pais para filhos no decorrer dos tempos. Os movimentos musicais sul-rio-grandenses, circunscritos no âmbito dos movimentos de retomada das ditas tradições gaúchas, integram os processos culturais ocorridos no estado do Rio Grande do Sul, iniciados, segundo Jacks (2004), pelas classes dominantes, que tiveram apoio nas classes populares, “seguramente” (JACKS, 2004, p. 15) por utilizarem signos por elas identificados.

O Movimento Tradicionalismo, ainda de acordo com a autora, um movimento que atingiu sua maior popularidade nas camadas mais baixas da população, iniciou-se com a criação do “35 Centro de Tradições Gaúchas” de Porto Alegre, no dia 24 de abril de 1948, por um grupo de estudantes secundaristas oriundos do interior do estado (JACKS, 2004) que, liderados por João Carlos Paixão Côrtes e composto por Antônio João de Sá Siqueira, Fernando Machado Vieira, João Machado Vieira, Cilço Campos, Ciro Dias da Costa, Orlando Jorge Degrazzia e Cyro Dutra Ferreira, tornou-se conhecido como “o grupo dos oito” ou os pioneiros do “tradicionalismo” gaúcho. O nome “35” foi dado em homenagem à Revolução Farroupilha e, de acordo com Jacks (2004) estrutura-se:

[...] com bases idênticas às que hierarquizam a estância, propriedade rural de grande extensão, ou seja, com patrão³⁷, capataz³⁸, sota-capataz³⁹, agregados⁴⁰, posteiros⁴¹, correspondendo aos títulos de presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro e diretor. Os conselhos consultivos ou deliberativos foram chamados de Conselho de Vaqueanos e os departamentos de Invernadas. (JACKS, 2004, p. 33).

Dessa forma, os CTGs reproduzem simbolicamente a hierarquia existente nas grandes propriedades rurais, legitimando a posição de um grupo economicamente dominante. Na reprodução alegórica das posições de patrões, de capatazes e de peões, o Movimento Tradicionalista Gaúcho elegeu como lugar ideal as estâncias e, como modelo social, a hierarquia do mundo latifundiário, apesar de o “grupo dos oito” ser composto por “[...] filhos

³⁷ Proprietário ou chefe de um estabelecimento privado comercial, industrial, agrícola ou de serviços, em relação aos seus subordinados; empregador. (DICIONÁRIO PORTO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2011).

³⁸ “Administrador de Fazenda ou Estância” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 65).

³⁹ “Autoridade que fica logo abaixo do capataz numa Fazenda ou Estância” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 247).

⁴⁰ “Lavrador pobre que vive em terras alheias, especialmente nas fazendas, mediante licença e condições estabelecidas pelo proprietário” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 18).

⁴¹ “Nome que se dá àquele que toma conta do gado, como vigia” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 215).

de pequenos proprietários rurais ou estancieiros em processo de declínio social, que saíram de suas casas para estudar na capital” (LUVIZOTTO, 2010, p. 34).

Normatizado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, dois dos fundadores do CTG 35, o Movimento Tradicionalista foi, durante aproximadamente 20 anos, o “[...] responsável direto e único por estabelecer os parâmetros sobre a autenticidade ou não do cancionero gaúcho, delimitando fronteiras e definindo (às vezes inventando) suas características” (COUGO JÚNIOR, 2012, p. 6). Reforçando a posição de regularizadores do Tradicionalismo, no ano de 1956, Lessa e Côrtes lançaram um pequeno compêndio dedicado a apresentar as diretrizes do movimento - o *Manual de danças gaúchas*, livro que estabeleceu as normas fundamentais a respeito dos cancioneros, sobretudo no que diz respeito aos ritmos “autênticos” gaúchos (COUGO JÚNIOR, 2012).

O Manual foi o primeiro registro bibliográfico que priorizou a “música gauchesca” como tema. Seu caráter de “guia” abriu a fase inicial de discussões sobre o gênero, por meio de um debate dominado de forma indelével por Lessa e Côrtes (COUGO JÚNIOR, 2012). Em 1960, Côrtes publicou outro livro, *Folclore Musical do Pampa – Música e letras*, no qual enumerou as músicas consideradas “exemplares no estudo do folclore” e, dois anos depois, Lessa escreveu *Cancioneiro do Rio Grande, letra e música*, publicação semelhante à de seu parceiro (COUGO JÚNIOR, 2012), estabelecendo, assim, os parâmetros para serem utilizados pela chamada “tradição gaúcha”.

O “grupo dos oito”, de acordo com Oliven (1992), procurava manter-se ligado ao campo e ao passado para contrapor-se à invasão cultural e ao centralismo político e cultural da ditadura de Vargas no Estado Novo. Nesse sentido, Jacks (2004) lembra que o Estado Novo deixou profundas marcas na autonomia política, econômica e cultural do Rio Grande do Sul, fato que, segundo ela, foi determinante para a criação do grupo fundador do CTG 35. A esse respeito, Jacks (2004) afirma que:

No plano econômico, a ditadura de Vargas determinou que ao Rio Grande do Sul caberia “fornecer alimentos baratos para o trabalhador nacional” (Pesavento, 1987, p.115), retardando o processo de industrialização sulino. No plano político-cultural o governo Vargas resolveu “aniquilar os regionalismos e acelerar o processo de centralização do poder. Foram extintos os partidos, queimadas as bandeiras estaduais e banidos os escudos, hinos e outros símbolos regionais” (p.115). Para uma cultura marcadamente regional, como a do Rio Grande do Sul, determinada por seu contexto histórico, esses acontecimentos foram básicos para determinar a busca das raízes e tradições perdidas. (JACKS, 2004, p. 34, grifos da autora).

Isso tudo, aliado à resistência, por parte do grupo dos oito, e à crescente invasão cultural norte americana, existente no momento, fez com que o sucesso do CTG 35 se

espalhasse amplamente. Nos cinco anos que se seguiram a sua fundação, foram inaugurados outros 35 Centros de Tradições Gaúchas buscando – como o pioneiro – zelar pelas “tradições” do estado, sua história, suas lendas, canções, costumes etc. (JACKS, 2004).

Dentro dos CTGs, as relações sociais são produzidas e reproduzidas por meio de rituais em que se evidencia a produção de significados em torno da identidade gaúcha que criam a ideia de “tradição”. Nesse sentido, Woodward (2012) ajuda a esclarecer de que forma a sociedade gaúcha se organiza em torno da chamada “tradição”. Para ele, é por meio das reuniões coletivas, das refeições em comum, da reprodução dos rituais que se produz o sentido e se transmite valores que serão cognitivamente apropriados pelos indivíduos. O Movimento Tradicionalista, nesse contexto, parece ter nascido para resistir aos “aniquilamentos regionais” lembrados por Jacks (2004), buscando raízes no passado. Grande parte das letras das músicas que caracterizam o movimento retrata o gaúcho que lutou nas Guerras Guaranítica, Farroupilha, do Paraguai e nas revoluções Federalista e de 1923, mesmo que, muitas vezes, o saldo por elas deixado tenha sido negativo para a maioria da população que lutou nos campos de batalha. Assim, o tradicionalismo promove uma volta ao passado sem analisar a história criticamente: apenas a repete, atribuindo uma visão elogiosa aos chefes militares que, muitas vezes, fecharam os olhos ao protagonismo dos despossuídos (escravos, negros, índios, mestiços e brancos pobres) nos campos de luta.

O Tradicionalismo, de acordo com o “A Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista”, publicada no *Manual do Tradicionalista*, livro escrito por Saraiva (1968), que também serve como uma espécie de guia do tradicionalismo, tem como principal preocupação preservar a história, a formação social, o folclore, a “tradição” do Rio Grande do Sul como substâncias basilares de nacionalidade (SARAIVA, 1968). Entretanto, na prática, o movimento fundado pelos estudantes secundaristas que compuseram o “grupo dos oito” trouxe consigo um apagamento da voz dos despossuídos. No mito do gaúcho herói dos campos de batalha, presente no imaginário de seus cancioneiros, habita um paladino defensor da pátria que mantém a presunção da vitória e a altivez dos grandes conquistadores.

Para Josefina Ludmer (2002, p. 28), “[...] a guerra não é apenas o fundamento, mas também a matéria lógica da gauchesca”. O conflito farroupilha, lembrado constantemente pelos tradicionalistas, é um conflito bastante simbólico da memória do Rio Grande do Sul que auxilia na formação do mito do gaúcho herói, afirmando constantemente um traço grandioso na personalidade de seus protagonistas, o “gaúcho patriota”, um novo “signo social” nascido da “militarização do setor rural” que lutou para “defender sua terra, seu povo” (LUDMER, 2002, p. 28). Para a autora, “[...] servir o exército é aceitar a disciplina e a ‘carreira gloriosa das

armas': é ser 'moralizado' e 'enobrecido'" (LUDMER, 2002, p. 26, grifos da autora). Dessa forma, a participação no exército, durante as guerras que marcaram a história do sul-rio-grandense, atua como um fator de enobrecimento, e isso se reflete e se propaga constantemente pela música.

Marcado pelas peculiaridades acima elencadas e representado por conjuntos musicais como "Os Bertussi", "Os Serranos", "Os Monarcas" e o "Conjunto Farrroupilha" (os três primeiros em atividade até hoje), o Tradicionalismo estende-se, de forma soberana, até a virada dos anos de 1970. No entanto, Lessa, Côrtes e seus companheiros de fundação dos Centros de Tradições Gaúchas, continuaram atuando nas etapas que se seguiram e resistindo ao aparecimento de novos cantores e novos estilos de cantar as coisas do Rio Grande.

No ano de 1959, por exemplo, o cantor e compositor, Vitor Mateus Teixeira, o "Teixeirinha", até então conhecido apenas nas rádios do interior do Estado, provocou uma virada no Movimento Tradicionalista. Não tendo se filiado às rígidas normas do movimento musical gaúcho, vigente no período, mas, falando de "tradição", Teixeira lançou, naquele ano, pela novíssima gravadora Chantecler (ele que já possuía três discos que não obtiveram sucesso), seu quarto disco, cujo carro chefe foi o xote *Gaúcho de Passo Fundo* e a milonga *Coração de Luto*, que se tornou um "[...] fenômeno massivo da produção musical [...]" (COUGO JÚNIOR, 2012, p. 8), vendendo mais de dois milhões de cópias, tornando-se um dos artistas mais bem pagos do país e um dos representantes da música regional do Rio Grande do Sul mais conhecido em âmbito nacional.

Teixeirinha transformou-se em um fenômeno da cultura de massa, que carregou consigo elementos característicos do mundo industrial moderno. Nele, o cantor exerceu um papel específico: o de portador da ideologia dominante, o qual conferiu sentido a todo um sistema de produção que visava trazer benefícios econômicos a quem o produzia, ou seja, que teve como referente o setor de produção, de reprodução e de difusão de bens e de serviços culturais produzidos em série, regido por critérios prioritariamente econômicos.

Contrariando, portanto, o Movimento Tradicionalista, que se dizia regionalizador da cultura popular, Teixeira transformou-se em um fenômeno da vendagem de discos e, acompanhando a engrenagem que movimentava o mundo da industrialização da cultura, carregou consigo outros artistas gaúchos como Gildo de Freitas e José Mendes, fazendo com que a "música gauchesca" se tornasse uma aposta das grandes gravadoras da época (RCA, Phillips e Copacabana) para vender, nacionalmente, a música sul-rio-grandense.

No início dos anos de 1970, conforme Cougo Júnior (2012, p. 8, grifos do autor), "[...] quase todas as companhias contavam com um representante da 'música gauchesca' em

seu *cast*” reforçando a ideia de industrialização da cultura que, diferentemente da cultura popular, se origina em hábitos e costumes regionais e não possui pretensões de ser comercializada, apresenta modelos que sempre se repetem na busca de uma estética comum voltada exclusivamente ao consumo.

Teixeirinha e seus seguidores, por ignorarem as regras rígidas estabelecidas pelo Movimento Tradicionalista, foram acusados, por seus instituidores, de distorcerem a imagem do gaúcho típico. Segundo seus recriminadores, Vitor Teixeira não poderia ser visto como “tradicionalista” por padecer do “estigma da grossura” e divulgar uma “imagem distorcida da cultura gaudéria” (COUGO JÚNIOR, 2012, p. 8). Para os integrantes do Movimento Tradicionalista, Teixeirinha, Freitas e Mendes, dentre outros, negavam as regras do tradicionalismo, ao apresentarem um “linguajar popular”, que desrespeitava diretamente o artigo 6º do manual do tradicionalismo por meio do qual se preconizava a preservação do patrimônio sociológico representado, entre outras coisas, pela maneira de falar (COUTO JÚNIOR, 2012).

Em *Gaúcho de Passo Fundo* (1959), uma das músicas que projetou Teixeirinha em cenário nacional, o cantor/compositor infringiu diretamente, segundo seus acusadores, regras básicas do “Tradicionalismo”, tais como “buscar harmonia social” (Quarto objetivo da Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista). Para os tradicionalistas, a forma utilizada por Teixeirinha para evocar a valentia do gaúcho não fazia alusão às “gloriosas lutas” dos campos de batalha, mas às “brigas” urbanas que nada tinham de heroicas e ainda estimulavam a violência e uma forma “deseducada” e “truculenta” de agir. Na música, Teixeirinha cantou: “se alguém me pisar no pala, meu revólver fala e o bochincho⁴² está feito [...] quando eu me zango até derrubo o prédio. Eu sou gaúcho e se me agride eu tundo”. Isso, segundo a crítica tradicionalista, mostrava um homem “grosso”, “mal-educado” e “violento”, enquanto o “tradicionalismo” apregoava, via regulamento, a existência de um homem “gentil” e “educado”.

Gaúcho de Passo Fundo⁴³

Me perguntaram se eu sou gaúcho
 Está na cara repare o meu jeito
 Sou do Rio Grande lá de Passo Fundo
 Trato todo mundo com muito respeito
 Mas se alguém me pisar no pala
 O meu revólver fala e o bochincho está feito
 Não sou nervoso e nem carrego medo
 Eu me criei sem conhecer remédio
 Eu meto os peitos em qualquer fandango

⁴² Rolo, desordem, confusão, conflito (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 49).

⁴³ Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/teixeirinha-musicas/183721/>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

Mas quando eu me zango até derrubo o prédio
 Eu sou gaúcho e se me agride eu tundo
 Sou de Passo Fundo do planalto médio
 Me perguntaram qual era razão
 Eu ter orgulho em ser passo-fundense
 Eu respondi sou da terra do trigo
 Tem um povo amigo e quando luta vence
 É um pedaço do Rio Grande amado
 Orgulha o estado e o povo rio-grandense
 Já respondi a pergunta seu moço
 Me dá licença vou encilhar o cavalo
 Brasil a fora atravessei os estados
 Troteando apressado eu vim tirando o talo
 Pra ver as prendas mais lindas do mundo
 Cheguei em passo fundo no cantar do galo
 Pra ver as prendas mais lindas do mundo
 Cheguei em Passo Fundo no cantar do galo.

Por não aderir aos fundamentos da Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista, Teixeira provocou uma inversão de valores da canção dita “tradicional”. A prova disso apareceu no *Manual do Tradicionalista*, em que Saraiva (1968) afirma que:

O Movimento Tradicionalista nasceu para – entre outras coisas pugnar pelo alevantamento dos padrões de civilização e cultura de nossa gente. Entretanto, foi invadido por uma onda de saudosismo que atinge as raias da morbidez e que está asfixiando este alto designo. Criou-se, até, o neologismo ‘grosso’ ou ‘grossura’ – incorporado, hoje, ao vocabulário tradicionalista – de onde nasce com inúmeros ‘mestres’ e jovens adeptos, uma ‘escola’ de valorização e culto à grosseria, à ignorância, à falta de educação e ao primarismo, numa total inversão de valores e objetivos. (SARAIVA, 1968, p. 45, grifos do autor).

Teixeirinha e seus discípulos, segundo Saraiva (1968, p. 145), personificavam uma “‘escola’ de valorização e culto à grosseria, à ignorância” porque, de acordo com os seus opositores, não valorizavam a cultura letrada presente na criação do Tradicionalismo, não faziam rígida salvaguarda de regras tidas como “tradicionalistas” gaúchas, não mantinham relação correta com as palavras “oficiais” dicionarizadas, nem buscavam se inserir no lugar histórico-cultural assumido pelo Movimento Tradicionalista. Ao contrário, deram curso à nova forma musical, incluindo-se na esfera capitalista que incorporou hábitos e costumes gaúchos como mais uma mercadoria simbólica e assumiram o modelo comercial da indústria cultural, passando a vender seus discos no Brasil e no exterior.

Quanto aos desentendimentos, é importante lembrar que, levando em conta a afirmação de Golin (2004, p. 12) de que “[...] a fricção do regional com o ‘imperialismo cultural’ não passa de um estranhamento estético”, o modelo utilizado pelos criadores do Movimento Tradicionalista também foi o modelo rural, haja vista a estrutura hierárquica dos dirigentes dos Centros de Tradição Gaúcha que, copiando a estrutura das grandes fazendas, organizavam seus dirigentes por meio das funções de patrão, de capataz, de sota-capataz, etc.

Portanto, ao combaterem o novo estilo, os adeptos do Movimento Tradicionalista buscavam estabelecer uma diferença entre o trabalho intelectual, representado pelos “letrados” estudantes secundaristas e o trabalho popular dos “não letrados”, aqui representado pelos novos artistas cuja origem não se deu nos bancos escolares. Nesse sentido, também em uma tardia resposta ao texto de Saraiva (1968), que condenava os adeptos do novo movimento pelo “crime” de deturpação da “tradição” gaúcha, Gildo de Freitas escreveu a música *Eu reconheço que sou grosso* (1979). Nela ele assumiu sua condição de homem rude “que aprendeu na escola do mundo”, fazendo distinção entre a música do Movimento Tradicionalista e a “sua” música, como se houvessem duas culturas gaúchas diferentes coexistindo: a cultura do homem do povo (Teixeirinha, Mendes e Freitas descendiam do peão de estância), e a cultura dos fundadores do Movimento Tradicionalista, estudantes do ensino secundário, oriundos de famílias de classe média do interior do estado, morando na capital para ingressarem no ensino universitário.

Com isso, Freitas, de forma consciente ou não, acabou por reivindicar a valorização de uma cultura popular esquecida pela cultura dominante, a cultura do homem simples que não teve a oportunidade de chegar aos bancos escolares separando-a da cultura daqueles que criaram um movimento com base no conhecimento científico e na pesquisa histórica.

Eu reconheço que sou grosso⁴⁴

Me chamam de grosso,
eu não tiro a razão
Eu reconheço a minha grossura
Mas, sei tratar a qualquer cidadão
Até representa que eu tenho cultura
Eu aprendi na escola do mundo
Não “foi” falquejado em bancos colegiais
Eu não “teve” tempo de ser vagabundo
Porque quem trabalha vergonha não faz
Eu trabalhava, ajudava meus pais
Sempre levei a vida de peão
Porque no tempo que eu era um rapaz
Qualquer serviço era uma diversão
Lidava no campo cantando pros bichos
Porque pra cantar eu trouxe vocação
Por isso até hoje eu tenho por capricho
De conservar a minha tradição.
Eu aprendi a dançar aos domingos
Sentindo o cheiro do pó do galpão
Pedia licença apeava do pingo
E dizia adeus assim de mão em mão
E quem conhece o sistema antigo
Reclame por carta se eu estou mentindo
São documentos que eu trago comigo
Porque o respeito eu acho muito lindo
Minha sociedade é o meu CTG

⁴⁴ Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gildo-de-freitas/235345/>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

Porque nela enxergo toda a antiguidade
 E não se confunda eu explico por que
 Os trajes das moças não são à vontade
 E se, por acaso, um perverso sujeito
 Querer fazer uso e abusos de agora
 Já entra o machismo impondo respeito
 E arranca o perverso em seguida pra fora
 Ô mocidade associem com a gente
 Vá no CTG e leve os documento
 Vão ver de perto que danças decente
 E que sociedade de bons casamentos
 Vá ver a pureza, vá ver a alegria
 Vá ver o respeito nesta sociedade
 Vá ver o encanto das belas gurias
 Que possa lhe dar uma felicidade
 O meu pensamento agora vai longe
 Cruzar a fronteira os Estados Unidos
 Que com certeza esta hora também
 Alguém me escuta por ter bom ouvidos
 Ai o presidente de lá desta terra
 Que é deste povo bastante querido
 Este gaúcho aqui não tem falha
 Porém eu quero agradecer as medalha
 e nesse verso ficá agradecido
 A ti ô doutor Antônio gaúcho
 Que Deus nos conserve a nossa amizade
 Tu tens razão e merece essa ideia
 Que Deus te deu tanta mentalidade
 Pra ser um gaúcho, um advogado
 Que bota e que tira o vivente da grade
 Eu nesse versinho quero te dizer
 Eu peço pra Deus pra Ele atender
 Que dê pro senhor felicidade

A letra da música descreve características do gaúcho associadas às suas origens no campo e no trabalho rural – da mesma forma que o movimento tradicionalista, fundado pelo “grupo dos oito” – porém, ao contrário destes, sob a ótica do “trabalhador”, do peão, do não proprietário, daquela ao cantar: *“Eu sempre levei a vida de peão, porque no tempo que eu era um rapaz qualquer um serviço era uma diversão”*, deixava evidente que possuir um trabalho era, acima de tudo, uma diversão. Além disso, ao cantar *“Eu aprendi na escola do mundo não foi falquejado em bancos colegiais”*, o compositor está realçando a dicotomia campo-cidade presente nas origens deste “novo tradicionalismo” proposto por Freitas, Teixeira, Mendes e outros. Para Silva:

As representações acerca tanto da relação como dos espaços campo-cidade, no Brasil, estão permeadas de imagens que, em geral, se apresentam como faces da mesma moeda. Tais imagens são percebidas em binômios, como: antigo/moderno, tradicional/progressista, arcaico/novo, estagnação/movimento, subdesenvolvimento/desenvolvido, entre outros. Nesse sentido, ao campo é relegado, na maioria das vezes, o termo pejorativo da sentença enquanto que a cidade é associada ao espaço das luzes, ao lugar ‘em que as coisas acontecem, as pessoas se encontram e o mundo ganha movimento’. (SILVA, J. C. C., 2014, p. 127).

Na oposição campo-cidade, feita por Gildo de Freitas, existe uma valorização do termo “desdenhoso” da sentença, atribuindo, aos valores socioculturais característicos da classe trabalhadora rural, a autenticidade da identidade gaúcha. Para ele, a busca pelo “espaço das luzes” (SILVA, J. C. C., 2014) dava ao gaúcho uma das antigas condições atribuídas ao termo que lhe representa: a condição de “vagabundo”. *“Eu não ‘teve’ tempo de ser vagabundo porque quem trabalha vergonha não faz”*, além de desprezar a busca pelo conhecimento científico (errando na conjugação dos verbos “ser” e “ter”), carrega a pretensão de que o verdadeiro gaúcho se faz, somente, no mundo do trabalho. Além disso, o verso *“Os trajes das moças não são à vontade e se, por acaso, um perverso sujeito quiser fazer uso e abusos de agora já entra o machismo impondo respeito”* reflete uma visão conservadora, machista e preconceituosa em relação aos seus oponentes e, como se não bastasse isso, na última instância da música, Freitas chegando a nomear um dos precursores do Movimento Tradicionalista, pede a Deus que lhe conceda a felicidade que o “espaço das luzes” (SILVA, J. C. C., 2014, p. 127) e o conhecimento acadêmico não trazem: *“A ti ô doutor Antônio gaúcho que Deus nos conserve a nossa amizade tu tens razão e merece essa ideia que Deus te deu tanta mentalidade. Por ser um gaúcho, um advogado que bota e que tira o vivente da grade eu neste versinho eu quero te dizer eu peço pra Deus pra ele atender que dê pro senhor felicidade”*.

Em defesa dos tradicionalistas, Saraiva (1968) rebateu a canção de Gildo de Freitas dizendo que não havia:

[...] espaços para “grossuras” forjadas. Quando o gaúcho que por condições especiais ainda se encontra no estágio primário, este sim se não puder vir até nós iremos ao encontro dele com mensagem de compreensão, orgulhosa fraternidade e elevado aprimoramento de costumes. (SARAIVA, 1968, p. 45, grifo do autor).

Saraiva (1968) deixou implícito o entendimento de que a cultura do povo trabalhador, iletrado, não merecia ser reconhecida justamente porque seus autores se encontravam em estágio primário (na ignorância) e precisavam de “compreensão”, “fraternidade” e “aprimoramento de costumes”, o que, em outras palavras, significa dizer que necessitavam do estudo formal ofertado nos bancos escolares para ser reconhecida como tal.

Agressões foram trocadas por ambos os lados dificultando o entendimento da real diferença existente entre o movimento criado pelo “grupo dos oito” e o movimento liderado por Freitas, Teixeira e outros. Com o tempo, as divergências conceituais existentes entre os dois movimentos musicais, que se apresentavam de forma supostamente discrepantes, foram desaparecendo ou sendo absorvidas pelo movimento mais antigo, que sobreviveu ao outro desaparecido, após a morte de seus criadores.

Forte elemento da cultura na formação de traços de identidade, a música tradicionalista encarregou-se, ao longo dos anos, de ajudar a criar e a fortalecer o mito do gaúcho, guerreiro e forte, mas, ao mesmo tempo, capaz de guardar fortes traços de gentileza, de atenção e de cordialidade para com seus semelhantes. Na música *Gaúcho Hospitaleiro* (1961), composta por Albino Manique e Francisco Castilhos, os compositores utilizam a primeira pessoa para marcar o “eu” do gaúcho tradicionalista e descrevem o peão/militar, o homem do campo, que também é preparado para a guerra. Nela, Manique e Castilhos descrevem o gaúcho cantando: “*Venho vindo das campinas, do meu Rio Grande altaneiro, sou gaúcho hospitaleiro, de alma nobre sem luxo, trazendo no coração as tradições do gaúcho*”. A “sentinela”, ou seja, o vigilante nas patrulhas, que é “*na laçada [...] perito*” abriga essa personalidade mítica escolhida para representar os gaúchos.

Gaúcho Hospitaleiro⁴⁵

Venho vindo das campinas
 Do meu rio grande altaneiro
 Sou gaúcho hospitaleiro
 Da alma nobre sem luxo
 Trazendo no coração
 As tradições do gaúcho
 Nos pampas sou sentinela
 Na laçada sou perito
 É só me prender no grito
 Já estou pronto pro rodeio
 Na laçada de um olhar
 Qualquer china eu pealeio⁴⁶
 Quem me vê assim cantando
 Dirá que é por sentimento
 Mais é meu contentamento
 Cantar o que a alma sente
 Pra que a tristeza não chegue
 E a saudade fique ausente
 Se não fosse esta milonga
 Esse violão que eu dedilho
 O bom pingo que eu encilho
 Talvez fosse pealado
 Pelo olhar caborteiro
 Da prenda do meu agrado
 Tem muita gente que diz
 Que o gaúcho tem orgulho
 Que é comprador de barulho
 Mais a verdade eu lhes digo
 Que no rio grande do sul
 cada gaúcho é um amigo
 a todos brasileiros
 Aqui vai este convite
 Pra que um dia nos visite
 E sintam-se a vontade

⁴⁵ Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/nalva-aguiar/1611401/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

⁴⁶ Pealar, prender o animal pelas patas dianteiras, atirando-lhe o pealo (laço). (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 202).

Pois onde mora um gaúcho
Existe hospitalidade

Gaúcho Hospitaleiro mostra um homem que fala de si mesmo, de forma elogiosa e que se descreve como parte de uma sociedade “tradicional”. A música, por meio de expressões como: “*se não fosse esta milonga, esse violão que eu dedilho, o bom pingo que eu encilho, talvez fosse pealado pelo olhar caborteiro, da prenda do meu agrado*”, mostra, também, descaso com as mulheres, pois a coloca em posição de desvantagem em relação ao violão, à música e ao cavalo na disputa pela atenção do peão. Esse gaúcho também, quando se trata das relações sociais, fora dos laços de uma relação afetiva, mostra-se amável, atento e respeitoso. “*Cada gaúcho é um amigo*” e “*onde mora um gaúcho, existe hospitalidade*” pretendem construir essa imagem de homem simples, livre, amável, amigo e hospitaleiro que se estende a todo o povo.

Em *Sangue de Gaúcho* (1972), por exemplo, o tradicionalista Adelar Bertussi descreve, mais uma vez, o povo gaúcho como bravo, valoroso, patriota e vencedor.

Sangue de Gaúcho⁴⁷

Sangue de gaúcho
Velho sangue de bravor
Sangue de gaúcho
Sempre teve seu valor
Gaúcho que estais me ouvindo
Sinta no sangue doer
Relembra teus velhos pagos
onde o sol te viu nascer
Se és gaúcho da serra
ou se for de campo fora
Não te esqueças que és um gaúcho
de onde o minuano chora
Gaúcho é supersticioso
acredita em assombração
Acredita em lobisomem
boitatá e bicho papão
Mas quando é na hora do pega
gaúcho tem nome na história
Pois o sangue de nossos bravos
cobrem páginas de glória
Dentro do chão rio-grandense
gaúcho nunca foi vencido
Sempre defendeu suas cores
com orgulho destemido
Mesmo fora do estado
lutava de peito erguido
Laçando metralhadoras
e brancando contra o perigo
Gaúcho deu prova de sangue

⁴⁷ Material disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/adelar-bertussi/1060266/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

na revolução farroupilha
 Que durou quase dez anos
 manchando nossas coxilhas
 Gaúcho também deu prova
 nas planícies do Uruguai
 E deixou nome na história
 na guerra do Paraguai
 Gaúcho pra ser gaúcho
 acompanha evolução
 Mas conserva no seu sangue
 de gaúcho a tradição
 Gaúcho pra ser gaúcho
 se abraça num fuzil
 Pra defesa do Rio Grande
 pra defesa do Brasil

Ao cantar “*sangue de gaúcho, velho sangue de bravor, sangue de gaúcho sempre teve seu valor*”, Bertussi reproduz, mais uma vez, a identidade do herói das guerras, daquele que teve origem nas lutas. “*Não te esqueças que é um gaúcho, de onde o minuano⁴⁸ chora*” evoca fidelidade ao estado e à terra pela qual os “*bravos*” deram seu sangue. O compositor busca, dessa forma, construir, por meio de sua música, a imagem escolhida para representar o vencedor que “*se abraça no fuzil, pra defesa do Rio Grande pra defesa do Brasil*”.

No Tradicionalismo, as relações humanas e sociais sustentam-se em quatro características muito fortes: o gaúcho valente das guerras, o gaúcho trabalhador, o gaúcho libertário e o gaúcho gentil; e as relações efetivas se caracterizam pelo machismo exacerbado e pelo descaso em relação à mulher.

Coexistindo com o Nativismo e a “Tchê Music”, o Tradicionalismo, dos CTGs e dos manuais de comportamento, sobrevive até os dias atuais e, ao longo de sua trajetória, não tem se mostrado muito diferente do movimento capitaneado por Teixeira, a quem tanto combateu e a quem rotulou de “grosso”, de “violento” e de “mal-educado”. A música *A mulher e o cavalo* (2013), composta por João Sampaio e Mano Lima (e não contestada pelos tradicionalistas), por exemplo, mostra que a “grossura”, a “falta de educação” e a “violência” não foram atributos exclusivos do movimento capitaneado por Teixeira e seus seguidores. A letra escrita por Sampaio e Lima, machista, grosseira, mal-educada e violenta quando, animalizando a mulher, a compara ao cavalo em uma situação de desvantagem em relação a ele. No entanto, ninguém contestou seus autores, nem escreveu livros ou manuais chamando a atenção para o fato de que o tradicionalista deva ser gentil e educado em qualquer tempo.

⁴⁸ Vento frio e seco que sopra do Sudeste no inverno, em geral por três dias (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 181).

A Mulher e o Cavalo⁴⁹

Foi andando pelo mundo
 Do jeito que um guasca⁵⁰ quer
 Eu descobri muitas coisas
 Entre o cavalo e a mulher.
 Mulher feia, meu parceiro
 Mesmo ponteando a quadrilha
 É como cavalo aporreado⁵¹
 Ninguém “gava”⁵² nem encilha⁵³!
 Mulher ciumenta amigão
 Por mais que seja prendada
 É como cavalo torto
 Sempre arisca e desconfiada!
 Mulher rica⁵⁴ e querendona⁵⁵
 É parheiro⁵⁶ em jardeio⁵⁷
 Todo mundo elogia
 E cobiça pra por o arreio!
 Mulher braba e caborteira⁵⁸
 Parece jaguatirica⁵⁹
 É como matungo⁶⁰ queixudo
 Pega o freio e “adeus tia chica!”
 China que dá faladeira
 Passa o dia matraqueando
 É cavalo de mascate
 anda vendendo e comprando!
 Minha mulher me deixou,
 O cavalo roubaram um dia
 a mulher não tem problema
 o cavalo é o que eu queria
 cavalo custa dinheiro
 mulher não me faltaria
 A mulher desaforada
 Por mais que tenha respeito
 É como pilungo⁶¹ coiceiro
 Tem que se chegar com jeito!
 Mulher solita sem dono
 Por linda não perde a vaza
 É cavalo de tropeiro
 Desses que não pára em casa!
 Com mulher dengosa e sardenta
 é cavalo passarinho
 Abre o olho meu "ermão"

⁴⁹ Material disponível em: <<http://guascalettras.blogspot.com.br/2012/06/mulher-e-o-cavalo.html>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

⁵⁰ Homem guapo, valente, arrojado, destemido (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 252).

⁵¹ Cavalo que foi mal domado e nunca se tornou manso (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 29).

⁵² Derivado do verbo “gavar” que significa jactar, vangloriar (OLIVEIRA, 2013, A. J., p. 142).

⁵³ Colocar arreios (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 110).

⁵⁴ Rico ou Rico-tipo, refere-se a pessoas dadas a disfrutes e excessos ridículos (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 232).

⁵⁵ Feminino de “querendão”, cavalo que se habitua logo com um novo dono ou com um novo lugar, uma nova querência (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 222).

⁵⁶ Cavalo acostumado a andar em “parelhas” (duplas) ou cavalo treinado para disputar corridas (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 198).

⁵⁷ Raia da cancha (pista preparada para carreiras ou corridas de cavalo (OLIVEIRA, A. J., 2013).

⁵⁸ Feminino de “caborteiro”, cavalo falso, arisco, cheia de manhas (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 56).

⁵⁹ Mamífero carnívoro também conhecido como gato do mato (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 154).

⁶⁰ Cavalo velho, sem préstimos. No RS, o termo tende a ser utilizado para qualquer cavalo (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 177).

⁶¹ Cavalo imprestável, matungo (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 209).

Sempre alerta companheiro!
 Já mulher namoradeira
 De vereda⁶² ela se entrega
 E igual matungo sogueiro⁶³
 Em qualquer canto, se pega!
 Mulher prenha e barriguda
 É como cavalo cilhão⁶⁴
 Anda co'a cincha⁶⁵ no sovaco
 Sempre perdendo o xergão⁶⁶!
 Mulher que logra o marido
 (Isso aprendi as duras custas!)
 É igual bagual⁶⁷ caborteiro
 De qualquer coisa se assusta!
 Minha mulher me deixou
 E o cavalo roubaram um dia
 A mulher não tem problema
 O cavalo é o que eu queria
 Cavalo custa dinheiro
 E mulher não faltaria!

Por meio de expressões genuinamente utilizadas para fazer referência aos animais, os autores da música descrevem a mulher em diversas situações cotidianas e colocam-na sempre em uma situação grotesca e ridícula. O verso “*Mulher feia, meu parceiro, mesmo ponteando a tropilha, é como cavalo aporreado, ninguém ‘gava’ e nem encilha*” é utilizado para dizer que, quando a mulher não estiver dentro dos padrões de beleza valorizado pelos compositores, ainda que seja “égua-madrinha” (OLIVEIRA, A. J., 2013), isto é, que esteja à frente da tropa, assemelha-se ao cavalo mal domado, que não serve para o trabalho, motivo pelo qual nenhum homem se vangloria de possuir, nem de colocar arreios, isto é, de “prender”, o que também pode ser entendido como “casar”. Em um outro verso, os autores fazem referência a mulher se expressando da seguinte maneira: “*mulher rica e querendona é parreheiro no jardeio, todo mundo elogia e cobiça pra por o arreio*”, isto é, mulher dada a desfrute e excessos, que se habitua logo com um novo dono ou com um novo lugar é, na sequência das comparações com o cavalo, um animal preparado para disputar corridas, no momento em que está posicionado na raia a quem todos cobiçam para “encilhar”. E, assim, entre uma comparação grotesca e outra, Sampaio e Lima continuam comparando a mulher com o cavalo até finalizar a música dizendo:

⁶² Imediatamente, já (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 98).

⁶³ Pequena área gramada onde ficam presos os animais que devem ser usados a qualquer momento (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 245); “matungo sogueiro”, por extensão é o cavalo que está à espera de ser montado.

⁶⁴ Cavalo que tem o dorso muito encurvado no meio (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 82).

⁶⁵ Faixa de couro ou de qualquer tecido forte que passa por baixo da barriga da cavalgadura para segurar a sela (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 83).

⁶⁶ Manta que se coloca no lombo do cavalo por baixo da sela. Mesmo que baixeiro (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 274).

⁶⁷ Potro recém domado, arisco, espantadiço. Pessoa grosseira (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 40).

“*Minha mulher me deixou e o cavalo roubaram um dia. A mulher não tem problema, o cavalo é o que eu queria, cavalo custa dinheiro e mulher não faltaria*”. Ou seja, finalizam a canção colocando a mulher em uma posição inferior ao animal, já que a perda do cavalo causa prejuízo enquanto a perda da mulher é irrelevante já que ele a obtém de graça e com facilidade.

A música *A mulher e o cavalo* mostra que os Tradicionalistas da atualidade também expressam de forma contrária à Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista Gaúcho (1961) e ao Manual do Tradicionalista (1968), que se posicionam a favor de direitos humanos de Liberdade, Igualdade e Humanidade.

O Movimento Tradicionalista, sempre baseado na suposição da existência de um passado glorioso, na figura do herói de guerras ou na vivência do homem rural, constrói, também, a figura da mulher tradicionalista, a “prenda”, cuja presença nas reuniões dos CTGs, nos primeiros anos do movimento, não era concebida. Os encontros do Movimento Tradicionalista eram, inicialmente, frequentados estritamente por homens. Somente cerca de dois anos depois de sua fundação, algumas mulheres foram convidadas a participar das reuniões. Isso, de certa forma, obrigou o movimento a construir uma identidade feminina tradicionalista e o fez a partir dos discursos vigentes na época que previam um conjunto de atributos próprios da mulher, em função de seu corpo e da capacidade de procriar. A mulher era vista como parte de um único lugar social: o espaço doméstico, a maternidade, a preservação da família e os cuidados com bem-estar do homem. Dessa forma, como afirma Dutra (2002):

Embora as mulheres passassem a ter espaço na estrutura do CTG que se formara, contudo, a entrada no Movimento Tradicionalista já se fez cercada pelos estereótipos do gênero feminino, com funções estipuladas e apropriadas às “características femininas” e com a ideia de que nos espaços masculinos, “a presença da mulher atrapalha”. (DUTRA, 2002, p. 49, grifos do autor).

Sem importância para as guerras e para as brutas lidas no campo, sem relevância social e vivendo em um ambiente genuinamente masculino, a mulher não teve apenas sua presença rejeitada no ambiente masculino dos CGTs, mas também relegada a um segundo plano, ao não reconhecimento. Lisboa Filho e Henriques (2015) afirmam que:

A despeito de uma diversidade cultural no Estado, engendrou-se uma figura única do gaúcho que é constantemente evocada para definir o povo do Rio Grande do Sul. Figura esta, predominantemente masculina, que remete ao homem rural, das lidas campeiras, trajado com bota e bombacha e com seu inseparável companheiro, o cavalo. Traz, ainda, a virilidade, a valentia, e o orgulhoso de seus feitos e realizações dos tempos das guerras e revoluções. As mulheres, nessa representação, ficam em segundo plano. (LISBOA FILHO; HENRIQUES, 2015, p. 4).

Este não reconhecimento levou muitos compositores a menosprezarem a figura feminina e a tratar a mulher como mais um objeto pertencente ao mundo masculino.

Minha Carreta (1995), gravada pelo Grupo “Os Serranos”, refere-se à figura feminina como mais um objeto por ele “carregado”, um fardo, uma “bugiganga”, isto é, um produto de baixa qualidade que se vende nas ruas.

Minha Carreta⁶⁸

Tenho minha carreta
 Minha boiada também é de fato
 Embarco na minha carreta
 Não respeito pedra, soco e nem buraco
 (Encosta boi fumaça encosta
 Encosta encosta encosta jaguané⁶⁹ encosta
 Grita “muié véia” grita
 “Óia a banana bonita”)
 Levo na minha carreta
 Tudo quanto é quitanda
 Banana, palha, rapadura
 E a “muié véia” que é uma bugiganga

Na construção identitária gaúcha, do Movimento Tradicionalista, apesar de todos os manuais e os guias de comportamento e tratamento com as pessoas, a mesma música que eleva o homem à posição de herói, menospreza a mulher reduzindo-a ao papel de mercadoria. “*Levo na minha carreta tudo quanto é quitanda banana, palha, rapadura e a ‘muié véia’ que é uma bugiganga*” demonstra, por parte do compositor, não apenas a falta de importância com que as mulheres são representadas, mas também uma desvalorização do ser humano “não masculino”. Assim, o universo do movimento tradicionalista é centrado na figura masculina e no modelo identitário que serve para representar o movimento que a música *Minha carreta* cria, recria e propaga; possui intenções machistas e violentas que se manifestam em agressões verbais, típicas de um lugar de estereótipo masculino.

O Movimento Nativista, criado a partir do tradicionalismo, no cerne de suas manifestações culturais, busca algumas aproximações com o sujeito sugerido pelos tradicionalistas, porém, diferente deste, mostra o sujeito do lugar chamado gaúcho sob uma perspectiva menos idealizada, isto é, constrói o mito por meio de uma narrativa menos gloriosa, menos elaborada.

O próximo capítulo busca, detectar, por meio das letras das músicas do Movimento Nativista, a forma pela qual a imagem do gaúcho herói é construída em mais esse movimento de retomada das tradições gaúchas. Analisa-se de que maneira o Movimento dos festivais de

⁶⁸ Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/os-serranos/286234/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

⁶⁹ Animal vacum que tem o fio do lombo e o ventre brancos e os lados de cor preta ou vermelha (OLIVEIRA, A. J., 2013).

música nativista, que tomaram conta do estado a partir do final dos anos de 1970 e início de 1980, busca reconstruir a identidade social do sul-rio-grandense.

5 MÚSICA NATIVISTA, NOVA PROPOSTA PARA RETOMAR TRADIÇÕES

No auge das divergências entre Teixeira, seus seguidores e os fundadores do Movimento Tradicionalista que, diga-se de passagem, nunca foram resolvidas, surgiu a “Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana”, festival de música gaúcha que, desde sua primeira edição, no ano de 1971, buscou atualizar o cancionero, estabelecendo novos parâmetros de poesia, ritmo e gênero. Desse festival, nasceu o “Movimento Nativista Gaúcho” que não seguiu as rígidas regras do Movimento Tradicionalista do “grupo dos oito”, nem aderiu ao modelo popularizado por Teixeira, estabelecendo-se em novas e diferentes regras e desenhando uma outra etapa da historiografia da “música gauchesca”, segundo Cougo Júnior (2012), muito mais produtiva que a do Movimento Tradicionalista: a Música Nativista Gaúcha.

As canções Nativistas entram nos estudos musicais sul-rio-grandenses como um termo genérico utilizado para designar um determinado ponto de vista diferente daquele evidenciado pelo Movimento Tradicionalista e (segundo seus fundadores) “deturpado” por Teixeira e seus seguidores. Ao contrário do Tradicionalismo que funcionava a partir de uma estrutura rígida, que, antes mesmo de sua popularização se mostrou preocupado em definir, regulamentar e expor todas as suas metas, os fundadores do Movimento Nativista Gaúcho, conforme Veríssimo, Silva e Pereira (2008), descreveram o novo movimento explicando que o Nativismo

[...] não é uma entidade como o tradicionalismo e sim a união de pessoas que se identificam com a produção artística. Os organizadores e artistas dos eventos musicais é que lideram o movimento, não há uma estrutura hierárquica estabelecida entre eles, cada líder age de forma livre e independente. Os admiradores da música nativista e da poesia gaúcha é que constituem o movimento, prestigiam seus ídolos, frequentam os festivais com muito entusiasmo e paixão e disseminam a história do povo gaúcho a partir da música. (VERÍSSIMO; SILVA; PEREIRA, 2008, p. 4).

Em sua organização, o Movimento Nativista Gaúcho não estabeleceu nenhuma norma ou regra de comportamento que estabelecesse a forma de ser e de agir de seus membros, mas, apesar disso, não contestou as regras por estes instituídas. Seguiu por outros caminhos e se constituiu como um movimento de cunho cultural cuja existência estava vinculada à identificação pessoal e a afinidade artística de seus integrantes.

O primeiro evento cultural nativista aconteceu na cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, e foi denominado de “Califórnia da Canção Gaúcha”, evento que se destacou pelo grande número de participantes e ficou conhecido pelos seus acampamentos “[...] regados por boa música gaúcha, conversas nas rodas de amigos e danças entre peões e prendas” (VERÍSSIMO; SILVA; PEREIRA, 2008, p. 5). Por esse motivo, em sua crítica ao novo

movimento, Lessa (1985, p. 8) afirma que o único interesse dos acampamentos nativistas era “[...] a curtição dos acampamentos de Uruguaiana, Santa Maria, Cruz Alta, Carazinho, Taquara, Santa Rosa, São Sepé e onde quer que haja uma boa guitarra para apoiar canções que falam sobre o êxodo rural, a América Latina e o gaúcho do futuro”.

Mesmo se contrapondo ao Nativismo, Lessa (1985), ao descrever o novo movimento, evidencia a existência de uma nova temática na música do gênero gauchesco. Na descrição de Lessa (1985), aparece uma tendência cultural carregada de preocupações com temáticas de cunho social, como o êxodo rural, voltada às mudanças que afetariam o futuro e aberta a reconhecer a América Latina como parte integrante da história e do gaúcho. No entanto, Lessa (1985), em sua avaliação, afirma que o único objetivo dos festivais era “curtir” os acampamentos nativistas, como se fossem versões do festival de Woodstock “ao alcance de quem não tem muita grana para gastar” (LESSA, 1985, p. 108).

Entretanto, esquece esse autor que, longe de ser um simples acampamento de entretenimento, o Festival de Woodstock (realizado nos Estados Unidos em agosto de 1969) representou um instrumento de contestação e de mudança social e política e que, nascido como um encontro que objetivava preconizar a cultura hippie e protestar contra a Guerra do Vietnã (1959-1975), pregando paz e amor, o encontro acabou por se transformar em um dos grandes marcos culturais do século XX que “[...] agregou milhões de jovens que viviam sob o signo da contracultura” (SANTOS, J. de S., 2009, p. 496). O Brasil, nesse período (1968-1973), vivia o período conhecido como “o milagre econômico” quando, em plena ditadura militar, apresentava um considerável crescimento financeiro. De acordo com Veloso, Villela e Giambiagi (2008):

Embora esse período tenha sido amplamente estudado, não existe um consenso em relação aos determinantes últimos do “milagre”. As interpretações encontradas na literatura podem ser agrupadas em três grandes linhas. A primeira linha de interpretação enfatiza a importância da política econômica do período, com destaque para as políticas monetária e creditícia expansionistas e os incentivos às exportações. Uma segunda vertente atribui grande parte do “milagre” ao ambiente externo favorável, devido à grande expansão da economia internacional, melhoria dos termos de troca e crédito externo farto e barato. Já uma terceira linha de interpretação credita grande parte do “milagre” às reformas institucionais do Programa de Ação Econômica do Governo (PAEG) do Governo Castelo Branco (1964/1967), em particular às reformas fiscais/tributárias e financeira, que teriam criado as condições para a aceleração subsequente do crescimento. (VELOSO; VILLELA; GIAMBIAGI, 2008, p. 2, grifos dos autores).

No contexto do “milagre”, a aceleração econômica brasileira possibilitou a ampliação do desenvolvimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação,

proporcionando que, em meio a esse clima de crescimento econômico, rapidamente surgisse, no estado gaúcho, como lembra Jacks (2004),

[...] mais de 40 festivais de música nativista, envolvendo um público de aproximadamente um milhão de pessoas, a constituição de um mercado musical que vende cerca de dois milhões de discos por ano, e de vários rodeios. Esse crescente interesse também ajuda a explicar o consumo de produtos culturais voltados a temáticas gaúchas: programas de televisão e rádio, colunas jornalísticas, revistas e jornais especializados, editoras, livros, livrarias e feiras de livros regionais, publicidade que faz referência direta aos valores gaúchos, bailões, conjuntos musicais, cantores e discos, restaurantes típicos com shows de músicas e danças, lojas de roupas gauchescas, etc. Trata-se de um mercado de bens materiais e simbólicos de dimensões muito significativas que movimenta grande número de pessoas e recursos e que, pelo visto, está em expansão. (JACKS, 2004, p. 7).

Nesse mercado em expansão, os Festivais apareceram, antes de mais nada, como movimentos musicais que, de acordo com Jacks (2004, p. 61), tinham o objetivo de “[...] promover a renovação poético-musical, cujos padrões estéticos eram dominados desde a década de 1950 pelos princípios do Tradicionalismo”. Além disso, em 1971, ano da primeira Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, o Brasil - que vivia os sangrentos anos de chumbo impostos pela Ditadura Militar, sob uma rígida censura que definia o que era mais apropriado para circular nos meios de comunicação -, via, também, as músicas estrangeiras (principalmente a norte-americana) tomarem conta das paradas de sucessos das rádios e das televisões nacionais. Assim, o Movimento Nativista gaúcho surgiu com uma proposta local que buscava difundir a história do povo gaúcho a partir da música. Seus criadores não se reuniram de forma organizada como os tradicionalistas, apenas foram, a partir dos festivais, dando ênfase aos hábitos e aos costumes do Rio Grande do Sul por meio da arte.

O Nativismo também promoveu uma volta ao passado em que as qualidades enaltecidas da identidade gaúcha foram revisitadas e recontextualizadas. Sem modificar, por exemplo, a imagem de homem forte, viril, corajoso, etc., o gaúcho nativista apresentou novos hábitos e novos sentimentos, originados na mudança do campo para a cidade, em busca de melhores condições de vida, o que nem sempre se apresentou como realidade.

A canção *Pelo Duro* (1980), por exemplo, composta por Adair Antunes e Pedro Homero, sucesso da 10ª Edição do festival uruguaianense, na voz da intérprete Maria Luiza Benites, descreve um tipo social gaúcho que, diferentemente do anterior, forjado nas lidas do campo e no trato com grandes animais, foi originado no trabalho informal e nas modificações de costumes, modo de vestir, de morar, de alimentar-se, etc. Apesar de não retirar as características enaltecidas da identidade gaúcha, cunhou em sua personalidade traços nostálgicos que demonstravam uma saudade idealizada, não apenas do local que haviam deixado para trás, mas também das sensações que sentiram no passado glorioso.

Pelo Duro⁷⁰

Sou pelo duro⁷¹
 Gaúcho lá da fronteira
 Tenho medo de açoiteira⁷²
 Fui criado meio guacho⁷³
 Montando em pelo,
 Cabresteando⁷⁴ a malacara⁷⁵
 É coisa que não se fala
 Mas, são lembranças de piá⁷⁶
 Hoje, a cidade me tornou alienado
 Me sinto meio maneado⁷⁷
 Dentro duma calça lee⁷⁸
 Meu velho rancho⁷⁹
 Com cozinha em separado
 E um matinho ao lado
 Que eu tinha medo de ir
 Tudo cambiado por um JK⁸⁰ minguado
 Com latrina bem juntinho
 Do quartinho de dormir
 Leite num saco e costela com carimbo
 De manhã, compro dum gringo
 Que fala que nem mascate
 Até a tricota que me escondia do frio
 Eu troquei por um abrigo
 Que não me abriga de nada
 Na minha blusa, tá escrito U.S.A
 Pois, na butique não há
 Roupas falando dos pagos
 É tudo moda que nossa cultura fere
 Mas que um pelo duro adere
 Sem sentir que tá matando
 Todo um passado
 Que precisa estar presente
 No canto da nossa gente
 Na pilcha⁸¹ de cada um
 Eu sou Gaúcho, por incrível que pareça

⁷⁰ Material disponível em: <<http://guascaletas.blogspot.com.br/2010/09/pelo-duro.html>>. Acesso em: 5 dez. 2016.

⁷¹ Cavalos que são produto da cruzada de raças diferentes (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 205).

⁷² Parte do reldo usado pelos gaúchos, constituído de tiras de couro, trançadas ou não, com que o cavaleiro açoita o cavalo (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 15).

⁷³ Animal ou criança alimentado com leite que não é o materno (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 145).

⁷⁴ Puxando o cavalo pelo cabresto, espécie de bucal mais grosso, sem precisar espantá-lo. Termo também usado para simbolizar obediência. “Puxado pelo cabresto”, isto é, obediente (OLIVEIRA, A. J., 2013).

⁷⁵ Equino que tem uma lista branca na testa, que vai desde o focinho até o alto da cabeça (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 167).

⁷⁶ Guri menor de idade que trabalha como peão de estância. O termo é extensivo a qualquer guri, sendo usado como tratamento carinhoso que se dá às crianças (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 207).

⁷⁷ Preso por maneias, corrente que prende o cavalo pelas mãos para que ele não corra (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 170).

⁷⁸ “A LEE é umas das marcas ícones da cultura americana. No passado ajudou a construir a América com suas roupas resistentes feitas especificamente para trabalhadores. Atualmente uma marca que evoca toda a tradição do mais puro estilo western” (MUNDO DAS MARCAS, 2006. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/07/lee-brand-that-fits.html>>. Acesso em: 23 jan. 2017).

⁷⁹ Casebre feito de pau-a-pique, quase sempre coberto de capim que servia de morada do posteiro (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 225).

⁸⁰ Imóvel de peça única com banheiro, cozinha e área de serviços separados.

⁸¹ Adorno ou adereço que tenha valor como roupas, arreios de animal, joia, etc. (OLIVEIRA, A. J., 2013).

A canção de Antunes e Homero assinala a existência do “*pelo duro*”, um sujeito animalizado, semelhante ao gado, que ficou perdido pelos campos quando as instalações jesuíticas das missões foram desfeitas pelos conflitos da Guerra Guaranítica. Esse mesmo homem andava errante pela região rural do estado, antes mesmo que o termo “gaúcho” sofresse a modificação que lhe concedeu a imagem mítica do herói.

Em versos como “[...] *tenho medo de açoiteira, fui criado meio guacho, montando em pelo, cabresteando a malacara*”, os autores deixam transparecer a mesma personalidade libertária, não submissa e desapegada (“*tenho medo de açoiteira*”); que não possui vínculos familiares (foi criado “*meio guacho*”); que é dotado de força e coragem (“*montando em pelo, cabresteando a malacara*”) mas já não tem mais como demonstrar essa bravura pois elas ficaram nas lembranças da infância (“*são coisas que nem se fala, são lembranças de piá*”).

Ao olharmos o tipo social que personifica o gaúcho descrito em “desgarrados”, deparamo-nos com uma imagem bastante semelhante àquela que foi valorizada pelo Movimento Tradicionalista, porém, ao contrário deste gaúcho que vivia de exaltar as glórias do passado e de se prontificar para defender o futuro, a imagem presente na música do Movimento Nativista demonstra um certo temor do futuro, por se mostrar extremamente saudosista. O saudosismo do “[...] ponto de vista do uso comum, [...] está ligado à pretensão de manter intacto, de conservar, portanto, de rejeitar o novo e o apelo à mudança, visto como riscos à ordem instituída” (SILVA, A. O., 2010, p. 53). Assim, o novo movimento musical do Rio Grande do Sul carrega novas propostas, mas não se desapega dos velhos costumes.

Dentre essas novas propostas, o Movimento Nativista leva, em suas manifestações culturais, de acordo com Lessa (1985), a influência de abordagens ecológicas, uma questão latente no período de sua fundação já que a década de 1970 foi marcada pelo despertar da consciência ecológica mundial, ainda que o comportamento predatório não fosse algo novo na história da humanidade. Nesse contexto, a cultura gaúcha, por meio da música dos festivais, também se engajou nessa luta e passou a ter como característica de identificação também um cunho ecológico.

A esse respeito, Oliven (1984) sustenta que a ecologia é apenas mais uma das justificativas do Nativismo, que tanto pode ser interpretada como um modismo da classe média, quanto pode ser encarada como uma “onda naturalista e ecológica” ou “[...] vista como uma tendência nostálgica de volta às origens rurais perdidas (ou jamais possuídas)” (OLIVEN, 1984, p. 59). Contudo, o que se pode perceber é o fato de que o Nativismo não ficou alheio a essas questões e, ao contrário do movimento anterior, demonstrou uma preocupação social além do desejo de preservar os costumes. Dessa forma, a ecologia surgiu no Movimento Nativismo

como uma tomada de consciência, como um sinal positivo de resistência aos impactos ambientais gerados pela produção, pelo transporte, pela comercialização, pelo uso e descarte dos bens e dos serviços de consumo do mundo globalizado.

Por outro lado, comprometidos com uma estética musical mais requintada e utilizando-se de letras mais intimistas, os compositores nativistas passaram a cantar o amor pelas “tradições” presentes no folclore gaúcho, tal como o movimento anterior, porém utilizando-se da visão saudosista do herói vencido, isto é, da visão que a história oficial dos conflitos, das guerras e da mudança na condição social do peão das grandes estâncias e das classes menos favorecidas economicamente, esqueceu-se de contar.

A música *Desgarrados* (1981), composta por Mário Barbará, para ser apresentada na 11ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, demonstrando o olhar do Movimento Nativista para as questões sociais, por meio de uma letra conservadora e nostálgica, conta a história de homens que migraram para a capital do estado em busca de novas oportunidades de trabalho, mas que se depararam com a marginalidade, o abandono e o desencanto.

Desgarrados⁸²

Eles se encontram no cais do porto
 pelas calçadas
 Fazem biscates
 pelos mercados, pelas esquinas,
 Carregam lixo, vendem revistas,
 juntam baganas
 E são pingentes
 nas avenidas da capital
 Eles se escondem pelos botecos
 entre cortiços
 E pra esquecerem
 contam bravatas, velhas histórias
 E então são tragos,
 muitos estragos, por toda a noite
 Olhos abertos, o longe é perto,
 o que vale é o sonho
 Sopram ventos desgarrados,
 carregados de saudade
 Viram copos, viram mundos,
 mas o que foi nunca mais será
 Cevavam mate, sorriso franco,
 palheiro aceso
 viraram brasas,
 contavam causos, polindo esporas,
 Geada fria, café bem quente,
 muito alvoroço,
 Arreios firmes e nos pescoços
 lenços vermelhos
 Jogo do osso, cana de espera

⁸² Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mario-barbara/171673/>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

e o pão de forno
 O milho assado, a carne gorda,
 a cancha reta⁸³ Faziam planos
 e nem sabiam que eram felizes
 Olhos abertos, o longe é perto,
 o que vale é o sonho
 Sopram ventos desgarrados,
 carregados de saudade
 Viram copos viram mundos,
 mas o que foi nunca mais será

O gaúcho mostrado na canção de Barbará apresenta-se marginalizado, abandonado, derrotado, empobrecido - “[...] *se encontram no cais do porto pelas calçadas fazem biscates pelos mercados, pelas esquinas, carregam lixo, vendem revistas, juntam baganas e são pingentes das avenidas da capital*”. Semelhante ao homem descrito na música *Pelo duro*, mostra-se nostálgico, triste e apegado a um passado que já não existe mais, mas que é constantemente lembrado quando eles “[...] *contam bravatas, velhas histórias e então são tragos, muitos estragos, por toda a noite olhos abertos, o longe é perto, o que vale é o sonho*” para lembrar da vida alegre e digna que levavam no campo onde havia espaço para conviver em sociedade e direito ao lazer, à boa alimentação e à segurança daqueles que “[...] *cevavam mate, sorriso franco, palheiro aceso viraram brasas, contavam causos, polindo esporas, geada fria, café bem quente, muito alvoroço, Arreios firmes e nos pescoços lenços vermelhos*”. Uma vida diferente daquela vida triste, pobre e sem dignidade que levam na capital por onde eles andam e “[...] *se escondem pelos botecos entre cortiços*” e, para esquecerem, eles “[...] *contam bravatas, velhas histórias*” que os ajudam a suportar seus infortúnios.

No que se refere ao estilo musical, o Nativismo, de acordo com Cougo Júnior (2012),

[...] se transformou em um movimento intelectual fortemente influenciado pela música urbana – sobretudo a chamada “Música Popular Gaúcha”, cujo epicentro era Porto Alegre. Seus participantes, em geral com passagem pelo universo acadêmico, se preocuparam em produzir subsídios textuais sobre os debates dos quais participavam. Não é à toa que as polêmicas inauguradas com a Califórnia da Canção de Uruguiana tenham sido amplamente difundidas pelos jornais gaúchos, sobretudo *Zero Hora* e *Correio do Povo* – este último pertencente à Companhia Jornalística Caldas Junior, uma das primeiras instituições apoiadoras do movimento dos festivais. (COUGO JÚNIOR, 2012, p. 10).

Nessa perspectiva, o novo Movimento Nativista apresenta-se como um movimento urbano composto pela classe intelectual e apoiado pela grande mídia. Também um produto da indústria cultural surgido na efervescência do final dos anos de 1960, início de 1970, que

⁸³ Pequena raia de terra plana, improvisada, onde cavalos sem raça correm aos domingos, havendo apostas das quais em geral pouca gente participa além de seus proprietários (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 62).

respirava os ares dos festivais de música em alta no Brasil e no mundo⁸⁴. Na prática, o movimento originado nos festivais mostra-se de certa forma alinhado ao movimento Tradicionalista que, ao contrário do que se possa imaginar, não sucumbiu a ele, caminhou paralelamente e, em alguns casos, conjuntamente.

No que diz respeito ao relacionamento com Teixeira e seus aliados, o Nativismo aliou-se ao Tradicionalismo e, como lembra Cougo Júnior (2010) passou também, a combater o estilo musical que não se mostrava harmonizado com aquilo que foi regulamentado pelo primeiro movimento. Nesse sentido, Cougo Júnior (2010) lembra que:

Também é notável que, a partir de 1971, a obra de Teixeira passa a ser revestida por outros olhares, ao menos no que tange a visão da intelectualidade do tradicionalismo no Rio Grande do Sul. A partir do nativismo, o MTG – que, lentamente, absorveu o novo movimento – passa a definir a nova música como de pretensões estéticas mais próximas do que se pensava sobre a arte sulina. Vitor Mateus Teixeira e outros cantores de sucesso mais restrito (todos seguidores do “Estilo Teixeira”, como Valdomiro Mello, Flávio Mattes, Jorge Camargo e Rodrigo) receberam, por sua vez, o desprezo por parte do grupo mais afinado com o tradicionalismo – embora seu público tenha permanecido sempre constante e em quantidade maior. Um momento-chave desta cisão parece ter ocorrido já na primeira edição da Califórnia de Uruguaiana, quando Teixeira tentou classificar a toada Última tropeada entre as concorrentes. Não há uma documentação precisa que esclareça os meandros desta história, mas a canção – uma das oitenta e cinco inscritas na primeira edição – foi rejeitada pela Comissão de Pré-Seleção (ou Triagem). A justificativa: tanto na gravação original, quanto na letra composta por Teixeira, constavam o som e a palavra “berrante”. Os jurados consideraram que o instrumento utilizado para conduzir boiadas não fazia parte da cultura gaúcha, visto que seu uso não era disseminado nas estâncias do Estado. (COUGO JÚNIOR, 2010, p. 150).

Ainda que combatido pelos tradicionalistas mais conservadores, o Nativismo parece diferenciar-se do movimento anterior muito mais pela forma do que pelo conteúdo, já que, em sua essência, reproduziu alguns conceitos e entendimentos do que é “ser gaúcho”, preconizados pelo Tradicionalismo. Em um olhar mais atento, no entanto, percebe-se, no Nativismo, um movimento voltado às questões políticas e sociais que delineiam uma mudança na identidade cultural gaúcha. Uma “rasura” no modelo “tradicional” preconizado pelo movimento iniciado com o “grupo dos oito”, que nasceu no reconhecimento, pelo Nativismo, do gaúcho urbano, do gaúcho que deixa o campo para fazer a vida nas grandes cidades.

É importante ressaltar também que, embora apresentando opiniões fundamentadas em ideias aparentemente contrárias às do Movimento Tradicionalista, o Nativismo desenvolveu-se promovendo a cultura gaúcha por meio da união das pessoas pela música tocada

⁸⁴ Festival Nacional da Música Popular Brasileira da TV Record – São Paulo, 1966 a 1969; Festival Internacional da Canção da TV Rio e TV Globo – Rio de Janeiro, 1966 a 1972; *The Isle Of Wight* – Inglaterra, 1968 a 1970; *Glastonbury* - Inglaterra, 1970 até os dias atuais; Festival de Águas Claras - Iacanga/SP - Brasil, 1975 – 1983.

em festivais, rodeios, festas, exposições e CTGs (onde, ao contrário de Teixeira e seus seguidores, são muito bem recebidos)

As diferenças entre Nativismo e Tradicionalismo são basicamente diferenças de estilos. Golin (1983) criou o vocábulo “tradinativista”, por meio do qual define “[...] aqueles que militam no Tradicionalismo e/ou Nativismo, como cultuadores e/ou criadores, sem terem inquietações reais que os levem a uma ruptura com a cultura tradicional ontologicamente hegemônica no Rio Grande do Sul” (GOLIN, 1983, p. 46). Nesta mesma linha, Oliven (1992, p. 123) afirma que “[...] os primeiros assumem quase deliberadamente uma posição mais conservadora e pouco elaborada, ao passo que os segundos seriam mais progressistas e inovadores, pretendendo fazer uma ponte entre o passado e o presente do estado”. Na temática das músicas, enquanto os Tradicionalistas exaltavam as glórias do gaúcho herói, os Nativistas lamentavam a perda de status do peão, “engolido” pelo progresso, e do mito das guerras, esquecido pelos verdadeiros vencedores.

A música *Esquilador* (1979), vencedora da 9ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, composta por Edson Otto, colabora para a construção da imagem identitária do trabalhador que viu o trabalho braçal ser substituído pelas máquinas na industrialização do meio rural.

Esquilador⁸⁵

Quando é tempo de tosquia
 ja clareia o dia com outro sabor
 as tesouras cortam em um só compasso
 enrijecendo o braço do esquilador
 um descascarreia⁸⁶ outro já maneia⁸⁷
 e vai levantando para o tosador
 avental de estopa e faixa na cintura
 e um gole de pura⁸⁸ pra espanta o calor
 alma branca igual ao velo⁸⁹
 tosando a martelo⁹⁰ quase envelheceu
 hoje perguntando para própria vida
 pr'onde foi a lida que ele conheceu
 quase um pesadelo arrepia
 do pelo do couro curtido do esquilador
 ao cambiar de sorte levou cimbronaços⁹¹
 ouvindo compasso tocado a motor
 a vida disfarça ouvindo a comparsa

⁸⁵ Aquele que “tosquia” ou “tosa”, isto é, corta a lã das ovelhas ou a crina dos cavalos (OLIVEIRA, A. J., 2013).

⁸⁶ Derivado de “descascarrear”, ou retirar as bolas de excremento, que ficam presas na lã das ovelhas (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 100).

⁸⁷ Do Verbo “manear”, prender as patas do animal com uma corda para imobilizá-lo (OLIVEIRA, A. J., 2013).

⁸⁸ Termo usado para se referir à melhor cachaça.

⁸⁹ Manta inteiriça de lã quase tira da ovelha no ato da tosquia e que abrange os flancos, lombo e pescoço do animal (OLIVEIRA, A. J., 2013)

⁹⁰ “Espécie de tesoura usada para tosquiar” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 175).

⁹¹ Derivado de “cimbrar”, que significa derrubar o terneiro fazendo-o dobrar-se todo no instante do tombo (OLIVEIRA, A. J., 2013).

quando alinhavava o seu próprio chão
 envindou⁹² os pagos numa só parada
 33 de espadas⁹³ mas perdeu de mão⁹⁴
 nesta vida guapa⁹⁵ vivendo de inhapa⁹⁶
 vai voltar aos pagos para remoçar
 quem vendeu tesouras na ilusão povoeira
 volte pra fronteira para se encontrar

“Quando é tempo de tosquia, já clareia o dia com outro sabor” recria a imagem do peão de estância que, antes de mais nada, gosta da lida do campo. Otto descreve um trabalho prazeroso que fortalece o braço e estreita os laços entre os trabalhadores que vivem e dividem as tarefas de maneira lúdica. A “tosa” mostrada por Otto é quase um evento social: “*Um descascarreia outro já maneia, e vai levantando para o tosador, avental de estopa, faixa na cintura e um gole de pura pra espanta o calor*”. Ele apresenta o trabalho quase que como um jogo, uma brincadeira de roda, por meio do qual o homem se fortalece. Nessa crença, desenhasse a imagem construída ideologicamente pelas classes dominantes para quem interessa a imagem do gaúcho trabalhador.

Aquele que tem nas lidas do campo suas melhores recordações, como é o caso da personagem mostrada na música *Veterano* (1980), composta por Antônio Augusto Ferreira e Everton dos Anjos Ferreira, apresentada na 10ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. De maneira saudosista, o gaúcho de “*Veterano*” relembra um passado de glória vivido nas regiões agrícolas do estado, por onde andava em busca de trabalho e de aventuras. É o peão que lamenta o passar dos anos e as limitações físicas para o trabalho e para as andanças pelos campos do estado, causadas pela velhice.

Veterano⁹⁷

Está findando o meu tempo
 a tarde encerra mais cedo
 Meu mundo ficou pequeno
 e eu sou menor do que penso
 O bagual tá mais ligeiro,
 o braço fraqueja às vezes
 Demoro mais do quero
 mas alço a perna sem medo
 Encilho o cavalo manso
 mas boto o laço nos tentos
 Se a força falta no braço

⁹² “Arriscar no jogo; apostar” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 115).

⁹³ Carta do baralho.

⁹⁴ Apostar e perder tudo.

⁹⁵ Feminino de “guapo”, “corajoso, valente, ativo, intrépido, vigoroso” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 147).

⁹⁶ Aquilo que o vendedor dá de presente ao comprador; aquilo que se ganha além do combinado” (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 152).

⁹⁷ Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/os-serranos/284820/>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

na coragem me sustento
 Se lembro os tempos de quebra
 a vida volta pra trás
 Sou bagual que não se entrega
 assim no más
 Nas manhãs se primavera
 quando vou parar rodeio
 Sou menino de alma leve
 voando sobre os pelegos
 Cavalo do meu potreiro
 mete a cabeça no freio
 Encilho no parapeito
 mas não ato nem maneio
 Se desencilho o pelego
 cai no banco onde me sento
 Água quente e erva buena
 para matear em silêncio
 (Se lembro os tempos de quebra
 a vida volta pra trás
 Sou bagual que não se entrega
 assim no más
 Nesse fogo onde me aqueço
 Remoo as coisas que penso
 Repasso o que tenho feito
 para ver o que mereço
 Quando chegar meu inverno
 que me vem branqueando o cerro
 Vai me encontrar venta aberta
 de coração estreleiro
 Mui carregado de sonhos
 que habitam o meu peito
 E que irão morar comigo
 no meu novo paradeiro
 Se lembro os tempos de quebra
 a vida volta pra trás
 Sou bagual que não se entrega
 assim no más.

“Está findando o meu tempo, a tarde encerra mais cedo, meu mundo ficou pequeno, e eu sou menor do que penso” descreve o gaúcho andarilho que vivia em busca de emprego nas grandes propriedades, sentindo-se envelhecer e perder a capacidade de viajar pelo mundo (na verdade, o pampa gaúcho). O “veterano”, que, mesmo reconhecendo suas limitações, não se entrega diante da força do animal e sustenta-se “*na coragem*” para dominá-lo, também busca manter-se vivo e forte diante dos embates da vida aos quais ele não se entrega “assim no más”, isto é, com facilidade.

A imagem que os autores querem atribuir ao gaúcho nessa música corresponde à do herói aventureiro, do forte para o trabalho, que sente orgulho do que fez, que viveu como peão, empregado nas grandes fazendas, “*parando rodeio*”⁹⁸ e andando “*pelo mundo*”. Diferente do gaúcho descrito na música “*Rastros de Ausência*” (2001), composta por Adão Quevedo e

⁹⁸ Parar rodeio refere-se ao ato de juntar o gado da invernada em um determinado para não espalhar a tropa.

Mauro Marques, mostra o gaúcho vencido, o abandonado, o sem perspectiva de futuro, o que vê sua vida e seus sonhos serem esmagados pela ganância que desertifica a terra e aniquila o futuro do campeiro. Os autores identificam o trabalhador rural, o qual colaborou para ajudar o Rio Grande do Sul a se desenvolver, mas que se vê abandonado derrotado diante do inimigo; nesse caso, as mudanças decorrentes de políticas públicas que não contemplam o pequeno produtor.

Rastros de Ausência⁹⁹

Anda rondando a querência
Deixando rastros de ausência
E o pago inteiro sem sono
Em cada rancho tapera
Na solidão da campanha
Vem a tristeza e se entranha
Rangendo porta e janela
Este silêncio de poço
Que já não serve pra sede
Mal sustentando as paredes
Secou meus sonhos de moço
Na pampa quase deserta
Onde o futuro amedronta
Resta, ao final das contas
Somente uma estrada certa
Aquele que a mente humana
Por egoísmo e ganância
Perdeu o rumo e a distância

“Há quanto tempo o abandono anda rondando a querência deixando rastros de ausência e o pago inteiro sem sono” mostra um gaúcho preocupado diante do descaso com que são tratados os produtores rurais. Vítimas da seca e da falta de condições de subsistência na terra, que secaram *“os sonhos”*, o gaúcho muda de vida, de lugar e de identidade, deixa de ser o mito das guerras e passa a ser o peão sem-terra, *“sem rumo”*, que precisa buscar novos caminhos.

A identidade gaúcha que o movimento Nativista escolheu para representar o homem sul-rio-grandense não aparece miticamente carregada de glórias, ao contrário, ela desvenda um novo tipo social que precisa reconstruir-se a partir da cidade já que o campo não lhe oferece mais condições de sobreviver diante *“da ganância”* que lhe deixou sem a terra que lhe servia de sustento. É um homem triste, saudosista, que vê o passado com romantismo, com saudade, com tristeza e o futuro sem esperanças.

⁹⁹ Material disponível em: <<https://www.lettras.com.br/robledo-martins/rastros-de-ausencias>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Na contramão dessa identidade voltada às questões sociais oriundas da modernização da zona rural, caminha a “Tchê Music”, cujo gaúcho que representa e que se procura desvendar, assunto do próximo capítulo, se mostra despreocupado com o coletivo e alheio a qualquer inquietação de cunho social ou comunitário.

6 “Tchê Music” - A GLOBALIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO RIO GRANDE DO SUL

O movimento “Tchê Music”, o mais recente dos três aqui analisados, é uma manifestação cultural exclusivamente musical que adiciona aos ritmos gaúchos (chamamé¹⁰⁰ e vanera¹⁰¹) elementos caracterizadores de outros ritmos brasileiros ou estrangeiros, afirmando um estilo globalizado de dança e música.

Surgida no final dos anos de 1990, a “Tchê Music” trouxe como peculiaridade a industrialização da música campeira feita nos dois movimentos anteriores – Tradicionalismo e Nativismo. Se o Nativismo marcou uma espécie de passagem da música regional gaúcha para a era da Indústria Cultural, a “Tchê Music” assumiu claramente a posição de mercantilização da arte musical sul-rio-grandense. De acordo com Ronsini e Dias (2008):

Enquanto a música campeira retrata a valorização dos costumes e as cenas de um universo rural tradicional, um imaginário socialmente ratificado, a “Tchê Music” se propaga a partir da cidade, das suas festas e romances, do desapego a essa tradição baseada em valores rurais e tem como característica a mixórdia de ritmos regionais (vanerão, chamamé) com ritmos nacionais (axé, pagode, funk). (RONSINI; DIAS, 2008, p. 89).

A “Tchê Music” surgiu por meio dos conjuntos animadores de bailes (muitos deles nascidos dentro dos CTGs), que aderiram características semelhantes a ritmos nacionalmente conhecidos, demonstrando uma estratégia de popularização e ampliação de mercados pela venda de discos, animação festas, programas de televisão e grandes shows. Segundo Bezerra, Alonso e Reichelt (2016):

Esses grupos, formados em sua maioria por jovens, se profissionalizaram e passaram a compor suas próprias músicas, privilegiando o ritmo simples e dançante da vaneira e tratando de temáticas próprias à festa em si, ou seja, relacionamentos amorosos e diversão. Essa especialização teve como resultado a conquista de palcos maiores como os rodeios, feiras e outras festividades que compõe a agenda de eventos dos municípios do interior. Por esse caminho, também conseguiram adentrar os bailões populares, grandes espaços localizados em zonas periféricas dos centros urbanos, onde prevalece a dança em pares e os ritmos gaúchos convivem com outras vertentes regionais e nacionais. (BEZERRA; ALONSO; REICHELTL, 2016, p. 8).

¹⁰⁰ Chamamé é um gênero musical tradicional da província de Corrientes, na Argentina, bastante apreciado no Paraguai e em vários estados do Brasil como: Mato Grosso do Sul, Paraná e Rio Grande do Sul. Fonte: <<http://musicagaucha123.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

¹⁰¹ A vanera nasceu de origem alemã e se desenvolveu no Rio Grande Do Sul. Seu ritmo foi influenciado pela habanera, originada em Havana, Cuba. Fonte: <<http://www.amigosdadanca.com.br/a-escola/historia-dos-ritmos/vanera-vanerao>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

Não há, por exemplo, na “Tchê Music”, uma preocupação com as regras rígidas preconizadas pelo Movimento Tradicionalista, não contestadas e, em alguns momentos, utilizadas pelo Movimento Nativista. O novo gênero foi lançado como uma forma comercial para fazer sucesso junto ao grande público.

Nos palcos de apresentações, os grupos filiados à “Tchê Music” mostravam performances bem coreografadas e sensuais, sempre acompanhadas de shows de iluminação e pirotecnia, que marcavam um ritmo de batidas fortes e “suingadas” (BEZERRA; ALONSO; REICHELT, 2016), com o propósito de realizar espetáculos grandiosos que encantassem o público jovem. Para Debord (2003):

O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato dos seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade. Ele é o sol que não tem poente no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória. (DEBORD, 2003, p. 17).

Servindo a esses propósitos, a “Tchê Music” nasceu da indústria fonográfica/cultural por meio do lançamento nacional de um CD que reunia bandas gaúchas de destaque no ano de 1999.

Ronsini e Dias (2008, p. 96) relatam que “[...] inspirada no *axé music*, ritmo que fazia sucesso nacional, a gravadora Acit (empresa voltada exclusivamente para o mercado da cultura gaúcha) reuniu os grupos Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos para a gravação de um CD, intitulado “*Tchê Music*””. Nesse mesmo ano, o jornal Zero Hora, pertencente ao Grupo RBS, filiado à Rede Globo de Televisão, mandou gravar uma coletânea de músicas dessas bandas, em três CDs, e a usou, como brinde, para incrementar assinaturas e aumentar as vendas do veículo nas bancas.

As músicas do movimento “Tchê” são escritas de maneira simples utilizando termos de fácil compreensão/memorização e, ao contrário dos movimentos anteriores, não levantam bandeiras que buscam reviver a cultura do passado do estado nem enaltecer o mito do gaúcho-herói, como modelo de identidade para ser seguido. Fazendo uso de palavras populares, muitas vezes até “grosseiras”, como, de acordo com os Tradicionalistas, fizeram Teixeira e seus seguidores, as composições do movimento Tchê, em muitos casos, assumem posições machistas e preconceituosas. A música *Não Chora Minha China Velha* (2004), gravada pelos Grupos Musicais Garotos de Ouro, Tchê Barbaridade e os Serranos, mostra essa característica.

Não Chora Minha China Velha¹⁰²

Trabalho a semana inteira
 Numa changa¹⁰³ que arrumei
 Pra depois gastar na farra
 tudo que eu arrecadei
 Mas não importa,
 quando gasto eu sou feliz
 Se na semana que vem,
 faço de novo o que eu fiz.
 Sou meio louco, bagaceira¹⁰⁴,
 bebo um pouco
 Ninguém vai me segurar
 Não quero trago de graça,
 se bobear eu quebro a tasca¹⁰⁵
 E faço chinedo¹⁰⁶ chorar.
 Não chora minha china¹⁰⁷ véia, não chora
 Me desculpe, se eu te esfolei
 com as minhas esporas
 Não chora minha china véia,
 não chora
 Encosta a tua cabeça no meu ombro
 E este bagual véio te consola.
 Fui criado meio xucro
 e não sei fazer carinho
 Se acordar de pé trocado
 eu boto fogo no ninho
 Eu já fiz chover três dias
 só pra apagar o teu rastro
 E se a china for embora,
 eu faço voltar à laço.

Em *Não chora minha china véia*, o compositor mostra um sujeito meio marginal que vive de trabalhos temporários, anda solto no mundo, não forma vínculos e não se importa com as outras pessoas, principalmente com as mulheres. Retrata uma personalidade egocêntrica e machista e sem respeito que, ao cantar “*Trabalho a semana inteira numa changa que arrumei pra depois gastar na farra tudo que eu arrecadei. Mas pouco importa, como gasto eu sou feliz se na semana que vem, faço de novo o que eu fiz*”, evidencia um homem que não pensa no futuro, nem está preocupado em construir laços. Em “*Ninguém vai me segurar não quero trago de graça, se bobear eu quebro a tasca e faço o chinedo chorar*”, além de individualismo e pretensão, evidencia violência e agressividade. E, apesar dos compositores declararem que isso “é só uma maneira de falar” (SILVA, J. M., 2017), não existe casualidade que justifique esse

¹⁰² Material disponível em: <<https://www.letras.mus.br/grupo-tradicao/96189/>>. Acesso em: 5 fev. 2017.

¹⁰³ Pequenos serviços avulsos; biscates (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 76).

¹⁰⁴ Pessoa que tem palavreado vulgar, chulo (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 39).

¹⁰⁵ Estabelecimento modesto que vende bebidas e refeições; baiuca, taberna; bodega.

¹⁰⁶ Chinedo, chinrada ou chinaredo significa, segundo Oliveira, A. J., (2013), uma junção de chinas. No linguajar popular gaúcho, casa de prostituição.

¹⁰⁷ Mulher descendente de índio ou caboclo, de cor morena. Mulher de vida fácil; concubina, meretriz (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 79).

tipo de atitude. “*Me desculpe, se eu te esfolei com as minhas esporas*” mostra que o letrista está sendo incorreto no relacionamento, não apenas com as mulheres, mas também com o próprio cavalo. Finalmente, separações de casais, em “*não chora minha china veia*”, são resolvidas de forma rápida e carregada de excessos, e em “*E se a china for embora/Eu faço voltar à laço*”.

Na mesma direção, segue a música *Ajoelha e chora* (2003), do Grupo Tradição, centro de polêmicas discussões entre jornalista, cantora e apresentadora de programa de televisão Shana Müller¹⁰⁸.

Ajoelha e chora¹⁰⁹

Tava cansado de me fazer de bonzinho
 Te chamando de benzinho,
 De amor e de patroa
 Essa malvada me usava e me esnobava
 E judiava muito da minha pessoa
 Endureci, resolvi bancar o machão
 Daí ficou bem bom
 E agora é do meu jeito
 De hoje em diante
 Sempre que eu te chamar
 Acho bom tu ajoelhar
 E me tratar com respeito.
 Ajoelha e chora
 Quanto mais eu passo o laço
 Muito mais ela me adora
 Mas o efeito do remédio que eu dei
 Foi melhor do que pensei
 Ela faz o que eu quiser.
 Lava roupa, lava prato,
 Cuida dos filhos
 Anda nos trilhos
 garro preço essa mulher.
 Faz cafuné,
 Me abraça com carinho
 Me chama de benzinho
 Comecei a me preocupar
 Eu to achando que essa mulher danada
 Ficou mal-acostumada
 e tá gostando de apanhar.

Por meio de expressões como “*ajoelha e chora, quanto mais eu passo o laço muito mais ela me adora, mas o efeito do remédio que eu dei, foi melhor do que pensei, ela faz o que eu quiser. Lava roupa, lava prato, cuida dos filhos, anda nos trilhos [...] e me faz cafuné*”, os

¹⁰⁸ Müller é uma das representantes da geração música regionalista gaúcha que ganhou destaque nos anos 2000, que apresenta, desde 2012, o programa Galpão Crioulo, um dos mais antigos programas de TV sobre a temática tradicionalista, transmitido pela RBS TV, afiliada da TV Globo.

¹⁰⁹ Material disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/grupo-tradicao/113128/>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

cancioneiros da “Tchê Music” fazem referências pejorativas à mulher e constroem, por intermédio de suas canções, uma identidade retrógrada, machista e violenta.

Para mostrarem-se representantes da música regional gaúcha, os membros dos conjuntos que compõem a “Tchê Music” adotam alguns hábitos e costumes característicos do Rio Grande do Sul, como beber chimarrão, usar bombacha ou ostentar no pescoço um lenço utilizado à maneira determinada por Saraiva (1968)¹¹⁰ no Manual do Tradicionalismo. Contudo, ignoram outras características criadas pelo tradicionalismo para balizar o comportamento regionalista gaúcho e, por esse motivo, entram em choque com os dois movimentos anteriores, já que o nativismo havia adotado muitas das características e dos valores preconizados pelo movimento criado pelo “grupo dos oito”, para regulamentar, hábitos e comportamentos adequados ao gaúcho. Assim, imediatamente após o seu lançamento, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), publicou, em seu site oficial, um editorial desconsiderando a “Tchê Music” e declarando o impedimento das bandas filiadas ao movimento de participarem de seus eventos.

No texto do editorial, assinado pelo Vice-Presidente de Administração do MTG, Manoelito Carlos Savaris, aparece o repúdio, não apenas ao ritmo musical que caracteriza a “Tchê Music”, mas também ao comportamento dos artistas no palco, sua forma de dançar e maneira de vestirem-se. Savaris, em sua publicação, chama a atenção, de forma veemente, dos dirigentes dos CTGs que, por ventura, pretendessem contratá-los para seus eventos, que, ao fazê-lo, estariam desrespeitando a Carta de Princípios do Tradicionalismo e, por isso, necessitando repensar suas funções como entidades representantes da cultura regional gaúcha. Diz o editorial:

Os conjuntos musicais que enveredam por este caminho novo, se submetem a um bem planejado esquema de marketing, não se importando em misturar ritmos autênticos gaúchos com outros que nada tem de tradicionais, assim como não vêem problemas em se apresentar usando uma vestimenta, onde a bombacha vira calça larga, a bota envergonhada esconde o cano na tal calça larga, o típico lenço do gaúcho é aposentado, a guaiaca, se usada, fica escondida sob camisa desleixadamente largada por cima da calça larga. O comportamento no palco nada tem de discreto, muito menos de tradicional. O MTG tem o dever de alertar aos seus filiados de que a nossa Carta de Princípios não permite que os GTGs sejam utilizados para difusão de ritmos que agridam a autêntica música gaúcha. [...] O CTG que promova um evento qualquer, deverá pesar alguns fatores para a contratação do conjunto musical. [...] O CTG que necessitar fazer a contratação de conjunto musical que distorça a música, que despreze a pilcha ou que use de recursos próprios de culturas alienígenas para obter lucro, deve pensar se não está na hora de trocar de nome e de finalidade¹¹¹.

¹¹⁰ O Lenço gaúcho deve ser colorido ou branco, os mais tradicionalistas, podendo os outros serem de outras cores discretas. Usado sempre dobrado, nunca “esparramado” sobre os ombros, atado ao pescoço com os nós mais comuns, jamais com anéis de metal ou outros utensílios “seguradores” (SARAIVA, 1968, p. 53).

¹¹¹ Trecho do Editorial de Repúdio do MTG ao movimento da “Tchê Music”. Material disponível em: <<http://www.paginadogaucha.com.br/ctg/tchemusic.htm>>. Acesso em: 14. jun. 2016.

O novo gênero, que mostra um “gaúcho nacionalizado” que se mistura, se veste e se comporta como a maioria dos jovens músicos de sua época, não avançou muito no cenário nacional. Seu sucesso fora das fronteiras do estado, parece não ter ido muito além da coletânea que lhe deu origem. Segundo Bezerra, Alonso e Reichelt (2016, p. 11), “[...] isso se deve, sobretudo pelo momento de seu lançamento”. De acordo com os autores, “[...] o ano de 1999 foi o mesmo da popularização mundial do programa de compartilhamento *peer-to-peer* Napster e [...] da ‘crise’ da indústria fonográfica” (BEZERRA; ALONSO; REICHELDT, 2016, p. 11, grifos dos autores).

O peer-to-peer foi um *software* (criado por Shawn Fanning, um estudante norte americano de 18 anos) e disponibilizado gratuitamente pela Napster, na rede mundial de computadores, que possuía a capacidade de buscar e baixar gratuitamente uma música. Isso gerou um corte nos investimentos de novos artistas e novos grupos em nível mundial fazendo com que a “Tchê Music” se transformasse naquilo que o editorial de Repúdio do MTG classificou de “[...] espécie de modismo, [...] com a participação de alguns conjuntos musicais que foram criados, cresceram e adquiriram notoriedade graças aos CTGs que constituem, reunidos em associação, o MTG”¹¹². Contudo, as explicações para esse tipo de sucesso meteórico encontram eco de maneira mais segura nas possibilidades de reflexão sobre indústria cultural, fenômeno compreendido por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno há 70 anos.

Uma das principais características da indústria cultural, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), é o entretenimento. O controle empreendido sobre os consumidores, segundo os autores, é permeado pela lógica da diversão, que opera sobre a fadiga dos indivíduos que, em consequência das duras rotinas de trabalho, se rendem à frente das inúmeras possibilidades de distração, oportunizadas pela grande mídia. Os consumidores rendem-se a isso no desejo de recuperar as forças físicas, para retornar ao trabalho, em momentos de lazer. A indústria cultural opera como uma forma de uniformização dos desejos e das vontades das pessoas, direcionando-as para o consumo e para o lazer como uma forma de alienação.

¹¹² Trecho do Editorial de Repúdio do MTG ao movimento da “Tchê Music”. Material disponível em: <<http://www.paginadogaicho.com.br/ctg/tchemusic.htm>>. Acesso em: 14. jun. 2016.

Os meios de comunicação e a propaganda agem, nesse contexto, como uma forma de massificação dos sujeitos. Incentivados pela mídia, todos querem usar a roupa da moda, imitar os cantores, atores, apresentadores e cantar as músicas de sucesso, ainda que suas letras possam eventualmente ser ofensivas à mulher, à religião, às diferenças de sexo, ao gênero, à etnia, entre outras.

Como o trabalho repetitivo não possibilita diversão, os poucos momentos de descanso são ocupados pelas distrações dos meios de comunicação que, mostrando uma realidade diferente de sua vida cotidiana, levam os consumidores a absorverem novos costumes e a pensarem conforme os padrões estabelecidos pela indústria do consumo e, assim, são levados a não pensarem de forma crítica, assimilando e consumindo bens de consumo. A respeito disso, Adorno e Horkheimer (1985) afirmam:

Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 64-65).

Os autores esclarecem o mecanismo da máquina econômica, mostrando que o tempo disponível para o lazer está carregado de interesses capitalistas que, por vias indiretas e arditos, introduzem modos favoráveis para incrementar o próprio trabalho. Para eles, a intenção do capitalismo é criar pessoas que pensam de maneira semelhante, para diminuir os confrontos sociais, dirigindo-se para consumo, para a alienação política e para o desejo de ter e de ser cada vez mais. Quem lucra com uma sociedade consumista são os detentores do capital, que lucram com as vendas de produto e com a força de trabalho dos outros.

Dessa forma, o principal sentido da diversão é promover a impotência, é instaurar naturalização do engodo que se traduz em satisfação. Divertir-se em última análise significa abrir mão da possibilidade de refletir sobre aquilo que está consumindo, motivo pelo qual os produtos da indústria cultural são tão efêmeros, tão rapidamente cedem lugar a outros produtos da cultura de massa e criam uma cadeia de consumo rápido.

Fruto desse contexto, de acordo com Larruscain (2012, p. 41), é a “Tchê Music”, cujas “[...] letras das canções recorrem a temas como romances, baladas, a sensualidade feminina e cenas urbanas, suprimindo o uso da linguagem ‘campeira’ ou rural” e se afastando de qualquer compromisso com a divulgação de costumes e hábitos que possam (re)construir

traços de identidade gentílica, a exemplo de seus dois antecessores, que guardam como preocupação primeira o lazer e a diversão sem compromisso.

Por esse motivo, Tradicionalistas e Nativistas uniram-se para declarar guerra ao Movimento da “Tchê Music”, combatendo um inimigo comum que, segundo eles, “não faziam música gaúcha”. Na edição do dia 17 de outubro de 2009 do Jornal Diário Gaúcho, veículo de propriedade do Grupo RBS, concedendo entrevista para matéria intitulada “Bah, deu crise na ‘Tchê Music’”, o então Presidente do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), Manoelito Savaris, ao ser perguntado se havia possibilidade dos representantes da “Tchê Music” retornarem aos CTGs e voltarem a fazer parte das festas oficiais do estado, respondeu: “Se voltarem a fazer música gaúcha tradicional, tendo a postura adequada, serão contratados. Mas poderão ter dificuldade, pois haverá desconfiança”.

O clima de desconfiança gerado pelos integrantes da “Tchê Music”, por parte dos movimentos Tradicionalistas e Nativistas e do MTG e IGTF, decorre do fato de que, ao contrário deles, os Tchês não buscavam aproximações relevantes com o passado ou com a chamada “tradição gaúcha”, isto é, não buscavam adesão ao conjunto de sistemas simbólicos que, ao longo do tempo, vinha sendo passado por meio das músicas dos Movimentos Tradicionalista e Nativista. Suas músicas não repetiam o passado nos mesmos moldes que seus antecessores.

A tradição, por seu caráter repetitivo, atua como forma de atualização de estruturas, pois, ao se repetir o passado, orienta-se o presente e indica-se formas de direcionar o futuro. Weber (1994) assegura que a tradição é uma forma de dominação em uma sociedade. Para ele, as crenças na supremacia das diretrizes e dos poderes funcionam como elemento de união das ordens sociais que, de forma dinâmica, atendem ao curso da história e se reproduzem.

Hobsbawn e Ranger (1997) sustentam que a invenção da tradição ocorre quando:

Uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas tradições’ foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e de flexibilidade; ou quando são eliminadas de outra forma. (HOBSBAWN; RANGER, 1997, p. 12).

Em síntese, segundo os autores, as tradições são (re)inventadas sempre que ocorrerem transformações rápidas. Assim, os representantes da “Tchê Music”, com suas transformações no ritmo e nas letras das músicas feitas para representar o estado rio-grandense, trouxeram ameaças à preservação dos costumes do passado, e os defensores da “velha tradição” gaúcha rebateram a música globalizada trazida pelos novos conjuntos como forma de

reverenciar os costumes do passado e manter vivo um sentimento que Zanattera (1995, p. 153) descreve como:

É a nossa cidadania, é nossa raça, tão mesclada, mas tão clara. É nossa consciência de sermos elementos batalhadores, especiais, que grita. É hora de mostrarmos ao mundo do que nós, gaúchos, somos capazes, do que gostamos, quais são nossas músicas, quais são nossos hábitos, quais são nossas habilidades. (ZANATTERA, 1995, p. 153).

Contudo, segundo Larruscain (2012), alguns conjuntos filiados à “Tchê Music” para manter a vendagem de discos e os shows no âmbito nacional passaram a tocar ritmos sertanejos. No entanto, muitos outros se reaproximaram das “origens” da música gaúcha filiando-se aos movimentos Tradicionalista e Nativista como forma de readquirir o direito de se apresentarem nos CTGs, nas festas, nos rodeios e nos festivais integrantes do calendário oficial de eventos do estado do Rio Grande do Sul. Dessa forma, três anos após as manifestações de Savaris sobre o repúdio ao novo movimento e aos músicos que, desafiando os padrões de CTGs, o movimento dos festivais e dos órgãos governamentais representativos da cultura gaúcha, abandonaram a pilcha para se apresentarem nos palcos do restante do país, iniciaram uma caminhada de retorno e filiaram-se aos antigos movimentos de retomada das chamadas “tradições gaúcha”.

A (re)invenção do culto à tradição gaúcha coloca-se sempre como uma reação às transformações da sociedade sul-rio-grandense, à interferência de outras culturas e atua como defensora da cultura original, não permitindo que a cultura local seja “contaminada” pela cultura globalizada. Nesse contexto, os músicos da “Tchê Music” que optaram por continuar representando o estado por meio de sua cultura “tradicional” obrigaram-se a ceder aos ditames das normas de invenção das tradições e, com isso, voltaram a reelaborar a identidade gaúcha com base na ideia de continuidade do passado.

Entretanto, aqueles que continuaram a fazer música gaúcha para ser cantada dentro e fora dos limites do estado passaram a propagar uma nova identidade gaúcha. *Bonitão do Bailão* (2001), popularizada pelo grupo Tchê Guri, por exemplo, tece um tipo social vaidoso, convencido e fanfarrão, voltado às festas e às conquistas fáceis.

Bonitão do Bailão

Sô bonitão do bailão, sô bonitão
 Sô bonitão do bailão, sô bonitão
 Quando chego a mulherada
 Já vem caindo na minha mão
 Quando chego no bailão
 Enlouqueço a mulherada
 Elas caem em cima “d’eu”
 Enlouquecem e dão risada

Eu não sei se é o meu jeitinho
 Ou elas são muito atiradas
 Sei que sou o rei da vila
 O chefão da mulherada
 Quando chega sexta-feira
 Dou brilho na Brasília
 Passo preto no rodado
 Boto dez de gasolina
 E convido a mulherada
 Pra pegar uma carona
 Na Brasília do “veinho”
 Só coloco as bonitona

O “*bonitão do bailão*” possui também um traço identitário machista que trata a mulher com descaso e submissão, se autodenominando “*o chefão da mulherada*”. Falando sempre na primeira pessoa, o autor da canção refere-se a si próprio de maneira elogiosa e coloca-se sempre em uma posição de domínio da situação, das festas e das mulheres que elas frequentam. “*Dou brilho na Brasília, boto dez de gasolina*” identifica um sujeito pertencente a uma classe social menos favorecida que possui carros fora de linha de fabricação e pouco dinheiro para gastar com gasolina. Não há nessa descrição identitária nenhuma preocupação com o trabalho nem qualquer ligação com a terra ou o passado no meio rural.

A música *Sábado é dia* (2007), feita pelo grupo Tchê Barbaridade, caminha na mesma direção. Nela o compositor descreve mais uma vez, o gaúcho fanfarrão, de comportamento exagerado que procura diversão. “*Essa noite nesse baile, eu quero me arrebeitar*” descreve identitariamente um tipo social que procura diversão sem medida.

O autor identifica-se com o povo sul-rio-grandense pelo termo “gauchão”, que usa para se auto denominar; pelo “vanerão”, estilo de dança típica do Rio Grande do Sul; por fazer referência ao convívio no galpão e por mencionar o CTG como o lugar próximo ao qual quer ser enterrado para descansar após a morte.

É sábado o dia¹¹³

Essa noite nesse baile eu quero me arrebeitar
 O balanço que eu danço não canso, pode apostar.
 Pode entrar a madrugada só tocando o vanerão
 O gaitero morre antes do gauchão
 O gauchão aqui tem fama por toda esta região
 E as mulheres dançadeiras me disputam pra dançar
 Até fiz curso de fandango para me aperfeiçoar
 Sou nojento escolho a dedo o meu par
 É dança no pé, alegria no rosto
 Cabelo ao vento, sempre disposto
 Assim é o meu jeito pra uma folia
 Final de semana é sábado o dia

¹¹³ Material disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tche-barbaridade/82525>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

Minha mania de dançar ninguém vai me tirar
 Eu nasci ouvindo gaita chacoalhando sem parar
 Vou ser sempre dançador de prestígio no galpão
 Tenho estilo e balaca¹¹⁴ de montão
 Me enterrem quando me for ao lado de um CTG
 Pra dançar pelos sábados no meio do salão
 Com certeza nessas noites ninguém vai me ver
 Mas vão sentir saudades do gauchão.

O sujeito de “*é sábado o dia*” também se sente uma pessoa de prestígio, porém não se descreve como herói de guerras nem como homem das pesadas lidas no campo; seu prestígio está ligado à música e às festas no galpão onde ele cresceu “*ouvindo gaita e chacoalhando sem parar*”. Sua ligação com o passado, diferentemente dos movimentos anteriores, não se liga ao coletivo, ela remonta a sua própria infância. Uma identidade individualista e ligada a modismos ou coisas recentes, que também pode ser verificada na canção e *Agora pode tudo* (2007), do grupo Tchê Garoto.

Agora Pode Tudo¹¹⁵

Agora pode bater palma
 Agora pode bater pé
 Agora pode dar um grito
 Pode fazer o que quiser
 Agora pode ser feliz
 Agora pode até chorar
 Mas só se for se for de alegria
 Que vai deixando a noite passar
 Agora pode beijar muito
 Agora pode namorar
 Mas só se for se for de camisinha
 senão em nove meses
 um presente vai ganhar
 Agora pode bater palma
 Agora pode bater pé
 Agora pode dar um grito
 Pode fazer o que quiser
 Agora pode cantar junto Iêo iêo iêá
 Mas só se for se for com Tchê Garotos
 Que a festa pega fogo
 e a gente bota pra quebrar
 Agora pode beber tudo
 Pode até se embriagar
 Mas só se for se for voltar de carro
 Com outro dirigindo
 pode crer que vai chegar
 Agora pode bater palma
 Agora pode bater pé
 Agora pode dar um grito
 Pode fazer o que quiser

¹¹⁴ Mentira, conversa fiada (OLIVEIRA, A. J., 2013, p. 41).

¹¹⁵ Material disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/tche-garotos/1064138>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

Marcando uma construção identitária ligada a festas, a diversões e ao imediatismo, o sujeito dessa música fala daquilo que pode fazer para se divertir em um final de semana. “Bater palmas”, “bater o pé”, “gritar”, “abraçar”, “beijar”, “se embriagar”, “fazer o que quiser” fazem parte do dia a dia desse gaúcho do século XXI que a música do movimento Tchê ajuda a construir. Ele é o animador de festas, é aquele que a plateia imita e copia seus gestos e passos durante as festas, é o popular.

Fruto da indústria cultural, o sujeito da canção é focado no presente, na mídia e naquilo que ela lhe proporciona, ou seja, é ligado a modismos inclusive no que diz respeito à vida e à segurança. “Agora pode namorar, mas só se for se for de camisinha, ou se não em nove meses, um presente vai ganhar” e “Agora pode beber tudo, pode até se embriagar, mas só se for se for voltar de carro, com outro dirigindo pode crer que vai chegar” são versos que refletem aquilo que a mídia mostrou por meio de campanhas governamentais de cuidados no trânsito e de prevenção à gravidez precoce, veiculadas em âmbito nacional visando diminuir o índice de gravidez na adolescência.

A identidade escolhida para representar o gaúcho na música “*agora pode tudo*” representa o sujeito do Movimento da “Tchê Music”, que busca caminhos fora do Rio Grande do Sul; ele possui uma identidade nacional, não regional como aqueles que simbolizam o Tradicionalismo e o Nativismo. O universo em que ele está inserido valoriza a cidade, as festas os romances, não a tradição inventada com bases no campo e nos valores rurais. Sua forma de cantar busca a linguagem dos jovens que frequentam festas e baladas de final de semana e que não estão preocupados com qualquer coisa que não seja a diversão pura e simples. Ele é também um sujeito machista, violento e arrogante que não se preocupa em cantar, que bate na mulher colocando-se acima das leis que a protegem. Ele se sente acima de tudo e de todos, inclusive da legislação vigente no país.

A seguir, nas considerações finais desta investigação, os sujeitos criados para representar o movimento da “Tchê Music” serão comparados às representações identitárias dos Movimentos Nativista e Tradicionalista, como forma de comprovar que, no lugar chamado gaúcho, inventam-se identidades, criam-se tradições que unificam o coletivo sul-rio-grandense, em torno da ideia de pertencer a uma comunidade de indivíduos iguais.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos debates sobre o Rio Grande do Sul, sua gente, seus costumes, sua cultura e suas representações sociais, emergem características de uma sociedade que, ao longo da história, passou por muitas modificações, mas que, apesar disso, procura constantemente manter uma identidade regional, onde não transparece as constantes mudanças. O gaúcho procura repetidamente, em suas manifestações culturais, dentre as quais as canções populares, glorificar o passado e posicionar-se dentro de um espaço de convivência territorial como o lugar da “tradição”. Embora, de acordo com o historiador Thao Golin (2004), historicamente,

[...] a sociedade do tipo tradicional nunca existiu no Rio Grande do Sul. Desde a sua origem ocupacional organizada pelo Estado Colonial Absolutista no século XVIII, na região sulina foi implantada uma sociedade de classes do tipo escravista alicerçada na propriedade privada. (GOLIN, 2004, p. 8).

Dessa forma, os Movimentos Tradicionalistas, Nativista e “Tchê Music” não se caracterizam como ações de uma sociedade “tradicional”, mas como fruto da invenção, daquilo que Golin (2004) chama de “civismo retrógrado”, inserido na sociedade moderna. Para o autor, os “[...] elementos inventivos ‘tradicionalistas’ estão anexados no espectro maior da modernidade, onde a identidade tornou-se uma escolha pessoal, com possibilidades de inovações em sua multiplicidade móvel” (GOLIN, 2004, p. 9, grifo do autor).

Na pós-modernidade, o conceito de identidade encontra-se desarticulado, desestabilizado, possibilita novas formas de identidades que se apresentam abertas, plurais, contraditórias, fragmentadas e descentradas. Para Hall (2005), nas sociedades modernas, existe um processo de deslocamento das estruturas tradicionais que ligavam os indivíduos ao seu mundo cultural e social. Nas sociedades contemporâneas, segundo o autor, não há um “porto seguro”, uma linearidade, um todo unificado. O que existe são multiplicidades, diversidades e, de certa forma, desvios contra culturais e desordem social.

Ao falar sobre as culturas nacionais como “identidades imaginadas”, Hall (2005) mostra que as identidades nacionais são pensadas como parte integrante de nossa natureza, como se estivessem impressas em nossa carga genética. Contudo, ao contrário disso, na contemporaneidade, a identidade é formada, reformada e transformada por um composto de significados oriundos da cultura. Dessa forma, uma nação é uma comunidade simbólica que, de acordo com Barbosa (2011, p. 203, grifo da autora), “[...] só faz sentido no entendimento da temporalidade dupla (passado e presente) e da relação com o ‘outro’”.

Hall (2005) entende que o sujeito da pós-modernidade não tem mais uma identidade fixa e estável, mas uma identidade construída e atravessada por diversos sistemas culturais que permeiam a vida do indivíduo em sociedade. Segundo o autor, a identidade tornou-se uma “celebração móvel” inserida em um universo de escolhas e de possibilidades em que se torna possível desconstruir uma velha identidade e, em seu lugar, construir uma nova imaginada, oferecida e projetada pela cultura.

No pensamento de Benedict Anderson (2008), uma comunidade imaginada recorre a “tradições” para consolidar seus fundamentos “naturais”. Aproximando-se do parentesco e da religião, a comunidade política imaginada faz sentido, tem valor simbólico para seus membros. Segundo Anderson (2008, p. 32), “[...] ela é imaginada porque mesmo que os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. A noção de pertencimento dos sujeitos a uma cultura ou a uma comunidade encontra-se permeada por um conjunto de símbolos atribuídos como representativo de um sentimento de nacionalidade, e a comunhão dependerá da força que esses elementos simbólicos exercem sobre eles.

No caso do Rio Grande do Sul, a comunhão, a integração e as crenças em valores estabelecidos como tradicionais promovem uma celebração do estado como o lugar da “tradição gaúcha”, o lugar onde existe uma identidade baseada em valores escolhidos como ideais para personificar o tipo social que habita seu território. A “identidade” vista assim aparece como um universo cultural que define historicamente um sujeito regional gaúcho. Nesse sentido, no imaginário sul-rio-grandense, a identidade se constrói e se reconstrói periodicamente por meio de movimentos de retomada das “tradições”, em que – entre outros expoentes da cultura regional – os letristas das músicas regionais funcionam como peças de uma engrenagem que colocam em funcionamento toda uma estrutura social e política que procura manter viva uma construção identitária que serve de esteio a interesses sociais, políticos e econômicos.

A comunidade gaúcha tem utilizado, ao longo de sua história, os sentimentos de amor à pátria, a inclinação para o combate e para a luta e o mito do gaúcho herói, a fim de manter presente a ideia de uma “tradição” comum e um sentimento de pertencimento a uma comunidade desde os tempos mais distantes.

Hobsbawm e Ranger (2002, p. 12) afirmam que “[...] a invenção da tradição é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”, e esclarecem que, diante das frequentes mudanças e inovações do mundo moderno, existe a necessidade de se estabelecer

alguns marcos imutáveis e invariáveis em relação a alguns aspectos sociais que possam promover a afirmação de uma identidade que torne “o local” diferente dos outros locais. A história, pela necessidade de estabelecer “verdades”, cria versões que passam a figurar como as “versões oficiais” e dão corpo e consistência às identidades instituídas. Tais versões geralmente se localizam próximas ao poder, provocando esquecimentos sociais importantes.

As lutas dos Guaranis pelo direito de permanecer na terra, as batalhas pela conquista e pela manutenção da República Farroupilha e os conflitos gerados para estabelecer o domínio territorial e político de terras paraguaias integram esse processo de formalização de onde emerge a identidade idealizada gaúcha. O homem sul-rio-grandense, ainda que, muitas vezes, não tendo saído vencedor dos campos de batalha, reconhece-se “tradicionalmente” como um bravo pela coragem e pela disposição para a luta. A tradição, no entanto, tende a apagar algumas singularidades sociais e culturais (BERMÚDEZ, 2012) acabando, dessa forma, por ocultar interesses particulares e situacionais. Benjamin (1994) mostra que a história tradicional, (ou a história dos vencedores, nas palavras do autor), é a história que se encontra na literatura oficial, é a história que estabelece o passado como verdadeiro e, por meio de seus argumentos ideológicos, chega a impor como históricos alguns eventos míticos.

No contexto da música do Rio Grande do Sul, fica evidente que Tradicionalistas, Nativistas e Tchês apresentam discordância nos pontos de vista utilizados para suas abordagens. Enquanto os Tradicionalistas representam um passado de lutas, bravatas, heroísmos e glórias nas guerras pela defesa das fronteiras do estado, a lida no campo e o trato com o gado – sempre se descrevendo como fortes e viris nas lidas campeiras e resistente e fiel nos campos de batalha -, os Nativistas falam das tristezas dessas mesmas guerras, do empobrecimento do gaúcho pelas mudanças sociais, do abandono da vida no campo e de causas ecológicas, e Tchês contam casos do cotidiano que servem para alimentar uma imagem de fanfarrão, festeiro, briguento e namorador. De acordo com Larruscain (2012, p. 41), “[...] na “Tchê Music” as letras das canções recorrem a temas como romances, baladas, sensualidade feminina e cenas urbanas, suprimindo o uso da linguagem “campeira” ou rural”. A “história” gaúcha vai, assim, se construindo com base na memória dos vencedores ou daqueles que detém o poder político.

No Rio Grande do Sul, a memória transmitida pela música, segundo Canclinni (2008, p. 62), talvez seja “[...] o ambiente onde mais veloz e radicalmente estão sendo reformulados os conceitos de local, nacional e global”, revela três formas distintas de conceber, de construir e de reconstruir a identidade local, mas, apesar disso, conserva, no imaginário coletivo, os mesmos traços que formaram o mito do gaúcho herói.

Para encontrar a identidade gaúcha em constante movimento de (re)construção, no decorrer deste estudo, duas questões foram problematizadas, a identidade cultural do gaúcho ao longo dos tempos e a forma como a música, nos três movimentos mais recentes de retomada das chamadas tradições gaúchas, cria, recria e propaga as características escolhidas para definir identitariamente o sujeito sul-rio-grandense.

Na introdução, estão contidas as premissas utilizadas para a realização do trabalho que resultaram na (re)inclusão da pesquisadora, no universo gaúcho como elementos de análises para buscar indícios que permitam o conhecimento dos acontecimentos narrados, por meio da música, de forma que se permita conhecer os fatos contados, por “grandes e pequenos”, “pobres e ricos”, “heróis ou esquecidos”, “homens ou mulheres”. O intuito foi, a partir daí, entender a manutenção do mito do gaúcho herói, por meio da música sul-rio-grandense, dos movimentos culturais/musicais do estado.

Buscando abrir novas possibilidades para, no futuro, realizar uma diferente escrita da história que leve em conta o ponto de vista dos oprimidos, isto é, “escrever a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), este trabalho analisou, nas letras de 17 músicas (6 tradicionalistas, 6 Nativistas e 5 “Tchê Music”), a forma pela qual os compositores do Rio Grande do Sul mantêm a identidade genética gaúcha em constante fricção.

No percurso da investigação, foi possível evidenciar que a representação do gaúcho da contemporaneidade possui forte ligação com os CTGs e com a imagem construída pelo Movimento Tradicionalista que ditou regras e regulamentou comportamentos. Essa imagem idealizada incorporou-se ao imaginário social e vem, ao longo dos anos, forjando uma reprodução que acabou por dar origem à identidade social do estado.

De acordo com Oliven (1992, p. 51): “O gaúcho é socialmente um produto da pampa, como politicamente é um produto da guerra”, que, sobretudo por meio da música, é constantemente mencionado por qualidades simbolicamente ligadas à crença mítica de carregar qualidades físicas, éticas e morais enaltecidas. Tais qualidades apresentam-se fortemente ligadas ao homem, isto é, decorrem de um modelo essencialmente masculino.

Pesavento (1991, p. 59) ressalta que “[...] a historiografia oficial gaúcha compunha a imagem de um passado essencialmente masculino, linear e heroico, adequado a uma sociedade onde os homens ditavam as leis e ocupavam os cargos de mando”. A mulher, enquanto isso, ocupava um lugar secundário, sempre ligado aos afazeres domésticos, aos cuidados com a casa, os filhos e às atenções ao homem. O resultado disso refletiu-se na construção de uma identidade baseada na supervalorização de características associadas ao sexo masculino em detrimento daquelas relacionadas ao sexo feminino, pela crença de que os

homens são superiores às mulheres. Simone de Beauvoir (1970) afirma que a mulher sempre foi considerada “o outro”, sendo, dessa forma, o oposto do homem e, por esse motivo, inferior a ele. No Rio Grande do Sul, a inferioridade feminina está presente (por meio de sua ausência) nas manifestações musicais típicas do estado. A mulher não aparece como personagem central das músicas, que pretendem relembrar o passado politicamente idealizado como glorioso. Não há uma heroína presente no imaginário gaúcho, salvo quando esta apresenta qualidades masculinas. A música *Pelo duro*, por exemplo, que concorreu ao prêmio máximo da 10ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, sendo interpretada pela cantora Maria Luiza Benitez e interpretada na primeira pessoa, mostra uma mulher que realiza atividades campeiras teoricamente atribuídas ao peão.

Além disso, foi possível verificar, em algumas músicas, a existência de uma tendência de mencionar a mulher de maneira deprimente. Músicas como *Minha Carreta* e *A mulher e o cavalo* (Movimento Tradicionalista) ou *Não chora china velha e ajoelha e chora* (“Tchê Music”) reforçam a visão da inferioridade da mulher pelo descaso, pelo desrespeito e pela agressão e imprimem, na identidade masculina gaúcha idealizada pelos movimentos culturais do lugar chamado gaúcho, um caráter extremamente machista.

Por outro lado, as letras das canções tradicionalistas, muitas vezes, repetem histórias de glória do passado, atribuindo uma visão apologética aos chefes militares da revolução farroupilha, esquecendo-se de considerar a importância dos negros, dos índios, dos mestiços e dos brancos pobres que lutaram no conflito. Com isso, provocam o esquecimento de grande parte dos protagonistas da história do conflito e alimentam uma construção ideológica das classes dominantes, a quem a ideia do mito do guerreiro e patriota trouxe o benefício da adesão voluntária de muitos homens às tropas chefiadas por estancieiros/militares que defendiam interesses particulares.

Cuche (2002) sustenta que as identidades, apesar de seu caráter temporário, muitas vezes se apresentam relativamente estáveis. Assim, os traços identitários idealizados para servirem de modelo ao gaúcho dos CTGs, nos meados do século XX, foram transmitidos ao Movimento Nativista que, embora tenha surgido em contraposição ao movimento anterior, adere ao caráter guerreiro e pastoril idealizado para definir a identidade daqueles que representa e, ao movimento jovem e globalizado representado pela “Tchê Music”.

No Nativismo, por exemplo, por meio de músicas como *Desgarrados* e *Sabe moço*, o gaúcho adquire um caráter menos glorioso, menos mitificado e mais próximo da realidade vivenciada pelos homens do campo e das guerras, porém suas qualidades pessoais são lembradas com saudade, isto é, não deixam de existir no imaginário mítico. Do movimento dos

festivais, emerge uma visão menos romântica e idealizada do gaúcho que não faz parte das elites políticas e econômicas do estado. Ainda assim, a ideia de heroísmo, de fidelidade, de honestidade e de patriotismo, que, no passado, serviram para ajudar na manutenção da propriedade e na preservação da economia do estado continuam latente no imaginário popular.

Os compositores nativistas constroem, a exemplo de seus antecessores, uma identidade gentílica ligada ao trabalho rural, ao campo e às guerras, porém a imagem idealizada faz morada na figura do homem das classes menos favorecidas, do soldado, do peão de estância, do pequeno proprietário rural, do homem simples, isto é, do homem que, apesar de possuir, de acordo com a historiografia gaúcha, qualidades tão relevantes, jamais faz parte da classe política dominante e, por isso, foi esquecido na hora de “receber medalhas”, como menciona a música *Sabe moço*.

Na música Tchê, foi possível verificar que a identidade é construída a partir de um novo modelo, que foge aos ditames da tradição inventada para assinalar identitariamente o gaúcho. Voltada à mídia e ao mundo globalizado, a música dos grupos animadores de festas foi idealizada para divertir o público jovem por meio de shows e de espetáculos de luz e som. Apesar de copiar algumas peculiaridades da imagem do gaúcho “tradicional” (como vestimenta, ritmos musicais e alguns termos peculiares da cultura sul-rio-grandense), os “Tchês” sustentam uma imagem idealizada do gaúcho que vive em busca de diversão barata e descompromissada ou retrata a participação do artista, do músico, na relação de trabalho do estado, antes visto como genuinamente ligado ao campo e ao meio rural. A olhar por essa forma de comportamento, percebe-se que o gaúcho presente na “Tchê Music” não se apresenta como um representante da cultura do estado do Rio Grande do Sul; ele marca sua procedência para criar no público jovem que consome suas músicas e frequenta suas festas a ideia de que, diferentemente dos artistas ligados ao funk, axé e sertanejo, por exemplo, ele faz música gaúcha.

Dessa forma, os movimentos de 1950 e 1980, Tradicionalismo e Nativismo, respectivamente, permanecem, até os dias de hoje, mantendo e divulgando, conjunta e constantemente, a invenção da identidade sul-rio-grandense “tradicional” por meio da música culturalmente eleita para representar o Rio Grande do Sul.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Sobre música popular**. In: COHN, Gabriel. (Org). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.
- _____. **The culture industry**. London: Routledge, 1991.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGGER, Bem. **Cultural Studies as critical theory**. London, Washinton, DC: The Falmer Press, 1992.
- ALENCAR, José de. **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 1978.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAÍA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1970-1999)**. 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BARBOSA, Márcia Fagundes. Nação, um discurso simbólico da modernidade. **Crítica Cultural**, Palhoça, v. 6, n. 1, p. 203-216, jan./jun. 2011.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Boungermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BENETTI, Gustavo Frosi. **Renovação estética na música do Rio Grande do Sul entre as décadas de 1920 e 1940: iniciativas pontuais ou um movimento articulado?** Música em perspectiva v.8 n.2, p. 107–118, dezembro 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMÚDEZ, David Tavárez. **Las Guerras Invisibles Devociones Indigenas, disciplina y dissidência enel Mexico Colonial**. México: UABJO; Colégio de Michoacán, 2012.
- BEZERRA, Amilcar; ALONSO, Gustavo; REICHEL, Henrique. **Sertanejo, mangubeat e Tchê-music: da pertinência (ou não) do conceito de cena musical para gêneros periféricos**. In: XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. **Anais eletrônicos...Goiânia:**

Universidade Federal de Goiás, 2016. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/biblioteca/cenasperif%C3%A9ricasparaxxvcompos22-02-2016_3375.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2017.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARTA a El Rei D. Manuel. Dominus: São Paulo, 1963. Disponível em: <<http://www.cultura-brasil.org/zip/carta.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2016.

CÉSAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In: MORAIS, Régis de. (Org.). **As razões do mito**. Campinas, SP: Papirus, 1988. p. 37-42.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2012.

COSTA, Jean Henrique. Os estudos culturais em debate: um convite às obras de Richard Hoggart, Raymond Williams & E. P. Thompson. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences, Maringá, v. 34, n. 2, p. 159-168, jul./dez. 2012.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais - para além das fronteiras disciplinares. In: COSTA, M. V. (Org.). **Estudos Culturais em educação**. Porto Alegre: UFRGS, 2000. p. 13-36.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1986)**. 2010. 221 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____. A historiografia da “música gauchesca”: apontamentos para uma História **Contemporâneos - Revista de Artes e Humanidades**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-23, maio/out. 2012.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

_____. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DALMONTE, E. F. Estudos Culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana. **Idade Média**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 67-90, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Terraviva – Ilha do Mel. Ebook. 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

DIAS, Valton Neto Chaves; ROSSINI, Vaneza Veloso Mayoara. O consumo da música regional como mediador de identidade. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 10., 2009, Blumenau. **Anais eletrônicos...** Blumenau: FURB, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regional/sul2009/resumos/R16-1172-1.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Porto Portugal: Porto, 2011.

DUTRA, Cláudia P. **A prenda no imaginário tradicionalista**. 2002. 126 f. Dissertação (Mestrado em História) –Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. (Orgs.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p.151-170.

FEIJÓ, Martin César. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FIN, Karoline. As influências africanas na música e nas musicalidades brasileiras como objeto de estudo nas aulas de história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. “Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios”, 28., 2015. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UDESC, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428432157_ARQUIVO_KarolineFin-AsInfluenciasAfricanasnaMusicaenasMusicalidadesBrasileirascomoObjetodeEstudonasAulasdeHistoria.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

FITZ, Ricardo Arthur. **Os jesuítas no território gaúcho**. Releituras da História do Rio Grande do Sul. Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. In: CARELI, Sandra da Silva; KNIERIM, Luiz Claudio. (Orgs.). **Releituras da História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 2011. p. 43-64.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. **Música e sociedade, uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música**. Rio de Janeiro, ABEM, 1992.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: tango, samba e nação**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Método de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

GÖERGEN, Sérgio. **Marcha ao coração do latifúndio**. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.

_____. **Identities**. Questões sobre as representações socioculturais no gauchismo. Passo Fundo: Méritos, 2004.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius. (Orgs.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 113-132.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A degola nos conflitos platinos (uma aproximação histórico-libertária). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., João Pessoa. **Anais...**

João Pessoa: HNPUH, 2003. p. 1-8.

HALL, Stuart **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. São Paulo: DP&A, 2005.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 115-17.

HALL, Stuart; WHANNEL, Paddy. **The popular arts**. London: Hutchinson Educational, 1964.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional**. Biblioteca online de Ciências da Comunicação, 2004. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/jacks-nilda-midia-nativa.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2015.

_____. **Querência**. Cultura regional como mediação simbólica. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj. **Estudios Culturales**. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, 1997.

LAROQUE, Luís Fernando da Silva. Os nativos charrua/minuano, guarani e kaingang: o protagonismo indígena e as relações interculturais em territórios de planície, serra e Planalto do Rio Grande do Sul. In: In: CARELI, Sandra da Silva; KNIERIM, Luiz Claudio. (Orgs.). **Releituras da História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 2011. p. 15-42.

LARRUSCAIN, Edilacir dos Santos. **A produção do sujeito musical campeiro na vertente da canção nativista estudantil em Santa Maria e Livramento**. Santa Maria: UFSM, 2012.

LEMONS, Renato de Lyra. **Antes de ser brasileiro eu sou preto: representações de África no imaginário da música popular brasileira**. 2013. 89 f. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: LPM, 1985.

LISBOA FILHO, Flavi; HENRIQUES, Mariana. Mulheres gaúchas no especial Bah!: identidade e representação. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA – ALCAR -, 10., 2015, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2015.

LOPES, Cícero. (Org.). **Literaturas Americanas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

LUDMER, Josefina. **O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria**. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia** [online]. São Paulo: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 140. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109139>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

MAESTRI, Mário. **Breve história do Rio Grande do Sul: da pré-história aos dias atuais**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2010.

MAIA, Sara Vidal; BAPTISTA, Maria Manuel. As fronteiras da identidade de gênero no mundo pós-moderno. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, ano 25, n. 37, p. 102-117, 2012.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARQUES, Fernanda. Frágeis fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 93-105, 2005.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATTELART, Armand; MATELLART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola. 1999

MELO, Orfelina Vieira. **Música**. Passo Fundo: EDIUPF, 1998.

MEYER, Augusto. **Gaúcho: história de uma palavra**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1957.

MILANESI, Dálcio Aurélio. Sobre a Guerra do Paraguai. **Revista Urutágua**, Maringá, n. 5, p. 3-9, 2005.

OLIVEIRA, Alberto Juvenal de. **Dicionário gaúcho**. Termos, expressões, adágios, ditados e outras barbaridades. 5. ed. Porto Alegre: AGE, 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Os 120 anos da guerra civil de 1893. **Revista Historiae**, Rio Grande, v. 4, n. 2, p. 137-147, 2013.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. **Comunicação, prática cultural e hegemonia: uma proposta de análise da produção cultural**. In: XXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 22., 1999, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom, 1999. p. 1-18.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2011. (Edição Digital).

_____. O Rio Grande do Sul e o Brasil: uma relação controversa. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [Online], São Paulo n. 9, fev. 1989.

OLIVEN, Ruben George. **A fabricação do gaúcho**. In: *Ciências Sociais Hoje*. São Paulo: Cortez, 1984.

PEREIRA, Sônia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. **Exedra**, n. 5, p. 117-133, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A Revolução Federalista**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Farrapos com a faca na bota. In: FIGUEIREDO, Luciano. **História do Brasil para ocupados**. (Org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/wLUcss>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. Mulheres e história: a inserção da mulher no contexto cultural de uma região fronteiriça. **Revista de Literatura Brasileira**, Florianópolis, n. 23, p. 54-72, 1991.

QUEIROZ, Sônia. **Brasilidades que vem da África**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

RIO GRANDE DO SUL. Assembleia Legislativa. **Lei Nº 12.366**, de 3 de novembro de 2005. Disponível em: <<http://www.al.rs.gov.br/filerepository/repLegis/arquivos/12.366.pdf>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

RONSINI, Veneza Veloso Mayora; DIAS, Valton Neto Chaves. O consumo de música regional como mediador da identidade. **Ponto & Vírgula**, São Paulo, n. 4, p. 344-357, 2008.

SANDRONI, Carlos. MPB: um pouco de história. **Revista Cult**, São Paulo, março de 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/mpb-um-pouco-de-historia/>>. Acesso em: 31 jan. 2016.

SANTOS, André de Oliveira. Batuques e Samba: afirmações da identidade afro-brasileira. In: FELINTO, Renata. (Org.). **Culturas Africanas e Afro-Brasileiras em sala de aula: saberes para os professores, fazeres para os alunos**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2012. p. 45-52.

SANTOS, Jordana de Souza. O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”. **Baleia na Rede**, São Paulo, v. 1, n. 6, ano VI, p. 488-505, dez. 2009.

SARAIVA, Glaucus. **Manual do Tradicionalista**. Porto Alegre: Sulina, 1968.

SCHULMAN, N. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 167-224.

SILVA, Antonio Ozaí. O pensamento conservador. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 107, ano IX, p. 53-55, abr. 2010.

SILVA, Emmanuela Francisca Ferreira. Estampa chita: censura e memória no descontínuo da história dos vencedores. **Revista Signo do consumo**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 98-107, 2010.

SILVA, Josiane Cristina Cardoso da. A “modernidade” e as representações campo x cidade: paradigmas e paradoxos para (re)pensar o Maranhão Contemporâneo. **Revista Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 123-143, jan./jun. 2014.

SILVA, Juremir Machado da. Gauchismo Musical Machista. **Correio do Povo**, 4 de maio de 2017. Disponível em:

<<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/2017/05/9834/gauchismo-machista/>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

_____. **História Regional da Infância**. O destino dos negros e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários). São Paulo: L&PM, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.) **Alienígenas na sala de aula**. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Gilberto Ferreira da; PENNA, Rejane; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha. **RS Índio**: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

SOUZA, Francisco Gouvea. O conceito de “música popular” e as práticas do século XIX. In: ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...**Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

Disponível em:

<http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao24/francisco_gouvea.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2017.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998a.

_____. Introdução: costume e cultura. In: THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras. p. 13-24, 1998b

VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fabio. Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. **Revista Brasileira de Economia**, Rio de Janeiro, v. 62, n. 2, abr./jun. 2008.

VERÍSSIMO, Fabiane da Silva; SILVA, Marcela Guimarães; PEREIRA, Pothira Alves. Coxilha Nativista: espaço de culto a música nativista e do sentimento gaúcho em Cruz Alta. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL – Intercom, 9., 2008, Guarapuava. **Anais eletrônicos...**Guarapuava: UNICENTRO, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0347-1.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p.7 -72.

ZATTERA, Vera Stedile. **Vestuário tradicional e costumes**. Caxias do Sul, RS: UCS, 1995.