

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Álvaro Henicka de Paula

Cultura, Tradição e Identidade Gaúchas Sul-Rio-Grandenses:  
Uma análise pragmática e musical de duas canções regionais

Florianópolis

2021

Álvaro Henicka de Paula

Cultura, Tradição e Identidade Gaúchas Sul-Rio-Grandenses:

Uma análise pragmática e musical de duas canções regionais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel e Licenciado em História. Orientador: Me. Vitor Medeiros Costa.

Florianópolis

2021

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.**

PAULA, Álvaro Henicka de  
Cultura, Tradição e Identidade Gaúchas Sul-Rio Grandenses: Uma  
análise pragmática e musical de duas canções regionais / Álvaro Henicka de  
Paula ; orientador, Vitor Medeiros Costa, 2021.  
219 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade  
Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,  
Graduação em História, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. Cultura Gaúcha Sul-Rio-Grandense. 3. Tradição Gaúcha  
Sul-Rio-Grandense. 4. Identidade Gaúcha Sul-Rio-Grandense. 5. Música  
Gaúcha Sul-Rio-Grandense. I. Medeiros Costa, Vitor. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

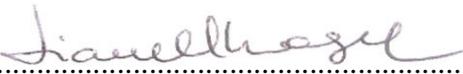
ATA DE DEFESA DE TCC

Ao primeiro dia do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um, às 10:00 horas, na sala por meio do ambiente virtual *Google Meet*, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof. **Vitor Medeiros Costa** (Orientador e Presidente homologado pelo colegiado); Prof. **Márcio Roberto Voigt** (membro); Profa. **Liane Maria Nagel** (membro), designados pela Portaria TCC nº 20/HST/CFH/2021, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Álvaro Henicka de Paula**, intitulado: “**Cultura, Tradição e Identidades Gaúchas Sul-Rio-Grandenses: uma análise pragmática e musical de duas canções regionais**”. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Prof. **Vitor Medeiros Costa**, nota 10, Prof. **Márcio Roberto Voigt**, nota 10, Profa. **Liana Maria Nagel**, nota 10, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 08 de setembro de 2021. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 1 de setembro de 2021

Prof. (Orientador):  Documento assinado digitalmente  
Vitor Medeiros Costa  
Data: 02/09/2021 18:52:58-0300  
CPF: 093.210.769-99  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. (Membro):  Documento assinado digitalmente  
Marcio Roberto Voigt  
Data: 01/09/2021 11:55:02-0300  
CPF: 579.645.999-68  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. (Membro): 

(Candidato):  Documento assinado digitalmente  
Alvaro Henicka de Paula  
Data: 02/09/2021 10:17:16-0300  
CPF: 827.108.990-00  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina FONE  
(048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Álvaro Henicka de Paula, matrícula n.º 12101828, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “Cultura, Tradição e Identidade Gaúchas Sul-Rio-Grandenses: Uma análise pragmática e musical de duas canções regionais”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 03 de setembro de 2021.



Documento assinado digitalmente  
Vitor Medeiros Costa  
Data: 02/09/2021 18:52:58-0300  
CPF: 093.210.769-99  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Orientador(a): Prof. Vitor Medeiros Costa

## Agradecimentos

Prestar agradecimentos é colocar-se em uma situação, em certa medida, desagradável, pois a mente tende a esquecer-se de alguém que fora importante, direta ou indiretamente, em algum momento do percurso da vida do acadêmico ou em algum momento da construção do trabalho que, por ora, apresento. Isso posto, antecipo minhas sinceras desculpas àqueles que, pelo esquecimento previsto, não forem citados.

Primeiro, meu profundo agradecimento à minha mãe, Noeli Fátima Henicka (1954–2003), que, mesmo sendo tão “simples” em vários aspectos, esforçou-se para nunca deixar faltar na criação dos três filhos um pilar hercúleo: honestidade; eu não seria a “metade” do homem que sou sem a mãe que tive por dezenove anos ao meu lado. Se algum “ser superior” (que, entre outras denominações, recebe a alcunha de “Deus”) permitir que a senhora receba esse singelo agradecimento, saiba que o seu filho procurou não se esquecer do que deixou gravado em sua mente. Talvez a senhora até já saiba e consiga entrevê-lo de algum local mais tranquilo do que este em que, por ora, habito, afinal, “há mais coisas entre o céu e a terra do que julga a nossa vã filosofia” (Hamlet, Shakespeare). E por mais que as teorias da História comprovem que amor maternal é uma construção cultural, isso não anula o fato de que eu tive o amor incondicional de uma mãe por quase vinte anos.

Segundo, meu profundo agradecimento a meu pai, Pedro Luiz Neves de Paula, que, igualmente à minha mãe, sendo tão “simples” em vários aspectos da vida terrena, esforçou-se para nunca deixar faltar na criação dos três filhos este bem maior, honestidade; eu não seria a “metade” do homem que hoje sou sem o pai que também tive na construção de minha infância e adolescência. Mesmo que tenha saído “de baixo de sua asa” tão jovem, não esquecerei do que deixou gravado em minha mente. Para além disso, se hoje sou o músico que sou, isso se deve a esse primeiro professor musical que tive e que me introduziu aos estudos musicais do canto e do violão de uma forma prática, empírica e “tátil”, pois, percebendo o talento artístico que o filho tinha ainda quando criança nos anos 1980, conduziu-o das melhores formas que encontrou. Por mais que eu tenha ido em busca de novos horizontes musicais, este meu primeiro professor musical foi de uma valia incalculável e, há muito tempo, já confirmei isso.

Terceiro, meu profundo agradecimento a alguns professores que, durante minha graduação, ensinaram-me valores como respeito, disciplina, dedicação e perseverança. Sem a menor sombra de dúvida, são eles: (i) Márcio Voigt, (ii) Liane Nagel, (iii) Henrique Espada, (iv) Paulo Pinheiro Machado, (v) João Klug, (vi) Waldomiro Melo, (vii) Sílvio Marcus (viii) Maria Piazza e (ix) Andréa Ferreira Delgado. A disciplina com o método científico, com a

aplicação aprofundada de conceitos históricos e com a seriedade ao tratar de uma pesquisa analítica, deve-se a esses cicerones do conhecimento. Eu não tenho como “pagar-lhes” por dividirem comigo tamanho conhecimento. Suspeito que seja bem difícil que, de minha memória, algum “se vá”.

Quarto, meu profundíssimo agradecimento a meu verdadeiro amigo e orientador fora do comum, mestre, Vitor Medeiros Costa que, como enunciaria algum gaúcho sul-riograndense, “foi parceiro de idas e vindas” por um longo tempo de graduação acadêmica (quatro anos). Esse amigo suportou minhas crises de ansiedade, crises de nervosismo, mudanças de temas e oscilações de humor causada por variados motivos (inclusive dores físicas diversas) durante a construção deste robusto trabalho. Sua orientação semanal quanto a variadas aplicações feitas por mim que ora apresento neste trabalho é incalculável, logo, não tenho como mensurar o seu valor. Mas tenho a claríssima convicção de que este trabalho, sem este orientador, não teria chegado aos moldes em que se encontra. Vitor é uma das pessoas mais inteligentes que tive o privilégio de conhecer e essa confirmação precisa ficar registrada nesse documento histórico.

O quinto e último, porém não menos importante agradecimento, dedico à minha companheira, Alanna Jardim Wilcek, sem a qual, possivelmente, esta monografia não teria sido concluída em 2021. Seu apoio econômico, psicológico, afetivo e físico durante a pandemia de COVID-19 que assolou o país e que fez muitos músicos como eu “estacionarem passageiramente”, foram as bases necessárias que me salvaram de ter o “barco virado no meio da tempestade das incertezas”. Muitos acadêmicos não tiveram a “sorte” que eu tive de ter ao lado uma companheira que “segurava as pontas” enquanto o “outro” estudava, ainda mais em um momento de tanta crise nacional e dúvidas sobre o “amanhã”. E isso não causa em mim a sensação de vergonha, pelo contrário, causa em mim as sensações de respeito e agradecimento. E deixo, então, registrado, o quanto essa pessoa foi substancial para eu chegar onde cheguei neste ano. E a “Preta”, a “Lila”, a “Cheeta” e a “Mima” (nossas gatas) também estarão sempre nos meus pensamentos quando eu lembrar de Alanna e do ano de 2021.

Encerro prestando meus sinceros e mais profundos respeitos aos brasileiros que perderam seus companheiros amados para o Coronavírus em 2020 e 2021.

## Resumo

Este trabalho traz, de forma escrita, os resultados encontrados através das análises pragmática e musical, ambas realizadas sobre duas canções do gênero musical gaúcho do Rio Grande do Sul e onde os conceitos de liberdade e peleia aparecem, destacadamente, vinculados ao gaúcho de mesma região. Tal análise levou em consideração a relevância da construção das características da identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense, demonstrando como as canções desse gênero musical, através, principalmente, das letras, auxiliam na manutenção dessa identidade cultural em questão e também da tradição gaúcha sul-rio-grandense desde meados do século XX. Para chegar a esse ponto, o trabalho apoiou-se nos conceitos de cultura, de tradição inventada e de identidade cultural e descreveu como o gênero de música gaúcha do Rio Grande do Sul é utilizado por diversos agentes como uma manifestação comunitária que representa e reafirma essa identidade cultural através de várias performances artísticas e discursos.

Palavras-chave: Cultura Gaúcha Sul-Rio-Grandense; Tradição Gaúcha Sul-Rio-Grandense; Identidade Gaúcha Sul-Rio-Grandense; Música Gaúcha Sul-Rio-Grandense;

## Abstract

This work presents, in written form, the results found through the pragmatic and musical analyses, both performed on two songs of the gaúcho musical genre from Rio Grande do Sul and where the concepts of freedom and “peleia” appear, prominently, linked to the gaúcho of same region. This analysis took into account the relevance of the construction of the characteristics of the cultural identity of the Rio Grande do Sul gaúcho, demonstrating how the songs of this musical genre, mainly through the lyrics, help to maintain this cultural identity in question and also the gaúcho tradition Rio Grande do Sul since the mid-twentieth century. To reach this point, the work was based on the concepts of culture, invented tradition and cultural identity and described how the gaúcho music genre of Rio Grande do Sul is used by various agents as a community manifestation that represents and reaffirms this cultural identity through various artistic performances and discourses.

Keywords: South-Rio-Grandense Gaúcho Culture; South-Rio-Grandense Gaúcho Tradition; South-Rio-Grandense Gaúcho Identity; South-Rio-Grandense Gaúcho Music.

## Sumário

PRÓLOGO : Reflexão sobre o próprio passado, baseado em perguntas do tempo presente .....	13
Pertinências, utilidades e justificativas.....	15
Estrutura do trabalho .....	16
Metodologias e teorias utilizadas .....	18
CAPÍTULO I: Cultura, Tradição e Identidade: Tripé Basilar .....	19
1.1 Cultura .....	19
1.2 Tradição .....	22
1.2.1 Breve introdução à história da tradição e do tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense a partir de 1947.....	23
1.2.2 O início do movimento tradicionalista gaúcho sul-rio-grandense em 1947.....	23
1.2.3 Departamento de tradições gaúchas, o DTG .....	24
1.2.4 Ronda Crioula, a plântula da Semana Farroupilha .....	24
1.2.5 Liga da Defesa Nacional e o Piquete da Tradição .....	25
1.2.6 Chama Crioula, Candeeiro Crioulo e Dia do Gaúcho .....	25
1.2.7 “35”, o primeiro CTG - Centro de Tradições Gaúchas .....	26
1.2.8 A invenção da tradição gaúcha sul-rio-grandense .....	28
1.2.9 Tradicionalismo .....	31
1.2.10 Gauchismo .....	36
1.2.11 Gauchesco.....	37
1.2.12 Regionalismo .....	38
1.2.13 Tradição inventada .....	38
1.3 Identidade .....	49
1.3.1 Sintética definição da diferença conceitual entre Modernidade e Pós-Modernidade .....	49
1.3.2 “Voltando” ao conceito de identidade.....	51
Conclusão do Capítulo I.....	63
CAPÍTULO II: Dos confrontos, os símbolos .....	65
2.1 Guerra Guaranítica .....	66
2.2 Revolta Farroupilha .....	70
2.3 Guerra do Paraguai.....	73
2.4 Revolução Federalista.....	76
2.5 Revolução de 1923 .....	78
Conclusão do Capítulo II.....	79
CAPÍTULO III: Século XIX sul-rio-grandense: Sangue e literatura .....	81
3.1 Etimologia.....	81
3.2 A dinâmica histórica de aceitação do termo .....	82
3.3 Construindo uma identidade cultural regional .....	86
3.4 “A Divina Pastora” de Caldre e Fião, 1847 .....	86
3.5 A Sociedade Partenon Literário, 1868.....	91
3.6 “O Gaúcho” de José de Alencar, 1870.....	96
3.7 “O Vaqueano” de Apolinário Porto Alegre, 1872.....	98
3.8 João Simões Lopes Neto.....	100
3.9 João Cezimbra Jacques, o “patrono do tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense” e os Grêmios Gaúchos .....	100
Conclusão do Capítulo III.....	104
CAPÍTULO IV: Breve introdução à história da música gaúcha sul-rio-grandense .....	106
4.1 1ª corrente: Regionalista (A incipiente música gaúcha sul-rio-grandense e as primeiras gravações). A partir de 1913.....	107
4.1.1 A “Casa A Elétrica” (A incipiente indústria fonográfica do Rio Grande do Sul) .....	108
4.1.2 Surgem os programas de rádio.....	112
4.2 2ª corrente: Tradicionalista (A música de “projeção folclórica”). A partir de 1950 .....	114
4.2.1 Teixeira. “Rei do Disco” .....	119
4.3 3ª corrente: Nativista (A música nativista sul-rio-grandense). A partir de 1971.....	124
4.4 4ª corrente: Missioneira (A música missioneira gaúcha sul-rio-grandense). A partir de 1975 .....	127

4.5 5ª corrente: Tchê Music (A música do movimento Tchê Music). A partir de 1995.....	129
Conclusão do Capítulo IV .....	132
CAPÍTULO V: Peleia e Liberdade. Uma análise pragmática e musical de duas canções regionais .....	134
5.1 Primeiro estudo de caso: “Porque te canto Rio Grande” (Dionísio Costa e Pedro Neves).....	134
Descrição formal do texto.....	135
Conteúdo explícito (postos) e conteúdo implícito (pressupostos e subentendidos).....	135
Relação entre técnica e significado .....	138
Análise pragmática.....	138
Análise da pessoa: o âmbito dos participantes .....	138
Análise do tempo: o âmbito dos momentos linguísticos .....	140
Análise do espaço: o âmbito dos lugares linguísticos.....	141
Conclusões preliminares da análise pragmática.....	143
Análise das personagens: os três tipos .....	143
Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-narrador.....	144
Relações dinâmicas do gaúcho-narrador.....	145
As relações do gaúcho-narrador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto.....	146
Síntese do papel do gaúcho-narrador na narrativa.....	148
Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-peleador .....	148
Relações dinâmicas do gaúcho-peleador .....	149
As relações do gaúcho-peleador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto.....	149
Síntese do papel do gaúcho-peleador na narrativa .....	150
Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do povo gaúcho .....	150
Relações dinâmicas do povo gaúcho .....	151
As relações do povo gaúcho (ouvinte) com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto .....	151
Síntese do papel do povo gaúcho na narrativa .....	151
“A alma dos galpões” — Figura de linguagem central .....	152
Percurso da ação (o programa narratológico) .....	152
A performance do gaúcho-narrador.....	153
A competência do gaúcho-narrador.....	153
A performance do gaúcho-peleador.....	153
A competência do gaúcho-peleador.....	153
A performance do povo gaúcho (ouvinte) .....	153
A competência do povo gaúcho (ouvinte) .....	154
Virtual, Atualizado ou Realizado.....	154
Gaúcho-narrador.....	154
Gaúcho-peleador.....	154
Povo gaúcho (ouvinte).....	155
Definição conceitual de gênero musical.....	155
O gênero musical gaúcho sul-rio-grandense.....	156
Campo da performance musical.....	157
Quanto aos ouvintes.....	157
Quanto aos ritmos .....	159
Quanto à hibridização .....	159
Quanto às melodias (harmonia), campos harmônicos e improvisos .....	160
Quanto à performance em eventos musicais (reais ou possíveis), obras de arte, palco social, ambientes e interação com o público .....	161
Quanto às indumentárias durante as performances .....	163
Quanto à instrumentação (o timbre) .....	163
Quanto aos registros fonográficos (artefatos culturais) ao vivo e em estúdio .....	165
Quanto à identificação do público com o gênero e sua funcionalidade.....	165
Campo da expressão musical de “Porque te canto Rio Grande”.....	166
Ritmo.....	166
Harmonia (campo harmônico).....	166
Cifra .....	168

Conclusão de análise de “Porque te canto Rio Grande” .....	169
5.2 Segundo estudo de caso: “Peão Farrapo” (Jorge Nicola Prado e Daniel Becke) .....	171
Descrição formal do texto.....	172
Conteúdo explícito (postos) e conteúdo implícito (pressupostos e subentendidos) .....	173
Análise pragmática.....	173
Análise da pessoa: o âmbito dos participantes .....	174
Análise do tempo: o âmbito dos momentos linguísticos .....	175
Análise do espaço: o âmbito dos lugares linguísticos .....	178
Conclusões preliminares da análise pragmática.....	178
Análise das personagens: os três tipos .....	179
Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-narrador.....	180
Relações dinâmicas do gaúcho-narrador.....	180
As relações do gaúcho-narrador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto.....	181
Síntese do papel do gaúcho-narrador na narrativa.....	182
Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-peleador .....	182
Relações dinâmicas do gaúcho-peleador .....	184
As relações do gaúcho-peleador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto.....	185
Síntese do papel do gaúcho-peleador na narrativa .....	186
“ <i>No calor das refregas, forjou-se sobre o cavalo</i> ” — Figura de linguagem central .....	187
Percurso da ação (o programa narratológico) .....	188
A performance do gaúcho-narrador.....	188
A competência do gaúcho-narrador.....	188
A performance do gaúcho-peleador.....	188
A competência do gaúcho-peleador.....	189
A performance e a competência do ouvinte .....	189
Virtual, Atualizado ou Realizado.....	189
Gaúcho-narrador.....	189
Gaúcho-peleador.....	189
Ouvinte.....	189
Campo da performance musical.....	189
Campo da expressão musical de “ <i>Peão Farrapo</i> ”.....	190
Ritmo.....	190
Harmonia (campo harmônico).....	190
Cifra .....	192
Conclusão de análise de “ <i>Peão Farrapo</i> ” .....	194
EPÍLOGO: Conclusões finais.....	196
Referências bibliográficas .....	202
Lista (em ordem alfabética) com 15 canções analisadas, onde os conceitos de liberdade e peleia aparecem destacados:.....	217

## **PRÓLOGO <sup>1</sup>: Reflexão sobre o próprio passado, baseado em perguntas do tempo presente**

Interessado, desde 2014, em analisar, gradual e constantemente, as características específicas da tradição gaúcha sul-rio-grandense, confirmei nos últimos anos que os elementos simbólicos, ritualísticos e normativos fundamentais para a existência dessa tradição não se “apresentavam” mais a mim da mesma forma que outrora. De igual sorte, atestei que muitos militantes e adeptos dessa tradição — assim como eu fazia quando criança e adolescente — não questionam várias características internas que a regem e a definem, quase que a absorvendo no consueto de suas vidas, como “natural” e “imutável”. Em síntese, passei a estranhar vários aspectos da essência, da origem e da manutenção social dessa peculiar tradição local.

Esse estranhamento aconteceu devido à minha trajetória acadêmica que “inclinou” meu olhar — que já era atraído para manifestações regionais artísticas (ligadas ou não a alguma tradição local) — e, assim, passei a inferir que tradições regionais são, temporal e espacialmente, “inventadas” por determinados agentes sociais. Além disso, passei a considerar que manifestações musicais regionais, quando atreladas à existência de alguma tradição ou tradicionalismo, auxiliam na manutenção de identidades culturais regionais, defendidas e disputadas por grupos, incluindo os tradicionalistas. Destarte, tais tradições não são nem naturais e nem inalteráveis, como uma criança que foi conduzida pela família no “seio” de uma tradição regional possivelmente aceitaria como verdade.<sup>2</sup>

Justamente por ter crescido desde a infância, participando das manifestações culturais da tradição gaúcha sul-rio-grandense, principalmente em meio às performances artísticas e/ou musicais (músicas de “projeção folclórica” em CTGs<sup>3</sup>, além de Nativistas e Regionalistas<sup>4</sup>), tornou-se substancial para mim, a partir de um determinado ponto cronológico-universitário, analisar os aspectos dessa tradição. Isso considerando que meu envolvimento como músico produtor do gênero musical regional gaúcho — somado às metodologias e teorias de diferentes campos (especialmente da História, da Antropologia e da Linguística) — assessorar-me-ia satisfatoriamente. Em síntese, um aspecto de análise ajudaria o outro a fim de compreender o porquê de tradições regionais serem, na verdade, invenções sociais que sofrem alterações e adaptações de tempos em tempos pelos mais variados motivos, por mais que tentem ser inalteráveis em vários pontos.

<sup>1</sup> Neste prólogo que antecede a apresentação escrita de nossa pesquisa, abordaremos, em linhas gerais, o tema a ser analisado, as metodologias e, principalmente, as justificativas individuais do autor. Por essa última razão, optamos pelo emprego da primeira pessoa do singular em vez do plural, o qual será empregado nas seções subsequentes.

<sup>2</sup> Não que eu entendesse a tradição gaúcha sul-rio-grandense, especificamente dessa forma, mas por estar “mergulhado” nessa tradição, quando criança e adolescente, eu acabava não questionando vários aspectos relacionados à sua existência, o que é compreensível. Meus pais me conduziam de forma costumeira por ambientes sociais e culturais dessa tradição, assim como vários outros pais faziam (e ainda o fazem) com seus filhos no Rio Grande do Sul.

<sup>3</sup> Segundo Ceres Karam Brum (2009, p. 776), o Centro de Tradições Gaúchas é um espaço de culto ao gaúcho (do Rio Grande do Sul), uma espécie de clube social onde se realizam fandangos (bailes) e outras atividades tradicionalistas.

<sup>4</sup> As cinco correntes do gênero musical gaúcho do Rio Grande do Sul são: Regionalista, Tradicionalista (“projeção folclórica”), Missioneira, Nativista e Tchê Music. Todas essas correntes serão explicitadas no Capítulo IV.

Construir e conduzir, então, esse estudo analítico, foi um desafio para mim, pois, devido ao fato de ter pretérita conexão profissional com esse gênero de música que, por sua vez, tem ligação com essa tradição local, precisei portar-me não de forma estranha ao objeto que me propus a estudar (o que seria utópico), mas de forma a zelar pelo critério científico e crítico com os resultados que fui encontrando e com as metodologias e teorias apoiadoras que, ao menos em tese, são produzidas a fim de não deixarem o analista ser afetado em demasia e de forma enviesada por suas relações pessoais de longa data com o objeto que investiga. Isso evoca em mim um trecho de Hans-Georg Gadamer (2010, pp. 9–10) que levanta a seguinte reflexão:

Ou bem tento me colocar no horizonte de realização do que deve ser interpretado, sem que ao mesmo tempo consiga me livrar totalmente do horizonte que trago comigo, ou bem aquiesço ao horizonte incontornável que trago comigo e vejo-me então aparentemente condenado a falsificar de algum modo o que deve ser interpretado.

As regulares formas de se representar — musical e textualmente — o gaúcho-sul-rio-grandense em canções locais logo foram as que mais “saltaram” aos meus olhos e ouvidos e as que mais fomentaram em mim interrogações (principalmente por eu ser músico e compositor do meio, como referido acima). A observação de características musicais assíduas (rítmicas, melódicas e harmônicas), bem como de dois conceitos linguísticos extremamente enaltecidos — liberdade e peleia<sup>5</sup> — e extensivamente repetidos em várias letras de canções observadas erigiu em mim, entre outras indagações, as seguintes questões:

(i) Por que o gaúcho do Rio Grande do Sul aparece representado praticamente das mesmas formas musicais e textuais nesse gênero musical regional? (ii) De que forma a tradição gaúcha sul-rio-grandense do século XX se interliga com esses gaúchos que são representados nessas letras e estéticas musicais? (iii) A identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense, criada a partir de meados do século XIX, influenciou os intérpretes e letristas do século XX a representarem o gaúcho do Rio Grande do Sul como representam? (iv) A forma como o gaúcho dessa região é enunciado, narrado e representado nas letras dessas canções corresponde em que medida a um gaúcho-histórico (“primitivo”) que realmente existiu em alguma época pretérita do Rio Grande do Sul? (v) Por que em determinadas apresentações artísticas em CTGs, fixadas como “representações folclóricas” ou “projeções folclóricas”, é imperativo seguir um manual de regras um tanto quanto rígidas coordenadas pelo MTG?<sup>6</sup> (vi) Por que os conceitos de liberdade e de peleia aparecem atrelados, há muitas décadas, ao gaúcho sul-rio-grandense, mesmo muito antes do surgimento das letras registradas de canções desse gênero musical? (vii) Por que várias letras de canções desse gênero

<sup>5</sup> Adaptação da palavra “*pelea*” do espanhol, que significa luta, briga, confronto ou conflito. No português também se encontra o termo ‘peleja’.

<sup>6</sup> Movimento Tradicionalista Gaúcho. Entidade associativa que congrega entidades tradicionalistas legalmente constituídas, conhecidas por Centro de Tradições Gaúchas, Grupos Nativistas, Grupos de Arte Nativa ou Piquete de Laçadores, entre outras denominações que se identifiquem com a finalidade a que se propõe. Explicitaremos melhor suas funções e crenças no decorrer de todo o trabalho.

musical apresentam um “gaúcho-narrador”, um “gaúcho-peleador” e um “povo-gaúcho”, herdeiro de um legado — liberdade — deixado pelo “gaúcho-peleador”? Entre tantas outras questões que, quanto mais eu revolvía, mais estimulavam meu interesse pessoal, musical e acadêmico.

Como decorrência de tal interesse, uni a minha profissão de músico com a minha inquietação acadêmica, chegando à seguinte hipótese: as canções regionais do gênero musical gaúcho sul-riograndense se converteram em uma espécie de terceira ferramenta que auxilia na manutenção das características da identidade cultural construída sobre o gaúcho do Rio Grande do Sul. Assim, procurei focar-me em dois eixos que considere fundamentais: (I) como as canções regionais desse gênero auxiliam e se vinculam ao tradicionalismo e à tradição gaúcha do Rio Grande do Sul inventados no século XX? E (II) por que nas letras dessas canções aparecem — repetidamente enaltecidos por seus compositores e intérpretes — os conceitos de liberdade e peleia?

### **Pertinências, utilidades e justificativas**

Como relatado previamente, embora tendo ativo contato com a tradição gaúcha sul-riograndense (pelos fatos de condução familiar na infância e na adolescência), e também pelo fato de ser um profissional da música dentro do gênero gaúcho do Rio Grande do Sul, logrei, após um determinado itinerário acadêmico, descortinar aspectos dessa tradição e desse tradicionalismo regionais que me trasladaram a questionamentos sobre a própria forma como eu mesmo me relacionava com essa tradição. Tal situação eu intitulei de “Reflexão sobre o próprio passado, baseado em perguntas do tempo presente” e essa deu alcunha a esse prólogo. Isso me reporta a Carlo Ginzburg (2001, pp. 32–41), que menciona que,

O historiador tem que se portar como uma criança, na fase dos infinitos porquês, não entendendo nada como óbvio, desprendendo-se da automatização que ocorre com o hábito, no qual tudo se torna uma prática inconsciente, apagando os sentidos por trás das representações das práticas sociais. O estranhamento retira das coisas a sua legitimidade, transforma a sociedade numa série de gestos absurdos, sem sentido. Parece-me que o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos).

Saliento que o fato de eu conviver em ambientes onde essa tradição é cultuada e exaltada não me converte, automática e irrefletidamente, em um tradicionalista apaixonado ou militante a qualquer salvaguarda inquestionável das causas do MTG.

À vista disso, não ajuízo os mais variados tipos de visões dos dirigentes e representantes de tal movimento como universais, intocáveis e inquestionáveis. Resumindo: independentemente de qualquer relação particular de amizade e trabalho, circunscrevo-me a respeitar tal movimento e a portar-me como um pesquisador de uma área científica específica, que busca, por meio de pesquisas científicas, chegar a uma conclusão científica, diligenciando de forma séria não ser desviado negativamente pelas relações pretéritas de longa data que possui com o seu objeto de estudo, o que sugestionaria o rumo das pesquisas e tornaria o resultado final do trabalho falho (ou nulo).

O meu caso particular (acadêmico e pessoal) pode servir como uma “singela catapulta incentivadora” para outros interessados que também possuam relações pessoais e profissionais com algum gênero musical brasileiro (como o forró, o samba, a bossa nova, a caipira sertaneja, o chorinho etc.), mas que ensejam compreender, de forma científica, como desenvolveram-se as origens desses gêneros e se tais gêneros estão conectados a alguma tradição regional ou grupo tradicionalista que disputou ou defendeu a construção de alguma identidade cultural.

É possível munir-se de fontes musicais para trabalhos de pesquisa em História e — por que não? — em outras áreas de conhecimento? Canções regionais de um determinado gênero musical, sendo trabalhadas como fontes históricas principais para análises científicas específicas, descerrarão ao interessado um leque valioso de leituras expansivas com obras de autores de distintas metodologias e teorias, como foi o meu caso com a Pragmática.<sup>7</sup>

Esse leque valioso de leituras derivará de como o pesquisador conduzirá as perguntas que fará para tais fontes históricas, quais os métodos e teorias que empregará e qual o contexto regional (e nacional) que considerará com o propósito de não deixar isolada a análise das letras e das músicas do restante, como se fossem criações autônomas.

Este trabalho pode, também, incentivar futuros estudos focados nos conceitos de liberdade e de peleia, especificamente em canções gaúchas produzidas no Rio Grande do Sul, usando como ferramenta de préstimo na construção das análises científicas a Pragmática e, assim, contribuindo para definir com maior precisão a identidade cultural construída sobre o gaúcho do Rio Grande do Sul.

Creio que contribuí, também, por demonstrar que é um assunto não esgotado, do qual se retiram vários questionamentos e, também, por demonstrar que é possível apoiar-se nas teorias e metodologias escolhidas para analisar o caso particular da tradição gaúcha sul-rio-grandense, do tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense, da identidade cultural construída sobre o gaúcho sul-rio-grandense e da cultura gaúcha sul-rio-grandense; conseqüentemente, da história do gaúcho sul-rio-grandense.

Outrossim, por ser um trabalho acadêmico, em modesto alcance, “explorador” e “pioneiro”, pois ele analisa — especificamente em canções de um específico gênero musical regional — dois conceitos representativos específicos, liberdade e peleia, concatenando tais conceitos com as formas como o gaúcho sul-rio-grandense foi, e continua sendo representado nessas canções regionais e, por seu turno, debatendo e demonstrando como tais formas estão conectadas, cultural e historicamente, com uma identidade cultural específica.

### **Estrutura do trabalho**

---

<sup>7</sup> Ramo da linguística que se debruça a estudar a linguagem no contexto de seu uso durante um ato de comunicação entre sujeitos/personagens. Ela se inclina a trabalhar para muito além da instância da frase, objeto da sintaxe e de parte da semântica. Para o estudo da parte textual das canções escolhidas, foi uma ferramenta de grande valia.

No Capítulo I, alcunhado “Cultura, Tradição e Identidade: Tripé Basilar”, apresento ao leitor um resumo delineado dos referenciais teóricos nos quais busquei suporte para esclarecer imediatamente os conceitos fundamentais que orbitaram todas as questões que foram revelando-se. Pareceu-me de extrema relevância, antes de qualquer ponto, ancorar a definição de tais conceitos para o leitor compreender o que estou dizendo sobre *x* quando falar sobre *x*, i.e., facilitando seu entendimento quando os conceitos forem reconectados no decorrer de outras partes do trabalho. Os conceitos são: (i) cultura; (ii) tradição (inventada); (iii) tradicionalismo; (iv) gauchismo; (v) gauchesco; (vi) regionalismo; (vii) identidade (cultural); (viii) modernidade; e (ix) pós-modernidade.

Nos Capítulos II e III, intitulados, respectivamente, “Dos confrontos, os símbolos” e “Século XIX sul-rio-grandense: Sangue e literatura”, exponho: (i) uma síntese das escaramuças e revoltas nas quais a região que viria a ser o Rio Grande do Sul se envolveu, principalmente no século XIX; (ii) uma síntese da dinâmica histórica da recepção do termo ‘gaúcho’, i.e., de sua ressemantização; (iii) uma síntese delineada da literatura que se desenvolvia concomitante na região, trazendo resumos de algumas obras que demonstram como o gaúcho foi representado; e (iv) o surgimento de uma ideia de gauchismo cívico ainda no fim do século XIX, demonstrando, como bem destacou Carla Renata Antunes de Souza Gomes (2009, p. 18), que

[...] as possíveis relações entre os conflitos armados acontecidos no Rio Grande do Sul no século XIX e suas contribuições não apenas para variação do significado da palavra gaúcho, mas também na força simbólica da guerra como produtora de significados históricos e culturais atribuídos – desde fora — ou auto-atribuídos — desde dentro —, ou seja, a literatura e a guerra são práticas sociais, e ambas produzem imaginários sobre as pessoas que atuam nesses campos, aparentemente, antagônicos.

No Capítulo IV, denominado “Breve introdução à história da música gaúcha sul-rio-grandense”, faço uma apresentação das cinco correntes musicais gaúchas sul-rio-grandenses do século XX, demonstrando que esse quinteto elementar compõe o conjunto conceituado como “gênero de música gaúcha sul-rio-grandense”.

No Capítulo V, intitulado “Peleia e Liberdade. Uma análise pragmática e musical de duas canções regionais”, apresento o “coração” do trabalho; as análises, pragmática e musical, das canções “Porque te canto Rio Grande” e “Peão Farrapo”, ambas produzidas no Rio Grande do Sul por compositores e intérpretes gaúchos, reconhecidas no meio musical do estado com vários pontos em comum, compostas com um intervalo de 32 anos (1986 e 2018) e onde os conceitos de liberdade e de peleia aparecem bem destacados, demonstrando como esses conceitos estão conectados com as explicações de todos os capítulos anteriores.

Além disso, é nesse capítulo que defino o conceito de gênero musical, demonstrando como o gênero de música regional gaúcha se tornou um fenômeno artístico interno, movendo uma cadeia produtiva de trabalho em alguns ambientes locais específicos, profissionalizando diversos agentes e criando, pouco a pouco, um acervo musical gigantesco (um dos maiores do país), além da forma distinta de compor, cantar, representar, interpretar e registrar, fonográfica e culturalmente o gaúcho

sul-rio-grandense nessa arte, ser um dos mecanismos de manutenção e de defesa da identidade cultural que se construiu sobre esse sujeito regional.

Destaco que foi impreterível fazer vários recortes, uma vez que seria impossível analisar diversas canções de vários artistas e compositores de tal gênero musical, mas não restaram dúvidas de que as análises científicas feitas sobre essas duas canções podem ser usadas como ferramentas perscrutadoras para outras canções gaúchas sul-rio-grandenses, porquanto elas são muito similares entre si em vários aspectos e os dois conceitos — liberdade e peleia — são extremamente recorrentes.<sup>8</sup>

Por fim, no “Epílogo”, apresento as considerações finais e, logo após, disponibilizo todas as referências bibliográficas consultadas que foram imprescindíveis apoios na construção desta obra historiográfica.

### **Metodologias e teorias utilizadas**

Primeiramente, é imprescindível ressaltar que este trabalho científico exigiu uma larga revisão bibliográfica sobre diversos pontos temáticos que precisavam ser elucidados. Assim, esta pesquisa foi desenvolvida com base em material já elaborado, constituído, principalmente, de livros “clássicos”, fontes secundárias (“antigas” e outras “mais atuais”), periódicos e materiais disponíveis em vários sites.

A parte literária das duas canções (as letras) foi analisada com o apoio da Pragmática, consultando as duas obras organizadas por José Luiz Fiorin (2008 e 2015), também teoria básica sobre poesia e a obra dos irmãos Nunes (1982), além de meu próprio conhecimento experiencial sobre as “teias de significados” por trás de cada expressão escrita e falada nessas letras, bem como a parte musical do gênero gaúcho sul-rio-grandense (melodia, harmonia e ritmo).<sup>9</sup>

Ademais, apoiei-me sobretudo na obra de Clifford Geertz (1978) para entender o que é cultura; na obra de Stuart Hall (2006) para entender o que é identidade e na obra de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2018) para entender o que é tradição.

---

<sup>8</sup> Ademais, deixamos uma lista de canções gaúchas sul-rio-grandenses à disposição do leitor ao final das referências bibliográficas, onde constatamos que os dois conceitos em questão aparecem destacados.

<sup>9</sup> Convivo há mais de vinte e cinco anos, com compositores, intérpretes e artistas desse gênero musical regional brasileiro, sendo eu próprio, um produtor, compositor e intérprete ativo de tal gênero há mais de duas décadas e meia.

## **CAPÍTULO I: Cultura, Tradição e Identidade: Tripé Basilar**

Neste capítulo introdutório descreveremos os três pilares conceituais que aceitamos como válidos para a análise da realidade do Rio Grande do Sul, sejam eles, cultura, tradição (tradição inventada) e identidade (identidade cultural).

### **1.1 Cultura**

O primeiro pilar deste trabalho é a aceitação e utilização do conceito de cultura, desenvolvido por Clifford Geertz na obra “A Interpretação das Culturas” (1978); as reflexões desse autor serviram bem para nossas análises e para comparações com o caso da cultura gaúcha sul-rio-grandense devido à sua clareza, simplicidade e sobretudo sua coerência com os métodos da Semiótica e da Pragmática que embasarão nossas análises das canções gaúchas. Salientamos, que assim como fizemos nos conceitos seguintes, as reflexões que seguem abaixo, são um recorte daquilo que julgamos como essencial para, em certa medida, fazermos as nossas investigações específicas e para que o leitor possa entender como adequamos as análises de Geertz ao caso específico da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul.

Intentando seguir uma coerência teórico-metodológica para as análises do material musical e lírico escolhido, este trabalho tratará sobre a cultura gaúcha sul-rio-grandense através do conceito hermenêutico-semiótico de cultura que advém de uma longa tradição, a qual remonta pelo menos à hermenêutica filosófica alemã no século XIX, mas cujos principais fundamentos no séc. XX são: a filosofia da linguagem ordinária — a partir pelo menos de Gilbert Ryle —, a antropologia cultural — a partir pelo menos de Edward Taylor —, a antropologia hermenêutica — de Clifford Geertz e outros — e a sociologia de Max Weber.

Nesses e em outros autores dessa multidisciplinar “tradição hermenêutico-semiótica”, como podemos chamar, “cultura” pode ser definida a partir de um conjunto de significados/sentidos por trás de signos linguísticos ou não-linguísticos (pictogramas, gestos, notas musicais etc.). Nos próximos parágrafos, veremos, com algum detalhamento, como esse conceito pode ser definido um pouco mais rigorosamente e de que modo pode se aplicar a uma cultura particular; em nosso caso, à cultura gaúcha do Rio Grande do Sul.

Antes de começarmos, porém, lembremos que não cabe a este trabalho um aprofundamento na definição de cultura, de tal modo que estaremos pressupondo algum conhecimento prévio, ainda que intuitivo, sobre o conceito de técnica e de signos, mas que possa ser refinado por leituras suplementares, caso o leitor queira se aprofundar em assuntos como esses em outro lugar.

Neste trabalho, analisaremos principalmente signos linguísticos, como palavras, frases e textos relacionados, direta ou indiretamente, às canções gaúchas sul-rio-grandenses escolhidas, mas também vamos nos ocupar, em boa medida, de análise de signos não-linguísticos, ou seja, todo o tipo de signo

que não esteja em linguagem natural ou artificial.

Quanto aos signos não-linguísticos, interessa-nos, em especial, os signos não-linguísticos da música, refletidos por certas escolhas melódicas, rítmicas e de timbres para as composições gauchescas do Rio Grande do Sul. Ademais, signos não-linguísticos imagéticos, particularmente em imagens de capas de álbuns musicais gaúchos sul-rio-grandenses, foram levados em conta durante a pesquisa, mas não foram objetos de análise deste trabalho.

Em todos esses casos (palavras, frases, textos, composições musicais e imagens de capa de álbuns musicais), estamos tratando, de forma linguística ou não, de artefatos culturais, ou seja, (1) objetos feitos por técnica (artefatos) e (2) que incorporam um conjunto de significados em relação a uma dada cultura. Isso se trata, portanto, da relação entre produção técnica e significado cultural.

Por sua vez, um padrão de significados incorporados é denominado “cultura” quando: é (I) historicamente transmitido entre indivíduos em sociedade; e (II) é transmitido a fim de comunicação, perpetuação ou desenvolvimento de conhecimentos ou atividades relacionadas à orientação de indivíduos sociais.

Nesse sentido, uma canção gaúcha produzida no Rio Grande do Sul, por exemplo, é um artefato cultural na medida em que é um artefato — criado por técnicas linguísticas (regras gramaticais, figuras de linguagem etc.) e musicais (padrões harmônicos, certas habilidades em instrumentos musicais etc.) — e é cultural — a composição lírica e musical está repleta de significados compreendidos por aqueles que comungam da cultura à qual se insere (cultura gaúcha sul-rio-grandense).

Disso se segue que a cultura relativa a um artefato cultural (nesse caso, a cultura gaúcha do Rio Grande do Sul) é responsável não só por engendrar (tecnicamente) um artefato cultural — como uma canção — mas também por incorporar um conjunto de significados a essa criação, colocando-o em signos (linguísticos ou não) de tal modo que seus significados/sentidos possam ser compreendidos pelos seus apreciadores (i.e., os ouvintes de música gaúcha produzida no Rio Grande do Sul a que os compositores miram como público alvo).

Significados/sentidos em uma cultura podem ser incorporados das mais diversas formas, mas nunca se confundem com seus significantes, ou seja, os termos, objetos ou ações que são utilizados como veículos desses significados/sentidos. Vejamos alguns exemplos (um para cada item: termo, objeto concreto e ação).

Exemplo 1 (termo): Há, para a comunidade de língua portuguesa, pelo menos dois significados (sememas) para o termo ‘manga’: um tipo de fruta; e um pedaço de uma camisa. Nesse caso, claro, trata-se de significado referencial, cada qual dos dois citados demarcado por uma referência distinta.

Exemplo 2 (objeto concreto): Por sua vez, um objeto como uma capa de álbum de música onde há um homem com uma pilcha (traje gauchesco) pode significar, para alguém da comunidade gaúcha do Rio Grande do Sul, e que, portanto, reconheça os elementos do traje, que se trata de um homem

gaúcho (ou seja, alguém pertencente àquela comunidade).

Exemplo 3 (ação): Por fim, em analogia com o clássico exemplo da piscadela de Geertz (1978, pp. 15–20), há uma expressão, que é ao mesmo tempo, linguística e corporal (gestual), muito usada, proveniente do linguajar e da cultura regional gaúcha do Rio Grande do Sul, sendo a expressão “bah tchê”<sup>10</sup> (corporal e linguística); por exemplo, quando um gaúcho chega em um baile (festa musical), olha para um grupo de amigos sentados em uma mesa, levanta prontamente sua mão (bem estendida) na entrada do salão e fala em bom e alto tom, “bah tchê, como vai?”, os amigos prontamente entendem o significado/sentido dessa expressão e o traduzem como: “Olá”, “Oi”, “Boa tarde”, “Boa noite”. É uma interjeição, que, entre outras coisas, pode ser compreendida por indivíduos familiarizados com a cultura gaúcha, uma vez que essa expressão linguística, somada ao gesto corporal, específico da ocasião, poderia não ter sentido/significado algum em outra cultura ou mesmo outro sentido completamente diferente.

Dentre os exemplos acima, vale notar que, no caso de um termo, como ‘manga’, pode haver um significado textual (da Semântica da língua) e um outro significado contextual (relativo à Pragmática), sobreposto a ele. Por exemplo, na frase/sentença “esta manga não está boa”, o termo ‘manga’ tanto pode se referir a uma parte da camisa a qual o enunciador se refere e julgou que não está esteticamente boa quanto pode se referir a uma fruta que apodreceu. Contudo, dado um contexto específico (por exemplo, estar em uma loja de roupas sem nenhuma fruta por perto) o enunciador subentende que o enunciatário (ouvinte) vá compreender que, claro, trata-se da manga de uma camisa.

De todo modo, pelo que dissemos acima, a tradição gaúcha sul-rio-grandense e a história do gaúcho sul-rio-grandense se transformam. Tal transformação ocorre por ações individuais, algumas do tipo sistêmico e outras do tipo conjuntural, conforme Marshall Sahlins (2006, pp. 148–152). Disso segue que o historiador deve observar um fenômeno cultural (ex: canção gaúcha sul-rio-grandense) alternando entre o indivíduo (cancionista) e o coletivo (coletivo cultural). Segundo Sahlins (2006, p. 16), ambos são “agentes históricos”, mas sob perspectivas diferentes do fenômeno cultural que se estuda e que se produziu naquela cultura.

Nesse sentido, chamamos de História da Cultura Gaúcha Sul-Rio-Grandense o estudo das ações sistêmicas e conjunturais dos indivíduos que conduziram a cultura gaúcha histórica, referente ao Rio Grande do Sul do século XVII até à cultura gaúcha tradicional do mesmo estado, atualmente representada. Observando, nas palavras de Sahlins (2006, p. 10, grifos em itálico do autor e colchetes nossos), que “[s]e o passado é um país estrangeiro, ele também é outra cultura; *autre temps, autre moeurs*. E, se é outra cultura, descobri-la requer, então, alguma antropologia — o que sempre significa alguma comparação cultural”.

<sup>10</sup> Vale salientar que a expressão “bah” é sinônimo de “barbaridade”, dentro do regionalismo linguístico gaúcho do Rio Grande do Sul. Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 57), “barbaridade” é: “Interjeição que exprime espanto, admiração, estupefação, surpresa”.

Como se pode notar pelos exemplos acima, o significado por trás do termo ‘manga’, do objeto capa-de-álbum-de-música e da enunciação “bah, tchê!” não se confundem com esses três significantes, no entanto, precisam necessariamente deles ou de algum outro significante (principalmente alterando-se a língua onde se encontram). Em outras palavras, não há significados/sentidos sem que estejam em algum tipo de “base material”, como chamaremos a partir daqui, embora seja uma expressão que possa dar a entender que precise se tratar de algo concreto, mas não é o caso, uma vez que mesmo o som de uma palavra já é uma base material para se associar um significado.

O que é importante observar é que a conservação dessa base material, no entanto, não garante a conservação de seus significados. E aqui entra a dinâmica de tradições em uma cultura.

Entende-se por “dinâmica de tradições em uma cultura” a forma com que o conjunto de significados coletivamente compartilhados por membros de uma comunidade cultural se altera com o passar do tempo. Isso pode ocorrer de várias maneiras. De modo geral, tem a ver ou com a mudança de base material para os significados ou, por outro lado, com a reinterpretação dessa base material, atribuindo-lhe novos significados (por exemplo, como veremos na ressemantização do termo ‘gaúcho’, mais especificamente no Capítulo III).

No primeiro caso, entende-se que uma cultura (por exemplo, a cultura gaúcha do Rio Grande do Sul) pode perder termos, objetos ou atos (caírem em desuso) ou pode adquirir novos, e isso, com o tempo, como veremos nos capítulos posteriores, influenciará na transformação da tradição gaúcha sul-rio-grandense (incluindo a “sua” música). Por outro lado, o mesmo tipo de itens (por exemplo, um violão ou uma bombacha) pode, ainda que conservado, receber novos significados por gerações futuras devido a possíveis reinterpretações feitas por indivíduos da comunidade; reinterpretações que são regidas por diversos motivos, inclusive políticos.

De uma forma ou de outra, uma “tradição” (a ser definida a seguir) se transforma, mas também possui períodos de estabilidade (nem sempre é dinâmica), e pode conservar, por algum tempo, certos significados através da conservação da base material (um gesto, uma fala, um objeto etc.) e da transmissão dos significados associados a ela, como veremos no caso da tradição gaúcha sul-rio-grandense.

## **1.2 Tradição**

O segundo pilar deste trabalho é a aceitação e utilização do conceito de tradição inventada, desenvolvido na obra “A invenção das tradições” (2018), organizada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, e demonstraremos o porquê de tal conceito ter se amoldado ao estudo da tradição gaúcha sul-rio-grandense do século XX (a partir de 1947). Desse modo, então, comecemos por algumas balizas dessa tradição regional que, segundo nossa análise, são fundamentais.

### 1.2.1 Breve introdução à história da tradição e do tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense a partir de 1947

Existem algumas contribuições historiográficas bem ilustrativas e explicativas que nos ajudam a entender as preocupações e motivações de um específico grupo de jovens do “interior” do Rio Grande do Sul que, ao final dos anos 1940, na região da capital sul-rio-grandense, Porto Alegre, decidiram criar um movimento com claras tendências tradicionalistas que envolveria rituais carregados de simbolismos e que exaltaria alguns costumes específicos da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul. Tais costumes, comuns na região da Campanha e da Pampa, readaptar-se-iam em uma capital que, por excelência (destaque-se), não era de matriz campeira, mas nitidamente urbana, moderna e tecnicista.

Com a síntese dessas contribuições historiográficas, pretendemos clarear o entendimento do leitor sobre a construção da tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, principalmente em relação ao porquê de um grupo específico de jovens secundaristas, originário do “interior” do estado, ter decidido divulgar, representar, defender e recondicionar, no universo urbano em que se encontrava, costumes específicos de uma cultura atrelada ao homem gaúcho campeiro, considerados por eles costumes tradicionais. Isso iria resultar, anos mais tarde, primeiramente, na tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, tão arraigada desde então e, secundamente, na organização oficial conhecida como MTG, que passou a fiscalizar os ambientes onde as manifestações socioculturais dessa tradição (e tradicionalismo) acontecem, por exemplo, os CTGs.

### 1.2.2 O início do movimento tradicionalista gaúcho sul-rio-grandense em 1947

Sobre aquele movimento dos rapazes secundaristas, Francisco Appio (1997, p. 5, grifos nossos em negrito) diz o seguinte:

[...] um movimento ginasiano de **proselitismo de todas as camadas sociais**, de todos os seguimentos étnicos, **em favor das tradições** [...] A preocupação principal era preservar, desenvolver e proporcionar revitalização à cultura popular rio-grandense, interligando a nossa História, mais valorizada, no contexto da cultura brasileira. Esses jovens buscavam uma trilha diante da perda da fisionomia regional que se processava. A descaracterização necessitava ser combatida. **O Rio Grande precisava reagauchar-se**. Eles procuravam a identidade da terra gaúcha.

Vejamos algumas observações sobre como compreender a citação acima. Entenda-se “proselitismo de todas as camadas sociais” como: atingir o maior número possível de adeptos em uma espécie de busca de “novos fiéis”. Na sequência, entenda-se “cultura popular rio-grandense” como: a cultura específica (apenas uma das existentes há muito tempo nas regiões do Sul) que envolve os costumes gaúchos e campeiros do interior do Rio Grande do Sul, como os das regiões da Campanha e da Pampa, e que tem o campeiro como seu centro de atenção e de ideal. Por sua vez, “nossa História” pode ser interpretada como: revitalização e resgate, através de discursos, e reescrita historiográfica de performances culturais de alguns “heróis” do passado e de algumas passagens

históricas pré-escolhidas a serem destacadas e idealizadas, como, por exemplo, Bento Gonçalves, David Canabarro, Revolta Farroupilha e, principalmente, focando na exaltação de um ser idealizado, a saber, o gaúcho campeiro sul-rio-grandense. Quanto às expressões “perda da fisionomia regional”, “descaracterização necessitava ser combatida”, “O Rio Grande precisava reagauchar-se” e “Eles procuravam a identidade da terra gaúcha”, podemos entender como: atrito, “choque cultural” e resistência desses jovens interioranos habituados a um tipo específico de vida frente à padronização urbana que tendia a homogeneizar costumes e hábitos socioculturais no período tecnicista moderno do pós-Segunda Guerra.

### 1.2.3 Departamento de tradições gaúchas, o DTG

“O objetivo principal daquele pequeno grupo de jovens (com faixa etária em torno de 19 anos) não era literário, mas associativo”, como destaca Luciana Borges (2012, p. 8). Além disso, segundo João Carlos D'Ávila Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa (1975, p. 87) — dois criadores do MTG que viriam a se tornar seus maiores expoentes —, “este movimento se iniciou no Ginásio Júlio de Castilhos, com a fundação de um Departamento de Tradições Gaúchas no grêmio estudantil”.

Segundo Appio (1997, p. 6), Côrtes, reunido com a diretoria do Grêmio Estudantil do Colégio Júlio de Castilhos, apresentou uma proposta que previa os objetivos do DTG, sendo eles:

- a) realização de bailes gauchescos com concursos de danças e trajes; hora de arte; b) Concurso literário de prosa e poesia; c) publicação de artigos no jornal do Julinho; d) palestras culturais por intelectuais gaúchos; e) ronda gaúcha; assembleia; f) provas campeiras, concurso de laço e boleadeira; g) concurso de fotografias e de desenho; h) biblioteca e discoteca.

A definição do DTG, na época, ainda segundo Appio (1997, p. 6), era a de que esse destinava-se a “estimular o desenvolvimento, por meio de reuniões culturais, sociais e recreativas da belíssima tradição de nossos heróis do passado, incentivando a nossa juventude a que eleve sempre, e cada vez mais alto, a chama do amor à Pátria.”

### 1.2.4 Ronda Crioula, a plântula da Semana Farroupilha

A Semana Farroupilha só seria oficializada como um desfile cívico regional, com aval do poder governamental, em 1964, mas a solenidade, segundo Côrtes, teve suas origens antes no colégio Júlio de Castilhos, no dia da Chama Crioula, dia de extinção da Chama da Pátria em 7 de setembro de 1947, durante a chamada “Ronda Crioula”.

Appio (1997, p. 6) diz que uma das primeiras ações desses jovens, representando o recém-inaugurado DTG, ainda em setembro de 1947, foi a execução da Ronda Gaúcha, “logo popularizada e consagrada pela gauchada, definitivamente como a Ronda Crioula”; e Côrtes e Lessa (1975, p. 87, grifos nossos em negrito) complementam que isso se deu “já com a colaboração de novos adeptos ao movimento, **chamados abertamente de tradicionalistas**”.

### 1.2.5 Liga da Defesa Nacional e o Piquete<sup>11</sup> da Tradição

Appio (1997, p. 6), sobre aquele setembro de 1947, diz o seguinte: “O Rio Grande estava em grandes preparativos para a Semana da Pátria de 1947, coordenada pela Liga de Defesa Nacional. [...] O Departamento de Tradições Gaúchas do Julinho queria associar-se às homenagens aos pracinhas”. Então, após isso, segundo Borges (2012, p. 09):

Paixão Côrtes teve a ideia de retirar da Pira da Pátria, a centelha que iria acender o Candeeiro Crioulo, para isso foi procurar o presidente da Liga de Defesa Nacional, Major Darcy Vignoli, responsável pela Semana da Pátria, buscando obter autorização para retirada da centelha no dia 7 de setembro.

Mas Darcy Vignoli, presidente da Liga, através do secretário da Liga, Fortunato Pimentel, aproveitou a ocasião para solicitar que o DTG, através de seus jovens, formasse uma escolta (piquete) a cavalo para receber, em Porto Alegre, os restos mortais do general farroupilha David Canabarro, trasladados de Santana do Livramento para a capital e, segundo Appio (1997, p. 8), isso se deu da seguinte forma:

Assim, depois de múltiplas peripécias, reuniram-se oito gaúchos bem pilchados, arreios autênticos e pingos-de-lei — cavalos especialmente cedidos pelo Regimento Osório —, e no dia 05 de setembro de 1947, estava formado o Piquete da Tradição, que tomou parte nas referidas solenidades [...]. As comemorações da 1ª Ronda Crioula do Julinho foram antecipadas para esse dia. Governador do Estado, autoridades militares, mundo diplomático, Assembleia do Estado, escolas, desportistas, Brigada Militar, Guarda Civil e o povo em geral, prestigiaram as homenagens ao velho cabo de guerra farroupilha.

### 1.2.6 Chama Crioula, Candeeiro Crioulo e Dia do Gaúcho

Então, segundo Côrtes apud Appio (1997, pp. 8–9), aconteceu o seguinte:

Era quase meia-noite do dia sete de setembro. Na Avenida João Pessoa, festivamente iluminada, ardia a pira. Uma multidão ansiosa esperava os atos de encerramento de mais uma Semana da Pátria [...] aguardávamos montados em nossos “pingos” as ordens da Comissão Central, que dirigia a solenidade de apagamento do fogo simbólico.

Foi então que, pouco antes do Fogo da Pátria ser extinto, os jovens receberam o comunicado oficial que autorizava o seu pedido, anteriormente feito. Dos excertos lidos, pode-se resumir a cena com Côrtes subindo por uma escada, trajando peças do vestuário do gaúcho do Rio Grande do Sul (ainda não chamado de “pilcha”) e com uma espécie improvisada de archote, feito de estopa embebida em querosene e preso à ponta de um cabo de vassoura, acendendo a adjetivada “Chama Crioula” que partiu com os jovens a cavalo até o salão do ginásio onde estudavam para atear, pela primeira vez, o alcunhado “Candeeiro Crioulo”.

Vemos a importância do significado simbólico desse momento que já deixava às claras as intenções de tendências tradicionalistas, pois, segundo Côrtes apud Appio (1997, p. 9, grifos nossos em negrito): “**Brilhava a centelha que iria iluminar o Movimento Tradicionalista** que estava nascendo e que hoje se espalha por todo o Brasil, pelo continente e pelo mundo”. Ainda, o próprio

<sup>11</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 377): Tarefa de todos os dias, trabalho habitual. Em sentido figurado, aplica-se às pessoas que a todo o momento estão sendo ocupadas por outros para serviços.

Côrtes (2001, p. 18) confirma a importância desse momento da Chama como o lançamento propulsor mais simbólico do início do movimento:

Hoje, de forma simbólica, todos os anos, uma amena chama de fogo-de-chão existe em algum galpão pastoril rio-grandense, reativa-se ao sopro dos ideais daqueles jovens da década de 40, a iluminar gerações que vêm se formando, nestes últimos 50 anos em nosso Estado, integrando o espírito gauchesco.

Esse fogo simbólico, que marcava o início do MTG, ficou aceso até o dia 20 de setembro, posteriormente alcunhado de “Dia do Gaúcho”, feriado oficial no Rio Grande do Sul e, não por acaso, é a mesma data em que a Revolta Farroupilha começou, em 20 de setembro de 1835. Côrtes e Lessa (1975, p. 88) dizem, então, que

E a “Ronda Crioula” foi encerrada com a realização de um inédito “baile gaúcho”, em ambiente tipicamente regional gaúcho – quando então Porto Alegre apenas conhecia “bailes caipiras” no período junino. Ao som de gaita e violão, dançaram-se neste baile chotes, polcas e rancheiras.

### 1.2.7 “35”, o primeiro CTG - Centro de Tradições Gaúchas

Côrtes e Lessa (1975, p. 88, grifos nossos em negrito) escreveram que: “Logo se percebeu que era necessário **alastrar o movimento**, não restringi-lo apenas aos muros do Colégio Júlio de Castilhos”; e foi assim que, segundo os mesmos autores (na mesma obra), em outubro de 1947, Lessa muniu-se de um pequeno “caderno de aula e saiu a coletar assinaturas de prováveis sócios de um Clube da Tradição Gaúcha que se fundaria em Porto Alegre em março de 1948”. Sobre os claros objetivos do “35” CTG, Borges (2012, pp. 9–10) diz que:

Barbosa Lessa (1985) assim se reporta à criação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG): Poucas agremiações terão sido tão explícitas em seus objetivos: O Centro terá por finalidade: a) zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes etc., e consequentemente divulgação pelos Estados irmãos e países vizinhos; b) pugnar por uma sempre maior elevação moral e cultural do Rio Grande do Sul; c) fomentar a criação de núcleos regionalistas do Estado, dando-lhes todo apoio possível;

O pioneiro “35” serviu de modelo organizado para os demais CTGs que, após a sua criação, se espalharam de forma relativamente rápida por todo o Rio Grande do Sul, bem como em outros estados. A noção de uma “missão tradicionalista”, com sentido de “cruzada”, fica evidente nas palavras de Borges (2012, p. 11): “Entre abril de 1948 e junho de 1954 foram criados 38 Centros de Tradições no Estado. Sempre em núcleos urbanos, como é característica clara do tradicionalismo. Nenhuma região ficou imune a essa cruzada nativista”.

Podemos raciocinar então que, a partir de 1948, a tradição gaúcha sul-rio-grandense (e seu concomitante tradicionalismo) começou a avançar, se alavancar e se espalhar massiva e constantemente por todo o estado, sendo reconhecida, posteriormente, em todo o país. Caroline Kraus Luvizotto (2010, p. 43, grifos nossos em negrito), ainda reforça a importância do “35” CTG:

A criação do “35 CTG” provocou forte sentimento tradicionalista espalhado por todo o Rio Grande do Sul e foram fundados em todo o Estado, principalmente no interior, outros CTGs. **Nasciam nesse contexto, todos os símbolos a serem seguidos como um ritual de culto à tradição gaúcha. A instituição de todo o cerimonial proposto pelo CTG pauta-se numa**

**tradição inventada e estabeleceu-se e enraizou-se com bastante rapidez.**

Os símbolos oficializados e institucionalizados pela Legislação do Rio Grande do Sul, segundo Brum (2009, p. 782), são:

A bandeira, o hino e as armas (Lei n. 5.213/66), a planta da erva-mate (Lei n. 7439/80), a ave quero-quero (Lei n. 7418/80), o traje típico gaúcho é considerado traje de gala (Lei n. 8.813/89), a flor Brinco de Princesa (Decreto n. 38.400/98), o cavalo crioulo (Lei n. 11.826/02), a planta medicinal marcela (Lei n. 11.858/02), o chimarrão (Lei n. 11.929/03) e o churrasco (Lei n. 11.929/03).

Os símbolos, destacados na citação acima de Luvizotto, nos remetem ao “resgate” de elementos considerados como antigos, mas readaptados ao tempo presente, por grupos tradicionalistas que constroem e defendem tradições, reflexão que Hobsbawm (2018, pp. 13–14) levanta:

Mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais - religião e pompa principesca, folclore e maçonaria (que, por sua vez, é uma tradição inventada mais antiga, de grande poder simbólico).

O reconhecimento dos símbolos oficializados na Legislação estadual, segundo Brum (2009, p. 782), “se inscreve em um movimento maior relacionado a uma verdadeira indústria cultural do gauchismo, que inclui rádios, programas televisivos e música”.

E a citação acima de Hobsbawm é de fundamental importância para o entendimento da tradição gaúcha sul-rio-grandense, porque essa tradição local foi criada, abertamente, valendo-se da reelaboração simbólica de elementos históricos pretéritos na construção de toda a sua coerência interna, inclusive para aceitação social mais ampla, sendo alguns dos principais:

(i) adequação de discursos, no tempo presente, em cima daquilo que teria sido a “essência cultural e social” da Revolta Farroupilha, utilizando, inclusive, a partícula linguística “farroupilha” para designar a Semana Farroupilha, marcada por grandes desfiles cívicos a cavalo e em carros alegóricos, reunindo tradicionalistas e adeptos à tradição, além de inculcar um conjunto de crenças em cima de algumas personagens pretéritas, como, por exemplo, Bento Gonçalves e David Canabarro, considerados “heróis farroupilhas”. A ideia de que todo o povo da região, no período da revolta, era gaúcho, irmanado em prol dos mesmos objetivos; os conceitos de liberdade e de peleia, “tatuados” permanentemente, via literatura e música, na imagem divulgada do gaúcho histórico idealizado, sendo também empregado a ideia de que essa liberdade é o legado deixado para o atual “povo gaúcho”, comunidade ampla que se espalharia por todo o Rio Grande do Sul;

(ii) a idealização de toda essa tradição centrada no universo campeiro, local de “bem-estar” do gaúcho, defensor das “coisas originais da terra”, guardião da sua região, que luta contra o estrangeiro, que “ama” o seu modo operante de vida regional, bravo, lutador, aguerrido, apegado ao cavalo e às

tradições e sempre mantenedor da liberdade; o “Centauro do Pampa”, o “Monarca das Coxilhas”;

e (iii) a crença na ideia de democracia pastoril que teria havido no século XIX no Rio Grande do Sul, irmanando estancieiros com subalternos e escravizados e, por várias vezes, silenciando, direta ou indiretamente, a instituição histórica da escravidão dos negros nas grandes estâncias sul-rio-grandenses.

Sobre o MTG, Borges (2012, p. 13, colchetes nossos) o aborda como “associação de CTGs [que] teve seu primeiro ensaio em 1959, quando foram criados o Conselho Coordenador e as Zonas Tradicionalistas, no 6º Congresso Tradicionalista, por proposta de Getúlio Marcantônio”.

Mas a criação definitiva como órgão de associação e federação dos CTGs só ocorreria em 1966, no 12º Congresso, quando, segundo Borges (2012, p. 13) “as zonas foram transformadas em Coordenadorias Tradicionalistas, primeiro em número de 12 e aumentadas nos anos seguintes, até alcançar o número de 30”.

O MTG congrega as entidades tradicionalistas legalmente constituídas do movimento, e essas podem receber diferentes nomes, como “Departamentos de Tradição Gaúcha” (DTGs), “Associações Tradicionalistas” (ATs), “Piquetes de laçadores” (PLs), “Departamentos Tradicionalistas Culturais Estudantis” (DTCEs), “Grupos de Arte e Cultura” (GAC), “Centro de Tradições Gaúchas” (CTGs) etc.

Dentro desses grupos, encontramos as chamadas “Invernadas”. Invernada Social, de cunho administrativo (secretaria, organização de eventos, etc.), Invernada Cultural, que se encarrega dos ensinamentos relacionados com a história e cultura (gaúcha) do Rio Grande do Sul, Invernada Campeira, que promove treinos e rodeios (tiro de laço<sup>12</sup> e gineteadas<sup>13</sup>, principalmente) e Invernada Artística, que colabora com a preservação das peças musicais e coreográficas compiladas por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa por meio de ensaios semanais, apresentações e competições mensais ou anuais.

### 1.2.8 A invenção da tradição gaúcha sul-rio-grandense

Borges (2012, p. 10), citando Lessa, um dos jovens ideólogos do tradicionalismo na segunda metade do século XX no Rio Grande do Sul, diz que o jovem era uma espécie de “réu-confesso”, ao admitir que “os iniciadores do movimento não dispunham de informações e dados suficientes para sustentar suas práticas tradicionalistas, o que os levou a inventar”. A autora (na mesma obra e página, grifos nossos em negrito), destacou que o tradicionalista dissera: “História, Antropologia, Folclore são ciências e não podem ser inventadas, mas tradicionalismo não, é prática, convivência e **seus adeptos encontram formas de suprir as lacunas que encontram**”.

O próprio Côrtes, com seu colega Lessa (1975, p. 101, grifos nossos em negrito), admite que “Aí

<sup>12</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 392): Ato de arremessar o laço contra o animal que se pretende segurar.

<sup>13</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 229): Ginetear é montar a cavalo com firmeza e com garbo; andar em animal arisco ou xucro, fazer o animal corcovear, aguentar corcovos.

por fins de 1948, nós dois já estávamos mergulhados na leitura da bibliografia de História, Folclore etc. [...]. Procurávamos assim **mentalizar a figura ideal do homem do campo rio-grandense**, acima de nossas reduzidas vivências municipais”.

Fica claro que, nas buscas de realização dos objetivos idealizados desse tradicionalismo local, o gaúcho campeiro do Rio Grande do Sul e seus correlatos costumes aparecem como fundamentos a serem exaltados, resgatados e inseridos no meio urbano. Essa tradição, através de seus mentores, buscava — como Hobsbawm demonstra na introdução de “A invenção das tradições” (2018) ao analisar tradições inventadas — unir elementos do passado com outros do presente, na busca de uma espécie de “aglutinação legitimadora” para os discursos dos tradicionalistas. Ora, a empreitada que Côrtes e Lessa (entre outros jovens) orientavam também seguia, em certa medida, essa postura (1975, p. 101): “buscávamos aquela síntese, se possível, aquele ponto de encontro entre passado e presente, em dimensão estadual”.

Assim, entre pesquisas, “enxertos”, invenções, reconstruções, readaptações e ocupações de lugares estratégicos na sociedade, criou-se um repertório de elementos que, há bastante tempo, já faz parte do bloco oficial das manifestações socioculturais do tradicionalismo e da tradição gaúcha do Rio Grande do Sul. Entre tantos elementos, podemos falar, rapidamente, de um artefato cultural em específico: o “vestido de prenda”, pois, nele, podemos ver um curto exemplo de como, até certo ponto, essas reconstruções e invenções funcionaram bem para seus fins. Jocelito Zalla e Luís Augusto Fischer (2018, grifos em negrito dos autores) complementam que,

Na estância fictícia dos **CTGs**, jovens estudantes eram iniciados em tradições recentemente fixadas (ritos, danças e cantos, principalmente), assim como num código de sociabilidade particular, inspirado no universo gauchesco, histórico mas também imaginado, incluindo uma vestimenta oficial, uma linguagem característica e até mesmo uma categoria social inteiramente nova, a “prenda” (termo sem precedentes históricos razoáveis para designar a mulher gaúcha), regulando as formas de conduta e as relações entre seus sócios.

Borges (2012, p. 10, grifos nossos em negrito) comenta que “a ausência de tradição na área da dança obrigou a que, além de pesquisas de campo, **fossem feitas adaptações e criações coreográficas**. A falta de um traje feminino tradicional obrigou os tradicionalistas iniciantes a criá-lo”. Ao citar Lessa, a autora (2012, p. 10) ainda diz que

Paixão encasquetou que deviam ser vestidos compridos até os tornozelos; eu argumentei que se nós, rapazes, estávamos trajando nossas costumeiras bombachas, não carecia que as moças se voltassem para tão longe nos antigamentos; isto não chegou a ser posto em votação, mas o bigodudo Paixão nos venceu pelo cansaço.

Brum (2009, p. 776, grifos nossos em negrito) comenta ainda que “essas recriações têm objetivos identitários, que se expressam em estratégias de afirmação do regional, envolvendo múltiplos atores em uma **luta simbólica pelo monopólio de interpretação do que foi o gaúcho**”.

Jocelito Zalla (2010, p. 180) diz que “a invenção da prenda demandou esforços de definição e estetização de um modelo de mulher tradicionalista, cujo parâmetro seria, evidentemente, o gaúcho

ressignificado das novas tradições”.

Para além do vestido de prenda que, como podemos ver, foi claramente construído para fins socioculturais específicos, o termo ‘pilcha’ é outro que corrobora essa esteira de análise e, não por coincidência, também passou a dizer respeito à vestimenta do gaúcho. Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 373), pilcha é: “Adorno, joia, dinheiro, roupas, arreios, qualquer objeto de valor”. “Pilchudo”, por sua vez, é, segundo os irmãos Nunes (1982, p. 374), “Quem tem boas pilchas. Ricaço”. Esse processo de criação de vários elementos, para resolução de situações no presente, ficou bem destacado por Lessa (1985, p. 64, grifos nossos em negrito):

Assim, por exemplo, qual o adjetivo que daríamos a nós mesmos quando estivemos vestidos à gaúcha? Alguém sugeriu “aperado”. Mas “apero” é roupa de cavalo, o termo não ficava bem. Então, na ata de 8 de maio de 1948, o secretário Antônio Cândido se lembrou que pilcha é dinheiro ou objeto de uso pessoal que possa ter um valor pecuniário. “Vamos oferecer ao patrão de honra, Paixão, um churrasco ao qual **a indiada deve vir toda pilchada**”. **E esse invento colou!**

Assim, a partir desse período do fim dos anos 1940, com essa invenção destacada, e reapropriação do termo já existente para um novo fim, ‘pilcha’ passou também a significar, como os irmãos Nunes (1982, p. 374) corroboram: “Vestimenta típica do gaúcho”.

Inclusive, o projeto de lei<sup>14</sup> 806 de 2007 proposto na Sala de Sessões de 16 de abril do mesmo ano procurava oficializar a indumentária denominada “pilcha gaúcha” como traje de honra e de uso facultativo em solenidades públicas para ambos os sexos. De autoria do Deputado Pompeo de Mattos, ele previa a substituição livre do traje convencional em todos os atos oficiais públicos realizados no país, caso assim, o portador o quisesse. No PL, lê-se, entre outras coisas:

A imprensa nacional vem repercutindo a decisão da Câmara dos Deputados de proibir o ingresso de parlamentares no Plenário trajando vestimentas outras que não o tradicional “terno e gravata”. A medida provocou polêmica, pois, demonstra certo grau de preconceito e desconhecimento contra a diversidade cultural deste país continental que é o Brasil. A presença de parlamentares trajando vestimentas diferentes das usuais é tolerada nos parlamentos do mundo inteiro, pois, demonstra respeito aos povos e suas identidades culturais. O próprio parlamento brasileiro tem tradição em receber delegações estrangeiras e admitir o uso de trajes típicos por parte dos visitantes

O deputado Mattos, (expressões em caixa alta do autor) ainda justifica lembrando que

Em meu caso como gaúcho, quero informar, para quem desconhece a história e a legislação do meu Estado, que a pilcha, vestimenta histórica do gaúcho, foi transformada em traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul a partir da Lei nº 8.813<sup>15</sup>, de 10 de Janeiro de 1989, proposta pelo então deputado Joaquim Moncks. Esta Lei oficializou como traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul, para ambos os sexos, a indumentária denominada “PILCHA GAÚCHA”. A “Pilcha Gaúcha” por força da Lei pode substituir o traje convencional em todos os atos oficiais, públicos ou privados, realizados no Rio Grande do Sul. Inclusive, no Parlamento!

Essa pequena demonstração ilustra bem como o tradicionalismo gaúcho exerceu grande influência em diversas áreas do estado, sejam elas culturais, sociais, econômicas, turísticas ou

<sup>14</sup> Ver na bibliografia o projeto de lei 806 de 2007 de autoria de Pompeo de Mattos.

<sup>15</sup> Ver na bibliografia, o texto da norma da Lei nº 8.813 de 10 de janeiro de 1989 de autoria de Algir Lorenzon.

políticas, “infiltrando-se” através de seus mais variados elementos. A lei de 10 de janeiro de 1989, promulgada pela Assembleia Legislativa, através de seu presidente, o deputado Algir Lorenzon, estabelece em seu texto (grifos nossos em negrito) que será considerada pilcha gaúcha somente aquela que, “com autenticidade, reproduza com elegância, a sobriedade da nossa indumentária histórica, conforme os **ditames e as diretrizes traçadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho**”.

Destarte, podemos construir raciocínios de como a tradição gaúcha sul-rio-grandense do século XX e o concomitante tradicionalismo correspondente a ela foram transportados de geração para geração desde 1948.

Os excertos acima já nos permitem vislumbrar que é necessário, neste ponto do trabalho, esclarecer ao leitor a distinção entre quatro conceitos distintos, mas próximos: ‘tradicionalismo’, ‘gauchismo’, ‘gauchesco’ e ‘regionalismo’, pois esses, dentro do estudo analítico que estamos empreendendo nesta obra, reaparecerão e podem confundir o entendimento do leitor.

### 1.2.9 Tradicionalismo

Sobre o que é tradicionalismo, tocando no caso específico do tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense, há um excerto interessante de Ruben Oliven (1992, p. 109):

Quando se entrevistam tradicionalistas, apesar de sua preocupação em delimitar conceitos e fronteiras, observa-se uma grande dificuldade em definir e distinguir termos como tradição, folclore, regionalismo, nativismo, cultura gaúcha etc. Poder-se-ia afirmar que estamos diante de um grupo de intelectuais que se vale de um certo conhecimento como forma de poder. Trata-se, em última análise, de ter o monopólio sobre o direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos.

Podemos ver também, em “O Sentido e o Valor do Tradicionalismo”, tese aprovada em 1954 no I Congresso Tradicionalista, o pensamento do seu autor, Lessa (1979, p. 8), que fala sobre o que é tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense (e sobre a diferença entre tradicionalista e folclorista):

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura: graças ao que a sociedade adquire tranquilidade na vida em comum. [...] Não se deve confundir o folclorista com o tradicionalista; aquele é o estudioso de uma ciência, este é o soldado de um movimento. Os tradicionalistas não precisam tratar cientificamente o folclore; estará agindo suficientemente se servirem-se dos estudos dos folcloristas como base de ação e assim reafirmarem as vivências folclóricas no próprio seio do povo.

Além disso, para Lessa (1979, p. 5), a relação entre tradição e cultura se dá pelo fato de que a primeira serve como uma espécie de “canal” para a manifestação da segunda. Para ele, é através da tradição que a cultura é transmitida de uma geração a outra, enquanto “herança social”, a qual “tem por finalidade adaptar o indivíduo não só ao seu ambiente natural, mas também ao seu lugar na sociedade”.

Nas palavras de Côrtes (2002, p. 9), “O Tradicionalismo é um Movimento, tem dinâmica; é um

processo e não um evento estanque. Não é só um acontecimento. É uma cultura e um culto”.

E há, ainda, uma definição que deixa mais clara a conexão entre a intenção, desde o início, entre, de um lado, o específico Movimento Tradicionalista Gaúcho, iniciado pelo mencionado grupo dos secundaristas e, de outro, uma ideia de tradicionalismo pungente. Essa definição partiu de Glaucus Saraiva (1968, p. 17, grifos nossos em negrito), outro jovem fundador do Movimento, e está contida no prólogo de Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista, aprovada em 1961 no VIII Congresso Tradicionalista:

O Tradicionalismo ou Movimento Tradicionalista, é um organismo social, **perfeitamente definido e estatuído, de natureza cívica, ideológica e doutrinária, com características próprias e singulares que o colocam em plano especialíssimo no panorama da vida rio-grandense**, brasileira e americana. Cumprindo ciclos sociais, culturais, literários e artísticos de natureza nativista, procurando influir em todas as formas de manifestações de vida e do pensamento rio-grandenses, o Tradicionalismo gira em uma órbita que tem como centro os problemas rurais da nossa terra, o homem brasileiro em geral e o rio-grandense em particular, sua maior expressão, e onde estão fixadas suas raízes mais profundas.

Somando o que disse Lessa, Côrtes e Saraiva, temos o seguinte quadro:

(i) tradicionalismo reforça o núcleo de uma cultura através de ações, fazendo com que a “sociedade adquira tranquilidade na vida em comum” (parafrazeando, todos seguem o mesmo caminho sem maiores “problemáticas”); (ii) é um movimento cultural que tem claras tendências a cultivar o gaúcho do Rio Grande do Sul, sua maior expressão; e (iii) é um movimento social, com fins claros de natureza cívica, ideológica, doutrinária e que procura influir em todas as formas de manifestações da vida e do pensamento.

Podemos ir mais além e entender “tradicionalismo” como um sentimento de apego e de culto a uma tradição específica. No caso do Rio Grande do Sul, é o MTG a organização coletiva que se encarregou de divulgar e valorizar as manifestações e aceitações ligadas a esse tradicionalismo e tradição regional, criando as formas (e normas) que repassaram (e continuam repassando) essa específica tradição de grupo para grupo, além de se portar como a entidade credenciada para debates em torno da história factual do gaúcho histórico (primitivo) do Sul do país, o que, segundo as interpretações de Golin (1983a), torna-se uma ação um tanto quanto problemática, por carregar em seu “bojo” vários motivos ideológicos de seus mentores tradicionalistas.

Citando a tese de Jarbas Lima, “O sentido e o alcance social do Tradicionalismo”<sup>16</sup>, Borges (2012, p. 14) compartilha aqueles que são considerados os pontos principais do tradicionalismo gaúcho do Rio Grande do Sul: “Espírito associativo; Nativismo; Palavra dada; Defesa da honra; Coragem; Cavalheirismo; Conduta ética; Amor à liberdade; Sentimento de igualdade; Politização; Senso de modernidade”. Ainda sobre esse tradicionalismo regional, Brum (2009, p. 777, grifos nossos em negrito) diz que

**O tradicionalismo, como manifestação do gauchismo, compreende um conjunto de atividades organizadas e regulamentadas que objetivam celebrar a figura do gaúcho e**

<sup>16</sup> Ver na bibliografia a referência à tese de Jarbas Limas, “Tese O sentido e o Alcance do Tradicionalismo”.

seu modo de vida em um passado relativamente distante, tal como os participantes e sobretudo, os pesquisadores (tradicionalistas) do movimento o percebem e o definem em seus escritos, instituindo práticas de culto em torno das quais se glorifica um passado atualizado no presente.

Borges (2012, p. 14) compartilha ainda outra reflexão:

O MTG tem como estratégia a inserção social e a participação em todos os setores onde seja possível influir para o atendimento de suas metas. Onde quer que você vá, dentro do Rio Grande do Sul, em todas as instâncias e segmentos da sociedade, vamos encontrar tradicionalistas agindo de forma anônima ou organizada. Eles estão nas universidades, nas igrejas, nos clubes sociais, no poder judiciário, nas secretarias de Estado, nas empresas, nas associações de bairro [...]

Barbosa Lessa (1979, p. 73), por sua vez, procura ressaltar a diferença entre manifestações tradicionalistas e manifestações folclóricas. Para esse ideólogo do tradicionalismo gaúcho do Rio Grande do Sul, manifestações tradicionalistas seriam aquelas definidas como “projeção estética da tradição popular” (em especial as danças) e as manifestações folclóricas seriam aquelas manifestações “espontâneas” do povo, que se transmitem de geração a geração, mas sem a intervenção de um movimento organizado, como é o caso do MTG. Por isso, na visão de Lessa, as manifestações artísticas das internadas dos CTGs, em rodeios e apresentações, não podem ser chamadas de “folclóricas”, pois, para todos os efeitos, não o são no sentido pleno da palavra; mas sim de “manifestações artísticas de projeção folclórica”, isto é, manifestações artísticas tradicionalistas contemporâneas que, em alguma medida, tentam reformular (“reinventar”) algumas práticas musicais e coreográficas, consideradas folclóricas de determinadas culturas do Rio Grande do Sul. Em resumo, trata-se de uma tentativa de parcial reprodução mesclada às criações de autoria própria.

O excerto de Lessa, acima exposto, sobre folclore e tradição, remete-nos às reflexões de Golin (1983a) e nos faz perceber que não seria de se estranhar se então surgisse a seguinte pergunta (na reflexão do leitor): Como conseguiu o Movimento Tradicionalista Sul-Rio-Grandense se alastrar tão rapidamente e com tanta intensidade?

Tau Golin, crítico confesso do movimento, estudando-o há mais de trinta e cinco anos, diz que o maior motivo disso se deve ao fato do movimento estar atrelado aos governantes do poder político no Rio Grande do Sul em todos os períodos de sua existência, trocando diversos favores em troca de posições estratégicas na sociedade que favoreceriam suas ações tradicionalistas. Além disso, diz o autor (1983a, p. 89):

Dentro do Tradicionalismo, constitui-se uma cúpula intelectual. Suas tarefas básicas são orientar a tradição e desapropriar o “popular”. Essa elite autoritária - formada basicamente por pessoas oriundas da classe média à procura de cabides de emprego governamental, estancieiros ilustrados, policiais e brigadianos - coordena atividades tradicionalistas.

Jocelito Zalla e Luís Augusto Fischer (2018) confirmam como os tradicionalistas souberam introduzir sua presença muito bem em lugares estratégicos, pois, enquanto Barbosa Lessa escrevia

para a Revista do Globo (famosa na época dos anos 1950), indicando, inclusive, companheiros do movimento para as colunas de jornais locais, o outro ideólogo do tradicionalismo, Paixão Côrtes, comandava programas de rádio que faziam sucesso local, como os programas “Grande Rodeio Coringa” e “Festa na Querência”.

Golin (1983a, p. 89) cita, inclusive, que Paixão Côrtes teria primeiramente dito: “O que estamos assistindo é o culto de nossas tradições e não a vivência do folclore” (Jornal “Correio do Povo”, 31 de agosto de 1975); e, posteriormente, Paixão também teria afirmado: “O Rio Grande do Sul é um dos estados brasileiros mais pobres em folclore” (Jornal “Zero Hora”, 22 de agosto de 1977), o que corroboraria o pensamento de Lessa sobre “manifestações artísticas de projeção folclórica”.

Golin (1983a, p. 89) diz que, na verdade, as afirmações devem ser entendidas como “o folclore, como afirmação espontânea, foi totalmente suplantado pelo Tradicionalismo”. Isso se deve ao fato, segundo ele (1983a, p. 90), de que “o folclore fornece elementos imprescindíveis à formação de uma forte e consciente cultura popular e o Tradicionalismo nega-o, conseqüentemente o MTG projeta-se como empecilho e como negador da cultura visceralmente representativa dos rio-grandenses”.

Ou seja, na visão desse crítico, os tradicionalistas do MTG elegeram como foco uma específica cultura e costumes atrelados a ela, ambos a serem exaltados muito mais do que a riqueza folclórica de elementos culturais populares da história do Rio Grande do Sul; e tal eleição não se deu de forma neutra segundo Golin (1983a, p. 90):

A estratificação dos fatos folclóricos mantidos pelo Tradicionalismo se baseia na manutenção de somente aqueles que foram presenciados antigamente nas estâncias. Ou seja: a metodologia tradicionalista obriga o culto no presente das expressões que tiveram existência na casa grande dos estancieiros. O Tradicionalismo afasta de seu convívio aqueles fatos folclóricos da zona do minifúndio e, principalmente, os de origem africana, que são os mais diversificados e complexos do Rio Grande do Sul, ainda vivos, incorporados às comunidades [...]

Borges (2012, p. 15) sobre como o Movimento Tradicionalista Sul-Rio-Grandense teria se alastrado tão rapidamente e com tanta intensidade, comenta que “a resposta não é simples e nem definitiva”, mas, possivelmente, seria a que expomos abaixo, e vai na linha contrária de Golin:

O sentimento de pertencimento, o orgulho, justificado ou não, as façanhas dos antepassados, a permanente luta contra os castelhanos pela posse do território, a relação com o cavalo e com o boi, a situação de isolamento por ser o “garrão do Brasil”, o espírito militarista, o conceito de família, a miscigenação cultural quase perfeita, o apego ao “pago” e o respeito à “querência”, mesmo submetido à condição de cosmopolita, tudo isso agregado explica, ao menos parcialmente, o fenômeno.

Seja qual for a hipótese mais plausível, não é difícil de percebermos o ponto que, neste trabalho, mais nos interessa: o MTG, através de seus coordenadores, militantes e adeptos, no decorrer de sua existência, esforçou-se em reelaborar, através de vários mecanismos, aquilo que se entende como “o gaúcho histórico que viveu no Rio Grande do Sul”, mantendo essa reelaboração sempre atrelada aos discursos que tocam em elementos de um passado bem escolhido e “recortado” para, assim, dar legitimação às suas atividades tradicionalistas na contemporaneidade, uma espécie de “borrifação

(pulverização ou vaporização) de verdade” sobre os seus próprios rituais tradicionalistas, tentando se adequar às mudanças temporais nos períodos históricos de sua “caminhada”, mas sempre atrelando esses rituais e essas formas de se manifestar (regional e culturalmente) àquela figura central do gaúcho idealizado pelo movimento.

Esse grupo de coordenadores, diretores, militantes e adeptos, não é somente um aglomerado neutro de tradicionalistas locais, mas um grupo específico que, dentro do Rio Grande do Sul, pretende sempre manter essa tradição em movimento, procurando revivê-la, recriá-la e, de várias formas, readaptá-la, preservando seus símbolos, ícones, rituais e ocorrendo em locais em que, por excelência, é possível se manifestar conforme tal tradição (como, por exemplo, os CTGs), buscando angariar apoio de todas as formas possíveis (políticos inclusive) e, claro, sempre em busca de novos partidários simpatizantes. Isso nos remete a um trecho de Luvizotto (2010, p. 33, grifos nossos em negrito), onde lê-se:

Pode-se traçar um fio condutor entre a criação desses elementos e aquilo que Hobsbawm e Ranger chamaram de tradições inventadas. **Cada elemento, do vestuário, da dança, da fala, passou a ser elaborado e reelaborado para representar o passado do homem do campo, os elementos antigos são buscados para o presente, onde lhe são dados novos significados.** As tradições inventadas neste contexto são reinventadas constantemente procurando atribuir um valor, resignificando práticas e rituais cotidianos, buscando manter coeso o sentido dessas tradições no contexto da modernidade, procurando satisfazer o indivíduo na busca por segurança ontológica.

Por sua vez, Anthony Giddens (1990, pp. 37–38) argumenta que, nas sociedades tradicionais, um passado reconstruído tende a ser venerado e os seus símbolos conteriam e perpetuariam “a existência de gerações”. Por isso, sua simbologia é valorizada. O autor diz ainda que a tradição seria um meio de “lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes”.

No decorrer deste trabalho, reforçaremos sempre que o tradicionalismo sul-rio-grandense, em larga medida, gravita em torno da ideia da grande fazenda agropastoril e latifundiária, a “nostálgica” estância do Rio Grande do Sul de outrora (séculos XVIII e XIX, principalmente em regiões de gado e de charque, como a Campanha e a Pampa). Trata-se de uma tentativa tradicionalista de manutenção e reprodução de alguns elementos daquele “cosmos” do passado<sup>17</sup> num período presente pós-moderno tão móvel.

Essa tentativa encontrou relativo “amparo”, principalmente quando se criaram as bases (materiais e espaciais) dos CTGs no mundo urbano, por excelência, desenvolvidos para as manifestações dos rituais e simbolismos desse tradicionalismo regional. Aqueles que queriam fazer parte de tais CTGs passaram, com o tempo, a seguir cartilhas reguladoras das práticas tradicionalistas

<sup>17</sup> Ainda é possível encontrar em determinadas regiões do Rio Grande do Sul, afastadas da metrópole Porto Alegre (como em áreas da Campanha e da Pampa), fazendas que guardam semelhanças arquitetônicas com as antigas estâncias agropastoris do século XIX. Pelotas é uma cidade que possui essas fazendas, algumas já tombadas pelo poder governamental.

ditadas pelo MTG, mas, antes disso, já reproduziam simbolicamente, numa alegoria, a hierarquia social<sup>18</sup> que existia naquelas grandes propriedades rurais do Rio Grande do Sul, assim legitimando, no tempo presente, a posição de um grupo que domina o outro, segundo as interpretações de Golin (1983a).

Mas precisamos destacar um ponto, a fim de não confundir o leitor: existem vários indivíduos que são praticantes e simpatizantes de alguns aspectos da tradição e da cultura gaúcha sul-rio-grandense. Alguns exemplos: a ida a um baile gaúcho; o ato de sorver um chimarrão em um parque público; a ação de comer um churrasco com outros gaúchos; o ato de assistir os desfiles da Semana Farroupilha; o ato de montar a cavalo com uma pilcha completa etc. Tudo isso sem necessariamente professar as crenças específicas do MTG, tampouco ser filiado a ele, como é o caso de vários músicos gaúchos espalhados em todo o Brasil que produzem canções com temáticas gaúchas.

### 1.2.10 Gauchismo

Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 211), o termo ‘gauchismo’ relaciona-se com “costume, hábito de gaúcho. Palavra, expressão ou construção característica da fala gaúcha”. Por sua vez, Maria Eunice Maciel apud Brum (2009, p. 777, grifos nossos em negrito) diz que ‘gauchismo’ pode ser entendido da seguinte forma:

Diversas manifestações culturais que têm o gaúcho como ponto de referência e que investem nessa representação, alimentando um sentimento de pertencimento. **A diferença com outras dimensões do regionalismo é que o gauchismo não quer estudar ou escrever sobre o gaúcho, mas oferecer um culto às tradições por “encarnação” de uma imagem do gaúcho. A personificação do gaúcho pelos tradicionalistas pretende representar o “verdadeiro” gaúcho. Eles se dão o título de “guardiões” de uma pureza, em nome de uma autenticidade.** Fazem parte desse universo de culto [...] intelectuais e literatos interessados nas tradições regionais [...] poetas e músicos que participam dos festivais nativistas [...] os participantes dos CTGs e dirigentes do MTG, folcloristas.

Já Rudinei Kopp (2001, p. 114), fundamentando-se nas reflexões de Mário Maestri, contribui dizendo que, gauchismo sul-rio-grandense seria o movimento que tenta reproduzir nos galpões dos CTGs a estrutura patronal do poder da antiga oligarquia pecuária sul-rio-grandense. O autor cita que Mário Maestri, em diversas ocasiões, “já pontuou como o negro ficou fora do inventário mitológico gaúcho. As faces que o gauchismo tomou e toma não correspondem exatamente à maneira como todo habitante do Rio Grande do Sul se vê como gaúcho”.

Ainda, segundo Brum (2013, p. 312), o gauchismo seria um movimento iniciado no final do século XIX no Rio Grande do Sul, no qual a exaltação do gaúcho aconteceria através da literatura, música, pintura etc. Já o tradicionalismo gaúcho que apareceu a partir de 1947 reúne participantes que performam (“encarnam”) determinados papéis e encenam um determinado passado rural no

<sup>18</sup> Na estrutura interna dos CTGs, apropria-se e (re) significa-se a nomenclatura das antigas estâncias. Segundo Borges (2012, p. 10): “O presidente é “Patrão”. O vice-presidente é “Capataz”. O tesoureiro é “Agregado das Pilchas”. O secretário é “Sota-Capataz”. Os departamentos são chamados de “Invernadas”. Os membros masculinos são os “Peões” e as mulheres são chamadas “Prendas” e o traje é “Pilcha”.

presente urbano. Esses participantes se autodesignam como tradicionalistas e através de atividades campeiras e artísticas visam “recriar” o mundo em que viveram os antigos gaúchos do Rio Grande do Sul. Vejamos no tópico seguinte, então, qual é a proximidade (semelhança) entre o termo ‘gaúcho’ e o termo ‘gauchesco’.

### 1.2.11 Gauchesco

Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 211), o termo ‘gauchesco’ é “um adjetivo relativo a gaúcho. É outro termo que, assim como regionalismo, se refere a qualquer aspecto da cultura gaúcha característica da região do Rio Grande do Sul”.

Mas cabe ressaltar que, no Uruguai e na Argentina, o termo ‘gauchesco’ conecta-se com uma determinada produção escrita e poética, alcunhada, em espanhol, de *Gauchesca* (ou *Poesía Gauchesca*), representada por vários autores, sendo essa poesia, segundo Álvaro Santi (2004, p. 19), aquela que “a partir das guerras de independência, e durante todo o século XIX, dedicou-se a dar voz ao homem do campo, eventualmente guerreiro”.

Uma vez que nossa obra historiográfica versa, entre outras coisas, principalmente sobre canções populares regionais gaúchas, é interessante notar que, segundo o escritor argentino Eleutério Tiscornia apud Santi (2004, p. 19, em espanhol), a *Poesía Gauchesca* teria se inspirado fortemente na figura do *payador* (espanhol), que ao final do século XVIII, apresentava-se como um

*campesino cantor, impueto a los demás por la superioridad de sua vena lírica, que ambulaba cantando, de pago em pago, los resortes de sua vida interior, sus triunfos de amor, sus dolores, sus anhelos, algún encuentro desesperado con los salvajes, los atributos de una naturaleza poética, el destino del hombre* (pp. 27-28).

O pajador (termo em língua portuguesa), dentro da música gaúcha do Rio Grande do Sul, tornou-se muito conhecido<sup>19</sup>, ou seja, a *payada* (pajada em Português) também se tornou uma prática dos “gaúchos de cá”.

A região que viria a ser o Rio Grande do Sul foi território da coroa espanhola por vários anos e, por esse motivo, segundo alguns estudiosos (e músicos), agregado aos fatos das proximidades histórica e geográfica com a região platina (Uruguai e Argentina), se deve o fato do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense (tal como definiremos no Capítulo V) ter influências culturais hispânicas, como se pode ver até hoje em ritmos como “*chamamê*”, “*zamba*”, “*chacarera*”, “*milonga*” (segundo alguns, derivada do “*tango*” argentino, segundo outros estudos dando origem ao “*tango*”), “*milonga*”, “*polca paraguaia*”, “*polca correntina*”, “*galopa*”, “*rasguido doble*”, “*pericón*”, sem mencionar a enorme quantidade de palavras de origem espanhola no dialeto do gaúcho sul-rio-grandense, constantemente presentes em letras de canções até os dias de hoje. Negar a influência hispânica (platina) na história da formação do Rio Grande do Sul, bem como de seu regionalismo

<sup>19</sup> No Rio Grande do Sul, foi instituído o dia 30 de janeiro como Dia do Pajador Gaúcho, em homenagem a um dos mais renomados pajadores brasileiros, Jayme Caetano Braun (1924–1999) que nasceu no mesmo dia em 1924.

linguístico e de sua música gaúcha, é motivo de críticas de vários historiadores.

### 1.2.12 Regionalismo

Dentre todos os termos, provavelmente, ‘regionalismo’ é o que pode causar mais confusão, justamente por ter uma grande abrangência conceitual. Santi (2004, p. 17, grifos do autor em itálico) diz que,

Embora a palavra “regionalismo” surja no contexto de diversas disciplinas, foi na literatura que seu uso tornou-se mais corrente. No contexto da crítica literária e da história da literatura brasileira, aplicou-se o termo a manifestações tão díspares quanto *Inocência* e *Grande Sertão: veredas*, por exemplo.

O conceito de “regionalismo”, no Rio Grande do Sul, está atrelado à identidade cultural construída sobre o gaúcho dessa região, pois mobiliza a comunidade em torno de um projeto identitário regional, que, há muito, já foi implementado. Portanto, poderíamos classificar também o regionalismo como uma espécie de manifestação cultural de uma determinada comunidade — a qual pode estar ligada (ou não) a grupos tradicionalistas — que tem como um de seus princípios, a defesa e a manutenção de uma identidade cultural inventada para os mais diversos objetivos.

Poderíamos analisar ainda o conceito de “regionalismo” conectando-o com a ideia de “alteridade cultural”. Lembrando que, ao falarmos de regionalismo, deve-se ter em mente sua relação direta com a noção de “região”. Assim, poderíamos também descobrir se o regionalismo, enquanto movimento que proporciona discursos culturais, visa mobilizar aproximações ou distanciamentos entre grupos culturais distintos que coexistem dentro de uma região nacional. O regionalismo, segundo Ruben Oliven (1992, p. 22):

[...] aponta para as diferenças que existem entre regiões e utiliza essas diferenças na construção de identidades próprias. Mas, assim como o nacionalismo, o regionalismo também abarca diferentes facetas, expressando frequentemente posições de grupos bastante distintos, contendo desde reivindicações populares até os interesses disfarçados das classes dominantes.

O fato é que, para o nosso estudo, regionalismo (e “regional”, adj.) está sendo aplicado com o seguinte significado mencionado por Santi (2004, p.18): “algo que extrapola a literatura, para designar qualquer aspecto da cultura característico do Estado, da culinária à maneira de se vestir”.

A partir daqui, após essa rápida apresentação sobre as origens da tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, o MTG e a distinção entre os conceitos, podemos começar a mostrar as conexões que fizemos entre as análises da obra de Hobsbawm e Ranger (2018) e a existência da tradição gaúcha sul-riograndense, a fim de fazermos ainda mais reflexões simétricas de sua existência.

### 1.2.13 Tradição inventada

Ranger e Hobsbawm, em “A Invenção das Tradições” (2018), comentam justamente que é necessário criar todo um “corpo” — um aparato material e espacial — para que uma tradição se desenvolva, negando alguns aspectos e readaptando outros às necessidades presentes dos

tradicionalistas. Vimos isso nos CTGs.

Tradição vem do latim *'tradere'*, termo que pode ser traduzido para o português como: ensinar algo, transmitir algo, trazer, entregar. Os já mencionados jovens secundaristas queriam justamente “resgatar” (tal como vimos em alguns trechos anteriores) alguns aspectos da cultura e da vida social que tinham por base o mundo rural-estancieiro do Rio Grande do Sul, readaptando-os às maneiras de viver daquele “mundo rural” para o “mundo urbano” da capital Porto Alegre do período dos anos 1950.

Essa tradição gaúcha sul-rio-grandense, seguindo a direção teórica que as análises de Hobsbawm (2018) indicam, seria considerada “inventada”, pois foi formal e publicamente estabelecida, não sendo difícil de localizar sua origem em um determinado tempo cronológico limitado. Vale mencionar que, embora a durabilidade das tradições não seja objeto de estudo de “A Invenção das Tradições” (2018), o caso é que essa moderna tradição local completará, ao que tudo indica, cem anos de existência no final da década de 2040 (2047), ainda angariando vários adeptos ao seu *modus vivendi*; diga-se de passagem, em todo o Brasil e, com mais ênfase, na região Sul.

Como outras tradições inventadas, essa possui um conjunto de práticas, reguladas por regras tácitas e abertamente aceitas por seus adeptos. Essas práticas são de natureza ritualística e de natureza simbólica. Tais práticas visam inculcar certos valores e certas normas de comportamento em seus adeptos e isso é conseguido através do método da repetição. Consequentemente, ao repetir o que algum tradicionalista fez antes de outro, estabelece-se uma continuidade em relação ao passado, o que implica, geralmente, na manutenção do “mesmo plano básico”, com pequenas mudanças de época para época. Exatamente o que Hobsbawm e Ranger demonstraram em seu livro (2018).

Outro aspecto dessa tradição que concatenamos com as escritas da obra é que, segundo o resultado das análises que fizemos dos excertos, o movimento dos jovens secundaristas teria surgido também como uma espécie de “reação a uma situação nova”; no caso específico, reação à situação histórica urbana e situacional ao qual eles estavam inseridos, portanto, em certa medida, era o embate de contrastes entre mudanças e inovações que surgiam e a tentativa de estruturar, de maneira invariável, ao menos alguns aspectos da vida social e cultural, negando a mobilidade dos seres perante a instabilidade das identidades culturais do século XX (como veremos, ainda neste capítulo, nas questões envolvendo a crise de identidade, tal como abordadas por Hall [2006]).

Mas, antes de seguirmos, precisamos explicar ao leitor, de forma um pouco mais clara, um curtíssimo resumo do contexto nacional brasileiro do final da década de 1940 e um pouco mais de detalhes dos possíveis motivos que se arraigaram naqueles estudantes secundaristas do ginásio Júlio de Castilhos, “instigando-os” na sua decisão com tendências tradicionalistas que pretendiam exaltar a cultura gaúcha do Rio Grande do Sul, o que desembocaria mais tarde no tradicionalismo publicamente reconhecido do MTG. Por conta disso, expomos abaixo a síntese dos pontos que julgamos serem os mais necessários. Kopp (2001, p. 112, grifos nossos em negrito), por exemplo, diz

que um dos motivos seria a “saudade”:

Se no princípio o movimento representava muito mais a necessidade de um grupo de jovens do interior que estudava em Porto Alegre, capital do estado, e que sentia **saudade** das práticas comunitárias de suas terras natais, [...] teremos mais adiante a **adoção de práticas e regras que determinam o que é e o que não é tradição gaúcha. Os CTGs deixam de ser um simples espaço de identificação e passam a requerer o domínio sobre a cultura gaúcha.** Seriam os detentores do saber que caracterizam os costumes de um povo, guardiões da cultura.

Por sua vez, Appio (1997, p. 4) diz que aqueles jovens secundaristas queriam o direito de “fixar as coisas de raízes rio-grandenses, de preservá-las, de valorizá-las, de projetá-las[...] Queriam dizer: presente, estamos aqui! Este lugar é nosso! Sabiam o que queriam e tomavam postura, resolutos”.

Interessante perceber, segundo Borges (2012, p. 8), o que estava acontecendo em 1920 no Rio Grande do Sul, duas décadas anteriores ao movimento dos secundaristas, época de mudanças políticas e de revoltas (como veremos no fim do Capítulo II):

O surgimento do Instituto Histórico e Geográfico, em agosto de 1920, deu um impulso importante para uma reação que se esboçava contra a desenfreada “invasão” estrangeira que simplesmente ignorava e desprezava qualquer manifestação cultural típica da construção social do Rio Grande do Sul. Surgia o “regionalismo” como uma nova forma de expressão literária, tendo em Vargas Neto e Darcy Azambuja dois jovens expoentes. Os conhecimentos eruditos eram confrontados com a sabedoria campeira [...].

A mesma Borges (2012, p. 8, grifos nossos em negrito), por sua vez, também classifica o movimento tradicionalista gaúcho dos anos 1950, iniciado pelos secundaristas como “chuva fertilizante para fazer nascer uma nova planta”, comentando situações de alguns anos anteriores ao advento de 1947 e reforçando como já havia algum sentido de “tradicionalismo”, envolvendo um gauchismo. Mas esse tradicionalismo foi “sufocado” pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, o que também explicaria aquele “silêncio” das chamadas “manifestações culturais regionais” que os jovens teriam sentido e observado quando estavam na capital enquanto ginasianos:

Foi dessa geração nova, e do nascimento do nacionalismo, que brotou, em 1935, a “Exposição Farroupilha” e toda frenética programação comemorativa do centenário da eclosão da Revolução Farroupilha. Porém, parece que todo esse renascer das tradições se esvai com o golpe do “Estado Novo” protagonizado por Getúlio Vargas, em 1937. Sucederam-se dez anos de propaganda oficial negando os regionalismos para fortalecer o nacionalismo. As bandeiras estaduais foram queimadas e proibidas as execuções públicas dos hinos dos estados. **Mas a chama estava viva e guardada na alma da sociedade, tal qual semente que espera a chuva fertilizante para fazer nascer uma nova planta.**

Outro argumento que podemos ver em falas dos dois ideólogos do gauchismo, Côrtes e Barbosa (1975, pp. 85–86), dão uma clara contribuição que corrobora o que explicitamos até aqui:

Ao mesmo tempo em que se enfraquecia a cultura tradicional rio-grandense, eis que também a cultura brasileira se via ameaçada por forte pressão, agora sob o impacto dos veículos de comunicação de massa. Os Estados Unidos haviam ascendido a uma posição hegemônica no mundo ocidental, e, tal como Espanha ou França em etapas anteriores, tornavam-se o principal centro de irradiação de modas e cultura. Valiam-se para tanto, do cinema, do disco, dos livros “best-sellers”, das histórias em quadrinhos com seu Capitão América e outros super-homens norte-americanos.

É aí que trabalhamos com a hipótese de “choque cultural”, entre os jovens estudantes secundaristas oriundos do interior do Rio Grande do Sul acostumados a específicos *modus vivendi* e o mundo cosmopolita, tecnicista e moderno de uma Porto Alegre urbanizada e em ritmo de produção fabril e industrial que, aos olhos daqueles rapazes, de “gaúcha e tradicional” não tinha praticamente nada. Nesse sentido, o próprio Côrtes (2001, p. 8) admite a influência do “campo” na sua forma de enxergar o restante:

As origens dos precursores desse Movimento cultural-tradicionalista é uma só: o campo. E, se é um fato que as ações desencadeantes do Movimento se localizam em centros urbanos, também é uma verdade que os jovens que as provocaram tinham uma formação de convivência pastoril, de raiz interiorana, ou então, eram ligados a famílias tradicionais da vida rural [...]. Não eram urbanos em outras palavras, embora vivessem citadinamente.

O mesmo Côrtes (2001, pp. 8–12) também comenta de possíveis preconceitos que os jovens secundaristas teriam sofrido em Porto Alegre por se vestirem com determinadas peças de roupa e terem alguns costumes, além da confissão da vontade de “divulgação”:

Aqueles rapazes, com formação de galpão, criados no meio campeiro, se depararam com uma situação, a de ser “proibido” de sair às ruas com roupas pastoris tradicionais [...]. No entanto, neste período, fora do pago, vestir-se como campesino era motivo de gozação. A própria sociedade urbana interiorana, hostilizava nossa gente do meio campestre, chamando-o de baicuera, caipira e de outras expressões de menosprezo. [...] Onde cultivar e divulgar nossos hábitos e costumes pastoris, se era vergonhoso e anti-social aparecer à janela ou à porta da casa, na Capital Gaúcha, com o chimarrão à mão? [...] Não era dada a sua real oportunidade de trazer a público, suas manifestações pampeanas mais sinceras, mais puras, (“eram coisas de grosso”).

A hipótese de “choque cultural” pode ficar ainda mais clara quando lemos as sensações registradas, carregadas de juízos de valor negativo, de Côrtes e Lessa (1975, pp. 85–86) sobre, justamente, os “jovens da sociedade urbana”, ao que tudo indica, com modos e costumes bem diferentes dos seus:

A “lei da imitação”, já enunciada ao início deste livro, evidentemente estava a pleno vapor. As elites urbanas, e principalmente os jovens da sociedade urbana procuravam imitar tanto quanto possível o “american way of life” [...]. Com extraordinária rapidez a juventude voltava as costas para suas raízes culturais e procurava mergulhar, a fundo, no modelo que os filmes de Hollywood apresentavam. Significativo foi o nome dado, no Brasil, a essa geração jovem: “geração Coca-Cola”.

Além disso, há um antagonismo carregado de juízo de valor negativo entre as práticas de vida da cidade e as práticas de vida do campo; lugar idealizado sob vários aspectos, na visão de Côrtes (2001, p. 10):

[...] o nosso homem agro, começava a sentir-se atraído pela fluorescência luminosa urbana, pelos apitos das fábricas; pelas indústrias que precisavam de mão-de-obra para desenvolver ainda mais sua produção. E assim, muitos deixaram seus rincões, suas raízes campechanas, ou as trocaram pelas “novidades citadinas”. Os ranchos da Campanha, de paredes de amplidão, de horizontes infinitos e varridos por ares límpidos e silvestres, foram permutados por casas circunscritas a vielas de improvisados vilarejos perimetrais, bafejadas por poluição das chaminés das indústrias [...] Muitos campeiros passaram a montar “garbosas” bicicletas, em vez de um pingão de lei.

Vários estudos historiográficos vistos por nós realmente fazem menção à década de 1940 no Brasil e às notáveis influências de “padrões de comportamento” vindos, principalmente, dos Estados Unidos. Particularmente nos veículos de comunicação social, expressões artísticas e modelos de conhecimento técnico; recordemos que, em um período anterior ao que os jovens secundaristas viviam em Porto Alegre, o governo de Getúlio Vargas se alinhou às políticas estadunidenses para a América — principalmente durante a Segunda Guerra Mundial —, portanto, em certa medida, realmente havia uma influência em vários aspectos.

Nosso objetivo não foi o aprofundamento dessa passagem da história nacional, mas a apresentação de um resumidíssimo quadro sintético, atrelado, principalmente, às possíveis causas dos jovens secundaristas, no que toca ao desenvolvimento do tradicionalismo gaúcho do Rio Grande do Sul.

Luvizotto (2010, pp. 41–43, grifos nossos em negrito), com suas análises, corrobora a hipótese com a qual trabalhamos de “choque cultural” entre os secundaristas e os jovens urbanos porto-alegrenses, ao salientar aspectos do modo de vida daqueles, adjetivando sua empreitada tradicionalista como que motivada por uma espécie de “reação revoltosa”:

Em meados de 1940, o Rio Grande do Sul era palco do americanismo. **Revoltados** com essa situação, em 1947, um grupo de jovens fundou o Departamento de Tradições Gaúchas no Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre (Grêmio Estudantil) [...]. **Eram estudantes secundários vindos do interior, oriundos de áreas pastoris de grande latifúndio onde predominava a pecuária e filhos de pequenos proprietários rurais ou estancieiros em processo de declinação social, que saíram de suas casas para estudar na capital.** [...] A criação ou invenção do culto à tradição foi uma tentativa de **reação às transformações da sociedade e à influência de outras culturas que penetravam na sociedade sul-rio-grandense.** É uma manifestação em defesa de uma cultura original e fundamenta-se na história de lutas desse povo pela defesa de seu território.

Já o ex-presidente tradicionalista do MTG, Manoelito Savaris apud Luvizotto (2010, p. 61), assumidamente seguidor das cartilhas conservadoras do movimento, levanta a seguinte questão: As sociedades que não “possuírem clareza cultural e identidade própria sucumbirão diante do poderio econômico de outras sociedades, perante à globalização”?

Segundo as interpretações de Golin (1983a) essa seria a nítida confissão de um tradicionalista que acredita que (i) as sociedades têm uma “identidade própria” e que (ii) tais sociedades, por se submeterem à padrões homogeneizantes oriundos da globalização, perdem a “clareza cultural”, logo, precisam ser esclarecidas quanto à “sua cultura”, e, claro, o MTG assumiria esse papel de “agente esclarecedor”, pois tal movimento se porta como o defensor do “regionalismo cultural”. Além disso, lembremos o que Hobsbawm (2018, pp. 11–12) diz sobre “transformações nas sociedades” e sua relação direta com as tradições inventadas:

Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a “invenção” de tradições neste sentido. Contudo, espera-se que ela ocorra com mais frequência: 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;

Para além das motivações daqueles secundaristas, naquele distante final dos anos 1940 brasileiros, não há dúvidas de que essa tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, em certos aspectos específicos, era invariável e procura ser assim nos dias atuais, o que dificulta para alguns adeptos (principalmente os mais conservadores) lidarem com situações imprevistas e se habituarem às novas situações trazidas pela imprevisibilidade parcial do presente pós-moderno, características bem salientadas nas análises de Hobsbawm (2018) e Hall (2006).

Fica claro que, por um lado, os “costumes” que fazem parte do “*corpus* ativo” dessa tradição regional não são a própria tradição em si, mas, por outro lado, os pilares que a sustentam e a identificam culturalmente perante outras tradições e seus tradicionalistas perante outros.

Poderíamos citar vários dos costumes que fazem parte dessa tradição gaúcha sul-rio-grandense do século XX, o que não é o objetivo neste momento, mas concordamos com os pensamentos de Hobsbawm e Ranger (2018) que elucidam que, tradição e costume são duas coisas diferentes, principalmente pelo fato do costume não ter a característica inerente de ser invariável.

Os autores comentam que as tradições inventadas tem como objetivo e característica fundamental a invariabilidade. O passado real ou “forjado” (inventado), no qual os tradicionalistas buscam referências e legitimação, impõe práticas fixas que tendem a ter como regras normais a formalização, a repetição, a imitação e a reprodução.

Já o costume (hábito, prática frequente, regular, modo de pensar e agir característico de pessoa ou grupo social) tem a dupla função de “motor do automóvel e volante do automóvel”. Ele serve para fazer o “carro funcionar e para guiar o carro para várias direções, inclusive imprevistas”. Costume não impede inovações e costume pode mudar até certo ponto, embora seja possível de se ver claramente que há certo tolhimento, principalmente pela exigência de que qualquer costume novo deve parecer compatível ou idêntico ao costume que vinha antes.

Hobsbawm (2018) afirma que a função do costume é dar a quaisquer mudanças (desejadas ou não) a validação, a aprovação ou a “sanção” do costume antecessor; o que passa aos tradicionalistas o conforto das sensações de continuidade histórica e de resistência à inovação. Em alguma medida, é o caso dos tradicionalistas gaúchos do Rio Grande do Sul, principalmente os mais conservadores, ligados ou não ao MTG.

A tradição e o tradicionalismo gaúchos do Rio Grande do Sul, recondicionados a partir dos secundaristas e defendidos com a oficialização do MTG (como seu órgão de maior projeção), além de terem hábitos e repetições internas e públicas, possuem todo um conjunto de crenças compartilhadas, uma ritualística coletiva, uma caracterização performática de conjunto e todos esses pontos em conjunção ativa — através das práticas culturais de seus adeptos e militantes — fazem força contrária às inovações e às alterações ou tentam se adaptar a elas desde que sem desestruturar “demais” os velhos costumes e práticas que há tanto tempo sustentam a tradição e, proporcionalmente, dão a sua “identidade”.

Podemos, por exemplo, usar o caso do gênero musical gaúcho, seja a corrente musical Regionalista, Tradicionalista (de “projeção folclórica”), Nativista, Missioneira ou, em bem menor quantidade, a corrente Tchê Music (como veremos no Capítulo IV).

Tal gênero (como definiremos no Capítulo V) possui certos padrões quanto à forma como a melodia é inventada, gravada, cantada, o campo harmônico é empregado, o ritmo, a performance nos palcos e até mesmo os conceitos das letras, principalmente os de “peleia” e “liberdade” (que será foco de nossa análise pragmática no Capítulo V). Alguns músicos gaúchos, não propriamente aqueles inseridos no MTG, mas, tradicionalistas mais conservadores, não gostam de possíveis “ameaças de inovação” quanto a esses aspectos musicais e textuais e alegam os mais diversos motivos para não inovarem musical e textualmente em suas obras. Entre esses motivos, principalmente a justificativa de que a inserção de instrumentos diferentes, de formas diferentes de compor, de cantar, de harmonizar, de performar e de, inclusive, registrar fonograficamente as canções, vai descaracterizar a “identidade” do gênero musical e esse passará a não ser mais gaúcho, ou, no mínimo, “menos gaúcho”. Quanto às “ameaças”, são adjetivadas de várias formas: “modismo”, “modinha”, “invenção passageira”, “modernismo”, “ilusão”, “falsa impressão”, “planta sem raiz”, “frescura”, “cola-fina” etc.

A justificativa fica explicada mais claramente quando percebemos que sempre há a conexão com a caracterização, com a forma como o músico, o compositor, o intérprete etc. atua no “palco social” onde se apresenta (conceito este a ser definido no Capítulo V). Se o músico não seguir certa “diretriz” ou certo “padrão de costumes”, pode até ser um músico gaúcho, mas é “menos gaúcho” que outro que segue mais. Tem a ver com a performance que o sujeito musical executa, e não só com a estrutura musical (peça musical).

Mudanças, “inovações” e “revoluções”, mesmo que parciais, não são bem-vistas e nem bem quistas pelos mais conservadores, pois passam a ideia de “descaracterização”. Descaracterizar é “sair” da tradição. Nesse sentido, algo muito mais fácil, como Hobsbawm (2018) nos direciona a entender, é alterar um costume do que uma tradição. Se um membro do grupo tradicionalista não performa segundo os caracteres específicos internos de um movimento tradicionalista, “quebra” o ritmo normal que a tradição possui, pois há a possibilidade de novas produções que não condizem com as anteriores, e isso causa atrito, causa “choque” de valores, havendo até mesmo a possibilidade do membro ser expulso do grupo tradicionalista pelos mais conservadores ou, no mínimo, julgado, recebendo ou não advertência (formal e/ou informal).

Na música gaúcha do Rio Grande do Sul, por exemplo, a guitarra elétrica e o contrabaixo elétrico foram inseridos, assim como outros aparatos tecnológicos no decorrer do século XX, mas tiveram que se adequar aos parâmetros, aos “protocolos” que já existiam para serem considerados “gaúchos” ou “menos alienígenas”, “menos estrangeiros”, “menos estranhos”.

Deve-se observar, porém, como Hobsbawm (2018) indica, que nem todo costume advém de

tradição, ou seja, nem todo costume é tradicional, mas não existe tradição sem costumes; costumes esses que são repetidos no decorrer de gerações, como bem podemos ver no caso da tradição gaúcha sul-rio-grandense. Tomar chimarrão<sup>20</sup>, por exemplo, também chamado de “mate”, era uma prática que os ameríndios do Novo Mundo já faziam, nas regiões onde hoje encontramos o Paraguai, Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul, muitas décadas antes dos Europeus chegarem. A infusão atual, carregada de simbolismos, mantém, em certa medida, fios condutores históricos com aquela primitiva, e é um bom exemplo de costume que hoje se faz presente dentro da tradição gaúcha sul-rio-grandense.

Por isso que, no decorrer do tempo, havendo mudanças dos costumes, há a séria possibilidade de a tradição sofrer alterações, como quando ocorreu a inserção de novos instrumentos (anteriormente mencionados) na música regionalista gaúcha, fato que os Irmãos Bertussi presenciaram bem quando inseriram a bateria (conjunto de percussão) nos bailes regionais. A inserção desses instrumentos sofreu resistência no início, mas hoje eles são praticamente a base instrumental de qualquer baile gaúcho regionalista (com conjunto completo de músicos). Esse é um bom exemplo de costumes que são aceitos e que mudam alguns aspectos, impactando no “corpo” da tradição, de forma lenta ou rápida, profunda ou superficial, mas deixando algum tipo de “cicatriz”, inclusive, tornando-se regulares.

Outro ponto importante é que vários detalhes de uma tradição são puramente tradicionais, ou seja, não são úteis; são costumes, mas não são “meros costumes”, são costumes chamados de “tradicionais”, como Hobsbawm (2018) bem aponta. Não se escolhe fazê-los individualmente sem que estejam acoplados a um ritual, num conjunto mais amplo de crenças aceitas.

Um adepto ativo da tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, por exemplo, não pode simplesmente romper com os costumes tradicionais “da noite para o dia” e, caso queira rompê-los, por algum motivo pessoal ou coletivo, sofrerá, sem a menor sombra de dúvidas, uma forte resistência por parte dos outros tradicionalistas, principalmente os mais conservadores. O acendimento simbólico, público e anual da Chama Crioula no Rio Grande do Sul, indicando que começarão os festejos de mais uma Semana Farroupilha e do Mês do Gaúcho, até o dia 20 de setembro, feriado no estado (Dia do Gaúcho), é um bom exemplo desse tipo de costume.

A capacidade situacional de lidar com situações imprevistas também é outra dificuldade de uma mentalidade tradicionalista, principalmente mais conservadora, como a reflexão de Hobsbawm (2018) nos esclarece. Isso nos remete a um acontecimento lamentável, conectado com a tradição gaúcha sul-rio-grandense; o casamento coletivo que se realizaria em um CTG, onde um dos casais era de orientação homoafetiva.

Pela falta de sucesso em impedir que esse casamento se realizasse, acabou que o CTG sofreu

---

<sup>20</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p.111): “Mate cevado sem açúcar; é preparado em uma cuia ou cabaça e sorvido através de um tubo metálico, com um ralo na extremidade inferior, ao qual se dá o nome de bomba. Café, chá ou qualquer outra bebida servida sem adoçar”.

danos materiais violentos, causados por um incêndio criminoso, numa mensagem que pode ser interpretada como “não queremos esse tipo de quebra de protocolo aqui”.<sup>21</sup>

É aí que fazemos a conexão que Hobsbawm (2018) orienta, quando comenta que não podemos confundir “tradição inventada” com “rede de convenções e rotina”. As “redes de convenções e rotinas” possuem justificativas e legitimações a nível técnico, são justificativas técnicas, e não ideológicas, como as tradições.

Tais redes são criadas para facilitar operações práticas, inclusive urgentes, que possam ser imediatamente definíveis, e que possam permitir prontamente aos seus organizadores e/ou executantes sua modificação ou seu abandono, de acordo com as transformações e necessidades práticas que esses usuários e organizadores necessitem.

Parafraseando, se algo não estiver funcionando no CTG, os tradicionalistas abandonam. Mas, se estiver, permitirá sempre que exista a possibilidade da inércia, da “não mudança” que qualquer costume tende a adquirir com o tempo de repetição e, obviamente, as mais variadas formas e frentes (visíveis ou não) de resistência às inovações por parte desses tradicionalistas que estão nessa “rede” e que, de uma forma ou de outra, adotaram esse costume quase que como “sagrado” ou, no mínimo, “invariável”; ou seja, no sentido de que “não se deve mexer nele”.

Assim, se o incêndio (ainda sem autoria definida) foi causado por tradicionalistas que frequentavam as ritualísticas e simbólicas práticas gaúchas do CTG em questão, parece-nos claro que esses mesmos tradicionalistas, numa conexão com o que “implodimos” anteriormente, não “deram” a sanção para o casamento envolvendo uma mulher que queria se casar com outra mulher, pois isso vai contra certos valores e normas de comportamento que já estão inculcados nesses tradicionalistas em questão.

Destacamos que não estamos afirmando que foram as práticas do tradicionalismo e da tradição gaúcha sul-rio-grandense que inculcaram tais valores nos autores do incêndio, mas estamos destacando que a causa do incômodo nos autores do incêndio, ao que tudo indica, foi o fato do casamento ter a alta possibilidade de se realizar dentro de um CTG, que claramente é um ambiente tradicionalista.

Mas precisamos ser mais rigorosos com a seguinte pergunta lançada: o que esses tradicionalistas têm que os tradicionalistas que aceitaram o casamento homoafetivo não teriam?

O próprio padrão do CTG, que é o responsável pela gestão do estabelecimento, mostrou-se aberto ao casamento, não se intimidou perante o ato de crime violento e comentou que essa atitude não representa a forma como outros tradicionalistas pensam. Logo, não podemos inculcar esse perfil a todos os gaúchos tradicionalistas que seguem as recomendações e normas ditadas pelo MTG. Vale lembrar que não há comprovação de que o incêndio foi causado por alguém que se autodenomine ou que seja identificado publicamente como “tradicionalista gaúcho sul-rio-grandense”. O fato é que

---

<sup>21</sup> Ver na bibliografia, “Após ameaças, CTG que receberia casamento gay é incendiado no RS” (2021).

alguém ligado ao mundo do CTG em questão, tradicionalista ou não, sentiu-se incomodado com o casamento a ponto de incendiar o estabelecimento.

Concatenamos o que escrevemos acima com o que Hobsbawm e Ranger (2018) tentam resumir quando falam da essência do que é uma tradição inventada. É um processo que cria normas, modelos, regras, procedimentos padronizados e, inclusive, transforma isso em rituais que têm, como característica mais marcante, o fato de sempre se referirem a algum passado, mesmo que inculcando isso aos seus adeptos pela repetição. Tau Golin (2004, pp. 7–8) é categórico ao tratar desse ponto:

A primeira característica dominante de uma identidade “tradicional-folclórica” em uma sociedade moderna é a diluição da noção de tempo histórico. Cria-se o “tempo vago”, ao qual se remete a origem de seus elementos. Ao se instituir como movimento cultural organizado, essa gauchidade se apresenta como se estivesse credenciada a reproduzir valores pretensamente imutáveis forjados pelos antepassados. Melhor dizendo, há uma reelaboração do passado como o lugar de uma sociedade tradicional. Entretanto, historicamente, a sociedade de tipo tradicional, nunca existiu no Rio Grande do Sul.

Hobsbawm (2018) também chama de “complexo” o conjunto tomado como um todo, mais ou menos coerente, cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação, de apreensão muitas vezes difícil pelo intelecto, e que, geralmente, apresentam diversos aspectos.

Quando o autor comenta “complexos simbólicos” está se referindo aos sistemas simbólicos que funcionam como elementos mediadores que permitem a comunicação entre indivíduos de uma mesma comunidade tradicional (ou tradicionalista) — o estabelecimento de significados compartilhados entre eles — e a percepção e a interpretação dos objetos, eventos e situações do mundo circundante.

Podemos fazer uma analogia com o dito acima imaginando uma cena inusitada, mas não impossível, de vermos em um baile gaúcho no Rio Grande do Sul: dois gaúchos onde um fala para o outro: “Eu identifico você como um gaúcho, assim como eu, porque você está usando bombacha, guaiaca, lenço vermelho no pescoço, está no baile do CTG dançando vanera com uma prenda de vestido e está tomando chimarrão. Aquele terceiro sujeito que está no canto do salão é menos gaúcho que nós dois, porque está usando brinco na orelha, tem tatuagem no rosto, está usando calça jeans apertada demais nas pernas, está de camiseta apertada demais nos braços, está de tênis, está “rebolando” no meio de uma vanera, tomando suco de laranja e não sabe, nem sequer, fazer um churrasco, mas quando come um churrasco, reclama do cheiro da fumaça”. Esse é um exemplo rápido de “complexo simbólico identificável”.

Ainda sobre a tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, como vimos, houve toda uma construção simbólica, política, de mídia e de turismo para que uma cultura específica, uma tradição inventada específica e uma identidade cultural específica, encerradas na readaptação moderna do gaúcho sul-rio-grandense, fossem espalhadas, nacional e internacionalmente, como “a” cultura, “a” tradição e “a” identidade que representa todo o povo de todo o estado do Rio Grande do Sul; o que

salientaremos por diversas vezes no trabalho não condizer com a total realidade histórica da região, e o que, rapidamente, já podemos ver nas próprias palavras de Luvizotto (2010, p. 25):

Não é possível pensar no estado do RS como um estado composto por uma população culturalmente homogênea. Isso é uma força de expressão. Existem muitos Rio Grande do Sul diferentes e cada um tem a sua cultura, os seus rostos e suas falas. São muitas faces de um mesmo Rio Grande.

Jocelito Zalla e Luís Augusto Fischer (2018) concordam com a afirmação de que a tradição que se desenvolveu no Rio Grande do Sul pode ser definida como inventada, pois, para ambos os autores, Paixão e Lessa incorporaram em seus discursos a “necessidade de conservação dos hábitos e costumes em vias de extinção. Tal fato fez com que as fileiras tradicionalistas engrossassem com a adesão de políticos, intelectuais e artistas conservadores”.

Para encerrarmos, não podemos esquecer de mencionar outra noção interessante atrelada às tradições inventadas, a saber, a de “guardião”. Sobre isso, Anthony Giddens apud Luvizotto (2010, p. 112) diz que

Para que a tradição seja transmitida e sua verdade formular seja passada aos membros da comunidade é necessário que haja um intérprete, o guardião da tradição – na modernidade tardia esse sujeito é substituído pelo especialista, ou perito. O guardião é caracterizado pelo papel que ocupa na ordem tradicional. Segundo Giddens estão diretamente ligados à verdade formular e ao sagrado que envolve essa tradição. A tradição é impensável sem guardiães, porque estes têm um acesso privilegiado à verdade; a verdade não pode ser demonstrada, salvo na medida em que se manifesta nas interpretações e práticas dos guardiões. O sacerdote, ou xamã, pode reivindicar ser não mais que o porta-voz dos deuses, mas suas ações de facto definem o que as tradições realmente são. As tradições seculares consideram seus guardiões como aquelas pessoas relacionadas ao sagrado; os líderes políticos falam a linguagem da tradição quando reivindicam o mesmo tipo de acesso à verdade formular.

Interessantíssima essa ideia de “guardião”, pois tratamos até aqui, justamente, da análise de uma tradição regional contemporânea, que, com o tempo, teve em um de seus próprios fundadores, Paixão Côrtes, um dos seus principais “símbolos” a ser seguido.

Em outras palavras, um dos efetivos expoentes mais importantes dessa tradição, durante praticamente toda sua trajetória de vida, dedicou-se à divulgação do tradicionalismo (diga-se de passagem, até internacionalmente), defesa de alguns costumes específicos e acabou “alçado” publicamente (ou seja, convertido cultural e socialmente) em um dos próprios símbolos dessa tradição, uma espécie de “imagem viva de referência do que é o autêntico gaúcho” e, conseqüentemente, do “exemplo de tradicionalista a ser seguido”, além de ter sido convertido no mais destacado e emblemático “guardião” dessa tradição, o qual sempre será lembrado com respeito e carinho.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Côrtes faleceu em Porto Alegre no dia 27 de agosto de 2018, em meio a várias homenagens e decretos de luto oficial por toda a região do Rio Grande do Sul. Sua influência dentro do estado foi tão grande que a famosa Estátua do Laçador, monumento histórico de Porto Alegre, que representa um gaúcho pilchado, teve como modelo o próprio Côrtes, criada entre 1954 e 1958 pelo artista plástico Antônio Caringi. Em 1992, a Câmara Municipal da capital aprovou a Lei Complementar nº279, instituindo, oficialmente, o monumento como símbolo oficial da cidade de Porto Alegre. 16 anos depois, a Lei Estadual nº 12.992 declarou o monumento como integrante do patrimônio histórico e cultural, além de escultura-símbolo do Estado do Rio Grande do Sul.

### 1.3 Identidade

O terceiro e último pilar conceitual deste trabalho é a aceitação e utilização do conceito de “identidade”, desenvolvido por Stuart Hall na obra “A identidade cultural na pós-modernidade” (2006). De nossa parte, conseguimos conectar suas observações ao estudo da identidade cultural que foi criada no Rio Grande do Sul e que focou em exaltar o gaúcho da mesma região, engendrando um conceito sobre esse ser. Abaixo sintetizaremos o porquê.

Hall (2006) comenta sobre o sujeito inserido no período da modernidade até a pós-modernidade, analisando aquilo que se convencionou chamar de “crise de identidade na pós-modernidade”.

Tal sujeito é “filho” do período posterior à Revolução Industrial e se “desdobra” em mais de um papel social (público) e individual (privado), podendo ser, concomitantemente, tanto o trabalhador da fábrica, como o pai de família, o escritor nas horas vagas, o participante de um time de futebol aos fins de semana ou — como no caso de nossa análise — um gaúcho sul-rio-grandense que veste sua pilcha e participa de manifestações da cultura gaúcha do mesmo estado, por exemplo, em um CTG, mas assumindo e desempenhando tantos outros papéis sociais.

Mas, antes de continuarmos, precisamos seguir com o rigor metodológico proposto neste trabalho e definirmos, ainda que sinteticamente, a diferença mais basilar entre dois conceitos: modernidade e pós-modernidade.

#### 1.3.1 Sintética definição da diferença conceitual entre Modernidade e Pós-Modernidade

Podemos lançar perguntas ao passado, e são essas perguntas que nos darão direções de pesquisa, de métodos, de teorias e de como entender o presente com as perguntas lançadas. Trata-se aqui do recurso da ordem cronológica, a linha do tempo, pois datas, momentos e acontecimentos estão sempre acontecendo em certos períodos, horas e dias; é o recurso do calendário, do relógio, da bússola que utilizamos para sabermos onde estamos e para onde estamos indo.

Ao falarmos disso, convém diferenciar alguns pontos para que não fiquem confusos na compreensão cronológica e conceitual do leitor nesta parte do capítulo. Em suma, resumiremos quatro pressupostos do trabalho de Stuart Hall (2006): (i) o que é modernidade; (ii) o que é pós-modernidade; (iii) o que é sociedade pós-moderna; e (iv) qual a diferença entre uma sociedade tradicional e uma sociedade moderna.

Quanto aos pontos (i) e (ii): Modernidade é algo que, inevitavelmente, está atrelado à Idade Moderna (período entre ±1453–1789). Convencionou-se chamar de “modernidade” uma série de tendências sociais, econômicas e culturais — as quais não é de nosso intento detalhar — que teriam atingido, progressiva e globalmente, as sociedades (sobretudo as de influência europeia). Tais tendências teriam começado em meados do séc. XV (primeira modernidade), estendendo-se até os

---

dias atuais (modernidade tardia), tendo passado pela segunda modernidade (que se desdobrou por volta da Revolução Industrial no séc. XIX).

Por sua vez, a modernidade tardia (que se iniciou por volta do fim da Segunda Guerra Mundial) é caracterizada, entre outras coisas, por uma maior interdependência política em âmbito global, flexibilidade cultural, alto dinamismo econômico e fragmentação da identidade dos sujeitos. Por essas razões, as relações sociais tornaram-se mais fugazes, frágeis e dinâmicas, o que inspirou um segundo nome para esse fenômeno, “modernidade líquida”, como chamou Zygmunt Bauman (1999). Alguns autores também chamam o ápice desse processo histórico (algumas décadas depois da Segunda Guerra Mundial) de “pós-modernidade”, e, ao que nos parece, é o caso de Stuart Hall.

Quanto ao ponto (iii): esse conceito histórico, segundo Hall, procura capturar toda a estrutura sociocultural principalmente desde o fim dos anos 1980 (queda do Muro de Berlim) até os dias atuais. Nesse período mais recente da modernidade, temos o ambiente em que a sociedade pós-moderna está inserida, tendo como suas principais características, segundo o autor, (1) alto nível de globalização, (2) alto domínio do sistema capitalista e (3) uma peculiar crise de identidade cultural. Em termos mais gerais de pensamento, a pós-modernidade representa vários contraprojetos aos antigos modelos de pensamentos lineares e de racionalidade técnica, defendidos na era moderna pelos iluministas e os sujeitos pós-modernos questionam as antigas utopias modernas e as antigas certezas de projetos que se pretendiam universalizantes nos âmbitos científico, político e moral.

Quanto ao ponto (iv), sobre a diferença entre sociedade tradicional e moderna, e com base no que resumimos acima, Hall, citando Anthony Giddens, afirma (2006, p. 15–16):

As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades “tradicionalistas” e as “modernas”. Anthony Giddens argumenta que: nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes.

Hall (2006, p. 16), ainda se apoiando em Giddens, enfatiza que a principal diferença entre as sociedades tradicionais e as sociedades modernas é a categoria de “descontinuidades”:

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores.

Assim, por contraste em relação à primeira e segunda modernidades, podemos entender que as sociedades da modernidade tardia (assim como seu “cume” na pós-modernidade ou “modernidade líquida”) são caracterizadas por diferenças, por descontinuidades, por fragmentações em seu próprio interior. Além disso, os atravessamentos de diferentes divisões sociais, econômicas, políticas, culturais e de gênero constroem diferentes papéis e posições para o sujeito pós-moderno, justamente o sujeito antagônico àquele moderno racional, cartesiano e linear dos séculos anteriores — o qual

assumia uma identidade mais fixa ou com pouca possibilidade de mobilidade.

Isso é fundamental para entendermos como o homem pós-moderno assume uma ou mais identidades culturais numa articulação que é sempre parcial, ou, como Hall destaca, “provisória, aberta, fragmentada, sempre possível de deslocamento, sem nem por isso ser menos coerente e provida de sentido”.

### 1.3.2 “Voltando” ao conceito de identidade

As velhas identidades, que por tanto tempo mantiveram os sujeitos em lugares bem definidos socialmente, encontram-se em um processo muito mais móvel do que em qualquer outro período da história, e isso, como Hall (2006, p. 9) explica, vem acontecendo desde o final do século XIX: “isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”.

Demonstraremos como isso se encaixa bem ao nosso estudo de caso da tradição gaúcha sul-rio-grandense, do tradicionalismo defendido pelo MTG e da identidade cultural que orbita o gaúcho sul-rio-grandense, pois, entre tantos argumentos dos tradicionalistas, um dos mais fortes era (e continua sendo) o de que os rio-grandenses (principalmente os jovens urbanos) da primeira metade do século XX (final dos anos 40) estavam passando por uma espécie de “crise de identidade”, esquecidos de suas “origens identitárias fixas”, “agarrados” a padrões que não os seus regionais “verdadeiros” e, principalmente, “cedendo” às demandas socioculturais impostas pelo imperialismo norte-americano no período posterior à Segunda Guerra Mundial (isso é um quadro resumido de seus discursos, já vistos).

Dentro dessa visão, o sujeito urbano da capital do Rio Grande do Sul, mesmo que indiferente a isso (ou talvez até mesmo desconhecedor), possuía suas antigas raízes culturais muito bem definidas (uma visão particular, carregada de julgamentos e de história de vida própria, como vimos). Os tradicionalistas defendiam que processos de aculturação (culturas externas) condicionam o sujeito (no caso, urbano) ao gradual esquecimento de suas “raízes culturais mais profundas” (“verdadeiras”); isto é, em grande medida, culturas “estrangeiras” são problemáticas em vários aspectos.

Por isso, entre outros objetivos principais do movimento, fazia-se necessário o “resgate” das culturas, das identidades e das tradições “verdadeiras” da “terra”, antes que o “tempo passasse” e fossem *aún mas olvidadas* (principalmente no meio urbano). Ou seja, necessitava-se “despertar” alguns sul-rio-grandenses dessa “sonolência”.

Contraditória ou não, o fato é que, em larga medida, essa identidade construída se tornou consensual sobre o gaúcho da região (inclusive, em certa proporção, quando se refere àquele primitivo que viveu nos séculos XVIII e XIX). Observamos isso em Dário Luiz da Silva, José Luiz de Moura Filho e Cassiano Telles (2014, p. 8, grifos nossos em negrito), que, comentando as reflexões de Pesavento, dizem que,

a identidade do Rio Grande do Sul é praticamente consensual no Estado. A construção deste imaginário social é um processo historicamente constituído, ou seja, **uma elaboração social de um conjunto de representações coletivas que dão sentido e significado às práticas sociais. Tal identidade é parte da realidade social.** Temos no Rio Grande do Sul uma realidade na qual a construção da identidade é um processo consolidado.

Além disso, ela se tornou institucionalizada, ou seja, aceita, divulgada e defendida, inclusive por políticos atrelados ao governo do Rio Grande do Sul em vários períodos de sua própria história (os participantes do MTG conseguiram até mesmo isso, através de variadas formas). Isso nos remete ao “poder de coesão social” que tal identidade logrou no estado, ideia que vemos no excerto de Llorenç Prats (1998, p. 68):

Dada a importância da identidade para a coesão social, as construções políticas precisam ser formalizadas e legitimadas socialmente e, quanto maior a profundidade com que penetram o tecido social, maior sua eficiência. As ativações patrimoniais são estratégias políticas, no contexto dinâmico da história, resultantes da correlação entre interesses e valores.

Lembremos que as identidades culturais dão ao indivíduo uma “sensação de pertencimento” a uma determinada comunidade, ou seja, elas não nascem com o sujeito, mas são formadas e transformadas no interior das representações. Hall (2006, p. 48, grifos em itálico do autor), sobre isso, diz que,

Nós só sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como “inglesidade” (*Englishness*) veio a ser representada - como um conjunto de significados - pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - *um sistema de representação cultural*.

*Mutatis mutandis*, isso pode ser adequado ao nosso estudo de caso específico pois, “se sentir gaúcho” dá a sensação ao indivíduo de pertencimento a uma determinada comunidade cultural que compartilha de um conjunto complexo de símbolos, representações e discursos construídos para, entre outras coisas, receber novos adeptos. A “comunidade simbólica” (seja ela nacional ou local), gera em seus membros a ideia de “assentamento”, de “ter uma casa” e é isso que explica, como diz Hall (2006, p. 49) “seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”.

Por mais que a identidade cultural com a qual esteja preocupado em suas análises seja a nacional, Hall (2006, p. 50) destaca que outros aspectos estão implicados nela (como, por exemplo, o fato de atravessarem a construção das identidades regionais).

Esse foi o caso do Brasil que, ao construir sua “identidade nacional” durante o século XIX, fê-lo amplamente através da construção das identidades culturais regionais, inclusive com o apoio da literatura, como veremos no Capítulo III. Citando Timothy Brennan, Hall (2006, p. 58, grifos do autor em itálico) nos faz recordar que a palavra “nação”, refere-se “tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso — a *natio* — uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento”.

É aí que o autor jamaicano (2006, p. 50) destaca que: “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações”, o que dialoga

prontamente com o conceito de tradição inventada de Hobsbawm (2018) e, em grande medida, essa conexão teórica é adequada ao estudo de caso da cultura, da identidade e da tradição gaúchas sul-rio-grandenses.

Essa conexão convergente com nosso trabalho fica ainda mais clara quando o autor (2006, p. 50) diz que “uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Destacamos que um dos pontos mais fundamentais de suas análises na obra é o seguinte: no período pós-moderno, não há mais uma única e pré-definida identidade cultural fixada antes mesmo do nascimento do sujeito, pensamento que os tradicionalistas, em certa proporção, principalmente os mais conservadores, defendiam (e ainda defendem, sejam eles gaúchos do Rio Grande do Sul ou não), mas há justamente o contrário, uma crise de identidade. Segundo Hall (2006, p. 12), “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”.

Isso, conforme o autor nos leva a entender, causa uma “revolução” na forma de pensar e interpretar as ações dos homens, se compararmos com as formas como anteriormente na história eram vistos e interpretados, pois, o processo da pós-modernidade coloca a identidade do indivíduo como uma espécie de “celebração móvel” e “ponto central de indagações”. Conforme Hall (2006, p. 13) comenta, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais”. A constância é a impermanência e não a permanência. A mobilidade e a flexibilidade substituem a acinesia e rigidez.

Não é de se estranhar que esse tipo de mudança histórica e forma de definir o “novo sujeito histórico” cause impacto em formas mais tradicionais de lidar com o contexto social e cultural (nacional ou regional), como aconteceu no caso da sociedade gaúcha sul-rio-grandense em vários períodos de sua história, principalmente a partir do final do século XIX em diante.

Isso é conectável com a tradição e tradicionalismo gaúchos do Rio Grande do Sul. Entre reconstruções e discursos, os tradicionalistas do MTG trabalham: (i) com a identidade cultural contemporânea do gaúcho do Rio Grande do Sul; e (ii) com a construção e divulgação ampla do seu tradicionalismo, através de várias estratégias sociais, valendo-se muito bem da utilização de artefatos culturais que fizeram parte da vida do gaúcho primitivo e campeiro do Rio Grande do Sul (tanto do passado da região quanto do presente), principalmente na “recombinação contextual” que permite, agora, outra “realidade” a ser encarada.

Essa “recombinação contextual”, mencionada no item (ii), também permite a legitimação de suas ações tradicionalistas e ajuda a “carimbar”, entre seus adeptos (e, em certa medida, na sociedade local como um todo), sensações de “alteridade regional”, “permanência com coisas verdadeiras do passado” e “sentimento de pertencimento” (“essas coisas são nossas, somos assim”).

Essa reflexão que estamos fazendo nos remete a Silva, Filho e Telles (2014, p. 9) que trabalham com os conceitos de identidade cultural, cultura e tradição inventada (mesma metodologia que estamos aplicando). Os autores afirmam que

A invenção da realidade não se restringe a elementos criados ou alterados, implica composições em que os elementos podem ter sido extraídos inalterados da realidade, mas cuja recombinação contextual permite a criação e uma outra realidade, com outro sentido. Descontextualização, recontextualização e composição de elementos são mais frequentes na invenção, na medida que são ratificados pela veracidade dos elementos, facilitando assim o processo de legitimação, conforme Prats (1997).

Como vimos nas interpretações acima dos tradicionalistas, sobre as diferenças entre campo e cidade, acreditamos também que havia uma espécie de julgamento nas suas interpretações sobre o mundo cosmopolita que os rodeava (em grande medida, influenciado por fatores culturais, sentimentais e ideológicos).

Côrtes (2001, p. 7) dizia que, “na verdade, em fins da década de 40, o povo gaúcho, a massa popular citadina, parecia ignorar o seu próprio patrimônio cultural-tradicionalista e estava alheio às coisas do seu passado primitivo”.

Seguindo a direção que as análises de nossos estudos indicaram, na visão desses tradicionalistas, o sujeito “moderno” (urbano, citadino, metropolitano) estaria um tanto quanto “perdido”, “confuso”, desconectando (culturalmente) sua vida atual com as origens que o conectava aos antepassados mais distantes, os de ‘antigamente’<sup>23</sup> (termo muito usado por Paixão Côrtes, muitas vezes de forma pouco definida cronológica e historicamente).

Então, aos objetivos do movimento tradicionalista, precisava-se agregar também a “recondução”, o “resgate”, o “despertar” desses jovens urbanos “sonolentos” e “em transe” para aquilo que seria cultural, histórico e tradicionalmente “seu”. Essa espécie de “missão” fica mais nítida na fala de Côrtes (2001, p. 11): “O que deveria ser feito para uma geração, jocosamente chamada de Geração Coca-Cola, bombardeada por múltiplos impactos socioculturais do pós-guerra?”

Isso nos leva a crer (somado a tudo o que já mostramos sobre os tradicionalistas) que esses indivíduos rurais se sentiam como “diferentes” dos jovens urbanos desse modernismo, sendo esses jovens, na visão daqueles indivíduos, uma espécie de “grupo social desorientado”, como se, de alguma maneira, o percurso histórico que levava o mundo ao pós-modernismo não tivesse atingido os jovens tradicionalistas que vieram do campo para cidade, ou, se atingidos pelo percurso histórico, não tivesse “arrancado” deles visões e conhecimentos que dos jovens urbanos teriam sido “arrancados” (ou que talvez os jovens urbanos nem tivessem). Côrtes (2001, p. 9), nos dá uma pista sobre isso:

Esses jovens pioneiros da arrancada pelo culto das tradições gaúchas do “Julinho”, não esperaram que alguém lhes oferecesse oportunidades graciosas para dizer de suas inquietudes,

<sup>23</sup> Procuramos por fontes históricas, onde, talvez, através de algum depoimento pessoal da época, algum dos tradicionalistas tivesse registrado alguma contribuição de algum jovem urbano de Porto Alegre, contendo afirmações desse tipo. Não encontramos nada na bibliografia consultada.

com relação ao panorama sócio-cultural que os cercavam. Nem se quedaram contemplativos diante das correntes alienígenas que pretendiam sufocar a alma dos autóctones campeiros sul-rio-grandenses.

Côrtes (2001, p. 11, grifos nossos em negrito) justifica dizendo também que os jovens tradicionalistas não estavam se insurgindo contra “as coisas do desenvolvimento, da liberdade, do progresso” e nem que eram “insensíveis à evolução”. Mas sim que queriam o “**direito de fixar as coisas de sua terra**, preservá-las, dar-lhes o digno mérito dos seus devidos lugares e momentos”.

É aqui que fica ainda mais clara a proporcional conexão das análises da obra de Hall (2006) com o nosso estudo de caso. O autor jamaicano nos mostra como é desenvolvida (por certos grupos da sociedade) a narrativa (nacional ou local) que constrói uma identidade cultural. Podemos resumir da seguinte forma o que Hall fala sobre isso (2006, pp. 52–57):

(I) Há a narrativa da “nação” (*mutatis mutandis*, o equivalente à “região”). Ela é recontada (reconstruída) nas histórias e literaturas nacionais (regionais), fornecendo uma série de estórias, de imagens (reelaboradas), panoramas (geográficos, históricos), cenários (de um passado distante ou próximo), eventos, símbolos e possíveis rituais que simbolizam (representam) perdas, triunfos, legados herdados e partilhas, sendo que todos esses aspectos, quando em “amálgamas discursivas”, aglutinam os sujeitos de uma determinada nação (ou região) dentro da “comunidade imaginada”. O autor (2006, p. 52) diz: “Como membros de tal comunidade imaginada nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa”.

(II) Há uma larga ênfase (literária, historiográfica, política etc.) nas chamadas “origens da comunidade”, na “continuidade da comunidade”, nas tradições e na “intemporalidade” (um “tempo imemorial”), onde as coisas não se perderiam, independentemente do tempo que passasse, pois seriam como “o sangue que circula nas veias do povo local (ou nacional)”, sendo passadas de geração para geração, e, sem elas, a comunidade “se perderia” e não se perpetuaria.

Em outras palavras, a identidade nacional (ou regional), como diz Hall (2006, p. 53), “está lá, na natureza das coisas, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser acordada de sua longa, persistente e misteriosa sonolência”. Isso nos remete, imediatamente, aos discursos (já explicitados) que os tradicionalistas sul-rio-grandenses empreenderam, principalmente, a partir do final dos anos 1940 (como vimos mais acima). Eles seriam os responsáveis por esse “despertar” da identidade cultural regional que sempre “esteve lá, adormecida”; sobretudo por serem os agentes que a “enxergavam”, justamente, por não estarem “sonolentos”.

(III) Agregar à estratégia discursiva a invenção de uma tradição (nesse âmbito, Hall cita Hobsbawm explicitamente, p. 54). Sem nos estendermos mais sobre esse ponto, o autor resume o que já explicitamos acima; inculcar um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica para “carimbar nos devotos” valores e normas específicas de vida, levando-os a se comportarem de determinadas maneiras, através do método repetitivo, e, geralmente, alegando que a tradição é “bem

antiga”, apesar de que, como Hall (2006, p. 54, citando Hobsbawm) mostra, “na sua forma moderna, ela é produto do final do século XIX e XX”.

(IV) A narrativa que visa inserir e defender uma identidade cultural nacional (ou regional), segundo Hall (2006, p. 54), tem, por quarto ponto, a construção do “mito fundacional”. Esse seria o ponto (cronológico e histórico) que localiza a “origem” do povo e que também dá o seu caráter de alteridade, mas em um passado tão distante que “se perderia nas brumas do tempo” (não histórico, mas “mítico”), e é aí justamente que as tradições entrariam para “reorganizar” esse quadro.

No decorrer do trabalho, veremos como a identidade cultural gaúcha do Rio Grande do Sul foi construída por narrativas (políticas, literárias e tradicionalistas) que defendem que o ponto histórico de nascimento do povo gaúcho seria o do “tempo de peleadores da Revolução Farroupilha”. Vários trabalhos historiográficos corroboram que é dessa guerra civil que se constrói o “mito fundacional” do gaúcho do Rio Grande do Sul, a despeito de todas as “reformulações históricas” que foram engendradas e que contradizem e apagam vários aspectos factuais do século XIX (não ingenuamente).

Por fim, (V) na narrativa que visa inserir e defender uma identidade cultural nacional (ou regional), vem a ideia de “povo original” ou, como diz Hall (2006, p. 55, grifos do autor em itálico), “povo *folk* puro”, “mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que persiste ou que exercita o poder”.

Todos esses pontos nos remetem ao caso particular de construção da tradição e da identidade cultural gaúchas sul-rio-grandenses que, ao que tudo indica, seguiram o mesmo modelo de aplicação (esses cinco pontos) para defender seus objetivos.

Como dissemos anteriormente, por mais que Hall se foque em estudar as identidades culturais nacionais, não é de se estranhar que suas análises sirvam ao estudo de caso de identidades culturais regionais (2006, p. 56):

As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo anacrônico da estória da cultura nacional. Mas frequentemente esse mesmo retorno ao passado oculta uma luta para mobilizar as “pessoas” para que purifiquem suas fileiras, para que expulsem os “outros” que ameaçam sua identidade e para que se preparem para uma nova marcha para frente.

Ora, o autor apontou em sua obra analítica que houve mudanças na modernidade tardia que, conseqüentemente, abalaram a ideia de “estabilidades identitárias” dos homens dessa “nova humanidade”.

Nessa época pós-moderna, o sujeito pós-moderno encarna e atua em várias frentes, não sendo mais um “único contínuo”, mas “vários descontínuos”, o que não o torna mais ou menos coerente, apenas o torna diferente e fragmentado frente às várias demandas da atual sociedade globalizada. Trata-se da tentativa empreendida por grupos sociais e culturais (por exemplo, tradicionalistas mais conservadores) de antagonismo a essas mudanças e indicia um claro embate que traz à tona aquilo

que, ao falarmos de tradição, chamamos de “choque cultural”. Segundo Hall (2006, p. 59, grifos nossos entre colchetes e em negrito),

Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional [**regional**] busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional [**regional**].

Mas o que teria causado essa fragmentação do homem na pós-modernidade? Segundo Hall (2006, pp. 34–46), há alguns motivos principais que fizeram com que esse sujeito pós-moderno se descentralizasse, comparando-o com sujeitos de períodos históricos anteriores (segue abaixo um rápido resumo):

1º) Os ensinamentos e pensamentos de Karl Marx, que lançaram luz e inquietações sobre as relações de trabalho, envolvendo relações de classes. Na Revolução Industrial, Marx notou uma mudança nas relações de trabalho no que diz respeito ao período pré-capitalista (mercantilismo) e período medieval. Essas teses do pensador alemão trouxeram à tona várias contradições e questionamentos sobre qual a verdadeira posição que o sujeito sociológico realmente assumia perante a sociedade e a si mesmo. Com o tempo, tal pensamento ajudou na crise de identidade pessoal, isso porque as pessoas começaram a se dar conta de que suas identidades pessoais eram, na verdade, decorrentes também de interesses mercadológicos.

2º) Os ensinamentos e pensamentos de Sigmund Freud, principalmente ao que tocava à descoberta do inconsciente, onde a tese era de que o ser humano possuía uma identidade não estanque, mas “móvel” (em construção), formada por processos conscientes, mas outros que o próprio sujeito sequer concebia, sendo frutos do seu inconsciente. Que identidade então o sujeito realmente tinha e como essa identidade se formava se o próprio sujeito era desconhecedor de sua própria formação mais íntima? Esses estudos desenvolvidos pelo psicanalista nos ajudaram a entendermos que vários dos nossos processos, em relação à liberdade de escolha, na verdade, são parciais ou até ilusórios, e decorrem de fenômenos mais profundos da psique humana, relacionada ao *ego*, ao *id* e ao *alter ego*. Por consequência, isso ajudou na crise de identidade pessoal, que Hall (2006) comenta, porque as pessoas começaram a se dar conta de que suas identidades pessoais não dependiam apenas de escolhas pessoais, mas, muitas vezes, inclusive conflitavam com essas.

3º) Os ensinamentos e pensamentos de Ferdinand de Saussure tratam entre outras coisas, da ideia de que os homens não são os únicos autores daquilo que dizem, em outras palavras, de suas próprias afirmações verbais, sendo o motivo de tal premissa o fato de que toda a afirmação verbalizada na verdade está condicionada a vários significados coletivamente atribuídos a certas expressões, principalmente pelo fato de que aquilo que dissemos possui passado e futuro. Por consequência, isso ajudou na crise de identidade pessoal que Hall (2006) analisa, porque as pessoas começaram a se dar conta de que suas identidades linguísticas, bem como a forma com a qual elas achavam ter escolha sobre o que “queriam dizer”, decorriam também de fatores linguísticos externos, relativos à

comunidade de falantes e às regras sintáticas e semânticas associadas à língua em questão.

4º) Os ensinamentos e pensamentos de Michel Foucault, que se debruçou a estudar as relações de trabalho, levando em conta as ordens e poderes da disciplina, comparando ginásios com escolas militares. Nesses estudos, Michel demonstrava que os sujeitos estão quase sempre sob algum controle disciplinar, desde os seus modos de interagirem uns com os outros até a forma como apreendem algum conhecimento. Logo, a identidade pessoal de qualquer sujeito sociológico seria fruto também dessas intervenções, pois o homem é formado pelas instituições coletivas disciplinadoras pelas quais passa. Por consequência, isso ajudou na crise de identidade pessoal, porque as pessoas do período analisado por Hall (2006) começaram a reparar que suas identidades pessoais decorriam também de processos disciplinares originários de instituições pelas quais passavam em determinados momentos.

5º) Os ensinamentos e pensamentos dos movimentos feministas do início do século XX em diante, dos quais alguns tinham entre seus objetivos a luta para se lançar luz sobre as profundas diferenças entre os diferentes grupos sociais, principalmente no que toca aos papéis que a sociedade (controlada por homens) impunha às mulheres, desde sexualidade a gênero. Por consequência, isso ajudou na crise de identidade pessoal, porque as pessoas começaram a se dar conta que suas identidades de gênero e papéis sociais desempenhados pelas mulheres possuíam características que não eram naturais, mas sim decorrentes do contexto social que defendia a permanência da diferença entre “lugares sociais” de homens e de mulheres.

Sinteticamente recordemos que, em meados do século XIX, através de discursos históricos, políticos e literários, o Brasil se tornava uma “nação” e, para se tornar uma “nação”, apoiava-se também na construção de uma “identidade cultural da nação brasileira” (justamente, através de sua política, história e literatura). Esse processo se efetivou (perpassou), em certa medida, pelas construções das identidades regionais.

Assim, não é à toa que as construções das identidades culturais regionais brasileiras (como a que foi construída sobre o gaúcho do Rio Grande do Sul a partir da segunda metade do século XIX) justamente aconteçam nesse momento da história do país.

Aplicando essa reflexão do autor jamaicano (2006), confirmamos que a forma como foi construída a identidade cultural sobre o gaúcho sul-rio-grandense, bem como a latência de suas características internas, correspondeu aos vários anseios (políticos, simbólicos, econômicos e sociais) de um determinado grupo regional que pretendia implantar um discurso representacional. Isso nos relembra também que o conceito de “nação” pode ser entrecruzado com os conceitos de “tradição” e “identidade”, como Ruben Oliven (1992, p. 26) bem destaca:

Nação e tradição são recortes da realidade, categorias para classificar pessoas e espaços e, por conseguinte, formas de demarcar fronteiras e estabelecer limites. Elas funcionam como bases de referência básicas em torno das quais se aglutinam identidades. Identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção.

Dentro dessa linha de análise de Hall (2006) e conectando-as com as análises de todos outros autores que lemos, podemos considerar três pontos fundamentais sobre a construção da identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense:

(i) ela foi o resultado de uma elaboração de determinados grupos sociais interessados em construí-la de uma forma específica;

(ii) com base em um repertório limitado (e pré-escolhido) de padrões, símbolos, normas de comportamento (morais e éticas), linguagem e literatura, esses grupos que a construíram, fizeram-na para destacar, exaltar e defender uma “pretensa alteridade cultural”; com relação à alteridade mencionada, no discurso desses grupos interessados em inculcar essa identidade cultural específica, somente quem é da região a possuiria (i.e., uma espécie de “forte marca diacrítica”).

(iii) a construção e a aceitação dessa identidade cultural receberam um considerável “reforço” social quando, principalmente, a literatura regional auxiliou na mudança de sentido da percepção social do termo ‘gaúcho’, o que ajudará a entender a dinâmica de aceitação do termo, como veremos no Capítulo III.

Ou seja, seguindo essa empreitada analítica de Hall (2006) e conectando-a com as visões de Golin (1983a), que se debruçou a estudar a tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, bem como seu tradicionalismo correlato, podemos concluir que:

(a) priorizou-se o enaltecimento de determinados padrões de conduta moral e ética, tidos como ideais e que seriam pertencentes (ou inerentes) ao gaúcho da região (“empurrando” para o *gaucho* platino, as partes negativas);

(b) fabricaram-se alguns simbolismos específicos que gravitaram em torno desse sujeito local idealizado (principalmente nas manifestações tradicionalistas a partir de 1947) e que ainda gravitam, como bem veremos;

(c) aplicaram-se variados empregos de específicos conceitos linguísticos, principalmente os de “peleia” e “liberdade”, que, conectados à identidade cultural do gaúcho regional, reaparecem, em certa medida, “hipertrofiados”, principalmente em letras de canções do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense, e justamente porque essa espécie de “hipertrofia” destaca a sua pretensa alteridade.

Reconstruiu-se (via representações idealizadas) um passado com base em demandas do presente, negando determinados acontecimentos pretéritos em prol de outros, na busca da construção de uma identidade unificada em torno de alguns símbolos (ícones) muito bem escolhidos, mas, como Golin (1983a) lembra, a cultura gaúcha sul-rio-grandense é apenas uma dentre várias culturas do estado e não representa todos os sul-rio-grandenses. Sobre essa específica identidade cultural, construída em torno do gaúcho do Rio Grande do Sul, Ruben Oliven (1992, p. 128) diz que

O que ocorre no Rio Grande do Sul parece estar indicando que, atualmente, para os gaúchos, só se chega ao nacional através do regional, ou seja, para eles só é possível ser brasileiro sendo gaúcho antes. A identidade gaúcha é atualmente reposta não mais nos termos da tradição

farroupilha, mas enquanto expressão de uma distinção cultural em um país onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar a sociedade culturalmente a partir de padrões muitas vezes oriundos da zona sul do Rio de Janeiro.

Estudiosos da construção da identidade gaúcha sul-rio-grandense, na mesma linha de pensamento analítico de Hall (2006), criticam os modos de construção e de observação dessa identidade gaúcha local, pois, como referendado por eles, ela não é natural tão pouco neutra.

Os fundamentos das críticas giram em torno das diferenças culturais internas que existem em uma mesma região, incluindo etnias, pensamentos, gêneros etc. A tentativa de unificação de todo um povo regional em torno de uma única identidade cultural (encarada como fixa) tende a negar as várias diferenças culturais internas e responde às demandas de grupos (com ou sem tendências tradicionalistas) dominantes.

Além disso, os críticos aos pensamentos tradicionalistas são unânimes em afirmar que o amplo foco social — inclusive patrocinado por mídia —, em uma única identidade cultural da região, pode diminuir a atenção à pluralidade cultural que, sem a menor sombra de dúvidas, existe (no caso do Brasil, inegável), dando a entender (isto é, “vendendo a imagem de”) que em certas regiões nacionais só existe uma cultura ou que uma cultura se destaca mais que outra, no sentido de ser mais “forte” ou mais “natural” (um termo empregado de forma ainda mais errônea).

Lembramos que Hall critica da mesma forma a construção das identidades culturais, pois, para as engendrar, faz-se necessário elencar exclusões ou ressignificar determinados passados a fim de justificar as ações presentes. Diz o autor (2006, p. 59): “A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta — isto é — pela supressão forçada da diferença cultural” e ainda complementa (2006, pp. 61–62, grifos nossos entre parênteses):

Em vez de pensar as culturas nacionais (**regionais**) como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença (**alteridade**) como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.

Hall (nas mesmas páginas) ainda acrescenta que as noções de etnia e raça, não servem sequer para unificar a ideia de identidade nacional (regional). Ele lembra que a Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As nações modernas são todas “híbridas culturais”. Já sobre raça<sup>24</sup>, é mais problemático ainda, pois, para o autor, raça é uma categoria aplicada discursivamente e não biologicamente, é “o último refúgio das ideologias racistas” e não pode (há muito tempo) ser usada para distinguir completamente um povo do outro.

Hall (2006, p. 67 e p. 68) também comenta que, devido ao processo mundial da poderosíssima

<sup>24</sup> Isso nos remete ao fato de que, em muitas narrativas de canções gaúchas produzidas no Rio Grande do Sul, aparecem trechos do tipo “a raça gaúcha”, “a raça dos bravos”, “terra guapa, raça forte”.

globalização, não teria como não haver deslocamentos no interior das antigas identidades culturais (nacionais e regionais), bem como o fortalecimento de miscigenação (hibridismos) de culturas, oriundas das migrações dos povos no final do século XIX e início do século XX. Ao definir “globalização”, e citando Anthony McGrew (1992), o autor (2006, pp. 67–69) diz:

A globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

O autor (2006, pp. 69–70) comenta, então, que o tempo e o espaço são as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Todo o meio de representação (escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação) “deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais”. A globalização teria o poder de “comprimir” justamente esse espaço-tempo, causando a sensação de que o mundo é menor, as distâncias mais curtas e os eventos em um determinado lugar têm impacto imediato sobre pessoas distantes em outro. Isso causaria, como consequência, três pontos importantes nas culturas nacionais, segundo o autor:

(I) as identidades nacionais se desintegrariam como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno” global;

(II) as identidades nacionais e outras identidades “locais” (como a gaúcha sul-rio-grandense, no nosso caso), via discursos de grupos específicos, seriam reforçadas, criando resistências de diversos tipos frente à globalização;

(III) as identidades nacionais entrariam em declínio, mas novas identidades “mistas” (híbridas) tomariam os seus lugares.

Isso nos remete ao fato de que uma das dificuldades dos tradicionalistas, como Hobsbawm (2018) bem apontou, é a de lidar com mudanças em determinadas épocas históricas, pois as transições dos costumes, dos hábitos, dos pensamentos, dos modos de ação e da interação social desestabilizam os padrões repetitivos das práticas tradicionalistas, fragmenta tais práticas e causa inquietações internas nos grupos adeptos, o que pode (e geralmente ocorre) ocasionar em rompimentos (e readaptações) frente às novas situações. Vimos isso mais acima com o caso explícito da tradição gaúcha sul-rio-grandense.

Hall (2006), justamente, vai demonstrar que as compreensões de vida e de identidade cultural do sujeito no período pós-moderno são híbridas, isto é, são motivadas (sustentadas) por mudanças, por inquietações, por mais dúvidas do que certezas, o que vai justamente na corrente contrária de um pensamento tradicionalista, principalmente mais conservador.

O autor jamaicano nos conduz em sua obra à seguinte reflexão: como defender a premissa de que cada grupo cultural (regional ou nacional) tem uma única identidade fixa, se os próprios seres humanos, enquanto seres sociais, são feitos de construções e reconstruções históricas?

Essa reflexão nos leva a outras, que, adequadas ao nosso estudo de caso local, procuramos

responder no decorrer de todo este trabalho historiográfico: (i) A partir de quando (e de que forma) foi construída a identidade cultural que foca no gaúcho sul-rio-grandense, idealizando-o de várias formas? (ii) Ela foi combatida socialmente em algum momento histórico de sua aplicação? Se sim, por quem e porquê? (iii) Ela consegue corresponder às práticas culturais mais estáveis daquele grupo de sujeitos históricos (gaúchos “primitivos” do passado)? Se sim, em que quantidade? (iv) Movimentos regionalistas com tendências tradicionalistas que surgiram na história do Rio Grande do Sul em diferentes épocas “manipularam” uma identidade cultural já pré-construída (anterior a eles) ou a construíram “do zero”? (v) Se ela é anterior ao surgimento dos movimentos locais tradicionalistas, o que mudou nos diferentes momentos em que foi reapropriada e reaplicada por eles e porquê?

Hall (2006) diz que o ponto de inflexão está na constante transformação cultural de qualquer povo, isto é, no ritmo (dinâmica) dessas transformações, e não no fato de elas serem imutáveis (até porque não são). Ou seja, algumas transformações culturais levam mais tempo do que outras para ocorrerem, mas outras, dependendo do período histórico em que estão, ocorrem muito mais rapidamente e, justamente na pós-modernidade — período de mudanças nas mais variadas áreas sociais (econômicas, tecnológicas, políticas e culturais) — ocorreram transformações velozes se compararmos a outros períodos da história.

A obra traz ainda muito mais reflexões sobre as discussões que envolvem a categoria “identidade cultural”, tornando difícil para nós, nestas poucas páginas, trazer todas essas contribuições, mas a essência que perpassa o trabalho inteiro é a discussão e problematização em torno do que é a crise de identidade do sujeito pós-moderno. Mais do que apenas fazer isso, Hall sugere que realmente mudemos a forma (um tanto quanto tradicional) como olhamos para a ideia de “identidade cultural” (regional ou nacional), sugerindo, inclusive, a aplicação da expressão “processo identitário”, que facilitaria a compreensão das maneiras pelas quais o sujeito sociocultural se forma perante si mesmo e os demais e, principalmente, perante as representações que são feitas sobre as culturas nacionais e regionais em seu entorno.

Ao longo do trabalho, por vários momentos, restabeleceremos conexões entre o conceito de identidade cultural, a realidade dos sujeitos gaúchos (tradicionalistas ou não) e músicos gaúchos (tradicionalistas ou não) que compõem e executam aquilo que se convencionou chamar de “autêntica música gaúcha sul-rio-grandense”, tentando mostrar que os indivíduos pertencentes a ambos os grupos sempre estão em constantes transformações, podendo assumir diferentes papéis sociais e culturais e diferentes performances identitárias em diferentes períodos de suas existências, mesmo que algumas mudanças demorem mais tempo do que outras para ocorrerem. Além disso, o fato desses gaúchos assumirem mais de um papel concomitantemente não os fazem se sentirem menos pertencentes a uma cultura regional específica, justamente o que Hall (2006) tentou demonstrar.

## Conclusão do Capítulo I

Vimos, baseados em Geertz, como uma canção gaúcha produzida no Rio Grande do Sul pode ser considerada um artefato cultural. Artefato porque é — criada por técnicas linguísticas (regras gramaticais, figuras de linguagem etc.) e musicais (padrões harmônicos, certas habilidades em instrumentos musicais etc.) — e é cultural porque — a composição lírica e musical está repleta de significados compreendidos e compartilhados por aqueles que comungam da cultura a qual se insere (cultura gaúcha sul-rio-grandense).

Isso nos remete a conclusão de que é a cultura a responsável não só por engendrar (tecnicamente) um artefato cultural — como uma canção — mas também por incorporar um conjunto de significados a essa criação, colocando-o em signos (linguísticos ou não) de tal modo que seus significados/sentidos possam ser compreendidos pelos seus apreciadores (i.e., a comunidade de ouvintes de música gaúcha produzida no Rio Grande do Sul a que os compositores miram como público-alvo).

Já uma tradição local inventada, desenvolvida por determinados grupos, como vimos com Hobsbawm, é um processo que cria normas, modelos, regras, procedimentos padronizados e, inclusive, transforma-os em rituais que têm, como característica mais marcante, o fato de sempre se referirem a algum passado (diluição da noção de tempo histórico), mesmo que inculcando isso aos seus adeptos pela repetição. É o caso da tradição gaúcha inventada a partir do final dos anos 1940 como vimos.

Já com Hall, vimos que uma identidade se refere ao que “algo é”, portanto, ao se falar na identificação de algo, fala-se sobre aquilo a que lhe atribuímos como sua essência. A essência de algo, porém, pode ser definida em diferentes dimensões. Na dimensão social, por exemplo, podemos dizer que um indivíduo se “identifica socialmente” com um dado comportamento social de uma classe social determinada em uma sociedade. Por sua vez, uma sociedade (enquanto termo singular para denominar um coletivo funcional de indivíduos sociais) pode ser identificada/caracterizada por sua forma de governo e por sua constituição jurídica, entre outros fatores macroinstitucionais.

Mas no que diz respeito à identidade cultural de um indivíduo (ou coletivo), isso se refere à identidade atribuída a alguém (ou a si mesmo) em relação à(s) cultura(s) em uma sociedade. Nesse sentido, ao se perguntar sobre a identidade cultural de alguém, estamos questionando como ele se define em termos culturais, por exemplo: um apreciador de música gaúcha, um colecionador de quadrinhos *pulp fiction* dos anos 1980, um cinéfilo etc., podendo todas essas características (sobretudo em sociedades pós-modernas) estar atreladas a um mesmo indivíduo, como vimos em Hall. De modo semelhante, podemos também definir a identidade cultural de uma comunidade social também por práticas, ritos, simbolismos etc. a que se lhes atribuem sociedades externas (estrangeiras) e a si próprias, mas sempre observando a necessidade da “alteridade” para o seu processo de identificação, como no caso da comunidade cultural gaúcha sul-rio-grandense.

Assim, se um indivíduo (ou coletivo) sustenta uma identidade cultural, ele o faz com base em meios culturais, pelos quais se identifica e que são como parte da essência que o define, enquanto sujeito (ou coletivo) cultural. De uma forma ou de outra (como indivíduo ou coletivo), uma identidade cultural, portanto, pressupõe a inserção de alguém (direta ou indireta) em uma cultura (tal como definida anteriormente) e, por sua vez, uma relação desse indivíduo (ou coletivo) com os artefatos culturais (músicas, imagens, livros etc.) que lhes são acessíveis através da comunidade cultural na qual ele existe.

O problema surge quando uma sociedade se encontra em um momento que Stuart Hall chama de “sociedade pós-moderna”. Nesse caso, ocorreria uma “crise de identidade” pelo fato de se tratar de uma sociedade multicultural, onde os artefatos e/ou os significados a eles atribuídos originam-se de diferentes tradições e culturas, de tal modo que alguém consiga se identificar parcialmente com elementos de várias culturas, tendo sua identidade, em nível cultural, essencialmente fragmentada.

Concluindo este capítulo, resumindo a união que fizemos das visões teóricas e metodológicas dos três autores basilares acima escolhidos (Geertz, Hobsbawm e Hall), quando formos analisar (e definir) uma comunidade específica (local), podemos descortiná-la observando: (i) as tradições que essa comunidade inventou e o porquê; (ii) o conjunto de artefatos culturais relevantes para essa dada comunidade e os significados que lhes são atribuídos; e, (iii) a(s) identidade(s) individual e/ou coletiva presentes na comunidade em um dado período de tempo, observando se em algum momento, tais identidades entraram em “crise”.

Nisso consiste o *background* de nossas análises históricas, pragmáticas e musicais a partir daqui ao olharmos para fenômenos culturais da comunidade cultural gaúcha sul-rio-grandense.

## CAPÍTULO II: Dos confrontos, os símbolos

Uma vez que nosso propósito é o de analisar como os conceitos de liberdade e de peleia aparecem em canções gaúchas produzidas no Rio Grande do Sul, no século XX, não nos será possível desfocar desse objetivo para mergulharmos nos pormenores da história da região, porém, selecionamos, em um recorte resumido, algumas balizas da sua história nos séculos XIX e XX. Consideramos esses pontos fundamentais para a compreensão da dinâmica histórica de construção da identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense.

Existe um conjunto de crenças que se instaurou no Rio Grande do Sul (como conseguimos ver em determinada proporção já no capítulo anterior) e que “transformou” o gaúcho do mesmo estado em um ser “idealizado”. Segundo Íria Catarina Queiroz Baptista (2017, p. 32, grifos nossos em negrito):

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.

Essa mesma narrativa será, em certa medida, recomposta por letristas e interpretada por músicos em canções gaúchas locais a partir do século XX, onde os conceitos de liberdade e de peleia aparecerão como dois dos mais característicos dessa identidade analisada em questão (como veremos mais bem tratado no Capítulo V). Sobre a identidade, Denyz Cuche (2002, p. 182, grifos nossos em negrito) nos dá uma indicativa:

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.**

Essa identidade cultural regional mostra-nos várias das formas pelas quais essa própria comunidade cultural pretende se ver perante às demais comunidades culturais brasileiras e como representa (inclusive, textual e musicalmente) a percepção de sua própria história e alteridade perante os demais povos. Sandra Jatahy Pesavento (2005, p. 39, grifos nossos em negrito), nessa direção de como funcionam as representações, faz o seguinte apontamento:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. **São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.**

E há, na cultura e na tradição gaúcha sul-rio-grandense, como em qualquer cultura e tradição regional, elementos históricos (como Hobsbawm e Ranger [2018] bem indicam) que deram base para as versões historiográficas e narrações literárias e musicais que, futuramente, viriam a ser feitas sobre

o seu ser principal, o gaúcho sul-rio-grandense. Tais elementos históricos são as batalhas, guerras, revoltas e escaramuças nas quais parcelas da população da região se envolveram ao longo de sua formação política, social e geográfica, desde o período colonial até a república no século XX; e isso, devido às características políticas de formação dessa região. Josefina Ludmer apud Baptista (2017, p. 31, grifos nossos em negrito), relacionando isso com a dinâmica de mudança histórica do termo ‘gaúcho’ e com a literatura que se desenvolveu na região ainda no século XIX, comenta que

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 da 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”.

De todas as batalhas que aconteceram na região onde se encontra hoje o Rio Grande do Sul, foi necessário fazermos um recorte de algumas que ocorreram em alguns períodos<sup>25</sup>. Sigamos com as escolhas.

## 2.1 Guerra Guaranítica

Como primeiro confronto, escolhemos aquele que ficou conhecido como Guerra Guaranítica ou Guerra dos Sete Povos que ocorreu de 1753 a 1756, sendo um conjunto de batalhas que colocou, de um lado, os exércitos dos impérios português e espanhol e, de outro, os ameríndios (indígenas nativos americanos) da região sulina do “Novo Mundo”; muitos deles, catequizados por padres jesuítas. No exército dos comandantes europeus, constavam militares, soldados recrutados, escravos dos próprios militares e gaudérios<sup>26</sup> (centenas deles patrocinados por latifundiários e comerciantes interessados no saque das reduções onde os indígenas viviam, as Missões). Do outro exército, vinham indígenas, apoiados por alguns jesuítas que, como conta a historiografia, não aceitaram de bom grado o Tratado de Madri, que unia Portugal e Espanha, dividindo as terras “conquistadas” do “Novo Mundo”, refazendo novos acordos entre os grupos dominantes, particularmente ao especificar novos limites para cada um dos reinos no continente americano.

Esse tratado, que substituiu o Tratado de Tordesilhas, permitiu que o reino espanhol se apoderasse da Colônia de Sacramento, região que hoje pertence ao Uruguai e por essa região (que pertencia ao reino português), em contrapartida, os lusos receberam a região onde estavam os chamados “Sete Povos das Missões”. Ainda, segundo Fábio Kuhn (2004, p. 46, grifos nossos em negrito):

O auge dos conflitos ocorreu na batalha de Caiboaté (fevereiro de 1756), travada logo após a

<sup>25</sup> Nosso trabalho, neste capítulo, está longe de ser uma fonte aprofundada dos pormenores de cada uma dessas situações e destacamos que existem livros e boas obras sobre tais temas.

<sup>26</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 227, grifos nossos em negrito): “pessoa que não tem ocupação séria e vive à custa dos outros, andando de casa em casa. Parasita, amigo de viver à custa alheia. **Denominação dada ao antigo gaúcho**, em sentido depreciativo. Índio-vago, andarengo. Pessoa que viaja muito. Gaúcho.”

morte de uma das principais lideranças indígenas, **Sepé Tiarajú**. Nessa “batalha” truculenta (melhor seria dizer massacre) foram mortos cerca de 1.500 índios. Matança inútil, diga-se de passagem, já que os Sete Povos acabaram não sendo entregues aos portugueses, pois não foram desocupados.

Vale salientar também um elemento real atrelado à época que estamos resumindo e que é de fundamental importância na história do gaúcho sul-rio-grandense primitivo, a saber, o gado. Silva, Moura e Telles (2014, p. 2), citando Padoin, dizem que

Os espanhóis estabelecem-se na região criando as reduções jesuíticas e depois introduzindo a criação de gado. As missões produziram força de trabalho indígena disponível para a criação de gado que foi posteriormente introduzido. A partir de então a exploração da atividade pelos espanhóis, portugueses e indígenas provocou alterações sociais e culturais, principalmente entre os últimos, conforme Padoin (2001).

Os três autores (2014, p. 2) também dizem que “esse gado ficará solto nos campos e se tornará fonte de sobrevivência para desertores dos dois exércitos europeus, fugitivos da justiça, negros — que resistiam à escravidão — e indígenas”; e aqueles gaúchos primitivos da região que, “são a síntese desse grupo de desertores”.

Silva, Moura e Telles (2014, p. 3, grifos nossos em negrito), comparando aqueles gaúchos históricos primitivos dessa época da Guerra Guaranítica com os arquétipos futuros de gaúchos, defendidos pelo MTG no século XX, diz que aquele se tornará uma espécie de nova categoria que

estava associada aos grupos em condições sociais marginalizadas, ao mesmo tempo significou uma síntese do processo de colonização. **Estes grupos subordinados e ao mesmo tempo resistentes à estrutura social estabelecida, formavam o polo negativo frente aos grupos dominantes, exatamente o inverso da figura do gaúcho que estabelece o movimento tradicionalista.** O gaúcho surge ainda no momento colonial, portanto, antes da existência do Rio Grande do Sul.

Saliente-se que, levará ainda muitos anos para que esse “antigo” gaúcho (o gaudério) deixe de ser nômade para ser incorporado socialmente à estrutura produtiva baseada na extração de couro (gado), fato que só acontecerá com a formação das estâncias e das sesmarias<sup>27</sup>, principalmente, a partir do fim do século XVIII.

Pode parecer estranho dizer que o evento histórico mais significativo para a configuração territorial, social e identitária do Rio Grande do Sul foi a Guerra Guaranítica (1750–1756). Principalmente em tempos de celebração da Guerra dos Farrapos (1835–1845). Mas existem balizas suficientes na história para sustentar a proposição: os limites físicos atuais do Estado foram, grosso modo, definidos no período; a população indígena dos Sete Povos permaneceu no território português; suas atividades produtivas nos legaram alguns hábitos, como o churrasco e o chimarrão etc.

Da Guerra Guaranítica, narrada acima de forma resumida, já encontramos um elemento fundamental que aparecerá representado, futuramente, na literatura e, posteriormente à essa arte, na

<sup>27</sup> Este conceito será explicado no “Segundo estudo de caso: “Peão Farrapo” (Jorge Nicola Prado e Daniel Becke)”, Capítulo V, durante a exibição da letra da segunda canção analisada.

música gaúcha sul-rio-grandense dos séculos XX e XXI; a ideia do homem nativo, que peleia pela liberdade através de refregas violentas, e que prefere morrer em batalhas, defendendo o seu chão e sua liberdade, a curvar-se à escravidão a outrem ou qualquer tipo de submissão.<sup>28</sup>

Grande parte dessa ideia, quando se criam narrativas da Guerra Guaranítica, inclusive textuais para canções, está incorporada na imagem do indígena Sepé Tiaraju. Segundo alguns autores, e no próprio discurso de alguns grupos do Rio Grande do Sul ainda hoje (inclusive músicos), esse indígena, líder de parte daquela resistência, seria o autor da seguinte frase: “Esta terra tem dono”. O fato é que Sepé é, atualmente, ainda utilizado por várias frentes com os mais variados ideais e programas políticos, como podemos ver no excerto de Baptista (2017, p. 27):

[...] 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” (GOERGEN, 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.

A canção gaúcha “Morubixaba” (1996), letra de Alvandy Rodrigues e música de Pedro Neves, nos dá uma noção de como Tiaraju e a representação da ideia de defesa da liberdade, atrelada ao específico indígena, foi e continua sendo enunciada por artistas e compositores do estilo de música gaúcha sul-rio-grandense desde o século XX:

### **Morubixaba**<sup>29</sup>

Índio Sepé, tronco forte das planuras  
 Sua bravura fez a pátria guarani  
 Senhor da lança, no seu tempo de caudilho  
 Hoje andarilho no que resta por aqui  
 Tempos de ontem palmilhando esta querência  
 Semeou essência de pujança e de valores.  
 Mas tua gente pela história foi traída  
 Colhendo a vida no sem fim dos corredores

Morubixaba entronado num cavalo  
 Eu só me calo de cantar tuas verdades  
 Quando teu brado for justiça lá no campo

<sup>28</sup> Essa ideia de submissão aparece em muitas letras de canções gaúchas através do termo ‘dobrar-se’, “o gaúcho não se dobra”.

<sup>29</sup> Ver bibliografia, “Morubixaba” (Pedro Neves), 1996.

E este meu canto for um hino à liberdade

Levando a marca dessa cruz tão missioneira

Faço fronteiras pelo mapa de Sepé

Sem os impérios massacrando seus herdeiros

Um guerrilheiro pra morrer por sua fé

Das entranhas do seu peito ensimesmado

Aquele grito demarcando a trajetória

Deixou raízes farejando o pó do Pampa

Que hoje se canta, projetando a nossa história.

Alvandy Rodrigues, enunciador da letra, se valeu da liberdade que um poeta tem de não representar a realidade histórica de forma fidedigna, mas sim fazê-lo com maior liberdade artística através de figuras de linguagem bem construídas; algumas das quais só podem ser entendidas no contexto em que são enunciadas, o que exigiria uma análise pragmática. Por hora, podemos mencionar que o autor comparou Sepé a um líder montado a cavalo que, de forma carismática, agrupa, ao redor de si, os “seus”, os índios da “pátria guarani”, justamente por Sepé ser ligado à comunidade indígena que representa.

O termo “caudilho” (estrito senso) não foi completamente apropriado, pois Sepé não era um caudilho nos moldes tradicionais dos impérios português ou espanhol. O que vale para a ligação da personagem a esse conceito é apenas uma noção de homem valente e bravo que faz do lombo do seu cavalo um trono; daí a passagem “entronado num cavalo” (v. 9), ligado à ideia de homem livre.

Essa é outra das imagens que vai se perpetuar por muitas e muitas gerações, aparecendo na literatura e nas letras de canções gauchescas do Rio Grande do Sul que comparam, das mais variadas formas, o homem gaúcho sul-rio-grandense a um centauro<sup>30</sup> livre, quase irmanando animal com homem, conectando a ideia de animal indomável que não se submete à subserviência com o homem livre que não se submete à mesma situação. É difícil contabilizarmos quantas letras de canções gaúchas relacionam gaúchos e cavalos, sendo o cavalo o símbolo do poder, do controle, da liberdade, que leva o gaúcho às peleias e à reconquista da liberdade, como veremos no Capítulo V. Não à toa, na sua concepção primitiva, a palavra gaúcho (*gaucho*, do espanhol) também aparece como sinônimo de índio<sup>31</sup> ou mestiço, sendo o termo “índio” muito usado ainda hoje em letras de canções gaúchas sul-rio-grandenses para se referir justamente ao gaúcho do passado ou do presente, outra peculiaridade riquíssima deste linguajar regional.

<sup>30</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 103): denominação dada, no Rio Grande do Sul, aos gaúchos que, nas revoluções, peleavam a cavalo. Hábil cavaleiro.

<sup>31</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 246): homem do campo. Peão de estância. Indivíduo valente, bravo, disposto, destemido, valoroso.

## 2.2 Revolta Farroupilha

Começemos por um excerto de Pesavento (1993, pp. 383–396):

No caso da sociedade gaúcha, a origem confunde-se com a formação da fronteira sul do País, num período de lutas e “entreveros”, de atos heroicos e homens rudes e bravos. Ora, a fronteira, muito mais do que um ato jurídico de divisão político-administrativa, é um produto histórico, resultante das forças em conflito. Por atributo fundamental: a região muito cedo se definiu em termos de opção da nacionalidade. Ou seja, os gaúchos tornaram-se “brasileiros” porque quiseram, porque outra poderia ter sido sua escolha. Mais do que isso: os agentes desse processo remoto foram artífices da nacionalidade, construtores da fronteira, defensores da terra.

Sem imprecisão, aqueles que se debruçam a descortinar os conceitos de liberdade e de peleia, partículas linguísticas integrantes da identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense e enunciadas em canções, analisam os discursos literários e historiográficos que foram construídos sobre a Revolta Farroupilha, também alcunhada de “Guerra Civil Farroupilha” e de “Revolução Farroupilha”. Silva, Moura e Telles (2014) dizem que

A Constituição Imperial (do Brasil) centralizadora de 1824, o Ato Adicional de 1834 e a perda da Cisplatina, somadas à conjuntura econômica também desfavorável aos interesses da elite da Campanha riograndense são as motivações centrais da Revolução Farroupilha. A bandeira do federalismo unificou tais interesses com outros grupos, que por seus vínculos e crenças políticas aderiram à causa, segundo Padoin (2001).

A primeira observação que precisa ficar evidente é a de que a Revolta Farroupilha foi uma revolta de estancieiros (a elite agropastoril e latifundiária), parte de uma determinada parcela da região que lutou contra a Monarquia (que passava pela época da Regência). Não foi um levante em que todo o povo<sup>32</sup> unido do Rio Grande do Sul, munido de um mesmo ideal, levantou-se em armas contra o poder centralizado da corte. Versões que narram dessa forma, a revolta, já foram refutadas por pesquisas históricas recentes, como é o caso da profundíssima pesquisa do historiador Juremir Machado da Silva (2010) e como Tau Golin (crítico) há anos já defendia. Maria Medianeira Padoin apud Kuhn (2004, p. 81) comenta que

A Revolução Farroupilha surgiu como fruto dos interesses econômicos e políticos pertencentes à elite da campanha rio-grandense e a outros setores sociais que, por vínculos e crenças políticas, se uniram em um projeto político que teve no federalismo sua bandeira. Mas quem era essa elite farroupilha? Em primeiro lugar, era formada pelos grupos pecuaristas (estancieiros na sua maioria e alguns charqueadores), unidos contra o centralismo monárquico, que prejudicava seus interesses econômicos e políticos. Apesar de não terem exatamente os mesmos interesses, estancieiros e charqueadores eram igualmente prejudicados pelos impostos e taxas cobrados pelo governo imperial, especialmente depois da independência do Uruguai.

O entrave entre essa elite local e o poder centralizado, a princípio, não tinha o intuito de

<sup>32</sup> Segundo Rogério Haesbaert Costa (1995, p. 61) a população do Rio Grande do Sul em 1822 era de 106.196 habitantes (13 anos antes do confronto iniciar). Já em 1846 (apenas um ano após o término do confronto) a população era de 149.363 habitantes. Sobre Porto Alegre, ainda segundo João Cezimbra Jacques (1979, p. 37): “Por um recenseamento feito em todo o território em 1814, achou-se que em Porto Alegre havia entre brancos, índios, mestiços, recém-nascidos, e 2.212 escravos, uma população de 6.111 habitantes; e por outro recenseamento feito em 1833, repartida a vila em freguesias, a população constava de 22.000 habitantes.

separatismo para com a Monarquia, mas acabou culminando com a proclamação da “República Rio-Grandense” (“República de Piratini”). Entre os historiadores especialistas no tema, é consenso que os interesses das classes mais populares da província (pobres, gaúchos gaudérios, escravos, mulheres pobres da campanha, miseráveis e analfabetos) não estavam incluídos entre as primazias da elite, os latifundiários que encabeçavam o levante. Kuhn (2004, p. 83, grifos entre colchetes do autor) diz que,

Na verdade, ao analisarmos a composição social dos revoltosos, fica claro que o conflito não foi de aceitação unânime, sendo uma mera construção historiográfica a ideia de que “todos os gaúchos pegaram em armas contra o império”. Esse discurso político [construído posteriormente ao conflito, observação nossa] serviu mais para legitimar – em diversos momentos históricos – os interesses da elite regional do que qualquer outra coisa, mas, na prática, os “farroupilhas” eram tão conservadores quanto a elite central contra a qual lutavam.

Feitos esses esclarecimentos, o fato é que, durante o decênio<sup>33</sup> (1835–1845), a região foi palco de embates terríveis, com muitas mortes de ambos os lados, sendo que os farroupilhas (ou farrapos<sup>34</sup>) tanto ganhavam quanto perdiam.

Quanto à liberdade, legado que teria sido herdado pelo povo gaúcho dos corajosos farrapos peledores, será um dos mais fortes conceitos agregados à identidade cultural do gaúcho do Rio Grande do Sul, aglutinando tal conceito com a ideia de união total do povo da região, o que observaremos também em alguns trechos dos textos enunciados nas canções analisadas; em outras palavras, a tradição, as manifestações culturais, as músicas e tantos outros elementos, todos ligados ao gauchismo, representam, de um dado ponto de vista, como os farrapos encarnaram o ideal de liberdade regional total, além de que todo o povo sul-rio-grandense supostamente teria se levantado em armas contra um inimigo em comum, pronto a defender o “seu chão” e seus interesses, como se todos comungassem de um mesmo ideal social.

Mas Daniel Nunes (2019), ao entrevistar Tau Golin, ouviu do historiador a seguinte crítica envolvendo o conceito de tradição inventada que já vimos em Hobsbawm (Capítulo I):

Bom, isto historicamente é uma mentira, é um absurdo. Na verdade, os farrapos, eles nunca passaram de 2% da população, tô falando em 2%! A maioria dos Rio Grandenses combateram os Farrapos, todas as grandes cidades do Rio Grande do Sul, se levantaram contra os farrapos, está a história de Porto Alegre, né? Todo o cerco de Porto Alegre, ele teve uma resistência e depois os farrapos nunca mais conseguiram entrar em Porto Alegre e essa resistência foi feita por líderes populares. Então existem muitas criações que são contemporâneas, não tem nada que ver com História. Então não há base histórica nenhuma, primeiro pra se considerar que os farrapos representavam o Rio Grande do Sul. Era uma minoria com interesse, no valor do gado, ou seja, da carne, principalmente do charque e o que mudou na verdade, quando surge o Brasil, essa revolta dos estancieiros do Sul, foi um projeto de lei que buscava taxar a posse da terra, o que eles não admitiam. É impossível fazer uma conexão coerente entre Guerra Civil de

<sup>33</sup> Expressão muito usada em canções gaúchas do Rio Grande do Sul para se referir à revolta, bem como “epopeia libertária” (entre outras).

<sup>34</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 85): “alculha deprimente que os imperiais davam aos revolucionários de 1835. O apelido aviltante, alusivo à miséria em que se encontravam os farrapos, transformou-se, porém, em vista do civismo e da bravura que sempre demonstraram, em legende de glória e de heroísmo de que orgulham todos os seus descendentes”. O próprio dicionário, que a princípio tem como objetivo não tomar partido de causa política para nenhum lado, mas tão somente trazer o sentido denotativo, o sentido conotativo e a etimologia das palavras, apresenta os farroupilhas como heróis e veremos como as canções regionais gaúchas seguem essa mesma linha de raciocínio ao enunciarem a liberdade, legado desse “tempo de peledores”.

1835, chamada de Farroupilha, com os festejos do período contemporâneo. Não tem lógica nenhuma e isso só pode ser atribuído aquilo que a gente chama a Invenção das Tradições. Se transformou num grande negócio, se transformou em poder político, dá um orgulho que é produto de todo esse tipo de invenção.

Vários historiadores ainda destacam que, nas tropas dos farrapos, havia centenas de escravos (inclusive dos legalistas) que foram atraídos por “falsas juras” de liberdade e alforria, caso os estancieiros saíssem vitoriosos dos combates ou do fim da guerra, mas isso nunca aconteceu, como se pode observar bem no Massacre de Porongos, que é uma mancha inapagável da história do Rio Grande do Sul do século XIX. Não é à toa que muitos grupos atuais do Rio Grande do Sul, autointitulados e publicamente reconhecidos como “negros”, não comemoram o dia vinte de setembro (no estado, um dia de feriado, considerado o “Dia do Gaúcho”).

Além das representações criadas em cima dessa ideia específica de liberdade, o próprio Bento Gonçalves é considerado “herói do estado”. Jocelito Zalla (2016) ainda destaca como foi construída a memória posterior da Revolta Farroupilha:

Como a saída da Farroupilha foi conciliatória, com a incorporação da elite revoltosa à estrutura militar e burocrática imperial, levou algumas décadas para que o conflito com o governo central pudesse ser comemorado. Foram os historiadores republicanos, como Assis Brasil e Alcides Lima, que reabilitaram o episódio, já na crise do Segundo Reinado, transformando-o em marco do republicanismo brasileiro, em narrativas afinadas com a história-monumento que comemorava os feitos dos “grandes homens”. Em contraponto, a ficção, vinculada ao projeto romântico de construção da nação pelo inventário dos tipos folclóricos, idealizava o campesinato local. Escritores como Apolinário Porto Alegre fabricaram um herói anônimo para a província, aproveitando o histórico bélico e cavalaria da fronteira, plasmado em imagens como a do “monarca das coxilhas” e a do “centauro das pampas”. Eram duas perspectivas complementares de memória histórica. Nenhuma delas passava pela ideia de um Rio Grande gaúcho.

A pretensa liberdade pela qual os farrapos teriam lutado continua virando tema de música do cancionário gaúcho sul-rio-grandense, como nós veremos nas análises do último capítulo. Durante o mês de setembro, no Rio Grande do Sul, existe, como vimos rapidamente no Capítulo I, a Semana Farroupilha, que faz alusão através de desfiles ritualísticos muito bem elaborados a esses “peleadores do passado” que, empunhando lanças, marcharam com seus cavalos; entre outras reproduções. Outro ponto fundamental desse resumo, ao contrário do que dizem vários tradicionalistas locais, ligados ou não ao MTG, segundo Kuhn (2004, p. 84), é que

O uso do termo “revolução” para definir o movimento torna-se assim, insuficiente, pois não houve uma verdadeira alteração de estruturas, algo que, aliás, estava longe das pretensões dos revoltosos. Houve a permanência do padrão de mando autoritário, já que o liberalismo farroupilha, nada tinha de democrático. A defesa da liberdade estava restrita aos interesses da elite, daí o apego à ideia federativa. Outra continuidade notável se verificou no campo social, pois, ao contrário de outras revoltas liberais, o movimento farroupilha jamais questionou a manutenção da escravidão. Para as elites regionais que pegaram em armas, o discurso liberal se limitava ao campo político e econômico. A produção pecuária estava solidamente assentada no trabalho escravo, que não parecia nada improdutivo para os fazendeiros e charqueadores. Tal postura não era exclusiva da elite gaúcha, diga-se de passagem, sendo antes, uma característica desse aparentemente contraditório pensamento “liberal-conservador” das elites brasileiras do século XIX.

De que forma as descrições acima dadas sobre o gaúcho sul-rio-grandense se conectam com a Revolta Farroupilha? Concluímos das análises que fizemos que, o fato da qualidade de manejo dos gaúchos da época na região com os animais, empregadas nas lides campeiras, foi usada pelos estancieiros nos campos das batalhas durante a revolta. Suas destrezas serviram e beneficiaram os comandantes latifundiários, pois eram homens já acostumados nas práticas pastoris entre outras desenvolvimentos, além é claro, de “engrossarem” as tropas. Santi (2004, p. 28), sobre isso, comenta que

A exaltação do heroísmo como atributo intrínseco ao gaúcho remonta provavelmente ao tempo da Revolução Farroupilha, quando a oligarquia regional, necessitada da massa camponesa para “bucha de canhão”, chegou a acenar com a liberdade aos escravos que a ela aderissem. Aos peões “livres”, que nada tinham de seu exceto um cavalo e os arreios, era necessário exaltar-lhes as referidas virtudes (pois outro prêmio não haveria para eles, em caso de vitória).<sup>35</sup>

Porém, o “Debate TVE I TVE - Revolução Farroupilha” (2017)<sup>36</sup>, onde os historiadores César Augusto Guazzelli e Cláudio Knierim são entrevistados, contesta isso, pois ambos deixam claro que o gaúcho atual (representado tradicionalmente pelos desfiles cívicos da Semana Farroupilha e por outros movimentos ligados ao MTG) não deve ser confundido com aquele gaúcho do século XIX que lutou junto com as tropas farrapas e tanto menos com os comandantes daquela revolta, pois esses, ainda muito mais claramente, não eram gaúchos.

### 2.3 Guerra do Paraguai

Forças militares do Rio Grande do Sul, pertencentes à monarquia brasileira, articularam-se para “auxiliar” no confronto contra os paraguaios e para defenderem as fronteiras do Rio Grande do Sul, principalmente porque nessas fronteiras territoriais entre as nações da época havia fazendas e estâncias de gado. Sobre essa fronteira, Rafael José dos Santos (2009, p. 20) diz que,

Regionalidades de fronteiras são particularmente significativas no Rio Grande do Sul sob, pelo menos, dois aspectos: o primeiro, de natureza histórica, diz respeito aos estabelecimentos de limites em relação aos vizinhos platinos e os desdobramentos desse processo na própria história do Estado, e na construção de uma determinada representação de identidade; o segundo, relacionado ao primeiro, refere-se propriamente às práticas cotidianas dos atores sociais que vivem nestes espaços

O combate que durou de 1865 a 1870, trouxe uma peça da vestuária do gaúcho que seria permanentemente defendida e representada como um de seus elementos essenciais: a bombacha; ícone material (artefato cultural, conforme definimos no Capítulo I) da alteridade do gaúcho sul-rio-grandense, hoje usada por vários adeptos da tradição gaúcha do estado, ligados ou não ao MTG e também, músicos (tradicionalistas ou não).

Segundo Golin (2004, pp. 49–58), “no século XIX, grande parte dos empórios brasileiros e rio-pratenses, além de outros mercados do globo, eram abastecidos pelos ingleses”. Isso pelo fato de que a Inglaterra, com suas fábricas “a todo o vapor”, produzia, para o mundo todo, milhares de peças para

<sup>35</sup> Veremos no capítulo seguinte, como a literatura, nesse processo de idealizar o “antigo gaúcho histórico das revoltas”, terá um papel fundamental, principalmente em torno da Sociedade Partenon Literário.

<sup>36</sup> Ver bibliografia, Lilian Abelin (2020).

os fardamentos militares de países aliados.

Quando ocorreu, entre 1853 e 1856 a chamada “Guerra da Crimeia”, segundo Golin (2004, pp. 49–58, grifos nossos em itálico), “as fábricas inglesas forneciam uma peça característica para a cavalaria turca, o “pantalão turco” ou a “*von vacha*”, indumentária comum a diversos povos cavaleiros”.

Mas ao fim da guerra, a fim de distribuir o excedente de fardamento que havia sobrado, o mercantilismo inglês revendeu “aos comerciantes da Bacia do Prata, que passaram a comercializar essa peça”, como Golin (pp. 49–58) nos recorda.

Deflagrada então a Guerra do Paraguai, a vestimenta foi adequada para distribuição de alguns soldados do conflito. Golin (2004, pp. 49–58) diz que

Os gaúchos arregimentados constituíam tipos especiais, destros cavaleiros, em suma, dotados de todos os atributos campeiros. Por “servirem” quase sempre, na cavalaria, estes indivíduos que não pertenciam às tropas regulares receberam como fardamento a “bombacha” – a peça turca. Além de se tornar fardamento militar ou miliciano, a bombacha na origem de sua penetração no Prata, já ficou impregnada desse conteúdo social: roupa de gaúcho, de mestiço e de negro. Quando esses combatentes retornaram da Guerra do Paraguai trouxeram consigo o “seu” fardamento militar, que no âmbito do conflito, os assinalava excludentemente. Uma plebe semidespida, que cobria suas “partes” com o chiripá, que deixava as “partes de fora” – como gostavam de se expressar, com evidente moralismo os viajantes da época -, aos poucos, começou a reproduzir a bombacha como vestimenta.

E sobre como a construção simbólica da bombacha foi impregnada no Rio Grande do Sul, Golin (2004, pp. 49–58) encerra dizendo que

Contudo, a sua representação, depois que a gauchada e os peões regressaram, impregnou-se de sentido histórico como vestimenta simbólica. Com o decorrer do tempo, não só os ex-soldados tinham adotado a bombacha. Reproduzida pelas costureiras crioulas, os demais homens foram aderindo a sua “magnitude”. Assim, a bombacha espalhou-se introjetando uma contradição: por um lado, era sobra de guerra, resto de fardamento; portanto, digna da peonada, dos gaúchos andantes, etc. Por outro, representava a medalha popular, ostentada por essa mesma plebe, uma maneira de afirmar a sua participação em um evento “superior” ao seu cotidiano e de situar-se em um fenômeno magnânimo, mesmo que tenha sido, como se sabe, um genocídio. Consequentemente, a bombacha transformou-se em uma vestimenta civil que, confeccionada na América meridional, perdeu bastante de seu aspecto industrial e foi sendo adaptada às condições regionais.

Assim, não é de se estranhar que essa peça da indumentária do gaúcho, com o tempo, tendesse a aparecer em específicas narrativas e letras de canções locais, além de ser amplamente usada por várias pessoas da região, incluindo performances musicais em variados ambientes. Não é nada difícil encontrarmos letras de canções que comentam sobre a bombacha, o amor referente a ela, os usos e rituais que a envolvem, inclusive ideais de liberdade. Dois exemplos bem ilustrativos para compreendermos como a bombacha é narrada em canções gaúchas do Rio Grande do Sul, seguem abaixo (com grifos nossos em negrito). Abaixo, a primeira letra (transcrição):

### **Viva a bombacha**<sup>37</sup>

<sup>37</sup> LEONARDO. **Viva a bombacha**. Porto Alegre. Gravações Elétricas S.A. 1984. LP. 4 min.

Os cristãos batiam cascos, os mouros se defendiam  
 Espadas, lanças, Cruzadas traçavam rumos na história  
 Os orientais ostentavam calças largas que faziam  
 Mais leves às cavalgadas na derrota ou na vitória  
 Era a bombacha chegando para gáudio do campeiro  
 Que cavalgou nos poteiros laçando, fazendo aparte  
 Pra bailanta, hora de arte, jogo de osso ou carteadado.  
 Era a veste domingueira feita de brim ou riscado

Viva a bombacha, tchê viva a bombacha  
 Não interessa se faz frio ou sol que racha  
 Viva a bombacha, tchê viva a bombacha  
 Não interessa se faz frio ou sol que racha

Foi depois da grande guerra, me falou um castelhano  
 Que a bombacha foi usada pelos gaúchos pampeanos  
 Historiadores da terra garantem que o nobre pano  
 É uma herança legada por beduínos araganos  
**A verdade é que a bombacha é de muitos continentes**  
**Mas foi com nossos valentes que ganhou notoriedade**  
**Uniu o campo à cidade e a juventude do pampa**  
**Lhes dando uma nova estampa raízes de liberdade**

Abaixo, a segunda letra (transcrição):

### **Estampa**<sup>38</sup>

Se esta bombacha que eu uso te incomoda  
 Te asseguro não é moda, **é a mais pura tradição**  
 Ela é do tempo em que luxo e riqueza  
 Não mostravam a beleza da vida deste peão

Se esta bombacha se confunde com a terra  
 É que o seu pano encerra toda a dureza da lida  
 Está surrada de tanto aguentar o repuxo  
 E ser parceira do gaúcho que é grandeza de sua vida

<sup>38</sup> OS SERRANOS. **Estampa**. Porto Alegre. Gravadora RBS DISCOS. RGE. 1991. LP. 3 '30 ''.

**Se esta bombacha que eu uso impõe respeito**

**É que trago no meu peito herança de peleador**

Pelo Rio Grande minha pátria enternecida

Retratas bombacha amiga todo o meu sincero amor

Pelo Rio Grande minha pátria enternecida

Retratas bombacha amiga todo o meu sincero amor

**Que se curvem outros povos, outras raças,**

É um bombachudo que passa, galo de briga e bagual

Cuiudo e guapo, esse tronco galponeiro

**Não verás no mundo inteiro outra estampa igual**

#### **2.4 Revolução Federalista**

Começemos com um excerto de Luiz Francisco Matias Soares (2011, pp. 06–08, grifos em itálico do autor):

O Brasil do final do século XIX caracterizou-se por ter uma industrialização periférica, em relação à Europa, e pela dependência de uma estrutura fundiária agrária decadente outrora escravocrata ligada ao poder local das municipalidades, herdada desde os tempos da colônia e vinda das tradições de sua *Metrópole Ibérica*. Desde a chegada dos portugueses, o Brasil herdou uma estrutura política e econômica temperada pela corrupção e com domínio hegemônico dos proprietários latifundiários preocupados somente com o lucro fácil (FAORO, 1979). É nesta base que se formou a sociedade civil brasileira. [...] Como vimos, a base econômica da monarquia eram os grandes proprietários de terras (elite rural) escravocratas. Estes já contabilizavam prejuízos pela proibição da escravidão negra e nas exportações agrárias, no momento em que as bases ruíam com a abolição da escravatura em 1888, veio abaixo a sustentação do regime monárquico.

Sobre o mesmo período (da citação acima) no Rio Grande do Sul, Kuhn (2004, pp. 111–112, colchetes do autor) comenta que

Com a proclamação da República em 1889, subiu ao poder [no RS, observação nossa], um novo partido, o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), cuja base social era formada por indivíduos oriundos do latifúndio pecuarista, associados com setores médios urbanos. O PRR adotou como ideologia o Positivismo, mas de maneira não ortodoxa. O positivismo, na sua concepção original, tinha uma visão progressista e conservadora ao mesmo tempo: pregava a aceleração do desenvolvimento industrial, mas sem alterações sociais. No contexto gaúcho, a adaptação das ideias positivistas permitiu que um projeto capitalista fosse implantado, com a realização da modernização econômica, especialmente no setor de transportes, e a ampliação da base política do governo, sendo realizadas alianças com as “classes médias” e com os grupos da região de colonização [...]

O Rio Grande do Sul, próximo ao fim do século XIX, era palco de disputas políticas entre dois partidos, os Federalistas e os Republicanos. Esses, por sua vez, centralizaram o poder via constituição, de forma executiva, nas mãos de Júlio de Castilhos, presidente do estado à época. A centralização do poder nas mãos de Júlio, somado ao fato de um novo regime, era um

descontentamento (“afronta”) para os federalistas, que, como citado acima, estavam acostumados aos tratos políticos do antigo regime político (Monarquia).

Os grupos opositores se dividiam entre Pica Paus e Maragatos, devido ao aspecto das cores branca e vermelha de suas vestimentas. Essa divisão de cores é mais um dos acontecimentos históricos que será bastante reapropriado no século XX pela literatura, pela tradição e, de forma abrangente, pela música e hoje, se dividem “pacificamente” dentro do salão de um mesmo CTG, os colorados maragatos (lenços vermelhos) e os chimangos (lenços brancos)<sup>39</sup>, ambos dançando, por exemplo, vaneras gaúchas. Kuhn (2004, pp. 111–112, grifos em itálico do autor) define a Revolução Federalista como

Uma revolta dos coronéis, representantes do poder local, contra a ação política de Júlio de Castilhos. A subida dos republicanos ao poder, contrário a qualquer tipo de privilégio, acabou ferindo a viabilidade da manutenção do *pacto imperial* (que privilegiava os estancieiros, os coronéis da fronteira sul). O “pacto” entre os coronéis e o Império pode ser resumido da seguinte forma: os coronéis da fronteira defendiam os interesses territoriais imperiais; em troca, o governo fazia “vistas grossas” ao contrabando.

Sobre a relação do homem gaúcho sul-rio-grandense com esse confronto, segundo Guazzelli (2003, pp. 01–08), uma das características mais sangrentas foi o uso das degolas, de ambas as partes. Mas esse ato, segundo o historiador, tinha conexão com o mundo do qual o campeiro<sup>40</sup> (o gaúcho) da Campanha era originário, e não podemos compreendê-lo ignorando esse sentido.

Resumidamente, esses homens, entre uma escaramuça e outra, como impressionantemente pode-se ver em praticamente todo o século XIX no Rio Grande do Sul, eram seres, em grande medida, acostumados a todo o tipo de matança, envolvendo animais, principalmente gado, carneiro, ovelha (dos quais tiravam couro, sebo, lã, carne e osso). Em suas lides campesinas no cotidiano da Campanha (também na Pampa), já estavam habituados a esse tipo de trato no pescoço do animal. Tratando-se de uma vida, como se pode ver, bruta em vários aspectos.

Grande parte das tropas dos federalistas era composta justamente dessa peonada campeira acostumada a cuidar de cavalo, de gado xucro<sup>41</sup> e galopar de forma ágil, sendo como “cães de guarda” das grandes estâncias rurais (os grandes latifúndios) de seus “empregadores”, sobre as quais exerciam vigilância em troca dos mais variados soldos ou pagamentos, sistema que já vinha de vários anos anteriores. Esse quadro, com algumas mudanças, ocorria desde antes da Guerra do Paraguai.

Vale lembrar que esse perfil de manter a peonada gaúcha ao redor das grandes estâncias, disponível para os mais variados tipos de serviços campestres, vem desde a época da Revolta Farroupilha, logo, uma prática social tida como normal.

Sangue derramado era uma visão um tanto quanto “rotineira” nas vidas cheias de riscos desses

<sup>39</sup> Existem centenas de canções do gênero gaúcho sul-rio-grandense, que em suas letras fazem menções às duas cores de lenços e hoje, inclusive, desfilam várias outras cores nos mais variados ambientes voltados aos rituais da tradição gaúcha do Rio Grande do Sul.

<sup>40</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 85): pessoa que executa com habilidade os serviços de campo, que monta bem, que vive e trabalha no campo, que entende de tudo o que se relaciona com a criação de gado.

<sup>41</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 534): diz-se do animal ainda não domado, chimarrão, bravio, esquivo, arisco.

peões que enfrentavam o gado xucro, chamado desde sempre no Rio Grande do Sul de *cimarrón* (expressão espanhola). Além disso, muito antes do confronto “estourar”, esses mesmos peões (já bombachudos), estavam a mando de seus patrões para os mais diversos tipos de serviços envolvendo derramamento de sangue, pois a vigia das casas e as desavenças entre uma situação e outra eram, muitas vezes, acertadas por esses “serviçais” (capatazes, peões e agregados).

Além disso, há um excerto de João Cezimbra Jacques de 1883 (1979b, p. 61) que demonstra o quanto a elite latifundiária era forte no Rio Grande do Sul nessa época:

O grande número de estancieiros da província sobrepujando as outras classes em quantidade, faz com que ela assuma caráter de pastoril. Esta classe se ocupa quase exclusivamente em criar gado, só cultivando plantas indispensáveis ao consumo das estâncias, o que não acontece sempre; e se estendem neste território os estancieiros desde as regiões debaixo da serra, afastando-se desta até as fronteiras do Estado Oriental e Argentina, pelos campos das Missões, interior dos campos de cima da serra.

Para concluir essa rápida apresentação da Revolta Federalista, podemos fechar com a reflexão que concatena o período com o tradicionalismo exercido no Rio Grande do Sul; essa reflexão foi construída por Tau Golin em “A formação do gaúcho e o tradicionalismo” (2019)<sup>42</sup>:

[...] o tradicionalismo como se apresenta, é uma construção que começa a ocorrer, com o surgimento do Partido Republicano Rio Grandense, ou seja, na disputa do final do império lá, essa corrente que era uma corrente minoritária, que com o golpe republicano, feito por militares e do ponto de vista estatal e feito no campo civil, digamos assim, pelos republicanos, eles precisavam de, digamos assim, do... Se apresentarem como sucedâneo de algo que já acontecia. Então, o que aconteceu? Na disputa das oligarquias regionais, o Partido Republicano Rio Grandense, ele começou a se apresentar, ele começou a criar essa ideia, que eles já representavam aquilo que havia acontecido na guerra civil de 1835 e a primeira construção que eles começaram a dar essa conformação de que o Rio Grande do Sul havia num determinado momento, se levantado contra o império. Ou seja, eles utilizaram um conceito que era vigente no período.

## 2.5 Revolução de 1923

Segundo Soares (2011, p. 1, colchetes nossos), “[a] República Velha (1889–1930) foi marcada pela prática do coronelismo. No estado do Rio Grande do Sul, os chefes locais e grandes proprietários aliados aos intelectuais partidários estabeleceram a hegemonia política e o controle econômico- social”.

Não é possível entender o Rio Grande do Sul do início do século XX fora da lógica da mudança de *status* do mundo, haja vista que a Primeira Guerra Mundial reconfigurou, cultural e socialmente, vários recantos do globo. O século XX foi um século de mudanças profundas! Por mais que o Rio Grande do Sul (assim como o Brasil) fosse pesadamente agrário, pastoril, latifundiário, ou seja, uma “grande fazenda”, podemos afirmar que esse estado foi, próximo dos anos vinte, palco de greves gerais em grande parte de sua extensão. As quais remontam ao movimento Anarquista (como se deu em outras regiões do país), principalmente entre o movimento operário, na industrialização citadina do Rio Grande do Sul. Nesse quadro, surgiam, ao lado de ondas de greves, o advento do partido

<sup>42</sup> Ver bibliografia, Daniel Nunes (2020).

comunista do Brasil, que atraiu um aglomerado de trabalhadores das fábricas sul-rio-grandenses com a promessa de “revolução” (observando que a Revolução Russa acontecera anos antes).

É nesse contexto conturbado dos anos vinte, que gerou recuo e recessão econômica, que “estourou” outra escaramuça regional que, mais uma vez, marcará a “personalidade” de parcela do povo local, perpassando a identidade cultural dos gaúchos do estado. Como dissemos, o Rio Grande do Sul, por anos a fio, teve sua formação e formatação econômicas com base na pecuária, setor que correspondia às imensas quantidades de exportação de carne, mas que, justamente nesse período, foi o setor mais atingido, já que a Europa deixou de importar em grandes quantidades o produto do Brasil, particularmente do estado meridional do país republicano.

Nesse contexto, os pecuaristas (muitos deles latifundiários em decadência), tiveram seus interesses econômicos afetados no “âmago”, devido às políticas do presidente do estado, Borges de Medeiros. Mais uma vez entrará aqui a divisão por cores dos grupos antagonistas, como no confronto anterior; os Federalistas eram novamente reconhecidos como os Maragatos, adversários ferrenhos dos Chimangos (antigos Pica-Paus), republicanos da República Velha Sul-Rio-Grandense.

O movimento acabou num acordo, exigindo que a constituição fosse revisada, alterando vários pontos. Cabe-nos, antes de encerrarmos este capítulo, salientarmos um ponto relevante: o Rio Grande do Sul, pelo seu histórico (assim como de outros estados do Brasil), desde a Monarquia fora governado por grandes latifundiários e nas revoltas ocorridas no estado, incluindo-se essa de 1923, o embate se deu entre grandes coronéis (deixe-se bem claro, de ambos os lados). A governança dos estados, exercida por coronéis, até Getúlio ascender ao poder, será uma marca (uma chaga) do sistema político governamental do Brasil, “cabresteando de forma xucra” os eleitores ao voto de amarra. Leonel Severo da Rocha apud Soares (2011, p. 4) comenta que:

Da Monarquia para a República Velha, em 15 de Novembro de 1889, os componentes da elite brasileira proprietária rural conservadora e escravocrata passariam para dentro dos quadros do poder político republicano, como se dessem um pulo para salvarem-se da decadência, e assim a hegemonia passaria a ser disputada entre uma elite decadente e a burguesia urbana ainda incipiente que buscava maior representatividade.

Vê-se, assim, mediante a leitura das duas últimas batalhas (Revolta da Degola e Revolta de 1923) que muitos políticos atrelados à governança do Rio Grande do Sul, mantinham ligações com o mundo rural do latifúndio, exercendo influências, com suas visões socioculturais, no contexto urbano, após a Proclamação da República em 1889.

## **Conclusão do Capítulo II**

Para o nosso trabalho, concluímos ser relevante apresentar, mesmo que de forma resumida, algumas das principais batalhas nas quais o Rio Grande do Sul se envolveu nos séculos XIX e XX, pois os símbolos e ícones da identidade cultural gaúcha convencional (os mesmos que são encontrados em letras de canções gaúchas) foram reconstruídos, readaptados e, no discurso dos

tradicionalistas, “resgatados”, a partir da releitura (nada inocente ou neutra) de tais peleias.

Para concluir esse Capítulo II, podemos afirmar que há um saudosismo (apego ao passado) e um bairrismo (localismo recorrente) em relação a algumas características socioculturais que orbitam o gaúcho sul-rio-grandense. Esse trato regional, dado a esse ser, vai atingir um dos gêneros de música produzida no mesmo estado, o gaúcho, afinal de contas, essa música específica é gerada, imaginada e construída, dentro do estado.

Trabalhamos com a hipótese que essa arte se converterá em um elemento a mais na reafirmação dessas características socioculturais idealizadas, reforçando a ideia de uma personagem que lutou pela liberdade através de peleias e que deixou essa marca no “povo” descendente dela.

Mas, antes de confirmarmos isso, precisamos ver outros dois elementos locais do século XIX, para notarmos como se transformaram em mecanismos que deram legitimidade ao papel sociocultural que o gaúcho exerceu (e continua exercendo) no sistema de crenças populares do Rio Grande do Sul, sejam eles, a literatura e o primeiro gauchismo cívico que surgia.

### **CAPÍTULO III: Século XIX sul-rio-grandense: Sangue e literatura**

Começemos por uma citação de Pesavento (2005, p. 82):

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores.

O excerto acima conecta-se com a forma com a qual encaramos a literatura sul-rio-grandense do século XIX neste trabalho. Assim como a música gaúcha sul-rio-grandense do século XX foi um meio pelo qual alguns compositores e intérpretes mostraram aquilo que apreenderam de sua época, a literatura também mostrou como outros autores sul-rio-grandenses pensavam. Portanto, não é possível desvincularmos a observação de que essa literatura é o resultado entre a relação cultural estabelecida entre homem, linguagem e temporalidade histórica. Nessa relação, consideramos suas delicadezas de difícil apreensão, tanto para um estudioso que é natural da região como para estrangeiros. Desse modo, a literatura pode ser considerada uma arte que, assim como a música, revela aspectos da forma como os autores enxergam as suas realidades temporais.

Nesta parte da obra historiográfica, vários recortes também se tornaram necessários na tentativa de trazer ao leitor, sinteticamente, o século XIX e a incipiente construção da identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense. Dessa necessidade, resultou a escolha de nos focarmos em dois pontos: primeiro, a descrição dessa literatura; segundo, a descrição do gauchismo cívico do fim do século XIX e início do século XX, que se diferencia do tradicionalismo moderno que posteriormente aparecerá a partir de 1947, mas que, com esse último, possui fios condutores, servindo, em certa medida, como uma espécie de “antecessor”.

Estamos considerando a literatura sul-rio-grandense como uma fonte histórica, um “corpo em dissecação”, um “sítio cheio de vestígios”, enquanto trabalharemos com as “ferramentas da História”, “operando perguntas cirúrgicas”.

Sigamos, então, para o estudo do termo ‘gaúcho’, com o objetivo de chegarmos à literatura do Rio Grande do Sul no século XIX e, por fim, ao gauchismo cívico que surgirá no fim do mesmo século.

#### **3.1 Etimologia**

Para o estudo do termo ‘gaúcho’, Carlos Reverbel (1986, p. 5) diz que “os etimologistas ainda não se entenderam a respeito da origem da palavra ‘gaúcho’. E, ao que tudo indica, jamais se entenderão”.

Segundo os irmãos Nunes (1982, pp. 211–226) existem “centenas de hipóteses a respeito da origem da palavra gaúcho, que apesar dos esforços dos pesquisadores, continua envolta em denso

mistério”. Sendo assim, dizem eles (mesmas páginas) que o termo ‘gaúcho’ relacionava-se,

[...] originariamente a ideia de gado, já que a riqueza primitiva era constituída pelos rebanhos, como fonte de ganho e de lucro, de alimento e de utilidade, donde “os bens” dos povos antigos, pastores e nômades, passou à acepção de “criador ou guardador de gado”; pastor, tropeiro, que se dedica a trabalhos correlativos e com seus usos e costumes característicos.

Santi (2004, p. 18) corrobora essa linha de pensamento dizendo que “a palavra ‘gaúcho’ é ainda hoje de etimologia controversa, havendo as mais diversas conjecturas quanto à sua origem, a partir dos idiomas árabes, francês, quíchua, araucano ou guarani”.

Kopp (2001, pp. 112-113), citando Régis Boyer, nos traz ainda mais uma contribuição no entendimento da etimologia de ‘gaúcho’:

Régis Boyer (1998), no Dicionário de Mitos Literários, organizado por Pierre Brunel, mostra que, por exemplo, os germanos inicialmente nunca deram a si próprios tal designação. Ou seja, foram os não-germanos (no caso os celtas) que “fizeram” os germanos. A palavra foi cunhada por um outro povo e o seu uso ultrapassou o seu significado original. O caso gaúcho passa também por situação semelhante. O termo foi aplicado originalmente pelos não-gaúchos num sentido pejorativo. A situação altera-se com o tempo e o gaúcho passa a simbolizar um conjunto de atribuições que não são mais apenas a pessoa que lida com o gado, afeito à guerras e peleias, cavaleiro ou “monarca dos pampas”.

Já, segundo Guazzelli (2002, pp. 107–108, grifos nossos em negrito e do autor em itálico):

A palavra “gaúcho” – *gaucho* em castelhano – **é uma das tantas de origem ainda obscura, e que teve muitos significados**. Surgiu em fins do século XVIII, quando então designava os *hombres sueltos* das campanhas platinas – eméritos cavaleiros e preadores de gado chimarrão – tinha caráter pejorativo e uma rica sinonímia: *vagamundo, gaudério, vago, malentretido, cuatrero, matreto*, entre outras; todas elas se referiam a indivíduos que, por não terem relações de trabalho estáveis, viviam dos mais variados expedientes, quase todos associados a algum tipo de delito pelas autoridades. [...] Com a consolidação da propriedade pecuária, já com a maior parte dos gaúchos subjugados como mão-de-obra nas estâncias de criação, a palavra mudou de sentido. Referia-se a partir de então aos peões campeiros, que mantinham hábitos, vestimentas, linguajares e costumes alimentares herdados dos seus antepassados e que ainda eram, especialmente, homens “de à cavalo”.

Uma coisa fica clara dos excertos acima; o termo ‘gaúcho’ passará por várias mudanças no seu emprego durante o século XIX.

### 3.2 A dinâmica histórica de aceitação do termo

Sérgio Alves Teixeira (1988, p. 53), ao destacar a trajetória semântica da palavra, diz que

O termo gaúcho, de origem imprecisa, teve uma trajetória semântica notável. De início significava contrabandista, vagabundo, anti-gregário, incivilizado, anti-social e se referia a numerosos indivíduos que circulavam pelas áreas de criatório nas regiões limítrofes da Argentina, Uruguai e Brasil. Depois passou a designar o tipo social símbolo daqueles países, bem como do Rio Grande do Sul, inclusive nominando seu gentílico [...] Hoje, no contexto rio-grandense, o termo gaúcho passou a significar altivez, orgulho, dignidade, bravura, honradez, desassombro, lealdade, simplicidade, autenticidade. Gauchão quer dizer tudo isto em grau aumentativo.

Decidimos não viajar no “tempestuoso oceano da etimologia” do termo ‘gaúcho’, mas consideramos extremamente necessário compreendermos de quais formas tal termo foi gradativamente empregado pelos habitantes naturais do Rio Grande do Sul e pela sua literatura, de

modo a substituir o gentílico ‘rio-grandense’ ou ‘sul-rio-grandense’.

Não é uma tarefa fácil compreender a ressemantização do termo, ou seja, sua dinâmica histórica de aceitação, pois, em certa medida, isso presumiria uma “volta no tempo”, “perseguir” essa palavra, “mexer” numa identidade cultural regional tão bem arraigada, e, como Reverbel nos mostrou em seu excerto, há várias discussões. Um bom ponto de partida é compreender que, de um vocábulo depreciativo, o termo passou a ser sinônimo de “homem regional do Rio Grande do Sul”; ambos os empregos do termo ocorreram no século XIX (já conseguimos esboçar no capítulo anterior uma noção do porquê). Vamos, então, apresentar informações que versem sobre a dinâmica histórica do termo.

Os irmãos Nunes (1982, pp. 211–226) também apresentam algumas explicações das possíveis origens históricas do gaúcho sul-rio-grandense e do *gaucho* (argentino e uruguaio). Abaixo seguem algumas dessas explicações que julgamos bem ilustrativas, dispostas segundo a ordem de apresentação no “Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul” (enumeradas por nós): (i) “O habitante do interior do Rio Grande, dedicado à vida pastoril e conhecedor das lides campeiras”; (ii) Habitante da Argentina e do Uruguai, da região da Campanha, com origem e costumes assemelhados aos dos rio-grandenses.”; (iii) “Primitivamente: Changador, gaudério [...], coureador, andejo. Índio ou mestiço, maltrapilho, sem domicílio certo, que andava, de estância em estância, trabalhando em serviços que fossem executados a cavalo”; (iv) “Remanescentes de tribus guerreiras que habitavam a Argentina, o Uruguai e o Rio Grande do Sul, às vezes amestiçados com portugueses e espanhóis”;

Segundo Romaguera Corrêa apud irmãos Nunes (1982, p. 212): (v) “identificado com o cavalo, que por assim dizer, o completa, o rio-grandense, ou melhor, o gaúcho rio-grandense, nas várias guerras que o país tem sustentado, há mostrado quanto é apto para a luta”.

Aurélio Porto (1946) também aparece no dicionário dos irmãos Nunes (1982, pp. 213–214), e traz contribuições ainda mais interessantes sobre os gaúchos do século XIX no Rio Grande do Sul, tais como (por nós enumeradas): (i) vinham de todos os pontos atraídos pelas facilidades da campanha; (ii) eram egressos da sociedade, criminosos e “fascinorosos”; (iii) eram “caçados” pelas forças portuguesas e espanholas; (iv) tangiam grandes arreadas de gado chimarrão em áreas que chamavam de “Vacarias”; (v) sua relação com o gado se devia à extração de couro e graxa; (vi) em troca desses produtos que comercializavam com outras áreas do Rio Grande do Sul, recebiam como pagamento erva-mate e aguardente.

João Cezimbra Jacques (1979b, pp. 48–49) diz que o gaúcho (chamado por ele de “rio-grandense”) do Rio Grande do Sul, possui muito mais semelhanças com os habitantes das repúblicas do Prata do que com habitantes de outras regiões brasileiras:

[...] o rio-grandense difere essencialmente dos costumes dos habitantes das outras províncias do Brasil, assemelhando-se muito neste ponto aos habitantes das repúblicas do Prata; fenômeno este que se pode atribuir à uniformidade de climas do Rio Grande do Sul com essas repúblicas. [...] até a analogia do vestuário [...]

E, ao conceituar a amplitude do termo ‘gaúcho’, Jacques (1979b, p. 59) toca mais uma vez na relação com as repúblicas do Prata:

Tal era, pois, o gaúcho dessas épocas primitivas, porém hoje, conquanto o sentido dessa palavra tenha ainda na verdade alguma coisa de comum com o seu significado de outrora, se estende a ela não só aqui como nas repúblicas do Prata, a todo habitante das campinas; do que resulta-lhe um sentido mais alto.

Encerrando, Borges (2012, pp. 07–08), ainda destaca uma interessante reflexão sobre o uso do termo ‘gaúcho’ no início do século XX:

No início do século XX, surgiu no Rio de Janeiro o designativo “gaúcho” para os rio-grandenses do sul. Não se tratava mais de um termo pejorativo, mas de uma referência a uma estirpe diferenciada de brasileiros. Aqui, na querência, é que as coisas estavam complicadas. As manifestações de alguns letrados eram estampadas nos jornais e refutavam a existência das tradições gauchescas, eles negavam qualquer vínculo da sociedade com os gaúchos de antanho e combatiam ardorosamente as iniciativas capitaneadas por Cezimbra Jacques e Simões Lopes Neto. A alcunha somente passou a ser aceita no Rio Grande após a Primeira Guerra Mundial (1914-1917).

Dos excertos acima selecionados (entre tantos outros que consultamos), um dos pontos que mais chamou a nossa atenção na forma de conceituar historicamente o gaúcho sul-rio-grandense foi a negação de sua relação de longa data com a região fronteira do Rio da Prata, como se tentando separar os gaúchos “do lado de cá” (brasileiros) dos *gauchos de allá* (argentinos e uruguaios), numa verdadeira negação de possibilidades de intercâmbio cultural, social, econômico e político que havia entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai nos séculos XVIII e XIX. Negações como essas contradizem o consenso historiográfico, e podemos confirmá-las nas escritas dos anos 50 e 60 (século XX), por exemplo, de Moysés Vellinho (1957, pp. 47–66), que apresentava o gaúcho sul-rio-grandense como um ser imbuído de valores nobres, cívicos e patrióticos em detrimento do *gaucho* platino, sanguinário, atroz, selvagem e bárbaro.

Trata-se do velho esforço em construir uma caracterização regional e nacional, negando (e combatendo) possíveis identificações com o “estrangeiro” na busca de construir sua própria identidade regional, sendo uma das prováveis causas disso o histórico de peleias fronteiriças pela região entre as coroas espanhola e portuguesa. Ou seja, a fronteira real permitia mobilidade em grande quantidade populacional, ainda mais em uma época em que essa fronteira político-administrativa ainda não estava bem estabelecida (se “destruía” e se “reconstruía”), mas engendrou-se até mesmo, uma visão literária sobre ela no decorrer do tempo. Portanto, a comunicação entre um lado e outro permitia integrações diversas e a negação das mobilidades, como Pesavento (2000, p. 9) bem lembra,

[...] é o Brasil que se visualiza como o conjunto significativo em si próprio, ao mesmo tempo distinto dos hispano-americanos e dos europeus. Poder-se-ia contra-argumentar que há uma situação concreta e história de semelhança com o restante da Latino-América, porém as representações do mundo social não se medem pela sua veracidade, mas pela sua credibilidade, aceitação e capacidade mobilizadora. O Brasil não é a América Latina por que não se identifica com aqueles traços que lhes são peculiares e porque se vê como diferente, em tudo “mais” e “melhor”.

Ainda sobre as distinções entre os gaúchos do Rio Grande do Sul y *los gauchos de Uruguay y Argentina*, lembramos da reflexão de Freitas e Silveira (2004, p. 268) que nos levam a entender as características básicas presentes na construção identitária do gaúcho, tais como “a oscilação entre a rudeza e a gentileza, a coragem e a bravura, a prontidão para peleia, o amor à terra, ao pago”.

Como bem nos recorda Pesavento (2005b, p. 9) “pois, ao mesmo tempo em que suportamos em nós múltiplas identidades, somos sempre estrangeiros com relação a alguém ou alguma coisa”. Toda essa relação envolvendo uma fronteira que permitia choques confrontantes e trocas culturais e sociais, nos faz recordar de Eliana Rosa Sturza (2006, p. 26) que diz que

a Fronteira não significa apenas pela sua relação espacial, como o lugar que marca o limite entre territórios. Os limites cartográficos são referências simbólicas que significam a fronteira através de um marco físico, embora a vida da fronteira, o habitar a fronteira signifique, para quem nela vive, muito mais, porque ela já se define em si mesma como um espaço de contato, um espaço em que se tocam culturas, etnias, línguas, nações.

João Cláudio Arendt (2012, p. 86) ainda acrescenta que “uma fronteira pode ser espaço de troca, cruzamento, encontro, interação, conflito, distinção, sobreposição, interseção, mistura — em suma, palco de encontros culturais”.

E como nosso trabalho versa também sobre os conceitos linguísticos de liberdade e peleia, presentes nas músicas gaúchas sul-rio-grandenses, vale lembrar que a influência linguística hispânica platina (Uruguáia e Argentina, principalmente) é gigantesca. Patrícia Graciela da Rocha (2008, pp. 135–136, grifos em itálico da autora) diz que,

podemos afirmar que encontramos, nos dados do ALERS, outras variantes hispânicas que são, além de *cerro*, *coxilha*, *sanga*, *rastilho* e *jugo* já descritas pela literatura, *galpão*, *bagual*, *coiúdo* (*colhudo*), *pastor*, *borrego*, *guampudo*, *aspa*, *guampa*, *cola*, *garrão*, *chicochoelo*, *rengo*, *lunanco*, *bolita*, *bodoque*, *pandorga* (*pandolga*, *bandorga*), *rinha de galo*, *carreira*, *jogo da/de tava*, *guisado*, *borracho* e *bolicho*, consideradas, nesse trabalho, como indícios claros de empréstimos do espanhol

Reforçamos ainda que as características do gaúcho sul-rio-grandense — como um ser imbuído de valores nobres em detrimento do sanguinário *gaucho* platino — serão exaltadas em letras de canções do gênero gaúcho do Rio Grande do Sul, e Freitas e Silveira (na mesma obra e página) ainda nos recordam que essas características “são também presentes no discurso a respeito do gaucho argentino e uruguaio, tendo sido a figura do *gaucho* personagem de obras literárias do porte de *Martin Fierro*” (obra de José Hernández, de 1872).

Dos excertos acima, não fica difícil concluir que o termo ‘gaúcho’ durante muito tempo possuía sentidos parcialmente diferentes dos que possui hoje. Quisemos esboçar rapidamente os conceitos etimológicos e a sua ressemantização antes de adentrarmos na resumida descrição da literatura do Rio Grande do Sul, onde esse termo aparecerá justamente por considerarmos tal informação fundamental. É isso que pretendemos mostrar neste capítulo a partir de agora, a saber, como a

literatura apresentou o gaúcho do Rio Grande do Sul e também o sul-rio-grandense.<sup>43</sup>

### 3.3 Construindo uma identidade cultural regional

Sobre o século XIX, segundo Guilhermino Cesar (1971, p. 70):

A vida intelectual, naquele período, não deixou de brotar aqui e ali – modestos olhos d’água que em 1868 iriam formar a rumorosa torrente do Partenon Literário. Os gaúchos deram nesse período excelente testemunho de si mesmos. Fizeram a vigília das armas, mas não olvidaram o cultivo do espírito. Literariamente, produziram pouco, que foi muito, dada a limitação dos recursos a seu dispor. Escreveram versos, fizeram jornalismo, cultivaram a história episódica e narrativa.

O século XIX foi o violento “século do sangue” no Rio Grande do Sul; afirmação pesada, mas parcialmente verdadeira, pois a região se viu constantemente envolvida numa “polvadeira beligerante”, como vimos no capítulo anterior.<sup>44</sup> Isso “marcará” a região e, conseqüentemente, afetará, em diferentes medidas, as vidas do povo local de modo geral. Mesmo assim, começava-se a desenvolver na região uma literatura. Pode parecer ironia que tal arte surja em meio às tantas mortes e inquietações administrativas, mas veremos como nada acontece por acaso.

Escolhemos algumas balizas fundamentais para, com essas, entendermos a construção da identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense, sempre mantendo conexão com o pano de fundo de interesse que é a ligação com a música gaúcha que se gestará no estado a partir do século seguinte e o que há nessa identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense (a qual fala, entre outras coisas, de liberdade e peleia) que se alterou ou se manteve. Seguem abaixo as balizas que separamos.

### 3.4 “A Divina Pastora” de Caldre e Fião, 1847

Desse romance, considerado o primeiro no Rio Grande do Sul, de autoria de José Antônio do Vale Caldre e Fião, virá a primeira construção literária que versa claramente sobre a diferença entre o gaúcho sul-rio-grandense e os demais sul-rio-grandenses.

A despeito de nos tornarmos repetitivos, a literatura do Rio Grande do Sul, assim como qualquer outra forma de arte, foi (e continuará sendo) “filha do seu tempo”. Pois bem, em “A Divina Pastora”, encontramos uma imagem de gaúcho sul-rio-grandense bem anterior ao próprio gaúcho apresentado por José de Alencar (mais conhecido nacionalmente); mais de vinte anos antes. Buscamos compreender de que forma Fião sintetizou, em uma obra que possui 174 anos, a imagem de dois seres regionais no século XIX, ou seja, procuramos investigar as origens das crenças regionais a respeito do gaúcho sul-rio-grandense e do sul-rio-grandense, justamente para constatar as diferenças básicas entre os dois na literatura.

<sup>43</sup> Salientamos que não nos focaremos nas observações a respeito das primeiras crônicas informativas dos séculos XVI, XVII e XVIII do Rio Grande do Sul, mesmo porque a literatura que escreve sobre o tema que buscamos surgiu no século XIX.

<sup>44</sup> No Capítulo II, fizemos um recorte das batalhas que concluímos serem as mais importantes para o nosso tema em questão. Vale recordar que, durante o século XIX, o Rio Grande do Sul se envolveu em outras peleias também. Afinal, o clima de tensão e hostilidade na região era constante.

Alertamos que não é uma “medida de temperatura” fácil de ser mensurada, tampouco o “termômetro” pode ser colocado de qualquer forma num “corpo” tão distante de nós, pois a narração de um romance do século XIX em si não é a própria história factual da região do Rio Grande do Sul do século XIX. Enquanto historiadores, ao nos aproximarmos de uma obra de literatura, escrita há quase dois séculos, precisamos “sacudir o pó da distância temporal” para tentar descobrir o que Fião quis dizer e representar, levando em conta os contextos regional e nacional nos quais ele estava inserido. Isso nos remete a uma passagem de Fábio Pestana Ramos (2003, p. 4) que bem recorda que, “ao historiador, diante da literatura como fonte, cabe reordenar a leitura do mundo feita pelo autor, selecionar os fatos de interesse histórico e separá-los da narrativa poética, aparar as arestas”.

O fato é que antes das canções gaúchas sul-rio-grandenses do século XX surgirem, trazendo determinados tipos de enunciações sobre o gaúcho do mesmo estado, a literatura regional já construía bases identitárias sobre esse ser. Ignorar esse fato seria padecer de um grave “estrabismo metodológico, teórico e conceitual”.

A primeira coisa que observamos em “A Divina Pastora” é que o termo ‘gaúcho’ nunca aparece como sinônimo de sul-rio-grandense. Fião vai empregar sempre o termo ‘Rio-Grandense’ para se referir à personagem principal, e não como ‘gaúcho’, corroborando, portanto, que, a ressignificação do termo é posterior a 1847, ano da obra.

Os gaúchos não eram os rio-grandenses. Gaúchos eram membros de outro grupo social que convivia com os sul-rio-grandenses. Isso nos remete à fala do professor Guazzelli em “Debate TVE I TVE - Revolução Farroupilha” (2017) que, conforme a transcrição abaixo, comenta o seguinte:

Só uma outra coisinha... Que eu acho que é importante... Nós estamos usando aqui gaúcho e a gente usa sem querer, como sinônimo de rio-grandense. E gaúcho é outra coisa, quer dizer... Hoje é sinônimo de rio-grandense, não há dúvida. [...] O gaúcho era o bandido, era o ladrão, era um vago, um vagabundo, era um sujeito que... Se chamasse o Bento Gonçalves de gaúcho, ele dava um tiro no sujeito. Isso era uma ofensa. O gaúcho vai ser incorporado ao longo do XIX como sinônimo do campeiro. E só mais tarde o patrão vai também se considerar gaúcho, mas isso é um processo que, enfim, custa muito tempo. Na Argentina e no Uruguai, alguém de nós que mora na cidade, não pode ser chamado de *gaucho*. O *gaucho* é aquele que tá lá no campo, interiorano. [...] Nos documentos, nos jornais, nos três jornais farroupilhas, do período farroupilha, *O Povo* inclusive é um que estão reeditando ali no acampamento farroupilha. Não vai encontrar uma referência de um general a outro general ou oficial como um grande gaúcho. Eles se chamavam de continentinos, de conterrâneos, acreditavam que estavam criando... compatriotas, uma nova pátria de camaradas, porque eles eram camaradas de farda, mas nunca de gaúcho. De cidadão, mas nunca de gaúcho [...] porque era ofensivo, como diz o professor Guazzelli.

Como nosso objetivo é buscar, em uma possível ordem cronológica, o maior número possível de elementos que denunciem (indiciem) como o gaúcho do Rio Grande do Sul e o sul-rio-grandense vêm sendo narrados, a fim de observarmos os elementos da construção da identidade cultural que, entre outras coisas, “funde” essas duas personagens, procuramos, nesse romance, observar o que a forma de escrever de Fião revela sobre sua própria época e seu contexto regional, concomitante com a própria narrativa do romance em si, pois foi com esse viés que encontramos informações sobre a época em que ele foi escrito, logo, podendo indiciar como os gaúchos e sul-rio-grandenses da época

eram encarados social, cultural e politicamente, tomando muito cuidado para não cairmos em anacronismos. Estaremos, então, buscando entender o elo entre a obra e o autor. Sobre isso, Pesavento (2005, p. 42), comenta que, “a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e o mundo”.

A segunda coisa que nos chamou a atenção em “A Divina Pastora” é o fato de “Colomim” e “Susana” (duas personagens negros e escravos) possuírem uma relação de afeto e carinho com os seus senhores, mas não possuindo sentimento de vergonha ou tristeza com a situação de escravidão à qual se encontravam submetidos. Isso nos remete à ideia de “democracia pastoril” que, segundo vários discursos (inclusive de tradicionalistas), teria havido no Rio Grande do Sul do século XIX, discurso que não condiz com o consenso historiográfico. Conforme Pesavento (1993, p. 389),

A simplicidade do campo, a bravura das gentes, a imensidão da terra só limitada pela fronteira conquistada pela força das armas, articulam a constituição de uma sociedade livre. [...] a sociedade que se constitui é sem classes, “naturalmente” democrática, de salutar camaradagem entre chefes e subordinados, confundidos nas lides do campo e da luta. Não há dominantes e dominados, mas sim, gaúchos, exemplificados na alegoria do centauro: metade homem, da qual herda os princípios da nobreza de alma e honradez; metade cavalo, simbolizando a força, a intrepidez, a mobilidade de quem conhece jugos.

Golin (1983a, p. 14), contemporâneo de Pesavento, cita Fernando Henrique Cardoso (1962, p. 116) no que toca à essa ideia de “democracia pastoril”, demonstrando que o autor contesta essa tese, oriunda “diretamente do processo de autoconsciência deformada da camada senhorial e não é senão a sua ideologia”. Além disso, essa ideia não se sustenta (possui atributos contraditórios), pois, nas palavras de Cardoso, é ao mesmo tempo “autocrática, democrática, senhorial e igualitária”.

Essa visão vai atingir conseqüentemente a literatura, a qual se desenvolvia na região, especialmente na prosa de ficção, onde vemos que a ideologia da democracia gaúcha “propõe uma interpretação do passado pela idealização da pretensa igualdade racial e social”. Ainda sobre a ideia de “democracia pastoril”, temos uma contribuição valiosíssima de Mário Maestri contida na obra de Setembrino Dal Bosco (2015, p. 8):

A partir, sobretudo dos anos 1970, reconhecida, a contragosto, a importância demográfica da população escravizada no passado rio-grandense, a historiografia regional e nacional esforçaram-se para manter a instituição terrível fora das porteiras da fazenda pastoril, o cadinho mítico-sagrado onde se fundiram as elucubrações apologéticas sobre a formação rio-grandense e a proposta de sua diversidade em relação ao resto do Brasil – o RS como região diversa de resto do Brasil, já que essencialmente produto do trabalho do braço do homem livre. O mito da democracia pastoril sulina, de indiscutível origem platina, pressupunha a existência de um gaúcho idealizado, verdadeiro monarca dos pampas, sem contradições com seu explorador, o estancieiro. Nessa invenção da tradição, criava-se um trabalhador pastoril como um verdadeiro jogo, irmanando o peão e o estancieiro, verdadeiros companheiros de lida e de luta. Como então reconhecer o caráter hegemônico do “cativo campeiro” na grande estância sulina?

Por sua vez, Kopp (2001, p. 115) diz que

O tempo fez também o papel de continuar legitimando a brancura gaúcha. Na concepção folclórica da estância há o discurso da democracia, onde peão e patrão tomam chimarrão

juntos [...]. Hipótese, francamente, ideologizada. [...] colonos não possuíam escravos, portanto, os negros não pertencem àquela composição original.

João Cezimbra Jacques (1979b, p.45, grifos nossos em negrito), criador do Grêmio Gaúcho em Porto Alegre (como veremos mais à frente deste trabalho) e considerado o “patrono do tradicionalismo gaúcho” pelo MTG, tinha uma opinião muito clara e carregada de preconceitos sobre os negros e sua participação na composição populacional do Rio Grande do Sul em 1883:

É indispensável também não olvidar os negros africanos, que o egoísmo, móvel da capital das baixeiras e das discórdias humanas, impeliu aos traficantes a abusarem da **natural inferioridade moral dessa raça**, para introduzi-los não só nesta província em pequeno número, como em maior, nas outras partes do Brasil e de toda a América, não para melhorá-lhes as miseráveis condições, a que o dever e dignidade nos impõem, mas sim para torná-los brutas máquinas de produção. Este elemento muito pouco se tem combinado com os brancos, **devido a uma natural repugnância na aproximação dos sexos, especialmente o feminino branco com o sexo masculino negro;**

A terceira observação da obra “A Divina Pastora” que nos chamou a atenção é o fato de que ela foi publicada em forma de folhetim, direcionada para o público leitor da Corte em 1847. Isso em uma época, claro, em que a maioria do povo brasileiro era semianalfabeta ou completamente analfabeta.

A quarta observação é o fato de que Fião descreve a culinária, os costumes, os hábitos, a ideia de uma família tradicional sul-rio-grandense, os bailes, as danças, a paisagem do bioma Pampa e a paisagem de uma antiga Porto Alegre ainda muito “jovem”.

A quinta observação é a de que a Revolta Farroupilha acabou em 1845 e o romance é de apenas dois anos depois, portanto, se torna uma espécie de “escrita do tempo presente” para Caldre e Fião, trazendo nos elementos da narrativa (proporcionalmente) a visão de alguém que, direta e indiretamente, de forma próxima e distante, presenciou o acontecimento, frisando que é a mesma época em que se começa a tentativa de um incipiente pensamento nacionalista no Brasil, no que toca à sua identidade enquanto nação. Isso precisa ficar muito destacado, pois o autor deixa claro em sua narrativa a intenção de mostrar aos brasileiros da Corte real como eram os habitantes da província do Rio Grande do Sul à época, focando principalmente em seus modos de vida.

O romance possui uma narrativa de conflito, desenrolada durante a própria Revolta Farroupilha. Tal conflito acontece na “jovem” Porto Alegre, mostrando, de um lado, “Almênio” e, de outro, “Edélia” — “A Divina Pastora” — como os dois agentes protagonistas. Almênio, a princípio, é adepto das causas farroupilhas, mas posteriormente passa para o lado dos legalistas, e só recebe aprovação sentimental do amor de Edélia quando toma essa decisão. Nos excertos da obra de Fião (1992, pp. 27–28), lemos:

Almênio, jovem de 23 anos, no ardor das paixões violentas, filho de abastados pais, julgou cumprir um dever, apresentando-se no campo da batalha em defesa dos sagrados ideais da liberdade e no calor do prélio fazer provar ao que julgava inimigos o fio da sua espada. Inflamado pelo ardor marcial esquecera a casa paterna; [...] Ele tinha desobedecido.

Há um conflito interno em Almênio, entre a impetuosidade de um jovem que quer desbravar o

mundo e se sentir fazendo parte de algo e o arrependimento ao ver a tristeza que causara nos pais. Fião deixa isso salientado na obra, focando na ingenuidade e imaturidade da idade de Almênio.

Outros três pontos importantes, conforme salientamos diversas vezes até agora no trabalho (e veremos salientados nas canções) é (I) a relação do homem do Sul com o cavalo, (II) com a liberdade e (III) com a disposição “inata” às peleias. Almênio é descrito como um hábil cavaleiro e até mesmo seu cavalo recebe trechos em que sua importância é extremamente destacada, quase “fundindo” cavalo e homem. Cavalo, assim, é fundamental elemento integrante da formação da identidade cultural sulina sobre o gaúcho brasileiro.

Almênio apeia de seu cavalo e dos próprios utensílios que usa para montar por sobre o lombo do animal, faz sua cama improvisada ao chão. É um exímio e elegante dançarino dos bailes (fandangos). É um soldado cristão que toma o mate e come churrasco, dois elementos que ultrapassarão o século XIX, chegando às letras das canções gauchescas do século XX. Fião usa o termo em maiúsculo, “Rio-Grandense”, e acopla todas essas características à personagem, as mesmas que aparecerão durante muito tempo em personagens posteriores das letras de canções e da literatura como, por exemplo, “Capitão Rodrigo” de Érico Veríssimo (1981).

Mas retornemos ao ponto principal que nos interessa neste trabalho: onde está o gaúcho sul-rio-grandense em “A Divina Pastora” de Caldre e Fião, o primeiro romancista do século XIX do Rio Grande do Sul?

Está, ainda, inserido dentro de uma ideia negativa, depreciativa e antagônica comparada à que virá posteriormente, o que se conecta com a dinâmica de recepção histórica e com a ressemantização do termo, que, no início, referia-se a um ser malvisto pela sociedade, como vimos nas explicações do termo ‘gaúcho’. Na p. 38 da obra, lemos que o gaúcho é um “homem baixo, gordo e que trajava à gaúcha, tendo nos pés grandes chilenas<sup>45</sup> de prata, e armado com uma enorme faca”.

Almênio tem sua trama narrada em um ambiente citadino, a jovem Porto Alegre do século XIX, e, mesmo na cidade, a personagem não se esquece dos ensinamentos, costumes, hábitos e valores que herdou do mundo campestre da Pampa; elementos do bioma que perpassam obras e aparecem repetidamente em muitas letras de canções gaúchas nos séculos XX e XXI.

Almênio é valente, nobre soldado e culto, pois possui estudo e um grau de refinamento próprio de quem habitava os centros urbanos da época. Nesses elementos, construídos por Fião, se vê a contrariedade ao gaúcho da época, pois esse, ao contrário daquele, é selvagem, livre, solto, vago, gaudério, analfabeto e antagonista à vida citadina<sup>46</sup>. Podemos resumir isso em uma espécie de

<sup>45</sup> Tipo específico de esporas.

<sup>46</sup> Esse é mais um ponto interessante, pois, nas letras de canções gaúchas sul-rio-grandenses, tanto do século XX como do século XXI, aparecerão várias narrativas onde o gaúcho é o antagonista da vida citadina, tendo no campo, no mundo rural, pampeano e de Campanha o seu “habitat natural” ou o pago desejado do qual ele tem saudade, e que abandona por ilusões. Também se constroem narrativas, nessas letras das canções, em que a cidade é o local onde o gaúcho se perde, torna-se “menos gaúcho”, ou até mesmo deixa de ser gaúcho, como é o caso da letra de “João Saudade”, construída por Vaine Darde e musicada por Pedro Neves, que retrata o êxodo rural onde um gaúcho abandona o campo e se torna catador de papelão na cidade. Em um trecho dessa letra, lemos “Por que, oh! João / Deixaste o galpão e a lida campeira

antítese entre o “civilizado” e o “bárbaro”. Fião (1992, p. 51) diz que “Eles chegavam nesta hora à vista de Porto Alegre, que em meus transportes poéticos apelidei de Princesa das Coxilhas, desta cidade de fadas, ninho mimoso do heroísmo, galardoada pelo Imperador Dom Pedro II como o título de leal e valorosa”. Interessante frisar que Porto Alegre recebeu essa alcunha de “leal e valorosa” justamente por combater os farrapos.<sup>47</sup>

Por fim, uma personagem de não menor importância no romance é “Francisco”, que encarna o vilão, contrário à ideia de “mocinho” em *Almênio*. Francisco é um jovem que não possui recomendação de nenhuma pessoa idosa na sociedade, portanto, não é bem-visto moral e civicamente. É um homem perverso, covarde, tão bonito quanto Almênio, porém, sendo o oposto do Rio-Grandense, um sedutor que “arruinava” a vida das moças inocentes, fato que quase acontecera com a própria “Divina Pastora”. Francisco duelará com Almênio, perdendo a luta e sendo desprezado pelo “herói” do romance.

Concluimos que a “Divina Pastora”: (1) “denuncia” (indicia) que o termo gaúcho, como hoje é concebido (sinônimo de sul-rio-grandense), será reconstruído posteriormente ao ano de 1847, pois, na obra, o gaúcho é oriundo do campo (do meio pastoril) e ainda não serve de aglutinação gentílica a todos da região; (2) Fião representa em Almênio o campeiro que vai à cidade, mas que não perde os costumes agropastoris e que, claro, não é (ainda) o gaúcho, ao contrário, se diferencia desse em aspectos externos (do vestuário) e internos (personalidade) de sua imagem; e (3) é um romance escrito logo que a Revolta Farroupilha tinha acabado, lembrando ainda que em excertos da p. 45 da obra, Fião deixa claro de que lado estava como escritor, do lado dos legalistas da corte.

### 3.5 A Sociedade Partenon Literário, 1868

Começemos por um excerto do professor Guazzelli (2009, p. 372):

Para os estudiosos do tema, foi o nacionalismo que criou as nações, não o contrário. Nesse processo, o romantismo teve uma grande importância na recriação de linguagens – no seu sentido mais amplo – e de literaturas que fossem identificadas com os povos. Na criação dessas identidades era fundamental a “invenção” de passados que as legitimassem, e aqui o papel dos romances. Memória e identidade, eis o amálgama fundamental para a construção das nações.

Façamos uma pequena pausa para tratarmos da Sociedade Partenon Literário, assim como fizemos com “A Divina Pastora” de Caldre e Fião, pois é fundamental falarmos de tal sociedade literária, para compreendermos ainda melhor, entre outras coisas, a dinâmica de aceitação do termo ‘gaúcho’ e a idealização pública e literária que focava em exaltar esse ser histórico da região.

Primeiro, é necessário entender que, a partir de 1850 em diante, ocorreram mudanças econômicas e sociais na região sul-rio-grandense, principalmente na região da Campanha, que

---

/Pra ser na cidade / Mais um João Saudade, sem eira nem beira?"/>

<sup>47</sup> Ironicamente ou não, é em Porto Alegre que, há muitos anos, acontecem enormes manifestações tradicionalistas, entre outras coisas, para exaltar os farroupilhas e as diversas visões sobre aquela revolta. Vê-se isso muito claro, durante o mês de setembro no Parque da Harmonia.

terminaram por tornar aquele gaúcho “primitivo”, histórico, vago e “solto” da Campanha e da Pampa, em larga medida, em “objeto do passado”. Santi (2004, p. 27) sobre quais seriam essas mudanças, diz que as principais teriam sido:

a demarcação das propriedades rurais com cercas; o progressivo desaparecimento das charqueadas, substituídas pelos frigoríficos (muitos deles estrangeiros); o povoamento da metade norte do Estado pelos imigrantes; a consequente intensificação da atividade agrícola, até então, inexpressiva; e o incremento da rede de transportes, integrando o território.

Concomitante a esse processo social e econômico, desenvolvia-se (como já vimos), em determinada proporção, uma literatura na região, através da qual, erigia-se textualmente um conjunto de crenças que visava criar imagens benéficas em relação a esse gaúcho que estava em vias claras, e constantes, de desaparecimento, num verdadeiro processo de convertê-lo em uma espécie de “novo signo social”, ou seja, de mudança de significado.

Isso se conseguiu lenta, mas constantemente, principalmente através do processo de exaltar-lhe as virtudes (que, supostamente, seriam inatas): o amor à terra (querência, pago, torrão), a lealdade (a “palavra dada”), a franqueza, a coragem, a disposição à luta, a imensa habilidade como cavaleiro, entre tantos outros elementos que continuariam a serem exaltados nas letras de canções gaúchas produzidas no Rio Grande do Sul no século XX.

E foi durante o período da Guerra do Paraguai que alguns literatos, organizados na Sociedade Partenon Literário, desenvolveram esse trabalho. Santi (2004, p. 28, grifos nossos em negrito) diz que “Em quase duas décadas (**1868-1888**) de atividades, criou uma escola noturna gratuita, um museu, uma biblioteca, organizou conferências e encenações teatrais”. Além disso, enquanto o Partenon existiu, desenvolveram-se debates, peças teatrais, saraus e cursos, promovendo o encontro de vários intelectuais da época.

Segundo Golin (1983a, p. 11), o Partenon, ainda, teria sido um dos principais influenciadores do pensamento tradicionalista sul-rio-grandense que surgiria nos anos seguintes (fim do século XIX e entrando nos primeiros anos do século XX) na região, principalmente devido ao poder da elite latifundiária estancieira que continuaria por um determinado tempo:

Desde o século XIX, principalmente a partir do Partenon Literário, trançam-se as ideias e expressões culturais que compõem o universo tradicionalista. Até a década de trinta, do século XX, uma base econômica o justifica, pois, o capital-rio-grandense era eminentemente pastoril. Nos longos anos do seu reinado, fortaleceu-se uma cultura “popular” – produzida hegemonicamente pela elite – voltada para o seu espaço geográfico e social. É evidente que a sua ideologia constituía-se fundamentalmente latifundiária. As ideias dos estancieiros eram as ideias dominantes. A concepção de mundo da oligarquia rural imperava. A sociedade – a nível da arte, da história, etc. – passava por sua ótica. Os intelectuais e artistas criavam suas visões sociais – cada qual em seu campo – levando em conta o palco rural, ou seja, o universo latifundiário.

Sergius Gonzaga (1980, pp. 125–126) confirma a hipótese de Santi (2004, p. 28), ao conectar o Partenon Literário com a Revolta Farroupilha:

Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heróicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha, os paradigmas de honra,

liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito.

Em torno de suas duas figuras centrais (Calde e Fião e Apolinário Porto Alegre), podemos conceituar o Partenon Literário, realmente, como o local físico irradiador da abertura maior do ciclo da literatura sul-rio-grandense.

Os intelectuais dessa sociedade desenvolviam principalmente uma revista (chamada de “Revista<sup>48</sup> do Partenon Literário”), onde publicavam seus trabalhos e citavam seus apoiadores. A revista tinha grande variação de formatos de texto, como dramaturgias, romances, poemas, críticas literárias e resumos de acontecimentos culturais envolvendo a região, com cunho tanto filosófico quanto histórico, entre outros tipos de texto. Vale ressaltar que a revista circulou entre 1869 e 1879 e somou mais de 70 edições. Nesse sentido, Santi (2004, p. 34), citando Athos Damasceno Ferreira, diz que

Os escritores do Partenon sofriam o influxo dos românticos franceses (Vitor Hugo, Mme. de Stäel, Chateaubriand, Lamartine, entre outros); mas em suas tentativas de retratar o homem e a paisagem do Rio Grande do Sul, aproximaram-se do romantismo alemão e inglês, já que “ao invés de reagirem apenas contra os padrões do classicismo, que, por via de Portugal e até diretamente, constituíam as tradições culturais por nós recebidas, mais de empréstimo que de herança, iriam abeberar-se nas fontes nativas (1975, p.61).

Além disso, a Sociedade Partenon Literário focava-se principalmente em ideais republicanos e no movimento do romantismo, reestruturando e ressignificando também, via literatura, o passado da região, transformando, como estamos vendo, em personagens literários os antigos gaudérios (os gaúchos, os homens livres que vagavam pela Campanha e pelo Pampa, como vimos, dando-lhes novos significados socioculturais) e os farroupilhas de 1835, entre tantos outros temas específicos da história do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, Sergius Gonzaga apud Golin (1983a, p. 22) comenta que,

Os intelectuais do Partenon iniciaram a manifestação laudatória, da apologia, “da celebração das elites de quem, em última instância, dependiam”, procurando conciliar “os estatutos europeus (imagens, estruturas formais, técnicas, cacoetes, etc.), com a visão positivista da oligarquia rio-grandense”. Nesse sentido, ganharam impulso os registros folclóricos, o culto às tradições, e uma preocupação prioritária com os “heróis” e datas cívicas. Mesmo combatendo a monarquia, os intelectuais do Partenon (a ala dos futuros republicanos) mantiveram seus heróis.

É dessa forma que o gaúcho sul-rio-grandense vai entrar para a literatura regional. Pouco a pouco, foi-se *cambiando* a ideia de um ser social outrora combatido; de vagabundo assaltante do interior do Pampa a defensor do pago; peão<sup>49</sup> de estância referenciado (e reverenciado) em versos e poesias. A ressemantização do termo, propiciada também pela literatura, tem total conexão com a dinâmica histórica de aceitação do termo pela sociedade local.

<sup>48</sup> Os poetas, colaboradores da Revista, que mais se destacaram, dentro da temática regional, foram Apolinário Porto Alegre, Taveira Júnior, Múcio Teixeira e Lobo da Costa.

<sup>49</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 357), um homem “ajustado para o trabalho rural. Conchavado. Empregado para condução de tropa. Associado de Centro de Tradições Gaúchas.”

Precisamos ter claro que (nunca é demais lembrar) no Rio Grande do Sul, a conquista da terra, se efetuou através de várias guerras e batalhas (resumimos isso no capítulo anterior). Não era de se estranhar, então, que, naquele ponto meridional do Brasil, surgisse uma oligarquia militarizada, tendo na própria massa deserdada, o “grosso” de seus soldados e milícias, que “a ferro e sangue”, garantiram a posse territorial. Mas aquele gaúcho “primitivo”, mescla de indígena, espanhol, português e negro, sem paradeiro fixo e analfabeto, lutou pelos ideais dos “seus senhores”, entendasse, os grandes estancieiros. Golin (1983a, p. 21), conectando isso com a literatura que se desenvolvia na região, diz que,

Na verdade, é a partir da metade do século XIX que a intelectualidade passou a desenvolver um importante papel na luta de classes. A terra já havia sido conquistada. Com isso, surgiu a necessidade de acomodamento e justificativas de mundo às ideias e às concepções do universo social dos latifundiários. Não de forma mecânica, mas motivada pela relação concreta daquele tempo social, nasceu o Partenon Literário em 18 de junho de 1868. Essa sociedade caracterizou-se como o lastro intelectual ideologicamente dominante. Seus poetas e prosadores divulgaram seus trabalhos nos jornais e revistas, além de terem sócios nas localidades rio-grandenses. O trabalho intelectual do grupo partonista mereceu elogios de “A Reforma”, órgão do Partido Liberal: “... presta um grande auxílio à literatura, como um real serviço à Província com a publicação dos traços biográficos de seus grandes filhos e a vulgarização de romances urdidos de nossos hábitos e costumes”.

A terra onde aquele gaúcho histórico residia nunca fora sua (sem contrato, sem posse, sem sesmarias, sem direitos, sem concessões). Várias letras de canções gaúchas do século XX vão narrar o gaúcho sul-rio-grandense desse passado como o “senhor da terra”, o “dono do torrão”, mas isso são alegorias, uma vez que as grandes estâncias agropastoris estavam concentradas nas mãos dos grandes latifundiários, herança do sistema de capitânicas da coroa portuguesa (o mesmo quadro continuará, em certa medida, até um determinado período da República).

No ritmo contrário da maioria dessas canções, tem-se, como exemplo de exceção, o chamamé “Peão Farrapo” (1986), de Jorge Nicola Prado e Daniel Becke, que será nossa segunda canção analisada no último capítulo, e que a escolhemos por versar muito bem sobre os conceitos de liberdade e peleia atrelados aos gaúchos sul-rio-grandenses. A escrita deste parágrafo remete-nos à Tarso Fernando Genro (1980, p. 92), que comenta que,

Nestas guerras, como em todas as que são detonadas entre as classes dominantes, os contingentes militares de maior expressão quantitativa não estão lutando por si. Estão lutando pelos interesses materiais dos que detêm a liderança, seja através de Estado, seja através de uma dominação ideológica que tem base no processo de produção da riqueza material.

Como foi, então, que essa elite agropastoril, com acesso às letras (estudos acadêmicos dentro e fora do país), bem abastada economicamente, muitas vezes herdeira de “grandes portugueses”, fundada em princípios positivistas franceses e cristãos bíblicos, defensora de seus latifúndios e usuária de mão de obra escrava negra e da peonada<sup>50</sup> gaúcha que fazia trabalhos sazonais, tentou se refletir na massa pobre pampeana do gaúcho errante? E por que, também, entre tantas possibilidades,

<sup>50</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 368): “Grande número de peões [...]. O conjunto de peões [...] de uma estância, de uma tropa, de uma empreitada de obra”.

a literatura converteu o rio-grandense (ou sul-rio-grandense) em gaúcho, ou seja, processou-os em uma espécie de “aglutinação”? Sergius Gonzaga apud Golin (1983a, p. 20), mais uma vez, dá uma boa pista:

Em importante trabalho, Sérgio Gonzaga demonstra como a massa camponesa preencheu o seu vácuo moral “com a moralidade dos poderosos: crença na honra, no direito à propriedade privada, etc.” Pesou na dominação ideológica a capacidade da oligarquia em incorporar a seu favor as noções do código moral dos gaúchos: valentia, palavra empenhada, camaradagem etc. A base disso está no espaço histórico do grupo social gaúcho predador, quando o trabalho de prea e arrebatamento do gado chimarrão só era possível de ser realizado através da coragem, da valentia, da camaradagem, evidentemente por se constituir serviço perigoso e que exigia destreza campeira para efetuá-lo. Décio Freitas desenvolve tese convincente sobre o aperfeiçoamento da mão-de-obra gaúcha e indígena, detendo-se no período do gado chimarrão e das estâncias missioneiras, onde o pastoreio mantinha-se mediante as técnicas de criação mais tarde utilizadas nas propriedades latifundiárias. A identificação dos gaúchos em seu grupo social de origem – para ajudarem-se mutuamente, ou respeitar-se, devido à identidade singular – também foi cooptada pela ideologia de dominação, vindo a expressar um forte componente unificador-isolacionista do homem rio-grandense. Até hoje os tradicionalistas enxergam – e fortalecem no senso comum – o Rio Grande como um país à parte, que é brasileiro por opção etc.

Esmiuçando esses pormenores, conseguimos entender como a Sociedade Partenon Literário era repleta de jovens que viram nos surgimentos das cidades, em especial a Porto Alegre das décadas finais do século XIX, uma oportunidade de crescimento visual, financeiro e regional, o que os tornaria “ilustrados”, para se usar uma expressão da época. Tratava-se de uma busca social por reconhecimento e aprovação de outras camadas sociais. Nas chamadas “belas-artes”, iriam galgar, cada qual em sua arte (havendo um fio condutor comum entre elas), desde o “anonimato” até um reconhecimento regional maior de parte da população. A outra “grande parte” ainda era analfabeta ou semianalfabeta, característica não só do Rio Grande do Sul, mas de todo Brasil do fim do século XIX. Sergius Gonzaga (1980, pp. 125–126) é explícito ao tratar disso:

Compreende-se a apologia em função do surgimento das cidades, de jovens “ilustrados” — oriundos dos setores intermediários — que iriam usar as “belas-letras” como alavanca para sua escalada. Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por subideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia.

Em outras palavras, os integrantes do Partenon Literário eram, em sua maioria, homens brancos, românticos, republicanos e abolicionistas que se aproximavam dos detentores do poder político, administrativo, setorial, governamental, condicionando versões da história, versões da literatura, construção dos “heróis”, construção de datas cívicas e principalmente do remanejamento de uma figura outrora combatida e agora autêntica e considerada integrada à sociedade.

Isso é o resumo da articulação dessa troca, que tinha, de um lado, ascensão política e prestígio social entre setores importantes e, de outro lado, representações culturais da “realidade”, via literatura, já que a música gaúcha ainda não existia. Essas representações, claro, também não

poderiam causar frestas e rachaduras na estrutura já praticamente engessada do poder.<sup>51</sup>

Foi dessa forma que desde a iniciante “A Divina Pastora” até “O Vaqueano”, passando pelo “Gaúcho” e pelo Partenon Literário, o gaúcho sul-rio-grandense entrou pouco a pouco na ficção romântica e no sistema de crenças da sociedade regional, a partir da segunda metade do século XIX, o que conseguimos ver desde a ressemantização do seu termo e a dinâmica de aceitação histórica de seu conceito.

Além disso, ao analisar a continuação do sistema de crenças em torno do gaúcho do Rio Grande do Sul no período republicano, Golin (1983a, p. 29) é enfático ao afirmar as continuidades do sistema político vigente em torno dessa figura regional:

O que mais impressiona, também, é que a nível cultural todos os símbolos, ídolos, vultos patrióticos, remanescentes da Colônia ou do Império não são suplantados por novos heróis republicanos. Para isso, há uma explicação do ponto de vista econômico: os meios de produção, historicamente, se circunscrevem na permanência da estância, donde ocorre todo o misticismo social de conteúdo latifundiário e a eternização do poder com a grande propriedade.

Ou seja, o que Golin está dizendo, e como podemos ver nas reflexões de Regina Zilberman (1980, pp. 25–42) é que, a associação entre a literatura desenvolvida pelo pensadores do Partenon e o discurso político da região, continuará bem evidente após 1889 (ano da Proclamação da República), principalmente durante o período dos anos 20. O “sucesso” do gaúcho campeiro da região, através da literatura, será reaproveitado, como vimos no capítulo anterior, por Júlio de Castilhos e seu governo autoritário, cuja legitimação entre o povo será fundada, entre outros aspectos resgatados, na memória reconstruída daquilo que teria sido a “essência cultural e social” da Revolta Farroupilha.

Portanto, o gaúcho sul-rio-grandense, “meio homem, meio cavalo”, ser livre, às vezes meio platino, outras vezes “cem por cento brasileiro”, guerreiro, valente, filho das plagas, “monarca das coxilhas”, “centauro dos pampas”, parceiro da sorte nas “idas e vindas” da vida, peão braçal sazonal entre uma estância e outra, serviu satisfatoriamente aos interesses da época, quando os antigos grandes oligarcas sul-rio-grandenses (no século XIX) se apropriaram desse discurso a seu favor, numa verdadeira mudança de paradigma, tornando o ladrão vago sem pátria certa em um homem honrado e patriótico.

### **3.6 “O Gaúcho” de José de Alencar, 1870**

Outra obra que merece destaque neste capítulo é “O Gaúcho” de José de Alencar. Alencar está inserido dentro da lógica de “narração nativista”, isto é, foi o primeiro livro famoso, focado nos regionalismos, onde o autor teve, como objetivo principal, a descrição dos tipos sociais que viviam nas regiões do país.

<sup>51</sup> Por “poder” entenda-se oligarquias regionais, latifundiários, senhores de estâncias que reuniam ao redor de si uma peonada; em grande quantidade, formada por gaúchos, o que ficou bem claro com a “detonação” da Revolta da Degola, como vimos no capítulo anterior.

Na trama, observamos que “Manuel Canho” (uma personagem já configurada como gaúcho, tal como modernamente entendido; sinônimo de sul-rio-grandense) possui características muito encontradas hoje nos gaúchos narrados em canções atuais do gênero musical gauchesco do Rio Grande do Sul. Essa personagem é um homem valente, alto, com robustez, usa um chapéu, vive em um rancho típico da região da Campanha e é filho de “João Canho”, um grande adestrador de cavalos redomões.<sup>52</sup>

Do pai, “Manuel Canho”, herda o trato com os animais (mais uma vez a relação entre homem e equino). Os “castelhanos” matam o pai de “Manuel” (a diferença entre gaúcho sul-rio-grandense e o *gaucho* argentino ou uruguaio). Após várias passagens, o filho vai à busca da vingança contra o assassino de seu pai, “Barreda” (o gaúcho que não “leva desaforo” para casa e honra a alma dos entes queridos e antepassados, outra característica muito corriqueira nas canções gaúchas do século XX). Em outro trecho do romance, “Manuel” conhece o chileno “D. Romero”, um mascate e aventureiro que possui uma égua muito bonita e arisca.

“Romero” comenta que não há homem que consiga subir no lombo do animal e trotar, quem dirá cavalgar. O dono desafia os presentes, afirmando que ninguém ali é capaz de montá-la. Convida a todos para ver a égua, e ainda comenta que aquele que fizer tal feito tornar-se-á dono do tal animal.

Para a surpresa de todos os presentes, o gaúcho “Manuel” não só monta como “faz amizade” com o arisco animal, tornando-se seu dono. Trata-se de mais um tema muito corriqueiro que aparecerá em canções do século XX: a ideia do gaúcho que arrisca a vida contra um animal que poucos da sociedade regional têm a coragem de enfrentar, sempre tendo como resultado o animal convertido aos mandos do homem, mesmo que abaixo de maus-tratos.<sup>53</sup>

José de Alencar vai aglutinar na personagem o gaúcho (o gaúcho convertido em sul-rio-grandense), um ser que vive na fronteira em constante alerta militar, hábil no trato agropastoril com animais e ágil por suas qualidades campeiras nas batalhas.

A obra em questão, durante um período em que a literatura brasileira ainda buscava criar identidades regionais, foi uma tentativa de José de Alencar de levar aos olhos dos outros brasileiros uma parte da identidade nacional, o gaúcho pampeano fronteiriço (misto de índio, português e espanhol) antes visto como ameaça à ordem instaurada pela Corte. Dessa maneira, sobre a forma como Alencar descreveu o homem do Rio Grande do Sul, Flávio Loureiro Chaves (2001, p. 34) comenta que

<sup>52</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 424), “redomões” são cavalos novos que ainda estão sendo domados.

<sup>53</sup> Aliás, não são poucas as letras de canções gaúchas do século XX que narram cenas desse tipo. Algumas expressões comuns são “Vou sangrar o beijudo com as minhas nazarenas”, “Vou pisar na orelha até o cuiudo aprender quem é que manda”, “A minha lei é a lei das esporas e nelas eu faço dançar a pança do redomão”, “Se for preciso fino as chilenas no torto e já tá feito o retouço no interior da mangueira” e “Até hoje nenhum redomão crinado ficou impróprio pra lida, feito por mim o serviço”. Entre tantos outros exemplos, temos o famoso clássico chamamé “Tordilho Negro” (1984) de Teixeira, que narra justamente o embate entre um gaúcho destemido e um animal que não deixa ninguém montar em seu dorso. Em um trecho da letra, lemos a seguinte mensagem: “Mais de uma légua o pingo corcoveou, manchou de sangue a espora prateada”, “Banhado em suor, o tordilho negro ficou pastando em roda de mim”.

Sejam quais forem as deficiências da narrativa alencariana, a tradição posterior abrigou e conservou o modelo proposto no livro de 1870, que aí surge pela primeira, e todas as representações ulteriores do gaúcho podem não corresponder à personagem falhada de Manuel Canho, mas derivam direta ou indiretamente do tipo idealizado por Alencar, já não importa se com base concreta na “realidade” ou infiel a esta.

Alencar foi um marco das chamadas “literaturas regionais”, sendo que muitos brasileiros que nunca viram um gaúcho sul-rio-grandense de perto só o conheceram por meio de sua obra.<sup>54</sup>

### 3.7 “O Vaqueano” de Apolinário Porto Alegre, 1872

“O Vaqueano” de Apolinário Porto Alegre é uma obra que muitos consideram uma resposta ao “Gaúcho” de José de Alencar e pode-se conceituá-la realmente como uma espécie de “resposta” ao livro de Alencar, uma vez que aquele autor cearense, carente de contato ativo e presencial com autênticos gaúchos do sul do Brasil, criou o seu enredo apenas com base no que ouvira, pois nunca esteve no Rio Grande do Sul do século XIX, mas Apolinário Porto-Alegre, em sua obra regional, fez uma espécie de acréscimo aos detalhes regionais, fugidios ao olhar de Alencar. Foi uma tentativa de o texto romanceado corresponder à realidade da região do Pampa e da Campanha.

Sobre Apolinário Porto Alegre, há uma curiosidade: a expressão “Monarca das Coxilhas”, muito utilizada em letras de canções gaúchas produzidas no Rio Grande do Sul a partir do século XX, é o título de um conto seu de 1875, contido na obra “Paisagens”. Mas, antes disso, a mesma expressão já aparecia em “A Divina Pastora” (1847), “O Corsário” (1851) e se destacou em “Drama em três actos de costumes da província do Rio Grande do Sul no Império do Brasil” (1867) de autoria de Augusto César de Lacerda e publicado no Recife (dois anos antes apenas de “O Gaúcho” de José de Alencar). Carla Renata Antunes de Souza Gomes (2007, p. 3) sobre Lacerda, diz que

Embora Lacerda afirme que “gaúcho” é um nome dado “aplicado a todos os filhos do Rio Grande do Sul, e seus vizinhos castelhanos”, em todo o seu texto só ocorre de nomear como “gaúcho” aos “blancos castelhanos”, visto que quando se refere ao habitante da província chama-o principalmente de tropeiro, peão, vaqueano, guasca e, sobretudo, rio-grandense<sup>55</sup>, portanto, da mesma forma que procedera Caldre e Fião.

Voltando ao “O Vaqueano” de Apolinário Porto Alegre, em muitos aspectos, as características se perpassam, com o homem e o cavalo unidos, a habilidade em cavalgar, o bom manuseio de armas brancas e a vingança onde a honra precisa ser “lavada” (a repetição das mesmas características que serão usadas nas futuras letras de canções gaúchas do século XX e XXI). Na obra, no capítulo III, intitulado “Avençal”, lemos (Porto-Alegre, 1872):

José de Avençal! Quem então o não conheceu, não por semelhante nome, mas pelo de Vaqueano, que vinha da profissão? Era uma natureza admirável, não tanto pelas amplas manifestações dos músculos de ferro, como pela perícia e inteligência com que guiava os exércitos da República, e a grandeza e bondade do caráter. Também jamais houvera rio-

<sup>54</sup> Uma análise sintética e muito valorosa sobre a obra encontra-se em Jocelito Zalla (2010).

<sup>55</sup> Todas essas expressões ultrapassarão o século XX, chegando até as narrativas nas letras de canções gaúchas, produzidas no Rio Grande do Sul, portanto, houve uma permanência, em larga medida, na forma de enxergar e narrar o habitante da região.

grandense que, como ele, conhecesse a Província. Não lhe escapava uma jeira de terra, ainda mesmo perdida nos ínvios sertões ou em banhados de largo perímetro. Tinha a memória fiel até para as nugas locais. Era uma verdadeira vocação. Seu calendário de nomes abraçava do capão sumido na campina à restinga do mato ou arroio de exíguos cabedais. Constituída de per si o mais exato arquivo topográfico, um mapa vivo e pitoresco. Sempre sorria, quando os companheiros, ante a floresta, em que o taquaruçu crescia úmido, atado às árvores gigantes por fortes cipós e entretecido de finas e mimosas enredanças, exclamavam: - É impossível! Quando paravam desanimados na presença dos alcantis da cordilheira ou das barrancos de caudaloso ribeirão, ainda repetiam a frase de desalento. Sorria. E o sorriso que lhe rugava o lábio era a craveira de sua grandeza e superioridade.

Essa característica do gaúcho conhecedor de caminhos (“tapejara”), perito em viagens e andanças por lugares onde poucos se aventuram, também é outra característica que aparecerá nas letras de canções gaúchas a partir do século XX.

Ressaltamos também que, em 1873, Bernardo Taveira Júnior, escritor natural do Rio Grande do Sul, criticou a obra “O Gaúcho” de José de Alencar. No prefácio de “As Provincianas”, obra em que Taveira (1986, p. 21) objetiva apresentar, através da poesia, um panorama do “nosso campeiro, os seus hábitos, costumes e tradições”. Taveira explicitava, assim como outros autores da época, que Alencar “fantasiou” um gaúcho campeiro do Rio Grande do Sul, e, segundo Gomes (2007, p. 5), “a construção literária de Alencar do homem rio-grandense não passava de uma imagem preconcebida, por isso fantasiada, de alguém que desconhece os naturais da terra”.

Gomes (2007, p. 7) demonstra que, ao que tudo indica, por mais famosa que a obra de Alencar tenha se tornado, inclusive se convertendo em referência, ela denuncia a visão de alguém distanciado da realidade regional e por isso, a reclamação de Taveira que “reclama da ausência de fidelidade na obra do escritor cearense”, como se Alencar ao alcunhar o ser regional do Rio Grande do Sul, a partir de generalizações e informações estrangeiras, tivesse acabado por construir um ser distanciado do “real local”. Diz Gomes (2007, p. 8, grifos em itálico da autora):

Neste sentido, Alencar construiu exatamente o que Caldre e Fião não fez, ou seja, enquanto o *rio-grandense* Almênio de A Divina Pastora, constitui-se numa alteridade como representação regional, o *gaúcho* Manuel Canho, por absoluta falta de parâmetros do autor, apenas se diferencia de alguns dos outros gaúchos da trama, sejam eles platinos ou rio-grandenses.

Sobre a literatura que versou sobre o gaúcho do Rio Grande do Sul no século XIX, trazemos ainda um excerto de Ceres Karam Brum (2013, pp. 317–318) que fala justamente sobre a construção literária desse ser:

O processo de mitificação do gaúcho passa por um conjunto de ações tendentes a invisibilização e mesmo exclusão da figura dos camponeses, dos imigrantes e dos índios desse universo representacional, na construção de narrativas nacionais e regionais [...]. Esse processo se inscreve na perspectiva de produzir um elemento identificador para ser vivido como mito que, para Lévi-Strauss (1996, p. 241), tem por objeto a resolução das contradições. Através dessa utilização simbólica percebo uma busca de sublimação das diferenças étnicas e ideológicas constitutivas desses processos históricos e dos contrastes referentes à sua própria figura, até certo ponto “inventada”, na esteira de Hobsbawm e Ranger (1984), para ser cultuada.

### 3.8 João Simões Lopes Neto

Para encerrarmos a parte que versa sobre a literatura que se dedicou a falar sobre o gaúcho sul-rio-grandense, é inegável a importância de se falar em João Simões Lopes Neto (1865–1916). Natural de Pelotas, seu reconhecimento como escritor (do século XX) se efetivou quando, em 1949, a editora GLOBO publicou a primeira edição de “Contos Gauchescos e Lendas do Sul” de sua autoria.

Proporcionalmente ao que veremos com os estudantes secundaristas que darão origem ao MTG a partir de 1948, vemos também, em Simões Lopes Neto, um homem de criação tradicional e campeira que acabaria sentindo o “choque” dos costumes de uma civilização urbana emergente do início do século XX, que projetava relações socioeconômicas bem diferentes das relações de vida do campo, com os seus costumes interioranos, num período de globalização (nos fins do séc. XIX e início do séc. XX), o que dará, em determinada medida, vazão para as revoltas regionais republicanas que já vimos.

Simões Lopes Neto, em sua obra, focou, como outros literatos anteriores, nas regiões da Campanha e da Pampa, no “suposto” tradicionalismo de um Rio Grande do Sul de um passado específico e exaltou a estância e o pago, além, é claro, de reiterar as qualidades da identidade cultural do gaúcho da região. Suas obras de maior destaque são “Cancioneiro Guasca” (1910); “Contos Gauchescos” (1912); “Lendas do Sul” (1913) e “Casos do Romualdo” (1914).

Assim, podemos passar agora, por fim, para o surgimento do gauchismo cívico sul-rio-grandense e acreditamos na hipótese de que, em um estado com tais moldes culturais, engendrar-se-ia, cedo ou tarde no século XX, um tradicionalismo de algum tipo.

### 3.9 João Cezimbra Jacques, o “patrono<sup>56</sup> do tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense” e os Grêmios Gaúchos

Vimos como, durante o século XIX, a oligarquia sul-rio-grandense utilizou concepções nacionalistas e regionalistas contidas na literatura que se desenvolvia em seu próprio benefício para manter o *status quo* do poder político e, também, para criar as bases que legitimassem esse mesmo quadro. Não seria de se estranhar, então, que o gauchismo cívico do Rio Grande do Sul também nascesse dessa elite, trazendo em sua “mala de garupa”<sup>57</sup> uma perspectiva positivista francesa. É aqui que surge mais um sujeito importante para compreendermos como o gaúcho da literatura, sobre o qual já se havia “repaginado” um conjunto de elementos culturais, “voltou à tona”, conduzido pelos sul-rio-grandenses do fim do século XIX.

João Cezimbra Jacques (1848–1922) foi um militar brasileiro e voluntário na Guerra do Paraguai em 1867. Foi instrutor da Escola Preparatória de Rio Pardo e do Curso D'Armas da Escola Militar do

<sup>56</sup> Segundo Júlio Quevedo e Orlando Fonseca (2000, p. 94), Cezimbra Jacques recebeu o “título de Patrono do Tradicionalismo do Rio Grande do Sul, outorgado por sugestão do professor, escritor e pesquisador do folclore Dr. Carlos Galvão Krebs, no VI Congresso Tradicionalista, na cidade de Cachoeira do Sul no ano de 1959”.

<sup>57</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 276): “Pequeno saco, com uma abertura longitudinal no centro, que se carrega na parte posterior do lombinho ou serigote, à guisa de alforjes, por baixo dos pelegos”.

Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Em 1901, passou para a reserva no posto de major. Discípulo dos pensamentos de Augusto Comte<sup>58</sup>, participou da criação da Academia Rio-Grandense de Letras em 1901 e foi um dos fundadores do Partido Republicano Rio-Grandense em 1880.

Sobre a capital Porto Alegre do final do século XIX e início do século XX, onde se encontrava Cezimbra Jacques, e, somado a isso, o surgimento do gauchismo cívico, Borges (2012, p. 7) comenta que

Surge, nesse cenário, aparentemente adverso, no final dos anos 1890, o primeiro movimento consciente em defesa das tradições nacionais e estaduais. Era um movimento cívico. Aparecem os “grêmios gaúchos”, com o claro objetivo de congregar pessoas que se dispunham a reviver, nas cidades, os usos, os costumes e as lides tradicionais sul-rio-grandenses. O Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, idealizado por João Cezimbra Jacques e fundado em 1898, marcou aquela época. Foi ali o primeiro passo que se chamou, mais tarde, o “tradicionalismo gaúcho”.

Helio Moura Mariante, citando Sinval Saldanha, em Jacques (1979b, p. 9) fala que o militar Cezimbra Jacques tinha o seguinte perfil:

Original, excêntrico, respeitável por todos os títulos, gozava de alta consideração no meio social (Correio do Povo. Março de 1926). Falava o francês, o guarani e o caingangue. Entusiasta e excelente tocador de viola, era grande conhecedor das danças antigas, cujas características - coreografia, música e letra recolheu nas suas andanças pelo pago. Foi um grande ginete e exímio domador.

Cezimbra Jacques era republicano, autodeclarado positivista e inspirado no Partenon Literário, fundou, na capital Porto Alegre, uma sociedade chamada “Grêmio Gaúcho” em 22 de maio de 1898, apenas três anos após o fim da Revolta da Degola. Ao que nos interessa, o fato é que o Grêmio possuía diretrizes estatutárias muito claras quanto à sua atuação na sociedade regional. Santi (2004, p. 36), citando Tau Golin e Damasceno Ferreira, diz que

É significativo o ano de 1898, quando o Major João Cezimbra Jacques (1849-1922) funda o Grêmio Gaúcho, seja o mesmo ano em que Antônio Augusto Borges de Medeiros inicia seu primeiro mandato como Presidente do Estado. Última das sociedades literárias a ser fundada na capital durante o século passado - conforme o levantamento realizado por Damasceno Ferreira - sob o impulso ainda do Partenon, foi, entretanto, “a primeira sociedade criada entre nós, com o fim principal de cultivar e cultuar as tradições do Rio Grande do Sul” (1962, p. 65).

O próprio Cezimbra Jacques (1979a, pp. 65–66), sobre o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, escreveu:

Mas é ela, sim, uma associação destinada a manter o cunho de nosso glorioso Estado e conseqüentemente as nossas grandiosas tradições integralmente por meio de comemorações regulares, dos acontecimentos que tornaram o sul-rio-grandense um povo célebre diante, não só da nossa nacionalidade, como do estrangeiro; por meio de solenidades ou festas que não excluem os usos e costumes, os jogos e diversões do tempo presente; porém figurando nelas, tanto quanto possível, os bons usos e costumes, os jogos ou diversões do passado, por meio de solenidades que não só relembrem e elogiem o acontecimento notável a comemorar, pelo verbo ou pelo discurso, como por meio da representação de atos, tais como canções populares, danças, exercícios e mais práticas dignas, em que os executores se apresentem com traje e utensílios portáteis, tais como os de usos gauchescos. [...] Cultivemos dentro dos limites de

<sup>58</sup> Sobre maiores aprofundamentos sobre o Positivismo Francês do fim do século XIX e sua forte influência na República Brasileira, ler a obra “História do Positivismo no Brasil” (1967) de Ivan Lins.

nossa sede social tudo quanto toca às honrosas e gloriosas tradições dos nossos maiores, não nos limitando a guardar no museu da mesma sede, no qual tudo é morto, artigos de uso do passado. Demos vida a tudo quanto é alegre, nobre e grandioso, pertencente aos nossos maiores, a tudo quanto mostrar possa os seus bons caracteres.

A diferença entre o Partenon Literário e o Grêmio Gaúcho, como fica claro no excerto, é a de que, enquanto a primeira associação tinha, entre outros interesses, tocar na figura do gaúcho do Rio Grande do Sul via letras, o Grêmio Gaúcho tinha como objetivos primordiais, ao redor dos quais todos os outros orbitavam, enaltecer, “venerar”, cultuar e manter vivas as ideias do gauchismo cívico; conseqüentemente, de um incipiente regionalismo gaúcho e alteridade frente ao estrangeiro.

Jocelito Zalla e Luís Augusto Fischer (2018, colchetes dos autores), comparando, de um lado, o tradicionalismo do final dos anos 1940 iniciado por tradicionalistas como Paixão e Barbosa, e de outro, o gauchismo cívico intentado por Cezimbra Jacques, dizem que

Parte do sucesso do gauchismo teatralizado que foi criado no final dos anos 1940 se deve, justamente, à capacidade de adaptação às exigências do presente. O 35 Centro de Tradições Gaúchas [...] tornou-se um modelo de fácil reprodução em contextos urbanos, pois não exigia de seus membros o domínio das lidas campeiras ou alguma experiência efetiva com a vida rural, ao contrário dos clubes gaúchos criados pela elite pecuarista na Primeira República [referência aos Grêmios Gaúchos nos moldes de Cezimbra Jacques].

O quadro histórico em que Cezimbra desenvolve suas ações era o da incipiente República do Brasil, chegada em larga escala de imigrantes europeus, Partido Republicano Rio-Grandense no comando, com claríssimas inclinações positivistas e homens intelectuais urbanos, que haviam passado por estudos profundos em universidades nos centros citadinos, carregando a ideia de “esclarecer” a população, uma marca forte do Positivismo Francês. Foi nesse contexto que as escaramuças entre antigas oligarquias e novos poderes se deram (conforme vimos ao fim do capítulo anterior), e o Grêmio Gaúcho, enquanto aglomerado de pessoas (homens), encarnado no militar João Cezimbra Jacques, aderiu às mobilizações republicanas de matriz positivista, tendo como alguns lemas (normais à época) os seguintes: (i) o resgate de grandes heróis do passado; (ii) o enaltecimento de tradições regionais; e (iii) a distribuição de “conhecimento” de cima para baixo (“é preciso letrar o povo”); fatos esses que veremos readaptados, em certa proporção, no MTG dos anos 50 do século XX.

Uma vez que nosso trabalho versa, entre outras coisas, sobre música, é interessante trazer, do próprio João Cezimbra Jacques (1979b, p. 54) um excerto sobre as artes no Rio Grande do Sul do fim do século XIX:

Atualmente existem na província muitos poetas [...]. Nas artes da eloquência, da comédia e do drama, na pintura e na música, não têm cessado de aparecer verdadeiras capacidades; é uma lástima que, salvo a primeira, não tenham sido convenientemente cultivadas essas artes, porque aptidões para elas temos visto, em número não pequeno, desperdiçarem-se por falta de exercícios bem dirigidos.

Sobre Cezimbra Jacques, Ceres Karam Brum (2013, p. 316) escreveu:

Jacques [...], como escritor e folclorista, possuía todo um projeto para o culto das tradições

gaúchas, mostrando a necessidade de preservar os valores atribuídos ao gaúcho como herança-chave na formação das novas gerações. A construção simbólica da figura do gaúcho, espelha a adaptação do termo como um dos tipos humanos que habitava a região. Nesses espaços (re)configurados, o gaúcho é escolhido como herói fundador para simbolizar, como emblema, a ocupação do território e sua exploração econômica, através da exaltação da bravura de sua dupla atuação como homem do campo e guerreiro, como seu legado. Na Argentina e no Uruguai, o gaúcho passa a ser considerado símbolo nacional, ao passo que no Rio Grande do Sul é erigido como emblema do Regionalismo.

Entre vários nomes do passado, com a base já firmada pela “mãe” literatura, esse incipiente “pai”, que estamos chamando de “gauchismo cívico”, precisou eleger alguns para a consolidação de suas atividades e também da identidade do gaúcho sul-rio-grandense, e não foi à toa que buscou em Bento Gonçalves (outra vez resgatando parte da Revolta Farroupilha) uma figura importante para isso.

Jocelito Zalla e Luís Augusto Fischer (2018), comparando o tradicionalismo dos anos 1950 com o gauchismo cívico intentado por Cezimbra Jacques, trazem mais um excerto interessante:

O major João Cezimbra Jacques, grande idealizador dos grêmios gaúchos na Primeira República, chegou a prever a teatralização de danças e ritos gauchescos, com a necessária participação feminina, a exemplo do crioulisto uruguaio da década de 1890, mas isso nunca chegou a se efetivar em seu tempo. Talvez porque o próprio Jacques fosse avesso à inclusão da mulher no espaço público, reservando a elas, em seus estudos, o papel de genitora e guardiã do lar.

Cabe-nos ressaltar que, ao fim do império monárquico no Brasil, o assunto encerrado da Revolta Farroupilha voltou à tona, com matizes conduzidos, inclusive, por antigos estancieiros, devotos aos modos de vida agropastoril, latifundiário e senhorial. A Revolta de 1835, mais uma vez, será fonte para buscas de heróis, revista e recondicionada como algo honroso e motivo de imensas glórias regionais; Júlio de Castilhos, governante do estado, exatamente nessa época, adota a bandeira tricolor farroupilha como a bandeira oficial do estado.

O “tecido identitário” anterior, composto pela literatura, agora ganhava ainda mais “alinhavados e costuras bem fechadas” com o gauchismo cívico, sobre o qual, governo, autoridades, políticos influentes dos dois partidos em disputa, além, óbvio, dos grandes oligarcas, souberam se aproveitar muito bem! Era uma espécie de “retroalimentação”: um corpo doando para outro corpo nutrientes necessários ao seu aumento de massa “corporal”, mas excluindo a maioria da população dessa construção identitária cultural regional.

O Grêmio Gaúcho serviu como uma espécie de “condutor”, um agente que “fecundava e conduzia” o pensamento urbano sul-rio-grandense (de matriz rural) na reafirmação de uma identidade cultural local, sempre tendo como base de seus arquétipos o mundo agropastoril e agregando, agora, ideias de patriotismo, civilização, evolução, progresso, liberdade e resgate, bases do positivismo francês.

A ideia de comandantes farroupilhas, lutadores ferrenhos por ideais libertários, é muito forte nessa época, mas como vimos não corresponde à realidade factual, como o crítico Golin (1983a)

tantas vezes frisou.

Segundo o próprio Golin (1983a) Bento Gonçalves, o herói venerado pelo Grêmio e até hoje narrado em letras de canções gaúchas regionais possuía vários escravos, não renunciava a seus serviços escravizados, foi contrabandista e, inclusive, ladrão de gado, como se pode bem ler na obra “Bento Gonçalves, o herói ladrão”, de Golin (1983b).

O fato é que não demorou muito para que várias “cópias” do Grêmio Gaúcho fossem “salpicando” no estado, comprovando-se que onde as “sementes bem nutridas” do Grêmio de Porto Alegre caíam, “floresciam brotos”, ou, praticamente, cópias “gêmeas” do tronco maior.<sup>59</sup>

Trazemos algumas características principais do Estatuto do Grêmio de Santa Maria que conseguimos encontrar em Golin, (1983a, p. 32): (i) reviver por meio da tradição e da história do passado rio-grandense, no que ele tem de grande; (ii) a conservação dos usos e costumes gaúchos adaptáveis à época; (iii) a conservação em arquivo ou biblioteca de todos os escritos, documentos históricos que se relacionem com o passado de nossa terra; (iv) comemorar as datas rio-grandenses por meio de marchas cívicas, torneios hípicas, sessões literárias e representação de dramas de fundo moral; (v) organizar um acampamento gaúcho destinado a exercício de equitação, jogos d’armas de qualquer espécie, ginástica, etc. [...]; e (vi) serão admitidos como sócios os cidadãos nacionais ou estrangeiros maiores de dezoito anos, desde que exerçam uma posição definida na sociedade, estejam no gozo de seus direitos civis e não sejam analfabetos [...]

Para concluir, podemos afirmar que os gaúchos cultuadores que fizeram parte do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, sem exceção, na primeira fase, eram todos homens da classe dominante ou seus subalternos comissários, como vemos em Golin (1983a, p. 32).

Isso é fundamental para compreensão da construção da identidade cultural do gaúcho sul-rio-grandense, porque a representação social e literária desse ser local passava pela supervalorização de elementos originários do universo latifundiário, como “o cavalo, os homens estancieiros, o laço e a ideia de uma raça forte e galharda, capaz de inúmeras epopeias e civismo de valor”, segundo Golin (1983a, p. 32).

### **Conclusão do Capítulo III**

Como mencionamos, não foi tarefa fácil separar de forma recortada uma análise que fosse, ao mesmo tempo, sintética e detalhada dos rumos do Rio Grande do Sul no século XIX, mas procuramos fazê-la neste e no capítulo anterior para demonstrar a importância das batalhas, da literatura e do gauchismo cívico do Rio Grande do Sul para compreendermos o porquê se fala tanto de peleia e de liberdade nas letras de canções gaúchas do Rio Grande do Sul a partir do século XX.

<sup>59</sup> 10/09/1899 — União Gaúcha de Pelotas. 20/09/1899 — Centro Gaúcho de Bagé. 1900 — União Gaúcha de São Lourenço. 12/10/1901 — Grêmio Gaúcho de Santa Maria. 1901 — União Gaúcha de Rio Grande. 1901 — Grêmio Gaúcho de Encruzilhada do Sul. 1902 — União Campestre de Pelotas. — 1902 — Clube Gaúcho Arealense de Pelotas. 1904 — Grêmio Gaúcho de Livramento. 1904 — Grêmio Gaúcho de Dom Pedrito.

Na década de 1920, principalmente depois da saída conciliatória da Revolução de 1923, houve esforços de recriação ou renovação do discurso oficial no Rio Grande do Sul, incluindo uma nova versão das crenças em torno do “gaúcho herói”, vinculado diretamente ao conjunto de crenças (“memória”) da Revolta Farroupilha e essa memória, seguirá reforçada até o centenário e o desfile em Porto Alegre em 1935.

Podemos afirmar que, em certa medida, como oposição a esse “mito” conservador, que é uma síntese dos discursos positivistas que pretendiam angariar o apoio popular, também nasceu nos anos 1930 uma literatura crítica, em mais de uma vertente, sendo talvez, a principal, a chamada “gaúcho a pé” do autor Cyro Martins. Não foi nosso objetivo explicitar a literatura do século XX, porém.

Antes do tradicionalismo gaúcho surgir a partir do final dos anos 1940, vale lembrar também que, entre o final dos anos 1930 até o período em que começa o movimento tradicionalista gaúcho, encabeçado pelo grupo dos oito estudantes secundaristas, teremos a vigilância dos discursos regionais durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Esse projeto ditatorial centralizador, operaria como uma espécie de “freio” aos discursos gaúchos que celebravam uma imagem de gaúcho regional e isso só voltará com o fim da Era Vargas, o que em certa medida, explicaria o “choque cultural” que os ginásianos sentiram, como já explicitamos no Capítulo I.

Por hora, para encerrarmos esse Capítulo III, consideramos, como primeira hipótese, a literatura do século XIX como “mãe” dessa música que surgirá e, como segunda hipótese, o gauchismo cívico do fim do século XIX e início do século XX (com os Grêmios Gaúchos) como o “pai” dessa música, pois, a nosso ver, essa música virá, em certa medida, na esteira desses dois movimentos regionais que construíram, cada qual à sua forma, mas com pontos em comum, essa identidade cultural específica que enalteceu e continua a enaltecer a figura do gaúcho do Rio Grande do Sul. Na sequência, nossa terceira hipótese é a de que a música gaúcha que surgirá no século XX se converterá em uma espécie de “terceira ferramenta” na manutenção e defesa dessa mesma identidade do gaúcho sul-riograndense dentro da cultura regional e da tradição local; ou seja, ela seria a “filha” dessa relação hipotética e metafórica.

## CAPÍTULO IV: Breve introdução à história da música gaúcha sul-rio-grandense

Uma coisa é analisarmos as cinco correntes musicais gaúchas do Rio Grande do Sul do século XX, em diversos artefatos culturais disponíveis (discos de vinil de 33 e 78 rpm [LPs], fitas K7, CDs, vídeos, cifras e partituras); outra coisa é desvelar uma “possível” música gaúcha sul-rio-grandense, anterior ao século XX. Marcos Tadeu Holler (2010, p. 12) sobre a música presente na América Portuguesa no período colonial comenta que

Os missionários jesuítas logo perceberam na música um meio eficaz de sedução e convencimento dos indígenas, e, embora os regulamentos da Companhia de Jesus fossem poucos afeitos à prática musical, referências à música, em cerimônias religiosas e eventos profanos, são encontradas em relatos desde pouco tempo depois da chegada dos jesuítas no Brasil até sua expulsão em 1759. A atuação musical dos jesuítas certamente influenciou a formação da cultura brasileira ou de identidades de culturas regionais, porém é difícil determinar até que ponto isso ocorreu, devido à interrupção desse processo com a expulsão e a pouca atenção que o tema até agora recebeu de pesquisadores, apesar de sua importância.

Diz Paixão Côrtes (1987, pp. 53–54) que a mais antiga expressão de música gaúcha do Rio Grande do Sul, seria o “fandango”. Segundo o autor,

O primeiro fandango rio-grandense foi formado pelo hibridismo dos lundus, que desciam das Capitâneas brasileiras com o fandango que a Espanha enviava às cidades sul-americanas. Daí resultou uma série de sapateados entremeados de cantigas brasileiras, às quais se vieram unir cantos europeus, como a tirana, que gozava de larga popularidade na época.

João Cezimbra Jacques (1979b, p. 69), falando em 1883, sobre a música “do interior do Rio Grande do Sul”, traz-nos algumas informações:

Os divertimentos prediletos dos camponeses são bailes, carreiras, e antigamente corriam também cavalhadas. Seus bailes dão-se muitas vezes com música, que mandam vir da povoação mais próxima, principalmente se são eles para festejar algum casamento, ou então ao som de piano, se o há na estância; porém o mais geral para este fim é uma harmoniosa orquestra, organizada em regra de uma gaita, que chamam “cordiona” os habitantes sobre a fronteira, um violão, uma viola, às vezes entra também nela uma rebeca ou violino.

E sobre as “danças do interior”, João Cezimbra Jacques (1979b, p. 69), em 1883, afirmava:

Baila-se uma havaneira, com os requebros de langor a que essa dança, insensivelmente, conduz, notando ali o observador os mais sedutores meneios. Nesta dança merecem a primazia as bageenses, que imitam perfeitamente as orientais e argentinas. Depois da quadrilha e das havaneiras seguem-se outras danças até meia noite.

Seguindo o modelo dos capítulos anteriores, elencamos alguns recortes que consideramos os mais importantes. Assim, decidimos seguir do início do século XX, para, com tal projeção, mostrarmos como se formaram as cinco correntes musicais gaúchas que surgiram no Rio Grande do Sul a fim de ilustrarmos como esse gênero musical (a ser definido no capítulo seguinte) se tornou um dos instrumentos de reafirmação da identidade cultural regional específica, já implodida nos capítulos anteriores. Trata-se de um verdadeiro esforço para resumir uma longa história em poucas páginas. Sobre o início do século XX e sua mudança em relação a sons, ruídos e música, segundo

Theodomiro Tostes (1994 [1931], p. 55),

A superexcitação é hoje o ritmo da vida. Nós queremos o ruído: a fecunda alegria das oficinas e das fábricas, a algazarra das ruas, o bimbalar dos sinos, as onomatopéias líricas do trem, a confusão, a desordem, tudo reunido numa harmonia única. O tumulto musical do novo século [...] Ah! Tudo é música, meu caro, por que não? Os nossos olhos já não piscam assustados, quando penetra em nosso ouvido um som esganiçado de locomotiva. Todos os barulhos, os que mais ferem, os que mais excitam a nossa sensibilidade, já nos são familiares. Cantam em nosso ouvido uma harmonia nova.

Como *empezar* falando da incipiente música gaúcha sul-rio-grandense, de 1913 a 1950 sem situá-la primeiro (ainda que sinteticamente) nas mudanças profundas de um século tão movimentado desde o seu início? A música regional, assim como a literatura, é uma arte resultante da relação entre o seu criador (profissional ou amador) com: (i) meios artefactuais para produção e/ou execução de música (como partitura, computador, violão e acordeon); (ii) a sociedade (brasileira e ocidental) em que ele se insere que lhe disponibiliza tais meios e tempo para seu ofício; (iii) as culturas com as quais ele interage (por meio de apreciação estética ou participação em seus rituais e cultos) que são fonte de inspiração para sua expressão artística (a cultura gaúcha sul-rio-grandense é uma delas); (iv) a existência de instituições (CTG e Festival Nativista, por exemplo) que possibilitem o espaço, o reconhecimento e a veiculação de sua obra; e (v) o período histórico (contemporâneo) no qual o criador está em atuação.

Abaixo mostraremos as cinco correntes da música gaúcha sul-rio-grandense, mas por motivos de coerência interna metodológica, definiremos o conceito de gênero musical e o conceito de música gaúcha sul-rio-grandense somente no capítulo a seguir, dedicado, entre outros pontos, ao campo da expressão musical e ao campo da performance musical.

#### **4.1 1ª corrente: Regionalista (A incipiente música gaúcha sul-rio-grandense e as primeiras gravações). A partir de 1913**

Começamos por dois excertos, respectivamente de Sérgio Ricardo S. Corrêa (1975, pp. 121–122) e Gustavo Frosi Benetti (2011, p. 118):

Como sabemos, no início do século as músicas mais em voga em nosso país eram a modinha, o lundu, a polca, a quadrilha, o schottisch, a valsa, o choro [...] Conforme nos ensina o grande mestre Ary Vasconcelos: “A partir de 1870, pelo cruzamento ou influência recíproca e sucessiva do lundu, polca (esta chegou ao Brasil por volta de 1845), habanera, maxixe e choro, começaram a aparecer músicas que tendiam ritmicamente para o samba”.

No Rio Grande do Sul o cenário musical do século XIX era bem modesto. Não havia compositor de renome e a produção do estado de pouca projeção. O que estava ocorrendo nos principais centros urbanos do país ainda chegava com algum atraso.

A produção musical do início do século XX no Rio Grande do Sul começou a passos lentos, mas constantes. Enquanto Porto Alegre<sup>60</sup> iria “fervilhar” com vários ritmos “abrasileirados” nas primeiras

<sup>60</sup> Precisamos pensar na cidade de Porto Alegre como mais uma das capitais brasileiras inseridas no contexto efervescente de mudanças profundas na virada do séc. XIX para o séc. XX: processos de urbanização, incluindo novos bairros, difusão

duas décadas do século, no interior do estado, outro tipo de música “interiorana” se desenvolvia, muito antes do aparelho de rádio surgir. Essa era uma música diferente da “música da capital” (ou das músicas do centro urbano), embalada por acordeon de botão (se chamava “acordeão”), voz e violão, sem grandes tecnologias à disposição e transmissão (“registro” mental/mnemônico) apenas via oralidade (ou escrita à mão). Borges (2012, p. 7), sobre aquela capital Porto Alegre, do início do período Republicano no país e destacando a música, comenta que

A República aprofunda um sentimento nascente entre os “aculturados” das cidades que floresciam no Estado: era necessário demonstrar estar adequado aos novos tempos e aos padrões mundiais o que levava à negação do homem campesino inculto. Nas cidades mais importantes, especialmente em Porto Alegre, havia uma verdadeira onda de “francesismos” e “americanismos”. Os clubes comerciais e caixerais, que atendiam às elites e à classe média, excluíam qualquer possibilidade de valorização social das gaitas de botão, das chimarritas e da bombacha. Nestes ambientes reinava o piano, o fraque e as músicas que faziam sucesso em Paris, tais como a “schottisch”, a “polka”, a “habaneira” e a “mazurka”.

É nessa época que surgirão os gramofones e a música que, até então, era memorizada via a participação pessoal em teatros (o público que podia pagar por isso) ou via partitura (quem podia pagar por aulas de música para aprender a ler a pauta, solfejar ou executar em instrumento), vai agora impactar as pessoas de forma registrada, via os cilindros e, posteriormente, os discos, tanto é que existem fotos do início do século XX de famílias sul-rio-grandenses ao lado de seus gramofones.<sup>61</sup> Isso nos evoca um excerto de Fernando Iazzetta (2001, p. 2) que diz que

Também nossa postura diante da música se modificou em função desse novo cenário desenhado pela sociedade moderna, cada vez mais mediada pelos avanços tecnológicos. Um ouvinte do século XVIII que tivesse o privilégio de estar presente durante a execução de uma sinfonia de Mozart, certamente teria uma escuta extremamente atenta. A qualidade efêmera do som musical o obrigaria a fazer todo o esforço possível para reter em sua memória tudo aquilo que aquela experiência única de escuta poderia lhe oferecer naquele momento. Ao final da obra tudo o que lhe restaria daquela música seria aquilo que sua atenção e concentração lhe permitisse guardar na memória.

#### 4.1.1 A “Casa A Eléctrica” (A incipiente indústria fonográfica do Rio Grande do Sul)

Começamos por três excertos de Athos Damasceno Ferreira (1940, p. 132) e Achylles Porto Alegre (1922, pp. 47–48) que, respectivamente, nos dão uma resumida visão de como era a Porto Alegre do início do século XX:

Conjuntos, orquestras e bandas tomaram conta da Cidade que [...] gostava de música. Era uma amizade sincera. Sem música não se fazia nada. Nem reunião política. Nem manifestação cívica. Nem cerimônia religiosa. Nada mesmo.

Quando não havia orquestra ou banda, o povo assobiava. E assobiou e ouviu charangas até o

---

da luz elétrica, ações de saneamento básico e mudanças no comércio local, onde se fomentavam as incipientes indústrias e fábricas e chegadas de colonos alemães e italianos. Todas essas transformações vão conseqüentemente dar uma “nova cara” à Porto Alegre e dar vazão a novos espaços de sociabilidade, onde a vida pública social aumentará no que toca à demanda de pessoas circulando diariamente por ambientes culturais, onde, obviamente, encontraremos também a música.

<sup>61</sup> Nas praças, nos cafés, nas casas de shows e nos cinemas, a música executada ao vivo, junto agora com a música gravada, passará a fazer parte da vida das pessoas, e isso só se deveu ao aparato tecnológico que avançava a largos passos. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), de Walter Benjamin, é uma obra de alto nível que fala das mudanças na arte devido às novas tecnologias que estavam sendo inseridas no mundo nas primeiras décadas do século XX.

advento do gramofone que, como os rádios de hoje, abafou a cidade e fez a primeira crise para os tocadores desbancados. Como o cólera, a bubônica e a bexiga negra, o gramofone foi uma das nossas grandes calamidades públicas. Marchas, valsas, modinhas, dobrados, canções entravam aqui sob a forma de discos e rodavam, rodavam até romper ao meio a cabeça da população aturdida.

[...] As ruas da cidade eram atravessadas por músicos ambulantes [...]. Não se pense que estes músicos ambulantes eram simples tocadores de berimbau, sujeitos sem alma e sentimento artístico, que andavam atordoando as ruas [...].  
Absolutamente [...] Num tempo em que raramente aparecia aqui uma companhia de ópera, ou mesmo de operetas, esses grupos sonoros enchiam nossas ruas [...] de harmonias arrebatadoras [...]

Os primeiros vinte anos do século XX foram, para a indústria fonográfica, uma espécie de fase embrionária de onde nasceriam os registros de vários estilos de música brasileira, incluindo aquele que seria futuramente denominado de “música gaúcha do Rio Grande do Sul”. Foi nesse contexto que, em 1908, se instalou em Porto Alegre a Casa A Electrica, de propriedade dos irmãos italianos Savério e Emilio Leonetti. Com tino capitalista para o ramo do incipiente universo de gravações musicais, o mesmo Savério Leonetti também comprou uma chácara na capital, onde realizava festas e encontros com músicos dos mais variados gêneros que existiam na efervescente cidade. Nesse rumo, ele montou tanto a fábrica, onde produzia gramofones, quanto a gravadora, onde registraria diversas participações (não pagando os músicos, porém). Um visionário, pois que, em uma época em que o número de vendas de gramofones estava “explodindo”, viu na produção, gravação e vendagem dos próprios discos uma forma vantajosa de ganhar dinheiro. Segundo Hardy Vedana (2006, p. 22),

Antes de seguir viagem, uma observação sobre a cidade de Porto Alegre, feita pelos irmãos italianos em sua primeira passagem. Eles verificaram que a cidade possuía uma razoável quantidade de “oriundi”, que a cidade era limpa, bem cuidada, com um comércio ágil e diversificado e um porto que recebia navios europeus semanalmente, trazendo produtos manufaturados principalmente da Europa e Estados Unidos. Porto Alegre já possuía uma indústria metalúrgica de destaque, além de produtos de setor coureiro-calçadista. Enfim, uma pequena cidade “boa para se trabalhar e morar”, sem maiores dificuldades, conforme suas anotações.

Foi justamente a partir do ano de 1913, que a Casa dos irmãos italianos começou a registrar peças musicais, gravando intérpretes locais. A fabricação dos discos viria logo em seguida, no ano seguinte. A fabricação desses primeiros e frágeis discos aparecia já nos Estados Unidos e na Alemanha; e, antes de Savério, em Porto Alegre, já havia no Rio de Janeiro, As Casas Edison, responsável pelas primeiras gravações oficiais e devidamente documentadas de músicas gaúchas com o acordeonista Lúcio de Souza.<sup>62</sup> Isso torna a Casa A Electrica fundamental para a história da música produzida no Rio Grande do Sul, pois foi a segunda fábrica de discos do país, tendo inclusive gravado músicas argentinas (como o tango) interpretadas por argentinos, devido à proximidade de Savério com empresários da região platina, bem como a própria vantagem da proximidade geográfica. Foram 102 músicas registradas; e foi a Casa A Electrica a gravadora que mais se dedicou

<sup>62</sup> A Casa Edison registrou as peças gaúchas na própria Porto Alegre, diga-se de passagem, e não no Rio de Janeiro.

a registrar a música chamada de “gaúcha”, após a saída dos representantes da Casa Edison do Rio Grande do Sul.

Luana Zambiazzi dos Santos (2011, p. 44) e Vedana (2006, p. 23), respectivamente, dizem que,

No início de 1913, enquanto Leonetti preparava a Casa A Electrica para realizar suas primeiras gravações, Fred Figner enviou dois técnicos de som e aparelhagem para realizar na Casa Hartlieb gravações com intérpretes gaúchos. Com a chegada dos técnicos à loja de Theodoro Hartlieb, foram gravadas cento e duas chapas de discos. Esses discos ficaram conhecidos como “Discos Rio-grandense”, entretanto, o rótulo desses constava apenas o selo “Odeon”, como gravado para a Casa Edison, “apesar de a imprensa gaúcha noticiar com veemência a chegada dos Discos Rio-Grandense” (VEDANA, 2006, p. 31). Desse modo, as primeiras gravações de disco no Rio Grande do Sul foram gravadas na Casa Hartlieb, ainda que não fosse uma fábrica. Foram, contudo, as únicas gravações mecânicas realizadas no Rio Grande do Sul que não foram produzidas pela Electrica.

Com um grande faro comercial, Savério Leonetti já havia percebido durante a estada nos Estados Unidos a grande movimentação na área de entretenimento e lazer, mais precisamente a musical. Havia uma revolução não apenas na fabricação das “chapas” musicais, mas, também, na comercialização de tais discos, de seus aparelhos – os famosos gramophones – e nas agulhas para tocar as “chapas” e os diafragmas. Verificou, ainda, que os instrumentos musicais tão em moda entre os ítalo-americanos – os bandolins (ou mandolins), o acordeon e o bandoneons, que havia conhecido na capital portenha – eram de fácil aquisição pelo público de classe média baixa.

Nessa época, a Casa A Eléctrica divulgava a venda de seus discos nos jornais da cidade, principalmente no Correio do Povo, de onde já podemos construir uma noção dos ritmos que mais circulavam no Sul, bem como na grande Porto Alegre.<sup>63</sup> Isso se conecta com o que Luana dos Santos diz (2011, p. 63):

Durante os anos em que a Electrica esteve no auge de sua produção, inúmeros intérpretes realizaram gravações na Casa. Os artistas que ali gravaram sua música, entretanto, não vinham apenas de Porto Alegre. É o caso dos conjuntos instrumentais de origem teuto-rio-grandense. Esses conjuntos, formados principalmente por instrumentos das classes de madeiras, metais e percussão, vinham das regiões de imigração alemã próximas à capital do estado, como, por exemplo, os municípios de São Leopoldo, Novo Hamburgo e São Sebastião do Caí. No caso dessas localidades, assim como as bandas de música iam a Porto Alegre para realizar as gravações, os discos eram revendidos no comércio local da região.

Em outra dessas edições do jornal Correio do Povo, encontramos menção ao artista “Cavaleiro Moysé”, nome artístico de Moisé Mondadori (1898–1976), natural da região de Vacaria, o primeiro nome importantíssimo para a incipiente música gaúcha que se “embalava” e se registrava no estado. Luana dos Santos (2011, p. 67), falando sobre Moisé, diz que

<sup>63</sup> Havaneira, valsa, polka, tangos, schottisch, dobrados e mazurka. Em uma edição de 1914, podemos ver citados: modinhas, chula, lundú, tango, canção, cançoneta e prece. Em outra edição de 1915, podemos ver citados: “Morena gaúcha” (canto e gaita), “Romaria do tropeiro” (prece), “O boi barroso” (duetto canto e gaita), “Trovas gaúchas”, “Trovas do boi barroso” (canto e gaita) e “Reis camponezes” (gaita e canto). E no catálogo de 1916 da Casa, podemos ver citados: “Sultana” (mazurka), “A Sertaneja” (mazurka), “Suspiro d’alma” (valsa), “A Vaccariana” (polka), “Serrana”, (valsa), “Rio Grandense” (polka), todas executadas pelo Cavaleiro Moysé. Nesse mesmo catálogo de 1916, vemos ainda uma seção chamada “contos gaúchos com acompanhamento de gaita, violão e viola”, onde aparecem: “Desafio de trovas”, “Encontro de dois gaúchos”, “O Anú” e “Trovas dos assobios”. Interessante também é a edição do jornal A Federação de 1913, onde vemos a seguinte menção: Canções gaúchas: “O Monarca”, “A Tyranna”, “O Dandão”, “Marúca olhai”, todas cantadas pelo “velho Sr. Joaquim Lopes (72 annos)”.

Um caso peculiar na música vocal é o músico Moysés Mondadori (1898-1976). O “Cavaleiro Moysé”, como foi chamado durante a época das gravações, era um músico, filho de italianos, vindo de Vacaria a convite do próprio Leonetti para realizar gravações. Segundo Vedana (2006, p. 87), na região de onde Mondadori vinha, era famoso como gaiteiro e Leonetti, ao tomar conhecimento disso, chamou-o a Porto Alegre. O caso do gaiteiro ser convidado por Leonetti também poderia estar vinculado ao fato de que, em Porto Alegre, a loja da Electrica comercializava, entre outros instrumentos, acordeões. Assim, é possível que Leonetti tenha convidado Mondadori para tornar o gaiteiro propagandista da venda do instrumento através das gravações em disco. A música de Mondadori tomou largas dimensões, tanto no canto quanto com sua gaita. Chamava a atenção nos anúncios da Electrica as denominações como “cantos gaúchos” e “solos de gaita [acordeão, gaita-botão]”. O repertório de Mondadori agradava o público italiano do estado, sendo ele pertencente também de comunidade de ítalo-descendentes, com a inserção da gaita na música produzida em Porto Alegre. Além disso, o gaiteiro chegou a ser gerente da fábrica de discos de Leonetti.

Foi justamente Moisé que, ainda em 1915, gravou várias músicas; todas ao som da chamada “gaita de foles” (gaita de botão, também chamada de acordeon de botão). Lúcio de Souza, como nós já citamos, já havia gravado peças de música gaúcha dois anos antes pela Casa Edison, mas Moisé Mondadori é fundamental para a história da incipiente música gaúcha produzida no Rio Grande do Sul. Ele teria lançado pelo selo Gaúcho, da Casa A Eléctrica, em torno de 40 a 60 registros em sua gaita. Isso ocorreu nessa fase primeva da música fonográfica da região sulina, onde muitos músicos vinham do interior para Porto Alegre e eram desconhecidos.

Isso é substancial para nosso estudo, pois demonstra o que um músico natural do interior do estado mais tocava (e em quais ritmos) ao acordeon. Savério viu no público do interior uma forma de divulgar a sua própria música interiorana, além da possibilidade de vender mais gramofones, entre outros serviços, o que se conecta com o excerto de Nilo Ruschel (1971, p. 222, grifos do autor em itálico):

Os fonógrafos estavam na ordem do dia. Já não era preciso ir a um cinema para ouvir valsas de Waldteufel, Strauss e Lehar, ou trechos líricos, fazendo fundo musical para os filmes silenciosos. [...]. Ter gramofone em casa era marca de posição social. E à coleção de chapas que com ele apareceram, incorporou-se o repertório *crioulo*, da gravadora pôrtoalegrense.

A citação acima é de extrema importância, pois demonstra que a Casa A Eléctrica era a única do estado que prestava atenção nesse estilo de música gaúcha, aqui denominado de crioulo.<sup>64</sup> O fato é que Savério, através da Casa A Eléctrica, preservou, nos seus registros materiais, a música popular do Rio Grande do Sul (entre elas, a gaúcha), ainda antes dos anos 20, numa época em que ainda se discutia a real importância da música popular, e juízos de valor negativos eram vigentes. Destacamos, assim, que esses registros são “peças-chave” de uma época tão incipiente da música gaúcha do Rio Grande do Sul. Sem tais registros, talvez, nosso estudo sobre essa época não tivesse sido promissor. Nesse sentido, Luana dos Santos (2011, p. 77) comenta que

O repertório erudito foi outro caso em que as gravações na Hartlieb tiveram diferencial em relação à Casa A Electrica. Nos dez anos em que a fábrica esteve ativa, não encontrei qualquer gravação de música erudita. Talvez ao contrário de Theodoro Hartlieb, o objetivo de Leonetti era realmente atrair uma camada da sociedade que apreciava proeminentemente a música

<sup>64</sup> Termo que aparece bastante nas letras de canções gaúchas do Rio Grande do Sul para se referir tanto ao homem gaúcho quanto ao cavalo.

popular.

Percebemos que nenhum desses ritmos da incipiente música gaúcha eram originários do Rio Grande do Sul, mas todos eles passaram a ter características adaptadas ao cenário cultural do estado, se “agaucharam” (se tornaram “mais gaúchos”), expressão figurada que o tradicionalista Paixão Côrtes tantas vezes usou.

Surgiram então os anos 20 com uma conjuntura econômica desastrosa para a região Sul do país, devido ao fim da Primeira Guerra Mundial. E, em 1924, Savério fechou as portas da Casa A Electrica.<sup>65</sup> Devido a esse período de crise econômica, essa “primitiva” música gaúcha ficou ausente por alguns anos, principalmente quando as regiões da Europa passaram a, novamente, produzir seus próprios discos com alta qualidade para época, o que tornou a concorrência sulina difícil; comprovando-se no fechamento da Casa. Isso só mudará a partir do ano de 1927.

#### **4.1.2 Surgem os programas de rádio**

O quadro da música gaúcha no Rio Grande do Sul, que ficou no “limbo” por alguns anos, mudou com o advento da Rádio Gaúcha (em 1927) e anos após, com a Rádio Farroupilha (1935), onde começaram a surgir os primeiros músicos gaúchos da chamada “Era do Rádio”, que vinham do interior e da própria Porto Alegre, e que se apresentavam ao vivo nos microfones das rádios. Devemos crédito às rádios, pois foram elas que levaram as difusões da música gaúcha sul-riograndense — que por tantos anos ficou “parada” — a rincões mais distantes. Um desses programas, voltado aos consumidores de música gaúcha produzida no estado, foi o Campereadas, em que o apresentador Lauro Rodrigues expôs publicamente o acordeonista e cantor Pedro Raymundo, natural de Imaruí, Santa Catarina.

Pedro, chamado de “gaúcho alegre do rádio” (alcunha da época) viria a se tornar um fenômeno massivo do rádio, sendo oficialmente reconhecido como o primeiro cantor gaúcho a atingir sucesso a nível nacional. Em 1943, ele “estouraria” nas rádios com o xote “Adeus Mariana”, música regravaada por dezenas de músicos e conjuntos de bailes gaúchos perpassando os séculos XX e XXI, e completando, em 2021, 78 anos de existência; a primeira música gaúcha a realmente “estourar” nos programas de rádio nacional de forma massiva.

Pedro estrelou dois filmes e gravou vários discos ainda de 33 e 78 rpm, deu entrevistas e posou para várias fotos de revistas importantes da época, sendo o primeiro cantor do Sul do Brasil a ser reconhecido e respeitado por seu sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo. Um detalhe característico dessa personalidade, e que vale menção, é o fato de se apresentar sempre com uma

---

<sup>65</sup> Documentários sobre a Casa, além de um filme e da obra maravilhosa de Vedana (2006), foram muito importantes nas pesquisas, portanto, o que explicitamos acima é apenas um curtíssimo resumo, a fim de demonstrar os primeiros registros daquilo que se convencionou chamar de “incipiente música gaúcha”.

“autêntica” pilcha gaúcha.<sup>66</sup>

Algo que nos chamou também a atenção foram os nomes dos ritmos musicais que apareciam em seus LPs: “Oriental” (baião), “Gaúcho peleador” (toada), “Escadaria” (chôro), “Adeus Mariana” (schottis), “Quanto doi uma saudade” (xotis), “Alegria do Sertão” (polca), “Dom Pedrito Sanfoneiro” (corrido), “Sepetiba, menina morena” (marchinha) e “Prece” (tango).

Isso comprova que, por mais que fosse um músico que se identificasse e executasse performances como gaúcho, Pedro Raymundo transitou entre outros gêneros de música brasileira, sendo um instrumentista de grande envergadura, com facilidade musical de aprendizados teórico e prático; além do fato de não existir um muro cultural intransponível entre um gênero musical brasileiro e outro em sua obra. Era extremamente normal um músico tocar tango (argentino) e choro (brasileiro). A noção de que “músico gaúcho tem que gravar em seus discos somente música gaúcha” é posterior. A liberdade de “viagens” a outros gêneros, hibridismos musicais e relações de trocas culturais, via música eram, por vários ângulos, maiores nesse período. Segundo Henrique Mann (fascículo 02, 2002, p. 08),

Pedro Raymundo foi o precursor da música regional gaúcha, da maneira alegre de tocar. Antes de Luiz Menezes, com Oswaldinho e Zé Bernardo, na Farroupilha no programa “Roda de Chimarrão” e antes de mim, lá nos bailes da Mulada, ele já estava aqui desde 1932, tocando aquelas músicas maravilhosas e muitos tangos, choros e valsas também. Para mim, foi o maior artista de todos os tempos. [Honeyde para Airton Pimentel].

Em sintonia com esse comentário, podemos salientar que Pedro foi contemporâneo de um ritmo musical que “contagiava” o Brasil em sua época, o baião de Luiz Gonzaga, ritmo que também apareceu nos LPs do cantor e acordeonista gaúcho mais de uma vez. Segundo Mann (fascículo 02, 2002, p. 08),

Quando Pedro Raymundo veio para cá, vestido até os dentes de gaúcho, eu me senti nu. Eu disse: porque é que o Nordeste não tem a sua característica? Eu tenho que criar um troço. Só pode ser Lampião... Vou imitar esse senhor, mas ninguém vai perceber que eu estou imitando. Ele é gaúcho, eu vou ser cangaceiro. [...] Uma vez eu ainda não estava no apogeu, Pedro Raymundo era a sensação; não sei por que cargas d'água um pernambucano me confundiu com ele. Chegou pra mim e disse: “oi, Pedro Raymundo, você por aqui? Puxa vida, você está fazendo um sucesso danado. Eu não sei é que graça acham no tal Luíz Gonzaga”. [Entrevista de Luiz Gonzaga cedida a Zivaldo, para o jornal Pasquim em 1971].

Para encerrarmos esse rápido resumo dos primeiros cinquenta anos da música gaúcha produzida no Rio Grande do Sul, é inegável a necessidade de tocarmos no nome dos Irmãos Bertussi. Adelar e Honeyde, os dois irmãos, foram fundamentais, assim como Pedro Raymundo, para aquilo que se convencionou chamar de “Música Regionalista Gaúcha”, “fonte da qual beberiam” vários músicos posteriores.

<sup>66</sup> Botas de couro, bombachas xadrezes, largos lenços vermelhos no pescoço, guaiacas pretas largas, chapéu também de abas largas e pala de seda branca. Além disso, vemos também outros artefatos culturais que são específicos: cuia de porongo, já com erva-mate para o preparo do chimarrão; chaleira com água quente (derramando a água no chimarrão; demonstrando, na própria capa do disco, o ritual); relho e esporas (instrumentos de couro e de metal usados para incitar o cavalo a correr); e, claro, o seu inseparável acordeon.

Adelar e Honeyde foram responsáveis por dar impulso à “música gaúcha serrana”. Segundo Francisco Cougo Júnior (2012, p. 06), “gênero fortemente influenciado pelos ritmos ítalo-germânicos e de muita aceitação em bailes e festas do interior gaúcho”.

Adelar e Honeyde tocavam com duas gaitas (teclado e baixaria<sup>67</sup>, diferente da gaita de botão e do formato da gaita de Pedro Raymundo) e se tornaram fenômenos também dos programas de rádio e em diversos tipos de apresentações, em diversos tipos de locais físicos, antes mesmo dos CTGs surgirem. A eles é ligado o primeiro registro fonográfico do peculiar ritmo gaúcho sul-rio-grandense chamado de “bugio”; no LP “Coração gaúcho”, lançado pela Copacabana, em 1955, na música “O casamento da Doralice”. Segundo Mann (fascículo 02, 2002, p. 07),

Os Bertussi promoveram uma grande mudança na música do RS. Nós estudávamos música em partitura. O que havia antes era uma música rica em ritmos e pobre de harmonia, só de gaita ponto. Nós pegamos instrumentos modernos, gaitas com 120 baixos, utilizamos bateria e transformamos a música de baile. Aliás, a música Bertussi, não é de show, mas de baile por excelência. E é por isso que não sou contra quem tenta transformar a música do RS, porque o que nós fizemos foi exatamente isto, há mais de cinquenta anos atrás.

#### 4.2 2ª corrente: Tradicionalista (A música de “projeção folclórica”). A partir de 1950

Começamos por dois excertos de Corrêa (1975, pp. 125–126 e 136, expressões em caixa alta do autor):

Entre 1946 e 1958 sucedeu que a música, até então uma arte praticada mais por amor do que por dinheiro, que quase nada rendia ao compositor, senão o prazer de expressar-se esteticamente, começou a tornar-se um bom negócio. Em 1946 iniciava-se o movimento das sociedades arrecadoras, hoje as poderosas UBC, SBACEM, SBAT, etc. Compor música passou a ser um negócio como qualquer outro. Surgiram os falsos compositores que passaram a especular com ela, comprando letra ou música ou entrando na parceria. Surgiu, por assim dizer, uma nova casta musical que, aos poucos, desalojaria a antiga. Começou a surgir a chamada “caitituagem”, isto é, o trabalho dos compositores, junto a discotecários e programadores para tocar incessantemente a música, dando-lhes muitas vezes como pagamento, a parceria. Por tudo isto, podemos dizer que esta fase foi a fase da “COMERCIALIZAÇÃO” da Música Popular Brasileira. Por outro lado, a influência da música americana, que até então apenas se fazia sentir em um ou outro arranjo, começou a tomar as proporções de uma nova moda musical [...] A essa influência, mais tarde, vai juntar-se outra também intensa: a do bolero.

As características da música folclórica, como nos ensina Luís Ellmerich, são: a) espontaneidade; b) transmissão oral; c) funcionalidade d) aceitação coletiva no agrupamento em que é criada; e) curta para mais facilmente ser memorizada. É, portanto, música concebida ou aceita e utilizada espontaneamente por quem ignora por completo os aspectos teóricos da ciência e da arte musical, tendo sempre uma função relacionada à vida da comunidade em que existe; transmite-se de forma predominantemente oral, de um para outro membro da coletividade.

Já salientamos no Capítulo I, e de forma extensa, como surgiu a tradição gaúcha sul-rio-grandense no século XX e seu tradicionalismo, fazendo uma conexão do caso particular dessa tradição e desse tradicionalismo com as análises de Hobsbawm e Ranger (2018) sobre tradições inventadas. É necessário que o leitor tenha em mente aquele trecho para entender, de forma mais

<sup>67</sup> Conjunto de botões para as notas graves do instrumento, chamado de “baixaria” do acordeon. Expressão muito popular entre os acordeonistas do Brasil, principalmente entre os da região Sul.

complexa, os que virão a seguir.

A primeira coisa que precisa ficar clara é que a corrente musical chamada de “Tradicionalista” esteve e está sujeita, praticamente desde o seu início, às normas propostas pelos seus idealizadores, os quais eram, ao mesmo tempo, pesquisadores, inventores, folcloristas e, mais tarde, membros efetivos do MTG.

Do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense, essa é a corrente que mais segue modelos determinados de temáticas, de instrumentação, de arranjos musicais, de arranjos de coreografias, de arranjos de apresentações, normas de comportamento, rituais e simbolismos. Antes mesmo de lançarem qualquer obra escrita, onde tais músicas e canções aparecem registradas, os tradicionalistas Paixão Côrtes e Barbosa Lessa se valeram de espaços nas rádios, principalmente no programa Grande Rodeio Coringa e na coluna Tradição, publicada no Diário de Notícias a partir de 1954.

Era necessário ocupar terrenos de sociabilidade comunicativa e o rádio e o jornal foram, sem sombra de dúvida, apostas acertadas na época, tendo a música como “cimento aglutinador”, e, assim, não demoraria muito para ambos os tradicionalistas lançarem uma primeira obra literária com pretensões de manual. Em Côrtes e Lessa (1997, p. 05), lemos:

Em 1949, integrando uma representação de nove gaúchos brasileiros que participaram dos festejos comemorativos do “Dia da Tradição” em Montevidéu, surpreendemo-nos e encantamo-nos com o tesouro de danças tradicionais que os platinos naquela ocasião nos desvendaram. Nós, os rio-grandenses, porém, não tivemos uma dança sequer que pudéssemos apresentar, por mais modesta que fosse, e que servisse para traduzir a nossa alma popular. Quando voltamos ao Brasil, trazíamos o coração oprimido pelo conhecimento de pertencermos a um povo que esquecera as suas raízes. O Manual que ora entregamos à divulgação, representa, em parte, três anos de árduas pesquisas realizadas em 62 municípios do Rio Grande do Sul. Através deste trabalho procuramos devolver ao Rio Grande, algo que ele infelizmente deixara se perder.

Lembremos ao leitor que explicitamos no Capítulo I vários possíveis motivos que levaram aquele grupo de jovens secundaristas que estudavam no ginásio Júlio de Castilho a iniciarem um movimento com claras tendências tradicionalistas, o que se confirmaria posteriormente como já vimos. O excerto selecionado acima aparece também como uma informação a mais que corrobora tais motivações, o que explicaria, inclusive, a motivação específica daqueles jovens de “querer resgatar o que se havia perdido”, tal como já explicitamos no Capítulo I.

Júnior (2012, p. 7) confirma que o Manual de Danças Gaúchas, editado em 1956, tratava-se de um “pequeno compêndio dedicado a apresentar os primeiros resultados de quase dez anos de pesquisa sobre as danças típicas do Rio Grande do Sul”.

Além disso, é preciso entender, como Júnior nos indica, que há um caráter didático na obra, o que explicaria o fato dela acabar estabelecendo uma “série de diretrizes fundamentais acerca do cancionário folclórico gaúcho, sobretudo no que diz respeito aos ritmos “autênticos” (geralmente sugeridos pelos próprios autores, a partir de pesquisas repletas de lacunas)”. Nessa direção, Côrtes e Lessa (1997, p. 5) dizem o seguinte:

A influência portuguesa-açoriana é dominante no litoral-norte do Rio Grande do Sul e se

acentua mais à medida que nos aproximamos de Santa Catarina [...] Por outra parte, na região fronteiriça já se observa alguma influência platina [...] A região colonial é rica em motivos fornecidos pelos “kerbs” (bailes de agricultores alemães) [...] Em mínima escala – apenas nos municípios onde outrora havia grandes concentrações agrícolas – observa-se a presença afro-brasileira.

Por ser um manual que pretendia apoiar as danças encontradas anteriormente pelas pesquisas, a obra contém alguns objetivos. Nas palavras de Côrtes e Lessa (1997, pp. 6–7):

Limitamo-nos a explicar aqui, unicamente as danças mais características ou mais pitorescas que colhemos no ambiente gauchesco. Deixamos de lado diversas danças populares, por acharmos que as informações a elas referentes não eram dignas de absoluto crédito, no que respeita à autenticidade, ou por não terem representado papel de verdadeira relevância nos bailes de gente gaúcha.

Isso é motivo de crítica de alguns autores que fazem, em síntese, o seguinte questionamento: quais foram os “termômetros” (em nível pessoal, metodológico e teórico) nos quais Paixão e Barbosa se basearam, logo na época do seu primitivo guia que abre a fase inicial da Música Tradicionalista Gaúcha para, pronta e abertamente, já afirmarem que alguns ritmos e danças não eram “dignas de crédito” ou não “representaram papel de verdadeira relevância nos bailes de gente gaúcha”?

As vinte e duas danças que mereceram atenção dos pesquisadores são todas de influência europeia, uma única de influência platina e nenhuma de influência negra. Golin (1983a, p. 90, grifos em itálico do autor) explica isso da seguinte maneira:

A estratificação dos fatos folclóricos mantidos pelo Tradicionalismo se baseia na manutenção de somente aqueles que foram presenciados antigamente nas estâncias. Ou seja: a metodologia tradicionalista obriga o culto no presente das expressões que tiveram existência na casa grande dos estancieiros. O Tradicionalismo afasta de seu convívio aqueles fatos folclóricos da zona do minifúndio e, principalmente, os de origem africana, que são os mais diversificados e complexos do Rio Grande do Sul, ainda vivos, incorporados às comunidades, de certa forma refletindo a alienação e a miséria. Eles não têm *estancieridade*...

Segundo Côrtes e Lessa (1997, p. 7):

Diversas danças foram excluídas deste manual por se tratarem de danças de fundo dramático ou por serem mais precisamente ligadas aos núcleos afro-riograndenses ou às colônias de imigração. [...] As seguintes danças foram excluídas devido à sua pobreza coreográfica ou enorme semelhança com outras danças mais coloridas [...] Danças universais, excluídas por não encerrarem maior significação regional.

Carregado ou não, de pequenos ou grandes juízos de valor, o fato é que Côrtes e Lessa, foram os responsáveis durante anos, (até início dos anos 70) pelas diretrizes daquilo que era realmente considerada “música gaúcha autêntica”; conseqüentemente, também do que não era! Não é à toa que esse modo de ver o cancionário gaúcho do Rio Grande do Sul irá criar atrito tanto com a Música Regionalista Gaúcha, logo em seguida, quanto também com a Música Nativista Gaúcha, a partir dos anos 70 e, em maior escala, com a Tchê Music a partir dos anos 90.

Além de tudo isso, o Manual deixa às claras as intenções dos autores de ser uma espécie de primeira diretriz que deve se espalhar por vários setores sociais, demonstrando o sentido desse tradicionalismo, como já conseguimos perceber no Capítulo I. Segundo Côrtes e Lessa (1997, pp. 8–

9, expressões em caixa alta dos autores),

Na verdade, o Folclore nunca foi para nós um FIM; foi simplesmente um MEIO para alcançarmos o fim de revigoração das tradições brasileiras, em defesa das quais vimos lutando desde a fundação do “35” – Centro de Tradições Gaúchas, de Porto Alegre, em 1948. Está depositada nas mãos dos professores primários e dos valorosos componentes dos núcleos tradicionalistas gaúchos, portanto, a tarefa de conduzir esta obra até sua verdadeira finalidade cultural. [...] Este livro é destinado às escolas primárias e aos centros tradicionalistas do Rio Grande do Sul.

Golin (1983a, p. 100), crítico confesso do MTG, enxerga isso da seguinte maneira:

É exatamente a essa juventude que os concursos se dirigem, porque ela representa o futuro... Há duas décadas, o Tradicionalismo centralizou nela seu fogo ideológico. Sempre com a orientação de que “todos estes concursos devem obedecer a um rígido caráter tradicional-folclórico e, sempre que possível, estender-se às crianças”.

Tantas vezes salientamos como esse tradicionalismo dos anos 1950 possui algumas conexões com o gauchismo cívico intentado no fim do século XIX e início do século XX, pelos Grêmios Gaúchos no molde de Cezimbra Jacques. A semelhança não é mera coincidência, uma vez que aquela primeira investida pelo culto ao gauchismo, classificada por Barbosa Lessa como “gauchismo cívico” dos anos 1890, também pretendia se espalhar da forma mais abrangente possível pelo Rio Grande do Sul, como esse segundo movimento, mas, segundo Honeyde Bertussi, aquele não atingiu o “sucesso” desse segundo “levante” pelo seguinte motivo, o qual lemos em Mann (fascículo 2, 2002, p. 8):

No século XIX houve uma tentativa de movimento tradicionalista liderada por Cezimbra Jacques. Não vingou, porque não havia música; quem tocava eram as orquestras dos salões da sociedade e assim não podia dar certo mesmo. Em 1940/50, já havia uma música regionalista. A partir de Pedro Raymundo, Lauro Rodrigues, nós, Os Bertussi, o Edu de Santa Catarina e depois Os Tapes e Os Araganos, formou-se uma base muito forte que se desenvolveu até chegar à Califórnia da Canção e outros festivais. [Honeyde Bertussi a Airton Pimentel].

Contraditórios ou não, o fato é que os tradicionalistas dessa geração dos anos 1950 souberam se aproveitar muito bem do recém-nascido mercado brasileiro de bens culturais e a explosão do rádio em massa.<sup>68</sup> Além disso, os tradicionalistas também tiveram apoios de músicos, intérpretes, cantores, conjuntos e membros de partidos políticos, o que fez a proposta desse tipo de música tradicionalista, denominada de “autêntica”, ganhar ainda mais terreno de aceitação através de projetos fonográficos.

Antes mesmo da publicação do Manual, em 1950, surgiu o “Conjunto Vocal Farroupilha”, formado por Alceu, Danilo, Estrela, Inah e Tasso. Três anos depois, em 1953, o conjunto lança, pelo selo Rádio, o álbum “O Gaúcho”, que ficaria famoso a nível internacional. Isso nos remete a Júnior (2012, p. 6, grifos em itálico do autor), que diz que

Esse álbum foi editado pela Rádio Serviços e Propaganda LTDA. Anuncia em prefácio assinado pelo maestro Alto Taranto, a seguinte frase: “*as melodias aqui interpretadas não têm sabor de produções urbanísticas; são autênticos motivos colhidos pelos lídimos representantes do 35 Centro de Tradições Gaúchas*”. Esta referência sugere, talvez pela primeira vez, a intervenção direta do nascente Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) na fonografia do Rio Grande do Sul.

<sup>68</sup> Saliente-se que estamos tratando de um período em que o rádio é o instrumento em torno do qual as famílias se reuniam nas casas, já não sendo mais artigo “de luxo” e estando presente também em vários estabelecimentos comerciais.

Paixão e Barbosa, entre outros chamados “folcloristas”, editaram centenas de obras, versando desde culinária, moda, vestimenta, história, cultura, tradição, danças, comportamento masculino e feminino e, principalmente, a música gaúcha do Rio Grande do Sul. Graças a essas duas figuras, e outras não menos importantes, o “gauchismo do MTG” (ou “gauchismo de CTG”) se espalhou por todo o Brasil, carregado pesadamente de simbolismos e rituais, sempre tendo como mote norteador a ideia de um gaúcho idealizado com base em um passado (séc. XVIII e XIX) e em um ambiente (campesino) recortado e uma música tida como “autenticamente” gaúcha sul-rio-grandense, raciocínio esse que construímos durante todo este trabalho até aqui.

Os pontos de maior crítica entre vários historiadores como Tau Golin, Juremir Machado da Silva, César Augusto Guazzelli, Mário Maestri e Jocelito Zalla, são: (i) o fato desse tradicionalismo mascarar várias diferenças étnicas e culturais do Rio Grande do Sul, anteriores ao século XX; (ii) idealizar uma imagem de gaúcho que não condiz, em vários pontos, com a realidade daquele gaúcho pampeano do Rio Grande do Sul de outrora; e (iii) se portar como credenciado, autêntico e legitimado para falar do que foi a História do Rio Grande do Sul, ignorando, muitas vezes, historiadores e obras especializadas no tema.

Entre publicações de obras, manuais, LPs, rodeios, criações de CTGs, reuniões do MTG, reconstruções das próprias pesquisas em busca de suprir lacunas existentes nas anteriores (honestamente reconhecidas por Paixão), a música tradicionalista gaúcha, encabeçada nas pessoas de Lessa e Côrtes, no que toca às suas escolhas tanto estéticas musicais quanto temáticas literárias, girou (e ainda gira) em torno das regras do MTG e da sua ideia de um gaúcho idealizado, o que também acontece com a Música Regionalista Gaúcha, com a Música Nativista Gaúcha, com a Música Missioneira Gaúcha e, em bem menor escala, com o movimento Tchê Music. Isso comprova que essa ideia de uma identidade cultural unificada do gaúcho do Rio Grande do Sul atingiu todas as correntes da música gaúcha produzida no estado, em diferentes formas e quantias, mas sem exceção.

Retomando as críticas feitas por historiadores especialistas no assunto e conectando-as com o que mostramos no Capítulo I, com Hobsbawm (2018), uma dessas críticas é que os modelos culturais que o MTG elegeu acabaram negando a pluridiversidade de outras culturas existentes no estado rio-grandense. Segundo Lucimar Alberti (2008, p. 29):

As tradições inventadas servem normalmente a um grupo determinado que deseja para si a hegemonia da produção e controle dos bens simbólicos. No caso do MTG, tudo o que for produzido acerca do gaúcho precisa estar dentro dos moldes estabelecidos pelo movimento. Caso se elabore algo diferente e que não se enquadre no que se compreende como adequado para a cultura gaúcha, não deve ser aceito como legítimo da cultura gaúcha. Nesse processo de invenção de tradições, alguns elementos estão costumeiramente presentes. Tais como referências ao passado e a inculcação de ideias através da ritualização (HOBSBAWM; RANGER, 1984, p. 12). É interessante perceber que esse processo de invenção mantém sempre uma relação muito próxima com o passado, visto que se busca nele os elementos que serão utilizados para a elaboração dessa tradição. O conceito de tradição inventada é extremamente rico para o ofício do historiador uma vez que “[...] esclarece bastante as relações humanas com o passado [...] isso porque toda tradição inventada, na medida do

possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal.” (HOBSBAWM, 1984, p. 21).

Mas, por mais que o Conjunto Farroupilha tivesse alcançado sucesso a nível nacional, excursionando inclusive para fora do país, em várias participações, a “explosão” da música gaúcha produzida no Rio Grande do Sul se dá com uma personagem que não era militante e tampouco adepta a nenhuma regra interna de CTG, MTG ou qualquer outro grupo associado às normas da tradição (tradicionalismo) dirigida pelo movimento tradicionalista. Possivelmente, o motivo era justamente pelo fato do MTG pregar suas normas, condutas e regras e estabelecer diretrizes de forma interna nessa época (a despeito do sucesso de vários CTGs surgindo por todo o Sul do país). Outro possível motivo seria também o de que essa personagem não via naqueles locais seguidores das “leis” do MTG o seu foco principal; seja no que toca à identidade, à tradição, à música ou à cultura. Em outras palavras, essa personagem, para todos os efeitos, não precisava do MTG para “nada”. Essa personagem era Vitor Mateus Teixeira (mais conhecido como “Teixeirinha”).

#### 4.2.1 Teixeira. “Rei do Disco”

Vitor Mateus Teixeira ou “Teixeirinha” (1927–1985) até então era apenas conhecido nas rádios, principalmente na região do Planalto Médio do Rio Grande do Sul. No seu quarto disco de 78 rpm, encontramos o “Gaúcho de Passo Fundo” (xote) e a toada-milonga “Coração de Luto”, e o até então simples cantor do Sul viu sua vida mudar literalmente “da noite para o dia”. Júnior (2012, p. 3 e p. 8, com grifos em itálico do autor) diz que

Teixeirinha, o maior ídolo da música local, teria vendido em torno de 80 milhões de discos em 25 anos de carreira [...] Quando seu primeiro sucesso, a autobiográfica *Coração de luto*, chegou ao topo dos rankings de vendagem, a gravadora Chantecler precisou aumentar a produção para atender à demanda. [...] Anos mais tarde, em 1977, o Coojornal noticiou que as empresas do artista faturavam 90 cruzeiros (cerca de 17 reais) a cada três segundos. [...] O quarto disco tornou-se um marco da fonografia brasileira. Em pouco tempo Teixeira vendeu dois milhões de cópias, tornou-se um dos artistas mais bem pagos do Brasil e passou a figurar como o grande representante da música sulina – imagem consolidada durante 25 anos de carreira.

Não é preciso nos estendermos sobre Teixeira, pois a quantidade de artigos, trabalhos, vídeos, biografias, entrevistas, filmes e análises feitas sobre a vida do cantor são difíceis até de se contabilizar. Até mesmo um museu foi construído em sua homenagem e guarda artefatos culturais referentes à sua obra. O fato é que a música gaúcha produzida no Rio Grande do Sul nunca mais seria a mesma, e principalmente alcançava, agora, um público nacional muito maior. Júnior (2012) nos diz que tanto foi assim que outras gravadoras brasileiras da época, como Phillips, RCA, Copacabana, apostando na explosão do gênero, graças a Teixeira, contrataram cantores gaúchos para a gravação de álbuns musicais. Afinal, era vantajoso ter um artista desse segmento no *cast* da empresa fonográfica.

Comparativamente, se Paixão e os “folcloristas” (tradicionalistas) conseguiram “criar” a tradição

gaúcha, tendo como um dos elementos de criação as músicas que encontraram em suas pesquisas, foi Teixeira quem levou aos “quatro cantos” do Brasil e para diversos lugares do mundo um gaúcho e uma música gaúcha muito mais populares. Vejamos a seguir quais tipos de atritos isso causou.

No Rio Grande do Sul, outros artistas surgiram, como Gildo de Freitas (que fez enorme sucesso dentro do estado) e José Mendes (que fez sucesso nacional), menores somente que Teixeira, que era o gaúcho do Rio Grande do Sul mais conhecido fora do país, sem a menor sombra de dúvida. É preciso salientar o foco que vai causar pontos de atrito entre esses cantores do chamado “Movimento Regionalista” com os militantes do chamado “Movimento Tradicionalista”. Lembremos, como vimos, que, antes desses cantores “regionalistas” surgirem, já havia outros músicos (e canções) que não os ligados ao MTG que produziram músicas com temáticas gaúchas; os Irmãos Bertussi e Pedro Raymundo talvez sejam as maiores expressões da época anterior (anos 1940 e 1950).

Muito antes do grupo dos estudantes secundaristas surgir, resultando no que viria a ser o MTG, artistas com indumentária gaúcha, com acordeons e violões, além de instrumentos de percussão, tomando chimarrão e comendo churrasco, já cantavam em festas particulares, salões de igreja, salões de fazendas, quermesses comunitárias, festas comunitárias e casamentos e se apresentavam ao vivo em programas de rádio. O próprio Pedro Raymundo, que levou a música gaúcha a vários lugares do país, anterior à virada da segunda metade do século, já era chamado de “gaúcho cantor do Sul” e reconhecido por sua música gaúcha, tendo gravado LPs, assim como os Bertussi, registrando suas canções. Obviamente que, como não havia ainda os CTGs, eles só viriam a tocar nesses estabelecimentos anos depois (mas nem todos os artistas das gerações anteriores).

Entretanto, nenhum cantor anterior a Teixeira conseguiu levar a música gaúcha chamada de “Regionalista” (e muitas vezes até de “Tradicionalista”) a lugares tão distantes, tampouco vender a quantidade de álbuns que ele vendeu. O ponto em comum entre todos esses cantores regionalistas, desde o tempo de Pedro Raymundo, é o de que todos tinham como objetivo principal cantar suas alegrias e suas amarguras, narrando em suas letras o cotidiano do povo e da própria vida, em temas como amores incertos, bailes, brigas em festas, viagens, exaltação à terra, vida rural, vida urbana e exaltação às características convencionais do gaúcho que já tanto salientamos.

Mas esses artistas, ligados ao mundo mercadológico da fonografia, não eram limitados a nenhum dogma, carta de princípios de nenhuma entidade reguladora, normas de conduta, rituais e simbolismos a serem seguidos. Eram bem mais “libertos”, mesmo reproduzindo, em larga medida, as mesmas características da identidade cultural que já tanto abordamos. Assim sendo, estavam sujeitos somente às demandas do mercado fonográfico, às oportunidades de trabalho, aos contratos em rádios, viagens e demais peculiaridades corriqueiras da vida musical de um artista.

A música era a profissão deles, o “ganha-pão” deles, além de ser uma forma de se expressarem artisticamente. Mas esses músicos, incluindo a figura “poderosa” do “mentor maior” (Teixeira), falavam em temas como “tradição”, “tradicionalismo”, “regionalismo”, “música do Sul”, “Rio

Grande do Sul”, “música gaúcha”, “cultura”, “gaúcho rio-grandense”, “autenticidade”, “passado do estado” etc., tocando em pontos como roupa, culinária, história, moda, costumes, ritmos, bailes, passado e identidade. As formas como esses músicos mais “livres” narravam o “seu Rio Grande do Sul” se chocaria com a forma como o MTG também o narrava em sua leitura. Em resumo, levando a disputas em torno da mesma identidade cultural.

Como o movimento em torno dos CTGs se dizia (e ainda se diz) o “credenciado e legitimado” para falar do que foi o “autêntico gaúcho pretérito do Rio Grande do Sul”, muitos militantes e seguidores das cartilhas ortodoxas do MTG diziam que Teixeira e seus colegas de sucesso menor “vendiam” uma imagem equivocada do gaúcho do Rio Grande do Sul através de suas canções, fazendo com o que o gaúcho sul-rio-grandense fosse alçado ao adjetivo de “grosso” (no sentido de “ignorante” e “rude”). Assim sendo, segundo Baptista (2017, p. 51), Teixeira e outros nomes que seguiam seus passos não poderiam ser chamados de tradicionalistas, pois “padeciam do estigma da grossura”.

Segundo esses ideólogos, Vitor Teixeira e seus colegas divulgavam uma imagem distorcida da cultura gaúcha da região do Rio Grande do Sul, não eram atrelados a nenhum movimento regional de conservação dos (bons) costumes gaúchos e, além de tudo isso, negavam as regras do tradicionalismo ao apresentarem um dito “linguajar popular” que desrespeitava diretamente o artigo 6º do manual do tradicionalismo por meio do qual se preconizava, segundo Baptista (2017, p. 52), “a preservação do patrimônio sociológico representado, entre outras coisas, pela maneira de falar”.

Em resumo, na visão desses militantes, Teixeira, além de tudo o que fez, teve a proeza de “inverter” a imagem que se havia construído com tanto esforço sobre o gaúcho do Rio Grande do Sul, a qual, segundo os tradicionalistas do MTG, os “cetegistas” (expressão de Golin, 1983a e 2004), era a imagem do “verdadeiro gaúcho sul-rio-grandense”.

Como nos diz Golin (2004, p. 12), “a fricção do regional com o imperialismo cultural não passa de estranhamento estético”. Assim, o que Teixeira fez foi justamente não seguir o “modelo padronizado” de gaúcho sul-rio-grandense, reconicionado ao tempo presente pelos criadores do MTG.

As capas dos discos de Teixeira ora apresentavam um homem de bombacha, chapéu, montado a cavalo, com botas, lenço, guaiaca, de cuia com chimarrão pronto à mão, um violão e tendo, como fundo de capa de álbuns, campos verdes e galpões. Essas são características elementares da identidade cultural e elementos do modelo do “gaúcho” tal como é mais conhecido. Outras configurações iconográficas eram: um homem vestindo calça social bem passada, terno de marca, gravata, lenço no bolso, numa clara menção de típicas roupas urbanas, com uma casa de alvenaria com lago ao fundo, posando ao lado de um automóvel do ano; não tendo um único elemento sequer que remetesse aos simbolismos da cultura e da imagem do mesmo gaúcho.

Portanto, não havia nas imagens de capas dos LPs uma rígida forma de se apresentar ao público.

Às vezes era o cantor gaúcho, outras vezes, o cantor das massas brasileiras, pois se sentia gaúcho sem precisar vestir bombacha o tempo todo ou afirmar o tempo todo que era gaúcho. Cantava desde tango até toada, passando por xote, milonga e chamamés, sem normas fixas de arranjos ou temáticas uníssonas, seguindo apenas a sua própria vontade como compositor, arranjador e, claro, as demandas do mercado fonográfico.

Vale lembrar que no incipiente modelo anterior de gauchismo cívico de Cezimbra Jacques (século XIX e início do XX, como vimos no Capítulo III) também havia as influências do pensamento positivista francês do século XIX, fato que também, em certa medida, se estendeu ao movimento tradicionalista dos anos 1950, tendo, entre tantas outras características, aquela que fazia com que seus representantes se sentissem mais “intelectualizados”, pois frequentavam pesquisas, palestras, reuniões, os chamados “letrados”. Enquanto isso, Teixeira e muitos dos cantores do movimento musical Regionalista eram praticamente semianalfabetos, muitos não tendo completado sequer o primeiro grau.

Glaucus Saraiva (1968, p. 145), ano em que Teixeira estava musicalmente “estourando” em todo o Brasil, escreveu que “Teixeira e seus discípulos personificavam uma escola de valorização e culto à grosseria, à ignorância”. Segundo Baptista (2017, p. 53),

[...] não valorizavam a cultura letrada, presente na criação do Tradicionalismo, não faziam rígida salvaguarda de regras tidas como tradicionais gaúchas, não mantinham relação corretas 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.

Esse tipo de pensamento claramente carregado de juízo de valor negativo, produzido pelos frequentadores das organizações regulares do MTG fica muito claro quando lemos o que Barbosa Lessa (2008, pp. 75–76) escreveu:

A linha tradicionalista, com temas e harmonias mais trabalhadas, competindo com as demais expressões de música urbana nacional e internacional. Teve como principal divulgador o Conjunto Farroupilha, que gravou o segundo LP produzido no Brasil (Gaúcho, etiqueta Rádio) e foi sucesso na televisão de São Paulo e do Rio de Janeiro, tendo excursionado com êxito aos Estados Unidos, Europa e China. O gauchismo em traje de gala. (...) E a linha regionalista, com temas e harmonias singelas, competindo com a música sertaneja produzida no centro do país. Teve como pioneiros o gaiteiro Tio Bilia, de Santo Ângelo, o gaiteiro e cantor Honeyde Bertussi, de Caxias do Sul, e o trovador repentista Gildo de Freitas, da Grande Porto Alegre. Mais tarde essa música “estouraria” nacionalmente com Teixeira. Alegria das massas mais humildes, no ambiente rural e suburbano. O gauchismo de bombachas gastas e pé no chão.

Barbosa e Paixão, durante todo o período dos anos 1960, e mesmo após, na década de 1970, como veremos com o advento do Nativismo, nunca deixaram de opinar sobre o cancionista gaúcho, “peleando” em conceituar o que era ou não autêntico. As linhas divisórias das correntes musicais que aqui utilizamos são inclusive de sua autoria: “Regionalista”, “Tradicionalista” e “Nativista”, segundo Júnior (2012). Para o momento, como conseguimos ver, a Tradicionalista estaria mais ligada e comprometida com a ortodoxia do MTG, sendo também chamada de “música de projeção

folclórica”, executada principalmente por crianças, jovens, adultos e pessoas de terceira idade que frequentam os CTGs em rodeios, aprendizados da tradição gaúcha sul-rio-grandense e competições onde essas danças são julgadas conforme as pesquisas dos “folcloristas”.

A linha Regionalista ou, como era chamada nos anos 1960, “do estilo Teixeira”, despreziosa e regida somente pelos ditames do mercado e pelas vontades criadoras de seus intérpretes e compositores. Essa divisão, vista por Paixão e Barbosa como “pacífica”, começa a ser observada ainda em 1953. Não coincidentemente, no mesmo ano em que esses mesmos “folcloristas” buscavam novos espaços nas mídias (rádio, jornal impresso e, posteriormente, TV).

Gildo de Freitas, um dos cantores mais conhecidos da música gaúcha Regionalista do Rio Grande do Sul, respondeu ao que Saraiva falou sobre os regionalistas na letra da música “Eu reconheço que sou um grosso” de 1979.<sup>69</sup> Nela, fica visível de que forma o cantor enxergava sua própria afirmação como gaúcho e se torna interessante para análises posteriores, pois, segundo Baptista (2017, p. 54),

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 [gaúcha, observação nossa] do homem do povo [...] e a cultura do Movimento Tradicionalista [...]. 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 [...]

Por sua vez, “incomodado” com a postura de Gildo, Saraiva (1968, p. 45, grifos nossos em negrito) escreveu:

[...] 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.**

A mensagem é explícita: existe um gaúcho em estágio “primário” e existe um gaúcho em estado “secundário”, mais esclarecido, mais “iluminado”, mais “letrado”, com condições de levar a compreensão e elevado aprimoramento. Com essa mensagem, Saraiva claramente ignorou a mensagem contida na letra, preferindo adotar a postura de considerar irrelevante a “cultura gaúcha do povo”, considerada em estágio primário, de ignorância.

Apesar de todos esses “perrengues”, os anos 1950 e 1960 foram de grande produção artística e musical, tanto pelo lado dos regionalistas, como pelo lado dos tradicionalistas. As divergências conceituais, musicais, literárias e formas de se portar nos palcos foram cedendo espaço ao convívio, principalmente porque o mesmo povo consumidor que frequentava as “aulas tradicionalistas” nos CTGs onde grupos se inscreviam para dança, queriam ouvir nos bailes dos CTGs os artistas da corrente Regionalista, devido ao seu enorme sucesso regional e nacional. Assim, como os CTGs

<sup>69</sup> GILDO DE FREITAS. **Eu reconheço que sou um grosso**. Rio de Janeiro. Gravadora Continental Musicolor. 1979. LP. 06' 14".

precisavam de fundos econômicos para se “manterem de pé”, os patrões eram em grande medida “obrigados” a contratarem esses artistas para a “casa lotar”. Havia exceções, nem todos os patrões, nem todos os tradicionalistas, nem todos os adeptos, músicos e dançarinos dos CTGs e do MTG eram contra a música Regionalista. Se observa mais isso nos mais conservadores, defensores de uma identidade, segundo eles, “intocável e verdadeira”.

Assim, não seria possível que somente músicos voltados à tradição e ao tradicionalismo (do MTG) desfilassem pelos palcos de CTGs. Há de se deixar claro, porém, que as músicas tradicionalistas defendidas por invernadas (ou seja, grupos dos CTGs) seguidoras do MTG seguem rigorosamente uma série de normas, “leis” e regras de como se vestir, cantar, tocar algum instrumento etc., desde a dança até a música, inclusive nos dias atuais. Os bailes promovidos em CTGs, porém, ficaram cada vez mais flexíveis, até mesmo porque os patrões e organizadores não conseguiriam controlar a forma como cada indivíduo se vestiria para ir a um baile. Mesmo assim, durante anos no Rio Grande do Sul, eram visíveis mensagens do tipo: “Neste baile de CTG, só será permitido entrar a pessoa que estiver pilchada ou de roupa social”. As mudanças que o movimento chamado Tchê Music causará serão as que mais incomodarão os tradicionalistas mais conservadores. Desse modo, pode-se dizer que, em certa medida, esses tradicionalistas mais conservadores se incomodaram com os Regionalistas, com os Nativistas e com os “Tchê”. Passemos, então, para o próximo movimento, nascido do interior do próprio movimento tradicionalista.

### **4.3 3ª corrente: Nativista (A música nativista sul-rio-grandense). A partir de 1971**

Começemos com um excerto de Corrêa (1975, p. 128):

A vitalidade popular de nossa música ficou definitivamente comprovada por ocasião do festival instituído pela TV Excelsior, em 1965, que obteve absoluto sucesso. Outra emissora paulista, a TV Record, além de criar um programa dedicado exclusivamente à Bossa Nova, organizou um festival anual de música moderna brasileira. Era o apogeu da Bossa Nova como espetáculo. A cada ano, os festivais apresentavam o resultado da evolução musical e se transformaram na maior arena artística do país.

Foi da disputa local entre Regionalistas e Tradicionalistas, vista acima, que se deu origem a um festival que tinha como objetivo principal a renovação estética da música gaúcha, a Califórnia da Canção Nativa da cidade de Uruguaiana, criada em 1971 por Henrique de Freitas Lima e Colmar Duarte.

Álvaro Santi (2004, p. 55, grifos em caixa alta do autor), citando o excerto da contracapa do 1º disco da Califórnia da Canção Nativa, diz que “Califórnia”

Vem do grego e significa “conjunto de coisas belas”. No RS, chamaram-se “califórnicas” as incursões que Chico Pedro fazia, na Cisplatina, a fim de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições (1850). Mais tarde, “Califórnia” passou a designar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais. Com as significações de “conjunto de coisas belas” e “competição entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios” foi que o nome “CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA” prevaleceu entre seus idealizadores”.

Desde sua primeira edição, o festival pretendia alcançar uma espécie de “reciclagem” do cancionário gaúcho, o qual paulatinamente se inseriu na época dos festivais brasileiros e, durante muitos anos, foi um dos maiores encontros de músicos da América Latina, servindo como pedra fundamental para o movimento musical que se chamaria de “Nativismo”. Movimento esse que surgiu no interior do Tradicionalismo e que, com o passar dos anos, ganhou autonomia. Kopp (2001, p. 116), refletindo sobre a identidade do gaúcho sul-rio-grandense, relembra de Oliven e de sua relação com os festivais:

Ruben Oliven comenta que em suas incursões pelas califórnicas da canção nativa – celebrações / concursos musicais da canção gaúcha – encontrava pessoas de pele e olhos claros, de procedência francamente urbana, invocar o sangue índio ou gaudério que corria em suas veias. O antropólogo destaca também a maneira como a platéia reagia diante das manifestações musicais. Percorria-se do gauchesco ao brasileiro facilmente. Mercedes Sosa, ícone da música latino-americana, no seu show, exaltava uma união dos povos da América Latina e isso não gerava nenhum constrangimento. A comunhão e o estar-junto formavam a maior identidade do público que presenciava os espetáculos.

Os festivais nativistas “explodiram” no Rio Grande do Sul a partir da Califórnia e se transformaram em instituições culturais e fonográficas de significativa importância para os músicos locais, os quais viram nos festivais uma grande oportunidade de trabalho. Pode-se dizer que o Nativismo se transformou numa espécie de movimento intelectual com integrantes que passaram pelo universo acadêmico e se preocuparam em trazer novas formas de criação musical e textual. Foi, à época, a “vanguarda” musical gaúcha. Segundo Baptista (2017, p. 43):

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.

Em quesitos de popularidade, o Nativismo, em comparação com o Tradicionalismo, foi muito “mais flexível” em vários aspectos; dentre eles, a liberdade de escrita e composição, incluindo inserção de novos instrumentos. Por outro lado, não foi tão popular, segundo Júnior (2012), quanto o Regionalismo, apesar de os músicos de um mesmo gênero transitarem pelos palcos do outro, como é o caso do cantor Pedro Neves, intérprete da primeira canção analisada pragmaticamente no Capítulo V. Segundo Júnior (2012, p. 11), o Nativismo proporcionou

[...] uma onda de supervalorização da cultura gaúcha que foi cooptada pelos jovens, sobretudo em Porto Alegre. Até os anos 1980, o mercado nativista proporcionou o surgimento de uma série de artistas que se consagraram localmente, sobretudo porque a mídia e a indústria fonográfica do centro do país perderam o interesse pelo gênero, proporcionando um mercado interno auto-sustentável.

E, segundo Nilda Jacks apud Baptista (2017, p. 14),

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).

Destacamos que estamos tratando de uma época em que os festivais brasileiros de música popular estão acontecendo em grande quantidade, sendo divulgados em tempo real pela televisão (agora um meio de comunicação de massa mais acessível nos lares nacionais) e o rádio, que continuava tendo alta relevância.<sup>70</sup> O Nativismo, enquanto movimento interno do Rio Grande do Sul, como Nilda Jacks (1999, p. 77) nos leva a entender, causou um “revigoramento” da estética musical e das temáticas, além de um culto às tradições gaúchas sul-rio-grandenses, principalmente pelas camadas urbanas mais jovens (o que é particularmente nítido dentro da capital Porto Alegre) que inseriram, entre seus costumes citadinos, hábitos tais como o de tomar chimarrão diariamente, vestir bombachas com frequência, ouvir música gaúcha etc. Jacks (na mesma página) diz que o “Nativismo se consolidou 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 nos festivais e teve nomes importantes que se consagrariam no meio local a partir de então, como João de Almeida Neto, Mário Barbará, Leopoldo Rassier, César Passarinho, Kleiton e Kledir, Vitor Ramil, Renato Borghetti, Dante Ramon Ledesma, Daniel Torres, Rui Biriva, Maria Luiza Benites, Fátima Gimenez, Marlene Pastro, dentre tantos outros.

É claro que pensamentos tradicionalistas mais “duros” não viam com bons olhos várias mudanças que os festivais acabaram por trazer. Vemos um simples exemplo disso refletido na canção “Som campeiro” do grupo “Os Mirins” e de autoria de Francisco Castilhos e Albino Manique. A letra expressa, em certa medida, o conflito entre tradicionalistas e nativistas nessa época:

### **Som campeiro**<sup>71</sup>

Tem muita gente enganando nossa gente  
 Se infiltrando pelos nossos festivais  
 Na alegação de um falso modernismo  
 E com apoio de pseudointelectuais  
 Trazem na mala instrumentos barulhentos  
 Que de valor só têm o preço e a aparência  
 Mas que o som machuca nossa alma  
 E compromete nossa gaúcha consciência

Eu quero ouvir um som campeiro  
 Que seja fácil e gostoso de escutar

<sup>70</sup> Os festivais nativistas eram transmitidos ao vivo por várias rádios do estado e milhares de ouvintes em suas casas escutavam as músicas concorrentes por vários dias seguidos.

<sup>71</sup> OS MIRINS. **Som campeiro**. Porto Alegre. Continental. 1987. LP. 03' 21".

Eu quero ouvir um som campeiro  
Destes que basta estar feliz para cantar

Quero dizer à esta indiada que se chegue  
Desde que seja com uma gaita e um violão  
Cantando coisas que falem das nossas coisas  
Para fazermos uma grande integração  
Então unidos num grito forte iremos  
Dizer ao mundo o que representa pra nós  
Um canto livre como livre é a nossa gente  
E que ninguém irá calar a nossa voz

Resumidamente, a partir de 1971 o Nativismo proporcionou debates sobre os mais variados temas, gravação de centenas de álbuns, circulação e recepção de diversos materiais musicais, literários e fotográficos, incentivando a criação de outros espaços para a circulação de músicas nativistas, como, por exemplo, pelo famoso bar Pulperia, que foi, durante anos, um ponto de encontro consagrado de músicos na capital sul-rio-grandense.

#### **4.4 4ª corrente: Missioneira (A música missioneira gaúcha sul-rio-grandense). A partir de 1975**

Os missioneiros, como são conhecidos os habitantes sul-rio-grandenses da região das Missões<sup>72</sup>, possuem também grande afeição e identificação com a cultura gaúcha e, conseqüentemente, com a música gaúcha do Rio Grande do Sul. Em vários municípios da região, encontramos vários CTGs e grupos reconhecidos como tradicionalistas, além de vários músicos e produtores de música gaúcha sul-rio-grandense. O Site “Portal das Missões” (2020), segundo o pajador José Dirceu Dutra, diz que

Mais contemporaneamente sobram músicos espontâneos como o CABO LARANJEIRAS (menestrel que acompanhou a saga da COLUNA PRESTES), o REDUZINO MALAQUIAS, o CHICO GUEDES e muitos outros criollos [...] Nesse tempo abundavam nas Missões, imitadores caricaturais dos BERTUSSI (que, com todo o respeito que merecem, nada tinham e nada tem a ver conosco os missioneiros), bem como duplas sertanejas com temáticas posiças e artificiais, de gosto discutível e que também não contextualizavam o canto da nossa terra e da nossa gente.

Nesse contexto, segundo o site, teria surgido o “mago que criou a música missioneira”, Noel Guarany, (1941–1998). O site (2020) através de José Dirceu Dutra, diz que:

Depois de percorrer, com sua guitarra crioula, vários países da América mestiça e índia (la nuestra América!) NOEL GUARANY, miscigenou antigas sonoridades e timbres remanescentes do cancionero guaraní, com a aculturação de ritmos platinos (sobretudo

<sup>72</sup> Tal denominação deriva do fato de que, nessa região do Rio Grande do Sul, nos séculos XVII e XVIII, construíram-se as reduções jesuíticas do povo indígena Guarani, ou simplesmente chamadas “Missões”. No lado do Brasil foram criadas sete reduções, denominadas de Sete Povos das Missões, o que já vimos no Capítulo II.

argentinos, uruguaios e paraguaios) e fermentou esse bolo musical que hoje é conhecido como MÚSICA MISSIONEIRA GAÚCHA. Já foi dito que NOEL GUARANY, forjou uma maneira missioneira de cantar o gauchismo.

Ainda segundo essa fonte, Noel teria surgido com qualidade vocal, temática e melódica muito antes do festival Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana de 1971. Tau Golin (1983a) diz que Noel tinha “empatia hipnótica sobre o público”. Segundo o site “Abc do Gaúcho” (2016),

São Luiz Gonzaga é a “Capital Estadual da Música Missioneira” A Assembleia Legislativa aprovou — por unanimidade — o projeto de Lei nº 72/2012, com a proposição que homenageia a vocação musical missioneira, que tem como características o canto de protesto, luta e qualidade, acima de tudo.

O conteúdo linguístico das canções gaúchas missioneiras tem um quadro bastante amplo e vai da canção de protesto (tocando na questão indígena) às mudanças na vida do homem rural que se encaminha para os centros urbanos (desigualdades sociais). Além disso também cita o meio ambiente geográfico e o passado histórico das reduções jesuíticas<sup>73</sup>, tocando por vezes até em conceitos como “gaúcho histórico” e gaúcho “primitivo”. De todo modo, sempre, segundo seus artistas, o cantar sendo uma forma de “opinião” (com a ideia de que se pode cantar opinando sobre os temas das letras). Reginaldo Gil Braga e Fernando Henrique Machado Ávila (2014, pp. 1–2), citando a entrevista que fizeram com Pedro Ortaça (cantor missioneiro em 2013), compartilham que a música gaúcha missioneira é, para esse artista,

um marco para definir um estilo de cantar de um povo, cuja história estava escondida e muitas vezes negada. A história do povo guarani que aqui viveu e ainda vive! Em lugar qualquer do mundo era divulgada a história desse povo, trabalhador e ordeiro que vivia aqui na mais absoluta paz e harmonia! Música missioneira tem cheiro de terra, voz de rio e canto da passarada! Música missioneira é um grito de alerta, um chamamento uma maneira de cantar livre, suas verdades culturais! Música missioneira é o sapucaí [grito de alegria/orgulho] de um povo oprimido e esquecido jogado a própria sorte na terra que era sua! Música missioneira é o sentimento de amor por um chão sagrado, por uma cultura própria! A nossa cultura missioneira que já existia muito antes do RS nascer. Música missioneira surgiu da união dos quatro Troncos Missioneiros: Jayme Caetano Braun, Noel Guarani, Cenair Maicá e Pedro Ortaça, esse missioneiro com sangue de bugre! Sabíamos da história desse povo e sua cultura e criamos essa maneira de cantar para chamar atenção do mundo para a beleza e a verdade da nossa história missioneira. A música missioneira é um estilo musical porque no tempo que nós começamos a cantar tinha o Pedro Raimundo que era um catarinense que cantou o gaúcho, cantou o Rio Grande. Tinha os Irmãos Bertussi, uma dupla muito boa, famosa, mas era uma música lá da Serra, uma outra coisa. Tinha a música argentina, o tango, vários [estilos], mas a milonga a gente já sabia que era pampeana e aí a nossa região missioneira desse lado do rio Uruguai não tinha. Daí que nós resolvemos a cantar essa região nossa, porque sabia da importância da história das Missões e como não tem até agora quem cantasse essa terra, a história do índio, inclusive, e nossa região missioneira, e aí é que nós cantamos.

Essa corrente do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense tem relação de influência cultural com a região que compreende hoje a antiga região missioneira (Argentina, Uruguai, Paraguai e Rio Grande do Sul). Não é de se estranhar, assim como em outras correntes, que a confluência das

<sup>73</sup> Isso nos remete ao cantor gaúcho missioneiro “Jorge Missioneiro”. Na capa do seu álbum “Raça Guarany” (LP, 1985, Pialo Promoções, Porto Alegre), vemos o artista pilchado (botas de couro, bombacha, guaiaca, chapéu, poncho preto e lenço vermelho) e, ao seu lado, uma criança caucasiana representando uma criança indígena guarani (segurando uma lança, de pés descalços, com uma tira presa à testa e olhando para o adulto ao seu lado).

matrizes musicais platinas e luso-brasileiras também tenham feito parte da construção da corrente musical missioneira.

São Luiz Gonzaga no Rio Grande do Sul é o município onde nasceram grandes artistas missioneiros como Jayme Caetano Braun, Noel Guarany e Pedro Ortaça. Noel é realmente considerado pelos músicos, produtores e comunidade gaúcha sul-rio-grandense o pioneiro que levou aos rincões mais distantes a música gaúcha missioneira, tendo feito escola dentro dessa corrente e “aberto caminhos” para os outros expoentes que viriam e seriam considerados “troncos missioneiros”, como Cenair Maicá, Valdomiro Maicá, Pedro Ortaça, Xiruzinho, Jorge Guedes (e família), todos surgidos depois do primeiro registro fonográfico de Noel.<sup>74</sup> Além disso, ele teria sido o responsável por levar o grande poeta e pajador Jayme Caetano Braun, que, segundo o site (2020), “livrando-o com isso, daquela ortodoxia cetegeana, anacrônica e extremamente conservadora que ele tinha no começo”.

Outros artistas gaúchos também carregam a partícula linguística “missioneiro” em seu nome artístico, como, por exemplo, “Xirú Missioneiro”, natural de São Luiz Gonzaga, que faz uma música muito mais próxima da corrente regionalista de baile do que propriamente dito a missioneira. Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, “é admirado por sua habilidade com a gaita de oito baixos, de que se acompanha ao cantar. Fiel às raízes da música do sul, seu disco “Cheirando a pasto” vendeu mais de 100 mil cópias”.

#### 4.5 5ª corrente: Tchê Music (A música do movimento Tchê Music). A partir de 1995

Analisar a corrente musical chamada “Tchê Music” é algo muito delicado de se fazer, pois é gaúcha ao mesmo tempo em que parece tão controversa com as características daquilo que se convencionou chamar de “música gaúcha” que, talvez, dos cinco movimentos, seja o mais polêmico. A maioria dos músicos que faz parte dessa corrente é de músicos que fizeram parte de conjuntos de bailes regionalistas nos anos 1980 e 1990, mas que, ao fim dessa última década citada, se propuseram a fazer mudanças estéticas mais profundas, principalmente na música e na indumentária. Vejamos o que diz Baptista (2017, p. 15, grifos nossos em negrito e grifos em itálico da autora) sobre o movimento:

Produto da “indústria cultural”, 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*, 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**

<sup>74</sup> Ver na bibliografia a obra de Noel Guarany (1975).

**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.**

Baptista (2017, p. 15), em seu excerto acima, leva-nos a entender que, se o Tradicionalismo e o Nativismo originaram-se, entre outros motivos, pelo desejo de resistir ao processo de “massificação cultural vivido no país nos anos de 1950, 1970, e 1980”, o movimento “Tchê Music” originou-se justamente com o desejo de seus jovens músicos e artistas de ingressar nessa cultura globalizada e, nas palavras de Baptista (2017, p. 15), “espetacularizada”, dentro do mercado fonográfico. Pode-se dizer que, com esse movimento local, a música gaúcha, principalmente a partir do início do século XXI, despontaria como um produto da cultura massificada criado para ultrapassar qualquer distinção que os prendesse rigidamente a conceitos como “tradicionalismo”, “identidade cultural” ou “natureza étnica”.

Mais uma vez, músicos mais conservadores, bem como militantes tradicionalistas, e principalmente quando vinculados ao MTG, incomodar-se-ão com as performances dos músicos da Tchê Music. José Augusto Barros (2009, pp. 22–23), no *Jornal Diário Gaúcho*, levantou a seguinte questão: “A polêmica está armada: Será que é o início do fim da tchê music?”. Nela, encontrava-se uma discussão sobre os músicos gaúchos que estavam voltando aos palcos dos CTGs após estarem por anos dentro do movimento Tchê Music; considerado, pelos tradicionalistas, antagônico à música gaúcha tradicionalista. Manoelito Savaris, presidente à época do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), respondeu na mesma matéria produzida por Barros (2009):

Se voltarem a fazer música gaúcha tradicional, tendo a postura adequada, serão contratados. Mas poderão ter dificuldade, pois haverá desconfiança [...]. Quem for contratá-los terá que tomar certos cuidados. Eles terão que comprovar que voltaram ao tradicionalismo. [...] Quem for voltar, que volte por inteiro: Se quiserem disputar o mercado, que venham por inteiro. Existem 900 galpões de CTGs, realizando bailes e fandangos pelo Rio Grande do Sul.

Podemos observar, nas palavras de Manoelito, o quanto o tradicionalismo gaúcho sul-rio-grandense, encabeçado pelo MTG, viu-se perturbado com diversas performances musicais envolvendo a identidade cultural em torno de um conceito de “gaúcho” (aquele defendido como o “verdadeiro” pelo MTG); o que, obviamente, acabaria afetando também os músicos. Mais uma vez podemos reforçar, conforme vimos em Hobsbawm (2018), que esse tipo de recepção negativa tem a ver com padrões definidos a serem seguidos rigorosamente em uma tradição inventada e reiterada historicamente em uma dada cultura (neste caso, a cultura gaúcha sul-rio-grandense do século XX).<sup>75</sup>

Baptista (2017, p. 86), seguindo a mesma linha de raciocínio de Hobsbawm e Ranger (2018), diz que

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

<sup>75</sup> Ver bibliografia, Marcel Hartmann (2018).

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.

À época da matéria do jornal Diário Gaúcho, muitos músicos gaúchos estavam retornando do movimento Tchê Music para os palcos dos CTGs, o que causou grande desconfiança quanto à forma como mobilizavam, em suas carreiras, a identidade cultural convencional do gaúcho. O grupo Quero-Quero, um grupo renomado e considerado “autenticamente gaúcho e regionalista” no Rio Grande do Sul, participou também da matéria (2009), respondendo, através de seu vocalista (André Lucena), o seguinte:

Tentamos passar para um mercado que estava se abrindo. Mas o público mais fiel chiou, e com razão. Nossa veia é tradicional. [...] A gente ouvia: “O Quero-Quero tá na tchê music, então não toca mais no nosso CTG”. Mas já estamos recebendo convites novamente. [...] Nós somos muito críticos em relação à musicalidade. O que observamos, sem querer depreciar ninguém, é que as letras da tchê music eram muito pobres!

Já, segundo uma matéria de Mateus Rosa para o portal “Repórter Rio Grandense” (26/06/2017) o grupo Tchê Garotos teria sido o precursor da Tchê Music, “estilo que mistura vanera com outros ritmos da música brasileira como o sertanejo, forró e axé”. O Tchê Garotos, segundo a matéria, teria ficado dez anos sem tocar em CTGs e o motivo de terem abandonado por anos “botas e bombachas” foi justamente sua inserção na corrente musical. A matéria diz que: “Se por um lado os tradicionalistas mais radicais eram contra a Tchê Music, a comunidade sertaneja abraçou o Tchê Garotos”.

Na mesma matéria do jornal Diário Gaúcho (2009), acima mencionada, o acordeonista Markynhos, do grupo Tchê Garotos, apareceu como aquele que “alfineta quem está voltando às origens”. Markynhos, na época, respondeu ao jornal:

Tchê Music não existe no resto do país. Em São Paulo, por exemplo, somos sertanejos. Em novembro, lançaremos o CD Tchê Garotos – Luau Sertanejo. [...] Acredito que é mais uma forma de desespero deles, atrás do ganha-pão (quanto aos grupos que estavam voltando para o tradicionalismo).

Traduzimos as palavras de Markynhos da seguinte maneira:

(i) “Tchê Music não existe no resto do país”, ou seja, não existe esse “rótulo comercial e artístico” em outras partes do país senão no Rio Grande do Sul, ao menos não para o tipo de música que os integrantes do grupo se propunham a fazer, mas, por outro lado, o próprio acordeonista admite que eram chamados de “sertanejos”. Isto é, de uma forma ou de outra, eles mesmos tiveram que se adequar a algum nicho de “reconhecimento” para poderem se apresentar, e o “rótulo” mais próximo com o qual o público consumidor de seu trabalho o identificou (classificou) foi de “sertanejo”, provavelmente pela semelhança de estética das músicas e roupas entre os dois gêneros musicais brasileiros.

(ii) “Forma de desespero deles, atrás do ganha-pão”, ironicamente ou não, remete-nos ao fato de

que, a partir de 2019, o mesmo grupo Tchê Garotos (com a participação do acordeonista Markynhos) criou o “Projeto Origens”, reaparecendo pilchado para fazerem novas apresentações com esse projeto, o qual tinha como objetivo o retorno do grupo a moldes mais “originais”.

Isso nos remete a Veneza V. Ronsini e Valton Neto Dias (2008, p. 89) que dizem que, de um lado, temos a música campeira que representa a valorização dos costumes e as cenas de “um universo rural tradicional, um imaginário socialmente ratificado” e, de outro, temos a Tchê Music que, a partir da cidade, propaga-se com suas festas e romances e seu “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)”.

Já o MTG, publicou, em seu site oficial, um editorial assinado pelo vice-presidente de administração Manoelito Carlos Savaris, deixando bem clara a sua posição quanto ao movimento Tchê Music. Nesse pequeno texto, que transcrevemos em sua essência abaixo, aparece todo o antagonismo, não apenas em relação às características musicais do movimento, mas também em relação à performance dos artistas nos palcos. Mais interessante ainda é que Savaris declara que os padrões dos CTGs que, porventura, contratasse músicos da Tchê Music, estariam desrespeitando a Carta de Princípios do Tradicionalismo, e isso seria intolerável, uma vez que os CTGs são controlados pelo MTG:

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 veem 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 CTGs sejam utilizados para difusão de ritmos que agriçam 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 finalidade.

Já Amilcar Bezerra, Gustavo Alonso e Henrique Reichelt (2016, p. 8) dizem que os grupos da Tchê Music, em sua maioria formados 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”.

Os autores dizem que teriam vindo dessa “especialização” os resultados e conquistas de palcos “maiores” e, 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”.

#### **Conclusão do Capítulo IV**

Não foi tarefa fácil resumir cem anos de existência da música gaúcha sul-rio-grandense, tocando

de forma detalhada em suas cinco correntes e conectando-as com o que foi escrito nos capítulos anteriores, em apenas algumas páginas, mas não podíamos desconsiderar a importância de tais informações para que o leitor entendesse o que se considera música gaúcha sul-rio-grandense, como essa arte surgiu e como a produção de tal arte regional está intimamente ligada à identidade cultural do gaúcho do mesmo estado que, como vimos, vem sendo construída e debatida desde muito antes da invenção desse gênero musical (a ser definido no capítulo seguinte).

Se nosso trabalho tem como seu “coração” as análises pragmática e musical de duas canções reconhecidas desse gênero, como deixaríamos o leitor sem esse resumo acima escrito? Precisávamos mostrar o resumo desse mundo artístico regional que já ultrapassa um século de existência. Esse gênero de música, através das canções e das performances dos músicos, se tornou um instrumento a mais na manutenção dessa identidade cultural, de modo que os músicos de tal gênero tornaram-se agentes de tal manutenção. Veremos parcialmente, no próximo capítulo, algumas das razões para isso.

## **CAPÍTULO V: Peleia e Liberdade. Uma análise pragmática e musical de duas canções regionais**

### **5.1 Primeiro estudo de caso: “Porque te canto Rio Grande” (Dionísio Costa e Pedro Neves)**

Nesta primeira parte do capítulo, por meio de conceitos da (1) linguística (pragmática e algumas ferramentas da semiótica) e (2) musicologia (principalmente harmonia funcional, além de algumas ferramentas da sociologia da música), analisaremos como o texto, a composição musical e o contexto da canção “Porque te canto Rio Grande” atribui à figura do gaúcho sul-rio-grandense a manutenção do conceito de “liberdade” no tempo presente (2018, ano em que a canção foi lançada), assim, reforçando características específicas da identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense (que explicitamos até aqui), bem como veremos como tal conceito relaciona-se com conceitos similares entre si, como “guerra”, “peleia”, “submissão” etc. Começamos pela exposição da letra (com grifos nossos em negrito).

#### **Porque te canto Rio Grande**<sup>76</sup>

1ª ESTROFE:

[1] Porque te canto Rio Grande com a alma dos galpões  
 É porque pelos rincões do teu santo chão bendito  
 Sorvo com garbo e respeito, na paz de um **mate**<sup>77</sup> bem quente  
 A história da tua gente e as coisas que eu acredito  
 Porque te canto Rio Grande com o meu peito estufado  
 É porque vivo o legado de um tempo de peleadores  
 Que defendendo as divisas da nossa ancestralidade  
 Fizeram da liberdade a mãe dos nossos valores

REFRÃO:

[9] Porque te canto Rio Grande de **chimango** e **maragato**<sup>78</sup>  
 É porque em versos retrato, o teu passado de guerra  
 E assim eu honro as palavras, do hino que me acompanha  
 Que sirvam nossas façanhas de modelo à toda terra

2ª ESTROFE:

<sup>76</sup> Esta é uma transcrição, *ipsis litteris*, feita a partir da gravação original, registrada em 2018, constante no encarte do CD. Ver bibliografia.

<sup>77</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 290): Infusão de erva-mate (*Ilex paraguayensis*, St. Hil.) preparado em cuia de porongo e sorvida por meio da bomba. Chimarrão.

<sup>78</sup> Conceitos já explicados no Capítulo II.

[13] Porque te canto Rio Grande, na minha simplicidade  
 É porque a luz da verdade, a minha estrada clareia  
 E o povo que eu exalto comunga este amor profundo  
 Porque não veio pra o mundo pra ser sujeito à mania  
 Porque te canto Rio Grande, com galhardia e tenência  
 É porque a minha vivência me deu consciência de sobra  
 Pra referenciar cantando a epopeia libertária  
 Da pátria Pampa lendária, de um povo que não se dobra

## REPETIÇÃO DO REFRÃO

### Descrição formal do texto

O texto de 24 versos (com repetição do refrão) é dividido em quatro estrofes (estrofe 1, refrão, estrofe 2, repetição do refrão) seguindo, respectivamente, o modelo de alternância entre octeto (oito versos) e quarteto (quatro versos). Quanto aos versos, predominam rimas pobres com, eventualmente, algumas ricas. E há quase sempre uma métrica de quinze sílabas poéticas.

### Conteúdo explícito (postos) e conteúdo implícito (pressupostos e subentendidos)

Na letra de “Porque te canto Rio Grande”, assim como em textos em geral, há conteúdos explícitos (postos) e conteúdos implícitos (pressupostos ou subentendidos).

Para nossa análise, consideraremos os conceitos de “pressupostos” e “subentendidos”, tal como formulados por Orecchioni.<sup>79</sup>

A partir daqui, entendemos que “conteúdo implícito” se refere a todo conteúdo pressuposto ou subentendido em oposição ao “conteúdo posto”, considerado, por contraste, “explícito”. Em síntese, entendemos por pressuposto uma informação que não está abertamente posta; portanto, que não constitui o verdadeiro objeto da mensagem, mas que é desencadeado, de alguma forma, pela formulação do enunciado independentemente da situação de comunicação.

Considere, por exemplo, o v. 15: “E o povo que eu exalto **comunga** este amor profundo” (grifos nossos em negrito). No verso citado, está posto (explícito) que o povo comunga de algum amor profundo; e está pressuposto (uma das formas de conteúdo implícito) que o narrador também comunga do mesmo amor profundo, o que decorre incontestavelmente do uso do termo ‘este’. Tal partícula, como veremos (ao tratar de Pragmática), tem uma função dêitica de espaço para indicar que o objeto em questão (amor profundo) está no mesmo no local de fala do narrador.

Mas há outra forma de conteúdo implícito além daquela presente nos pressupostos, como do

<sup>79</sup> Para mais detalhes, pode-se consultar o capítulo “A linguagem em uso” da obra “Introdução à Linguística” (Vol. I) de José Luiz Fiorin (2015, pp. 165–185).

exemplo acima, e essa é a de subentendidos. Os subentendidos são os conteúdos que podem ser inferidos de uma sentença, mas, diferentemente dos conteúdos pressupostos, eles dependem sempre do contexto de enunciação e, somado a isso, da interpretação de um leitor ou de um ouvinte.

Considere, como exemplo, os dois últimos versos da canção: “E assim eu honro as palavras, do **hino que me acompanha/ Que sirvam nossas façanhas de modelo à toda terra**” (grifos nossos em negrito). No trecho acima, observa-se facilmente que o narrador em nenhum momento deixa posto qual hino acompanha-o, bem como a frase não pressupõe nenhuma convenção linguística relevante.

Por “convenção linguística”, entendemos convenções sociais que estabelecem o significado de uma certa expressão linguística e também aquilo que se encontra pressuposto nesse significado dentro de uma dada cultura. No caso de um contexto de comunicação, segundo Diana de Barros (2015, pp. 25–54), uma convenção linguística sobre uma dada expressão se tornará “relevante” quando aquilo que o remetente/enunciador disser ao seu destinatário/enunciatário puder ser deduzido apenas levando em conta o significado da expressão linguística empregada. Vimos um exemplo disso, na expressão, “bah tchê”, no Capítulo I deste trabalho. Mas temos outro exemplo que também ajuda a ilustrar a citação de Diana de Barros: Entre os falantes da comunidade de língua portuguesa (a dada cultura), há uma convenção linguística, socialmente estabelecida, sobre a expressão “ $x$  maior que  $y$ ” (ex: “João é maior que Vitor”) que é definida como uma expressão que compara objetos. Consequentemente, se há essa convenção linguística, há um ou mais pressupostos contidos nela; nesse caso, seria a relação inversa que pode ser deduzida daquela. Se existe um  $x$  que é maior que  $y$ , então existe um  $y$  que é menor que  $x$  (ex: “Vitor é menor que João”).

Voltando ao caso do trecho de “Porque te canto Rio Grande”, um leitor ou ouvinte que tenha informações contextuais suplementares acerca da história do Rio Grande do Sul, principalmente se for atrelado à cultura gaúcha do mesmo estado, pode se atentar ao fato de que o último verso (“Que sirvam nossas façanhas de modelo à toda terra”) é uma citação *ipsis litteris* de parte do hino oficial do estado do Rio Grande do Sul. Desse modo, pode-se dizer que está subentendido no trecho da letra que o narrador se refere ao hino do Rio Grande do Sul. Confira o hino abaixo (com grifos nossos em negrito):

Como a aurora precursora,  
Do farol da divindade,  
Foi o **vinte de Setembro**  
**O precursor da liberdade**<sup>80</sup>

Mostremos valor, constância

<sup>80</sup> O dia 20 de setembro, foi o dia em que as tropas farroupilhas invadiram Porto Alegre durante a Revolta Farrapa. É a “data máxima” para aqueles que cultuam as tradições gaúchas sul-rio-grandenses e se identificam com tal cultura. Para esses, teria sido o dia “precursor da liberdade”. Já vimos isso no Capítulo I.

Nesta ímpia, injusta guerra

**Sirvam nossas façanhas**

**De modelo à toda terra**

De modelo à toda terra

Sirvam nossas façanhas

De modelo à toda terra

**Mas não basta pra ser livre**

**Ser forte, aguerrido e bravo**

**Povo que não tem virtude**

**Acaba por ser escravo**<sup>81</sup>

Convém lembrar que, enquanto os conteúdos pressupostos são regidos por convenções linguísticas fortes, e que, portanto, são quase sempre irrefutáveis (salvo em casos de ambiguidade), os conteúdos subentendidos são, por natureza, sempre refutáveis. Isso porque os subentendidos sempre refletem o que alguém entendeu (em certo contexto) para além do que foi dito/expresso no enunciado.

Um exemplo claro a esse respeito, além dos já dados, é a simples pergunta cotidiana “você poderia me dizer que horas são?”, a qual pode ser respondida literalmente por um interlocutor simplesmente com “sim” ou “não”. Ocorre que geralmente o ouvinte/leitor de tal expressão, a depender do contexto, pode subentender (com ou sem razão) que quem proferiu a pergunta quer, na verdade, saber “que horas são”, e então poderá responder-lhe dizendo as horas (ex: “são nove horas”), mesmo que literalmente isso não tenha sido perguntado.

No caso da pergunta das horas, assim como no caso do hino, trata-se de um caso de conteúdo subentendido que, a depender do contexto, pode estar muito claro ou não.

Como se poderá notar pela análise pragmática de “Porque te canto Rio Grande” e “Peão Farrapo”, muitos termos e expressões da música gaúcha refletem figuras de linguagem, como metáfora, analogia, metonímia, sinédoque etc. Muitas das quais vão depender de informações contextuais para sua melhor compreensão; ou melhor, para se compreender como determinados conteúdos são subentendidos em canções, como essa que por hora analisamos, por membros da cultura gaúcha.

Antes de introduzirmos a análise pragmática, relembremos como qualquer canção ou música (arte musical) pode ser definida como artefato cultural.

---

<sup>81</sup> Veremos no “Epílogo, conclusões finais” como tal trecho causa disputas políticas entre diferentes grupos culturais do estado do Rio Grande do Sul.

### **Relação entre técnica e significado**

No Capítulo I, dissemos que as canções gaúchas do Rio Grande do Sul são “artefatos culturais”. Em relação à sua parte de “artefato” (artefatual), essa pode ser definida como a parte técnica (tanto linguística quanto musical), com a qual a canção foi escrita, composta e executada, utilizando-se certos instrumentos tanto para registrá-la no papel (ou em outra base material) quanto para transformá-la em um conjunto de sons em uma determinada sequência no tempo musical. Por outro lado, em relação à sua parte cultural, essa pode ser definida como os significados associados aos itens musicais e linguísticos (técnicos) da canção e que são compreendidos pelos membros da cultura gaúcha sul-rio-grandense.

Contudo, ambas as partes da canção (da técnica [artefatual] e dos significados [culturais]) são importantes para determinar não só o que está explícito (posto), mas também o que está implícito (ou pressuposto ou subentendido). Primeiro, porque os pressupostos estão baseados estritamente no que foi engendrado tecnicamente na canção; segundo, porque ambas as partes, sozinhas, ao contrário do posto e do pressuposto, não são suficientes para determinar os subentendidos, uma vez que esses exigem outro elemento fundamental: dependem de algum sujeito (ouvinte) que interpreta o artefato cultural (a canção). O olhar cultural de quem interpreta, como mostramos em Geertz (1978) no Capítulo I, sempre influenciará no que é subentendido.

Por conta disso, procuraremos analisar as duas canções escolhidas (nossos estudos de caso) relacionando esses dois âmbitos com sua dupla natureza (artefatual e cultural). Começamos pela análise pragmática da primeira canção.

### **Análise pragmática**

Conforme Fiorin (2015. p. 166 e ss.), o “nível pragmático de análise refere-se às expressões linguísticas cujo sentido adequado só pode ser compreendido quando considerado o ato de enunciação de tais expressões”. Isso ocorre, por exemplo, com os dêiticos, os quais podem ser entendidos como termos ou expressões que indicam lugar (‘aqui’, ‘lá’, ‘este’, ‘esse’, ‘aquele’ etc.) ou tempo (‘agora’, ‘hoje’, ‘ontem’ etc.) em relação à enunciação. No âmbito linguístico pragmático, chamamos de dêixis as referências para esses dêiticos.

Assim, estaremos buscando, em “Porque te canto Rio Grande”, referências que se relacionam aos três âmbitos de enunciação: da pessoa (que comunica), do tempo (quando comunica) e do espaço (onde comunica); em outras palavras, aos âmbitos do “eu” (*ego*), do “aqui” (*hic*) e do “agora” (*nunc*) da enunciação.

### **Análise da pessoa: o âmbito dos participantes**

Começamos pela análise da pessoa (do “eu”) no texto. Como usual na pragmática, distinguiremos três níveis de hierarquia enunciativa:

1º nível: Nível do enunciador (“eu”, autor que escreve) e do enunciatário (“tu”, leitor ou ouvinte).

Em relação à letra de “Porque te canto Rio Grande”, o primeiro nível refere-se ao enunciador Dionísio Costa — autor da letra musicada por Pedro Neves — e aos enunciatários (ouvintes ou leitores da música gaúcha sul-rio-grandense).

2º nível: “Eu” (narrador) e “tu” (narratário) no próprio discurso, ou seja, que estão dentro do próprio texto enunciado.

No segundo nível, observando que o enunciador (autor) emprega a primeira-pessoa, o “eu” de dentro do próprio discurso aparece como narrador e personagem que sorve um chimarrão bem quente (v. 3), por diversos lugares recônditos do Rio Grande do Sul (v. 2). O narrador (primeira-pessoa do texto) pode ou não convergir com a instância do enunciador (Dionísio Costa), senão no espaço, ao menos no tempo, uma vez que não é precisa a distância temporal entre a “epopeia libertária” (v. 19), bem como sua enunciação, em relação aos eventos narrados por ela no tempo presente linguístico.

Quanto à personagem principal, partimos da hipótese de que se trata de um gaúcho, pois todo o contexto que envolve a letra (os compositores, os enunciados, a visão específica de liberdade envolvendo a Revolta Farroupilha etc.) e os símbolos contidos na letra, como “mate”, “epopeia libertária”, “peleadores”, “Pampa”, “Rio Grande” e “galpões” são indícios disso.

Quanto ao “tu”, dentro ainda do segundo nível, refere-se ao “Rio Grande”, o narratário (v. 1, v. 5 e outros); personagem para a qual o narrador endereça, durante toda a canção, as suas justificações de exaltação; como, por exemplo, o porquê de compor versos sobre a história do seu povo (v. 4). O “Rio Grande”, nesse caso, aparece como um local com “chão bendito” (v. 2) com “gente” (v. 4) e uma “história” (v. 4) contendo um “passado de guerra” e “façanhas” que, segundo o narrador, devem servir de modelo à toda terra (v. 10).

Em “Porque te canto Rio Grande”, há um destaque: O “Rio Grande” é tanto um dos casos de “ele” das orações enunciadas (aquele que não possui voz ativa) quanto o narratário (aquele que escuta a narração do narrador, o “eu” do 2º nível). Ou seja, o “Rio Grande” escuta o narrador e é comentado pelo narrador. Abaixo segue uma lista dos casos de “ele” que aparecem no texto:

peleadores; povo (que é exaltado e que não se dobra); a história da tua gente; as coisas que eu acredito; o legado de um tempo de peleadores; as divisas da nossa ancestralidade; liberdade, a mãe de nossos valores; o teu passado de guerra; as palavras do hino que me acompanha; nossas façanhas de modelo à toda terra; a luz da verdade (que clareia a estrada dele); a minha vivência (que lhe deu consciência de sobra); a epopeia libertária; a pátria Pampa lendária.

3º nível: Domínio das vozes dos personagens.

Por fim, quanto ao domínio das vozes dos personagens, na canção em análise, é nulo, haja vista que não há nenhuma fala na canção; ou seja, trechos entre aspas ou em que sucedem a um travessão que são enunciados por uma personagem descrita no texto.

### **Análise do tempo: o âmbito dos momentos linguísticos**

Quanto ao âmbito pragmático do tempo, segundo José Luiz Fiorin (2008, p. 167), divide-se entre:

ME = momento de enunciação;

MR = momento de referência (presente, passado e futuro);

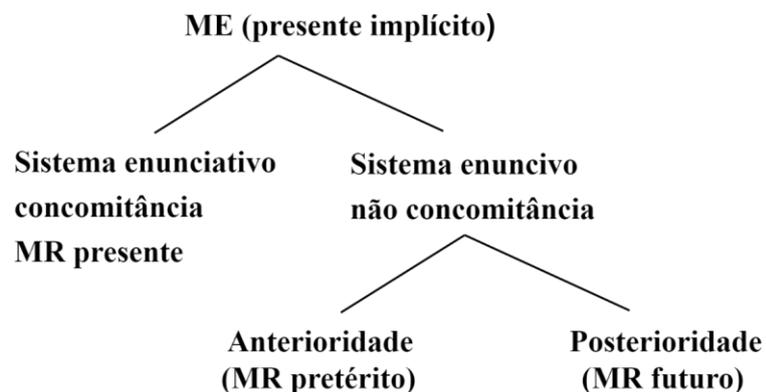
MA = momento do acontecimento (concomitante, anterior e posterior a cada um dos momentos de referência).

#### **ME**

O momento da enunciação refere-se a um certo período do ano de 2018, ano de lançamento do álbum “Porque te canto Rio Grande” de Pedro Neves. O título do álbum tem o mesmo nome da canção.

#### **MR**

Com relação ao momento de referência, há na língua portuguesa dois sistemas temporais: um relacionado ao momento de referência presente (concomitante ao momento da enunciação); e outro ordenado em função de momentos de referência passado ou futuro instalados no enunciado. O primeiro sistema é chamado de “enunciativo”; o segundo, de “enuncivo”. E, como dissemos acima, o segundo sistema (enuncivo) refere-se ou ao passado ou ao futuro, logo, deve conter dois subsistemas. Essa organização pode ser esquematizada da seguinte forma :



No esquema acima, as bifurcações ocorrem quanto à concomitância vs não concomitância (anterioridade vs posterioridade) no texto.

No caso da canção “Porque te canto Rio Grande”, constata-se que a maior parte da narrativa produzida pelo narrador é descrita em tempo presente (momento referencial presente) segundo as seguintes partículas de sentido (significantes): “canto” (v. 1), “sorvo” (v. 3), “vivo” (v. 6), “retrato”

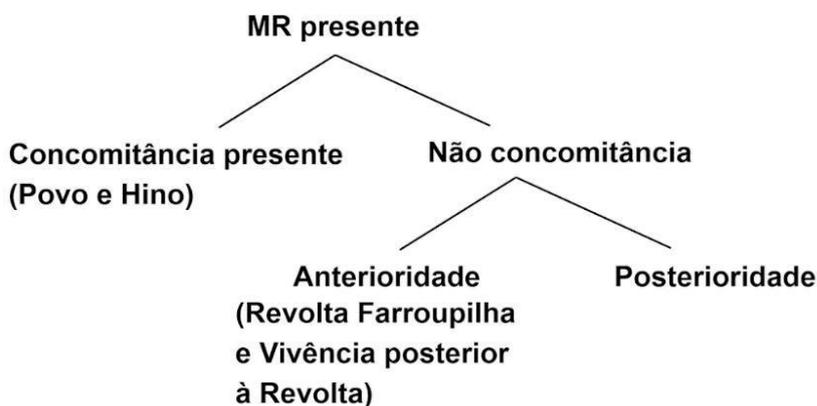
(v. 10), “honro” (v. 11), “acompanha” (v. 12), “exalto” (v. 15) e “comunga” (idem).

Com exceção de “acompanha” e “comunga”, todas as outras ocorrências de uso do tempo presente encontram-se em frases do narrador que, por hipótese, pode ser também o enunciador (Dionísio Costa). “E o povo que eu exalto comunga este amor profundo” (v. 15), outra “personagem” (o povo), que não o narrador, pratica a ação de comungar de um “amor profundo” em concomitância no tempo presente.

## MA

Por outro lado, o texto demarca um período de anterioridade e de posterioridade. O de anterioridade refere-se a dois momentos. O primeiro que aparece na letra é o do “tempo de peleadores” (v. 6), provavelmente a mesma época da “epopeia libertária” (v. 19), expressão que costuma ser usada para se falar da Revolta Farroupilha (1835–1845). O segundo momento de anterioridade é o da “vivência”, conforme o v. 18, entre o da Revolta Farroupilha e o presente, circunscrito no período em que o narrador experienciou certas coisas (indefinidas) que lhe motivaram a referenciar a “epopeia libertária” por meio de seu canto.

Por outro lado, o período posterior remete a um período futuro, também indefinido, ao qual o narrador espera que as façanhas do povo ao qual ele pertence (os gaúchos sul-rio-grandenses, por hipótese) “sirvam de modelo à toda terra”. Dadas essas observações, segue abaixo um diagrama que as sintetiza:



## Análise do espaço: o âmbito dos lugares linguísticos

Quanto ao âmbito pragmático do espaço, segundo Fiorin (2008, pp. 174–175), o *hic* (em latim) trata-se de uma categoria para localizar espacialmente o eu (*ego*) e os demais objetos do discurso. Esse tipo de “espaço” não deve ser confundido com o espaço físico, pois, antes, trata-se de uma dimensão do discurso (ficcional ou não) em que se instanciam os objetos referidos; por exemplo, pronomes demonstrativos (aqui, lá etc.), os quais possuem duas funções básicas: de designar ou mostrar (função dêitica) e de remeter para algo já dito ou que será dito (função anafórica ou

catafórica).

Em função dêitica, ‘este’ e ‘esse’ indicam objetos presentes, por exemplo, em “E o povo que eu exalto comunga **este** amor profundo.” (v. 15, grifos nossos em negrito); e ‘aquele’ indica objetos ausentes, como, por exemplo, aqueles referentes ao tempo de peledores (v. 6). Mais especificamente, enquanto ‘este’ marca o espaço do enunciador (ou narrador), isto é, onde está o eu (*ego*), o ‘esse’ marca o espaço do enunciatário (ou narratário), ou seja, aquilo que está perto do tu; enquanto o ‘aquele’ é relativo ao ‘ele’.

Esses mesmos termos, ‘este’ e ‘esse’, podem ser empregados em função catafórica (particularmente o ‘este’) para remeter a algo que virá em seguida no discurso ou em função anafórica (particularmente o ‘esse’) para remeter a algo que acabou de ser dito.

Tanto em função dêitica, quanto anafórica ou catafórica, o ponto de referência no qual se instaura qualquer local linguístico é sempre relativo ao “eu” do segundo nível da hierarquia enunciativa, que, como vimos, pertence ao narrador.

Na canção posterior a ser analisada, “Peão Farrapo”, surgirão outros casos de pronomes demonstrativos e advérbios. Contudo, há, na canção “Porque te canto Rio Grande”, somente uma ocorrência do termo “este” (v. 15); o que não significa que não haja outros espaços no discurso. Pelo contrário, eles são abundantes na canção.

A canção, logo nos dois primeiros versos, traz três termos que indicam instâncias espaciais: ‘Rio Grande’, ‘galpões’ e ‘rincões’. Esses termos têm a ver com o estado do Rio Grande do Sul (espaço físico real que, no caso da cultura gaúcha, influencia o espaço textual). No caso do ‘Rio Grande’, é-lhe atribuído um “santo chão bendito” (v. 2). ‘Rio Grande’ liga-se ao mencionado espaço físico enquanto abreviação. O termo ‘galpão’, por sua vez, é um local comum de encontros culturais entre gaúchos, segundo os irmãos Nunes (1982, p. 203). E ‘rincões’, por fim, aparece no texto em duas acepções da palavra: uma relativa a qualquer trecho de campo onde haja arroio, capões ou simples “mancha” de mato; e outra relativa ao lugar onde o gaúcho nasce, sinônimo de ‘pago’ e ‘querência’, também segundo os irmãos Nunes (1982, p. 432).

No v. 11, aparece ainda a expressão “toda terra”, a qual, porém, não é usada em sentido literal, para se referir a mundo — tal como no v. 16 —, mas sim em sentido figurado de se referir a uma parte de um todo (sinédoque); nesse caso, à humanidade (parte do mundo habitada por seres humanos). Outra expressão espacial empregada figurativamente é “minha estrada” (v. 14), enquanto metáfora para se referir à trajetória de vida do narrador (o “eu” do 2º nível).

Apesar das duas expressões figurativas acima contribuírem para caracterizar a pretensão do texto em relação à posterioridade e enfatizar a importância da vivência do narrador, elas não ajudam a caracterizar a região dos gaúchos do “tempo de peledores” (v. 6), mas, por fim, a expressão “pátria Pampa lendária” (v. 20) ajuda a caracterizá-la não só topologicamente com ‘Pampa’, o bioma que se estende do Rio Grande do Sul até o Uruguai e a Argentina; mas também simbolicamente com

‘pátria’, como local em que todos os peleadores supostamente prestavam serviços a ela. Por fim, esse local é adjetivado como “lendário” a fim de enfatizar que as façanhas desses peleadores foram contadas, em tradição oral e escrita, de geração para geração, configurando tal narrativa como uma “epopeia libertária” (v. 19), já que supostamente haviam lutado pela liberdade de suas terras.

### **Conclusões preliminares da análise pragmática**

Por meio da tripla análise pragmática acima (dos sujeitos, dos tempos e dos espaços) podemos já tirar algumas conclusões preliminares:

Há pelo menos três sujeitos subentendidos como gaúchos;

O primeiro desses sujeitos está relacionado ao passado (denominado vagamente de “tempo de peleadores”);

O segundo e o terceiro desses sujeitos (o próprio narrador e um determinado “povo”) estão relacionados ao presente da narração, embora também possam se estender para parte do passado;

E a caracterização desses sujeitos está intimamente relacionada à região do Pampa e aos costumes e expressões típicos da região.

Na sequência, cabe investigar quais são esses três sujeitos/personagens gaúchos, como se relacionam entre si, e, por sua vez, precisar espacial e temporalmente as referências linguísticas de momento e de lugar. Começemos pela análise das personagens.

### **Análise das personagens: os três tipos**

Aplicaremos, por um lado, a distinção semiótica de Lucien Tesnière apud De Barros (2008, pp. 195–196) entre relações estáticas (de estado) — conjuntivas e disjuntivas — e as relações dinâmicas (de transformação) em enunciados narrativos elementares e, por outro lado, aplicaremos também a classificação quanto à qualidade/modalidade do objeto de valor disjunto ou conjunto.

Esse tipo de relação pode ser dividido entre as de estado conjuntivo — quando o sujeito “está com” alguma coisa — e de estado disjuntivo — quando o sujeito “está sem” alguma coisa —, como explica Fiorin (2008, p. 195). Entende-se por “relações estáticas” todas as situações em que um sujeito está (permanente ou temporariamente) com ou sem um objeto, tendo ação com ele ou não.

Nesse sentido, tanto um enunciado como “Vilamir está com seu relógio” quanto um como “Vilamir está olhando seu relógio” estabelecem relações estáticas. Qualquer uma dessas em um texto, porém, podem vir a se transformar (sofrer dinamicidade) em outra relação estática oposta, por exemplo: “Vilamir tem seu relógio roubado” ou “Vilamir está sem seu relógio”, segundo De Barros (2008, p. 196). Nesse caso, trata-se de uma dinamicidade que vai de uma conjunção para uma disjunção em relação ao objeto relógio.

Dito isso, consideremos três tipos de personagens (que chamaremos de gaúchos, explicando mais à frente o porquê disso) — com afinidades entre si — que se situam em dois momentos

linguísticos diferentes: o primeiro (o gaúcho-peleador, 1º sujeito), de anterioridade; e os outros dois (o gaúcho-narrador, 2º sujeito e povo-gaúcho, 3º sujeito), de concomitância com o presente dentro da canção.

O primeiro tipo de personagem (gaúcho-narrador) trata-se do próprio narrador, que é o “eu” do 2º nível de análise pragmática (âmbito dos participantes). O segundo tipo de personagem (povo gaúcho) está entre os casos de “ele” do 2º nível e refere-se aos demais gaúchos no presente, que, junto do gaúcho-narrador, compartilham de uma mesma ancestralidade em comum (v. 7). Por fim, o terceiro tipo de personagem (gaúcho-peleador) designa os ancestrais do gaúcho-narrador e do povo gaúcho, ainda do 2º nível pragmático, os quais não possuem voz ativa (assim como o povo gaúcho), configurando-se também em um dos casos de “ele” da canção, como vimos acima. Em síntese: Gaúcho- narrador (o “eu”, em momento presente); Gaúcho- peleador (sem voz ativa, em momento de anterioridade); Povo gaúcho (sem voz ativa, em momento presente).

Seguiremos, portanto, o seguinte padrão para os três sujeitos já definidos: (a) Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) nos três tempos linguísticos; (b) relações dinâmicas nos três tempos; (c) as relações com determinados objetos de valor disjuntivo ou conjunto nos três tempos linguísticos; e (d) síntese do papel na narrativa.

Começemos pela análise das relações envolvendo o gaúcho-narrador.

### **Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-narrador**

#### **Tempo presente (“Porque te canto”)**

O gaúcho-narrador se relaciona (em estado de conjunção) de forma estática, temporal e espacial com:

1º: “alma dos galpões” (metáfora, v. 1); 2º: “rincões do [...] santo chão bendito [do Rio Grande]” (v. 2); 3º: “[...] a paz de um mate bem quente”, o qual ele sorve com “garbo e respeito” (v. 3); 4º: “[algumas crenças dentre as] [...] que [ele] acredita” (v. 4); 5º: “peito estufado” (v. 5); 6º: “o legado de um tempo de peleadores” (v. 6); 7º: “a liberdade, a mãe dos [...] valores [dele]” (prosopopeia e metáfora, v. 8); 8º: “chimango e maragato” (v. 9); 9º: “as palavras do hino que [...] acompanha [ele]” (prosopopeia, v. 11); 10º: “façanhas [que podem servir] de modelo à toda terra” (v. 12); 11º: “simplicidade” (v. 13); 12º: “estrada [dele]” (metáfora, v. 14); 13º: “amor profundo” (v. 15); 14º: “galhardia e tenência [ao cantar]” (v. 17); 15º: “vivência [dele]” e “consciência [dele] de sobra” (v. 18); e, por fim, 16º: “[...] referenciar cantando a epopeia libertária/ da pátria Pampa lendária de um povo que não se dobra” (metonímia e metáfora, vv. 19–20).

O gaúcho narrador se relaciona (em estado de disjunção) de forma estática, temporal e espacial sem:

1º: um “tempo de peleadores” (v. 6); 2º: “as divisas da [...] ancestralidade [dele]” (v. 7); 3º: “o

passado de guerra” (v. 10); 4º: “maneira” (v. 16), aplicado no sentido de resistência à submissão; 5º: com a “epopeia libertária” (v. 19); e, por fim, 6º: “dobra” (metáfora, v. 20), aplicado no sentido de curvar-se.

### **Tempo passado (“Tempo de peledores”)**

Não há relações estáticas do gaúcho-narrador no tempo passado. As relações estáticas de estado disjuntivo, acima expostas, confirmam isso.

### **Tempo futuro (“Sirvam nossas façanhas”)**

O gaúcho-narrador aparece em estado de disjunção temporal e espacial com um futuro incerto (v. 12), por pressuposto, o futuro onde ele deseja que sirvam as façanhas do povo gaúcho, de “modelo à toda terra” (v. 14).

### **Relações dinâmicas do gaúcho-narrador**

Por “relações dinâmicas” (dinamicidade), como dissemos, entende-se a transição de um estado estático a outro, seja ele disjuntivo ou conjuntivo. Desse modo, examinaremos como, ao longo da narrativa da letra de “Porque te canto Rio Grande”, estados conjuntivos tornam-se disjuntivos ou contrário.

### **Tempo presente (“Porque te canto”)**

Verifica-se, em uma única passagem, que o gaúcho narrador passa por uma transformação de um estado implícito de disjunção — “não ter consciência de sobra” (em sentido figurado) — para um estado explícito de conjunção com o mesmo objeto.

Dizemos “implícito” porque não dito/posto, mas dedutível (pressuposto). No caso em questão, pode ser inferido pelo verbo no passado “deu”. Nos vv. 18, 19 e 20, o gaúcho-narrador justifica seu canto “porque a [sua] vivência [lhe] deu consciência de sobra/ Pra referenciar cantando a epopeia libertária/ Da pátria Pampa lendária, de um povo que não se dobra”. Em outras palavras, antes de sua vivência, o gaúcho-narrador carecia de consciência de sobra para cantar a mencionada epopeia libertária. Vale observar que o texto não apresenta elementos que quantifiquem essa “vivência”.

### **Tempo passado (“Tempo de peledores”)**

Não há relações estáticas do gaúcho-narrador no tempo passado.

### **Tempo futuro (“Sirvam nossas façanhas”)**

O gaúcho-narrador aparece em estado de disjunção temporal e espacial com um futuro incerto (v. 12), por pressuposto, o futuro onde ele deseja que sirvam as façanhas do povo gaúcho, de

“modelo à toda terra” (v. 14). Portanto, não há relações estáticas que, seguramente, contemplem o gaúcho-narrador no tempo-futuro.

### **As relações do gaúcho-narrador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto**

Segundo Fiorin (2008, p. 201) um objeto de valor conjunto ou disjunto em relação a um sujeito também pode ser classificado quanto à sua modalidade/qualidade. Mais especificamente, o objeto pode ser “desejável” (relativo ao querer), “temível” (relativo ao não querer), “obrigatório” (relativo ao dever), “necessário” (relativo ao ter que), “proibido” (relativo ao não dever), “possível” (relativo ao poder), “evitável” (relativo ao poder não fazer, ao ser, ao obter etc.), “conhecido” (relativo ao saber) ou “ignorado” (relativo ao saber não fazer, ao não ser, ao não obter algo etc.).

Existem 19 relações, entre o gaúcho-narrador e alguns objetos, a nível pragmático.

1ª relação: Relação de possibilidade e conhecimento. A expressão “alma dos galpões” (metáfora, v. 1) demonstra que o gaúcho-narrador, conhece “a alma dos galpões” e pode cantar com “a alma dos galpões”.

2ª relação: Relação de possibilidade e conhecimento. A expressão “rincões do [...] santo chão bendito [do Rio Grande]” (v. 2) demonstra que o gaúcho-narrador conhece os “rincões do santo chão bendito” e pode conhecê-los (e passar por eles, enquanto canta).

3ª relação: Relação de possibilidade, conhecimento e desejo. A expressão “sorvo com garbo e respeito, na paz de um mate bem quente” (v. 3), demonstra que o gaúcho-narrador pode, deseja e sabe sorver com garbo e respeito, na paz de um mate bem quente, a história da gente do Rio Grande e as coisas nas quais ele acredita.

4ª relação: Relação de possibilidade e de conhecimento. A expressão “[algumas crenças dentre as] [...] que [ele] acredita” (v. 4) demonstra que o gaúcho-narrador conhece e pode conhecer a história da gente do Rio Grande e as coisas nas quais ele acredita.

5ª relação: Relação de desejo, evitabilidade e possibilidade. A expressão “peito estufado” (v. 5) demonstra que o gaúcho-narrador deseja cantar com o peito dessa maneira e pode assim o fazer. Mas ele poderia evitar cantar com o peito estufado.

6ª relação: Relação de necessidade, possibilidade e conhecimento. A expressão “vivo o legado de um tempo de peledores” (v. 6) demonstra que o gaúcho-narrador conhece e pode conhecer esse legado. Mas como ele já nasceu com esse legado (a liberdade) não há como evitá-lo (inevitável), logo, trata-se também de uma característica inerente (herança) ao gaúcho-narrador do tempo-presente, com a qual, portanto, ele também mantém uma relação de necessidade.

7ª relação: Relação de possibilidade e conhecimento. A expressão “as divisas da [...] ancestralidade [dele]” (v. 7) pode significar que ele conhece e pode conhecer essas divisas. Mas ele não esteve “lá” (tempo-passado) lutando com os gaúchos-peledores que defenderam essas divisas (comuns a ambos). Ele nasceu num período em que tais divisas já estavam demarcadas.

8ª relação: Relação de necessidade, possibilidade e conhecimento. A expressão “a liberdade, a mãe dos [...] valores [dele]” (prosopopeia e metáfora, v. 8) demonstra a mesma relação de número 6. Ele conhece esse objeto e pode conhecer esse objeto.

9ª relação: Relação de conhecimento, desejo e possibilidade. A expressão “de chimango e maragato” (v. 9) demonstra que o gaúcho-narrador sabe usar os dois lenços, pode usar os dois lenços e deseja usá-los.

10ª relação: Relação de possibilidade, desejo e conhecimento. A expressão “porque em versos retrato o teu passado de guerra” (v. 10) demonstra que o gaúcho-narrador sabe cantar os versos sobre o passado de guerra do Rio Grande, ou seja, pode cantá-los e deseja cantá-los.

11ª relação: Relação de obrigatoriedade, desejo, possibilidade e conhecimento. A expressão “e assim, eu honro as palavras do hino que me acompanha” (prosopopeia, v. 11) demonstra que o gaúcho-narrador deseja honrar essas palavras, pode honrar essas palavras e sabe honrar essas palavras, mas subentende-se ser para ele uma obrigação (um tributo que ele presta).

12ª relação: Relação de desejo. A expressão “que sirvam nossas façanhas de modelo à toda terra” (v. 12) demonstra que o gaúcho-narrador deseja que isso aconteça num futuro (incerto).

13ª relação: Relação de possibilidade, conhecimento e desejo. A expressão “na minha simplicidade” (v. 13) demonstra que o gaúcho-narrador sabe cantar na sua simplicidade, deseja e pode cantar dessa forma.

14ª relação: Relação de possibilidade, conhecimento, inevitabilidade e obrigatoriedade. Na expressão “a luz da verdade clareia a estrada [dele]” (metáfora, v. 14), a “luz da verdade” é sinônimo de crença, particularmente uma crença na história da gente do Rio Grande e nas coisas nas quais ele acredita. Isso demonstra que o gaúcho-narrador pode acreditar que essa crença, como uma espécie de luz, clareia a estrada dele, conhece essa crença (e acredita nela) e ao mesmo tempo, pode ficar subentendido que o gaúcho-narrador tem a obrigação de crer nela além de não ser possível para ele evitar essa relação com tal crença, por ser um membro dessa comunidade cultural.

15ª relação: Relação de conhecimento e possibilidade. A expressão “e o povo que eu exalto comunga este amor profundo” (v. 15) demonstra que o gaúcho-narrador conhece esse amor profundo e pode conhecê-lo (o mesmo vale para o povo que sente o mesmo amor).

16ª relação: Relação de temeridade (no sentido de resistência). A expressão “porque não veio pra o mundo ser sujeito à mania” (v. 16) demonstra que o gaúcho-narrador (o “porta-voz” do povo) não aceita ser submisso (assim como o povo que ele exalta). O adjetivo “temível” é técnico, mas se aplica bem aqui, no sentido de “oposição” (objeção, relutância ou reação) ao fato de ser sujeito à mania.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Segundo os irmãos Nunes (grifos nossos em negrito, 1982, p. 281): peça constituída de dois pedaços de couro, ligados por uma argola, que serve para **prender as patas do animal, a fim de que este não possa fugir**. Ou seja, o gaúcho aparece em letras de canções gaúchas sul-rio-grandenses como aquele que não se permite ser “preso pelas patas” (relação entre o homem e o animal).

17ª relação: Relação de desejo, possibilidade, conhecimento e obrigatoriedade. A expressão “com galhardia e tenência [ao cantar]” (v. 17), demonstra que o gaúcho se relaciona com o canto com galhardia e tenência e deseja, pode, sabe cantar com galhardia e tenência. Ao mesmo tempo, pode ficar subentendido que o gaúcho-narrador tem a obrigação de se portar dessa forma quando canta.

18ª relação: Relação de conhecimento e possibilidade. A expressão “A minha vivência me deu consciência de sobra” (v. 18) demonstra que o gaúcho-narrador conhece a sua vivência, pode conhecê-la e que conhece a sua consciência de sobra e que também a pode conhecer.

19ª relação: Relação de desejo, conhecimento e possibilidade. A expressão “pra referenciar cantando a epopeia libertária/ da pátria Pampa lendária de um povo que não se dobra” (metonímia e metáfora, vv. 19–20) demonstra que o gaúcho-narrador tem “consciência de sobra” para referenciar cantando a epopeia libertária da pátria Pampa lendária de um povo (mais uma vez exaltado) que não se “dobra”. Ele deseja, sabe e pode cantar.

### **Síntese do papel do gaúcho-narrador na narrativa**

O gaúcho-narrador em “Porque te canto Rio Grande” se posiciona como uma espécie de “porta-voz”, um representante “credenciado” do “povo gaúcho” (autorizado por esse povo) que também comunga do mesmo amor profundo ao Rio Grande (mesmo que a narrativa não demonstre se outros membros do povo, também demonstram esse amor, cantando). Mas o que seriam essas credenciais que o qualificam a cantar de uma forma tão específica? A mais basilar de todas é que ele tem “consciência de sobra” que lhe foi dada por sua vivência. Essa consciência é o que lhe leva a crer nessa história da sua gente e também o que ilumina, como uma espécie de “luz da verdade”, a sua estrada (sua vida), a ponto de, por onde ele passar (o “santo chão bendito”), cantar fazendo referências à “epopeia libertária” (“tempo de peledores”). As outras credenciais, são comuns a todos do povo, principalmente o “legado” que veio justamente dessa epopeia libertária, a “liberdade, mãe de todos os valores” desse povo e justamente por isso, eles não se submetem a “dobrar-se”, à “maneia”. Portanto, o seu maior desejo durante toda a narrativa é que seu canto de exaltação seja como um elo entre o tempo passado e o tempo presente e, além disso, há o claro desejo que as façanhas do povo ao qual ele pertence, as mesmas evidenciadas nas “palavras do hino que o acompanha”, “sirvam de modelo à toda terra”.

Partamos agora para a análise das relações envolvendo o gaúcho-peleador.

### **Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-peleador**

#### **Tempo presente (“Porque te canto”)**

Não há relações estáticas do gaúcho-peleador no tempo presente.

### **Tempo passado (“Tempo de peleadores”)**

1ª relação: O gaúcho-peleador tem uma relação estática conjuntiva (temporal) com o “tempo de peleadores” (v. 6); e a partir da 2ª relação, todas as demais são tanto temporais quanto espaciais: uma relação estática conjuntiva (temporal e espacial) com a “liberdade a mãe dos [...] valores” (v. 8); 3ª relação: uma relação estática conjuntiva (temporal e espacial) com a “epopeia libertária” (v. 19); 4ª relação: uma relação estática conjuntiva (temporal e espacial) com a “... pátria Pampa lendária” (v. 20); e por fim, 5ª relação: uma estática conjuntiva (temporal e espacial) com o “... povo que não se dobra” (v. 20).

Há de salientar-se que esse “povo” está tanto no passado, como no presente, apesar do gaúcho-narrador não estar no passado e o gaúcho-peleador não estar no presente, ou seja, os peleadores que “lá” estiveram não estão “aqui”, onde o canto acontece, mas o gaúcho-narrador entende que é um dos descendentes do povo que por sua vez é descendente dos peleadores. Isso o faz usar a partícula “povo que não se dobra” como um único povo (uma continuidade), que, independente do tempo e do espaço, mantém a característica de nunca “dobrar-se”.

### **Tempo futuro (“Sirvam nossas façanhas”)**

O gaúcho-peleador, assim como o gaúcho-narrador, aparece em estado de disjunção, temporal e espacial com um futuro incerto (v. 12).

### **Relações dinâmicas do gaúcho-peleador**

Por fim, o gaúcho-peleador — em anterioridade com os outros dois gaúchos — possui pelo menos um momento de transformação de estado: a passagem de disjunção em relação à liberdade para de conjunção com a liberdade (vv. 7–8). A partir de então, não apenas conquistando-a como tornando-a mãe de seus valores (também para seus descendentes).

### **As relações do gaúcho-peleador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto**

Existem 5 relações, entre o gaúcho-peleador e alguns objetos, a nível pragmático.

1ª relação: Relação de possibilidade, conhecimento, obrigatoriedade e inevitabilidade. O gaúcho-peleador para conquistar a liberdade (v. 8), viu-se obrigado a pelear (relativo ao dever). Por isso, pode pelear e conheceu como pelear, mas poderia evitar.

2ª relação: Relação de desejo, possibilidade e conhecimento. O gaúcho-peleador desejava a liberdade (v. 8), pôde desejar essa liberdade (tanto que lutou por ela) e, ao menos após conquistá-la, conheceu-a.

3ª relação: Relação de possibilidade, conhecimento e obrigatoriedade. O gaúcho-peleador, para conquistar a liberdade, como dissemos, viu-se obrigado a pelear. Pelear onde? Na epopeia libertária (v. 19). Portanto, a relação com essa peleia que se tornou uma “epopeia”, foi de poder estar nela, ter

o dever de estar nela (para conquistar ao fim a liberdade) e com isso, a conheceu.

4ª relação: Relação de possibilidade e conhecimento. O gaúcho-peleador conhecia e podia estar na “pátria Pampa lendária” (v. 20).

5ª relação: Relação de possibilidade e conhecimento: O gaúcho-peleador conheceu o “povo que não se dobra” (v. 20) (os peledores, que são os antecedentes dos atuais gaúchos, onde se encontra o gaúcho-narrador) e pôde estar entre eles.

### **Síntese do papel do gaúcho-peleador na narrativa**

O gaúcho-peleador é o ancestral do gaúcho-narrador e do povo gaúcho. Esse gaúcho-peleador faz (fez) parte do grupo dos peledores que lutaram pelas divisas do Rio Grande durante a epopeia, tornando a liberdade, a mãe de todos os valores, fazendo dessa epopeia, portanto, libertária. Esse é o legado que esses peledores deixaram para os gaúchos atuais, onde se encontram o gaúcho-narrador e o povo gaúcho, as divisas já demarcadas e a liberdade como premissa básica, o que torna todos os gaúchos, do passado, do presente ou do futuro, totalmente intolerantes à qualquer tipo de submissão, ou ao menos aquela em que tenham que se tornar escravos, como as palavras do hino do Rio Grande do Sul demonstram. Ou seja, a mãe de todos os valores, pretéritos e presentes, só existe por causa desse gaúcho-peleador.

Partamos agora para a análise das relações envolvendo o povo gaúcho.

### **Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do povo gaúcho**

#### **Tempo presente (“Porque te canto”)**

Quanto ao povo gaúcho (aquele que é exaltado pelo gaúcho-narrador), suas relações conjuntivas resumem-se ao “amor profundo” (v. 15) compartilhado com o gaúcho-narrador. Simetricamente, o povo gaúcho distancia-se também do (ou seja, está em disjunção com) conceito de submissão, o qual surge pelas expressões “maneira” (v. 16) e “dobra” (metáfora, v. 20). Mas nada é dito na narrativa sobre o povo gaúcho ter ou não “consciência de sobra/ Pra referenciar cantando a epopeia libertária” (vv. 18–19).

#### **Tempo passado (“Tempo de peledores”)**

O povo gaúcho, assim como o gaúcho-narrador, não está no passado (no tempo dos gaúchos-peledores).

#### **Tempo futuro (“Sirvam nossas façanhas”)**

O povo gaúcho, assim como o gaúcho-narrador e o gaúcho-peleador, não está no tempo futuro (apesar de que, como vimos, se trata um futuro incerto, onde o gaúcho-narrador deseja que as

façanhas desse povo estejam servindo de modelo à toda terra).

### **Relações dinâmicas do povo gaúcho**

Quanto ao povo gaúcho (ouvinte) — em concomitância presente ao gaúcho-narrador —, não há nenhuma transformação de estado em nenhum dos três tempos.

### **As relações do povo gaúcho (ouvinte) com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto**

#### **Tempo presente (“Porque te canto”)**

O povo gaúcho no tempo presente e no espaço instaurado na narrativa, mantém uma relação estática conjuntiva com o amor (v. 15) que é comungado com o gaúcho-narrador e também mantém uma relação estática disjuntiva com “maneira” (v. 16) que, como já salientamos tantas vezes, está aplicada no sentido de submissão.

#### **Tempo passado (“Tempo de peledores”)**

O povo gaúcho não está no tempo passado.

#### **Tempo futuro (“Sirvam nossas façanhas”)**

O povo gaúcho, assim como o gaúcho-narrador e o gaúcho-peleador, não está no tempo futuro.

### **Síntese do papel do povo gaúcho na narrativa**

O povo gaúcho é exaltado pelo gaúcho-narrador e comunga com ele do mesmo amor profundo pelo Rio Grande. Se não podemos afirmar que esse povo possui uma consciência de sobra para referenciar cantando a epopeia libertária, como o gaúcho-narrador possui, podemos por outro lado afirmar que, assim como o gaúcho-narrador, o povo gaúcho é o povo que herdou dos gaúchos-peleadores o legado maior, a liberdade, mãe de todos os valores, além das divisas já demarcadas. Não podemos afirmar, porém, que a “luz da verdade” clareia a estrada do povo gaúcho, pois o gaúcho-narrador agrega a relação com esse objeto somente a si, mas o mesmo narrador afirma que esse povo, assim como ele, não “se dobra”.

Concluídas as análises de relações do três sujeitos/personagens acima, continuemos agora com uma figura de linguagem que, dentre tantas, foi uma das que mais nos chamou a atenção na narrativa porque ajuda a definir a identidade do gaúcho sul-rio-grandense em letras de canções do gênero musical gaúcho do mesmo estado.

### **“A alma dos galpões” — Figura de linguagem central**

No v. 1, “... alma dos galpões” é uma expressão metafórica para se referir a uma parte da identidade cultural gaúcha (como definida no Capítulo I) e que, em seu interior, utiliza “galpões” como uma metonímia para se referir às atividades comuns em parte do Rio Grande do Sul.

Vale observar que o uso do termo “galpão” é bastante difundido dentro da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul<sup>83</sup>. Indícios disso são: vários programas (de rádio e TV) relacionados à música gaúcha cujos títulos empregam o termo “galpão”; uma das churrascarias mais famosas do Rio Grande do Sul (ativa há mais de 35 anos) chama-se “Galpão Crioulo”; há muitos CTGs cujos títulos também usam o termo “galpão”; e tal termo aparece recorrentemente em centenas de canções gaúchas do mesmo estado.

Começamos pelo uso metonímico. O termo “galpões” não está sendo usado no sentido simples (referencial mais direto) que seria “construção rural para depósito de utensílios de lavoura e residência dos peões”. Usa-se, na verdade, para sintetizar várias atividades relacionadas, material ou contiguamente, ao termo galpão, no Rio Grande do Sul (principalmente do séc. XX para trás), que, como vemos nos irmãos Nunes (1982, pp. 203–204), é onde:

[...] se prepara e come o churrasco, se toma chimarrão, e, também nele, nas horas de folga ao redor do fogo, se improvisam reuniões de que participam democraticamente patrões e empregados, viajantes, tropeiros, carreteiros e gaudérios, nas quais se contam causos de guerra, de tropeadas, de carreteadas, de serviços de campo, de caçadas, de pescarias, de amores, de assombrações, ao mesmo tempo que se bebe uma canha, se toca uma cordeona, se dedilha uma viola, se canta uma modinha ou se recita uma décima.

Tal metonímia é empregada na expressão metafórica “[...] alma dos galpões”. Trata-se de uma metáfora porque são construções inanimadas, despossuídas de vida. Aqui, ‘alma’ pode ser substituída por “essência”, “substância” ou mesmo “conteúdo principal”; aquilo que o galpão tem de mais fundamental e originário que subjaz às relações estabelecidas entre os gaúchos nos galpões (por metonímia).

Por meio dessa metáfora, conectam-se os três tipos de participantes gaúchos (Narrador, Povo e Peleador), o espaço (Rio Grande) e os dois momentos linguísticos (de presente e de anterioridade).

Desse modo, podemos agora apresentar o percurso narratológico dos três sujeitos.

### **Percurso da ação (o programa narratológico)**

No estudo das narrativas (narratologia), dois tipos de programas narrativos são entendidos como distintos: um de performance e um de competência. Um programa narrativo é uma sequência de ações praticadas por algum sujeito.

O programa narrativo de performance é concebido como uma transformação de um estado de disjunção em um estado de conjunção, operada por um sujeito transformador que é realizado pelo

<sup>83</sup> Na cultura gaúcha do Uruguai e da Argentina também.

mesmo ator do sujeito que tem seu estado transformado. Além disso, na performance, o valor do objeto é um valor descritivo final, isto é, segundo De Barros (2008, p. 199), “o valor último a que visa o sujeito da narrativa”. Por outro lado, para que haja um programa de performance, segundo De Barros (2008, p. 200), “faz-se necessário um programa de competência, que, por sua vez, também leva o sujeito de um estado de disjunção para um de conjunção”; porém, diferente do programa de performance, esse sujeito é transformado por outro sujeito (chamado de “sujeito transformador”).

### **A performance do gaúcho-narrador**

O gaúcho-narrador pode ser definido como um cantor apologeta, ou seja, que, através de seu canto, faz apologia ampla aos costumes específicos que identificam a cultura gaúcha do Rio Grande do Sul; ou seja, pode ser definido como aquele que insere a narrativa de forma a exaltar o “Rio Grande”, criando apologias a esse objeto do discurso.

### **A competência do gaúcho-narrador**

No caso da letra de “Porque te canto Rio Grande”, há um programa de competência (sequência de várias ações) praticadas por outro sujeito que transformou o gaúcho-narrador, capacitando-o a cantar a epopeia libertária e fazendo referências a ela (seu objeto desejável). Esse programa de competência é protagonizado por um outro sujeito (sujeito transformador); qual seja, a “vivência” do gaúcho-narrador. Lembrando que o gaúcho-narrador é um exemplar do povo gaúcho (v. 8).

### **A performance do gaúcho-peleador**

No caso da letra de “Porque te canto Rio Grande”, segundo o gaúcho-narrador, observa-se que o gaúcho-peleador agiu em um programa narrativo de performance. Ele tinha um objeto final de desejo (liberdade), começou em disjunção com ela e, durante e/ou após a “epopeia libertaria”, conquistou-a.

### **A competência do gaúcho-peleador**

Ao contrário da letra a seguir, “Peão Farrapo”, não há nenhum objeto específico descrito aqui em “Porque te canto Rio Grande”, que nos permita definir a competência do gaúcho-peleador, ou seja, aquilo que o transformou de um gaúcho-peleador em um “gaúcho-livre”. Logo, podemos, na ausência de tais objetos, concluirmos que, no uso indireto de “peleia” (derivado de “peleadores”), o narrador descreve aquilo que deu competência ao gaúcho-peleador. Em outras palavras, ele foi transformado pela peleia, tanto é que é chamado de peleador.

### **A performance do povo gaúcho (ouvinte)**

Para todos os efeitos, existem “dois povos gaúchos”, mesmo que na narrativa apareça uma única partícula, a saber, ‘povo’. O gaúcho-narrador, como explicado anteriormente, usa a expressão “povo

que não se dobra” (no singular) para se referir tanto a uma característica dos gaúchos do tempo de peleadores quanto a mesma característica dos gaúchos do tempo presente da narrativa, passando a sensação de continuidade (descendência). Portanto, podemos definir a performance desse grupo (sujeito) da seguinte forma: do ponto de vista do passado, ele desejava a liberdade (o peleador era um dos gaúchos desse povo) e no tempo presente, ele não pode desejar isso, pois isso ele já a tem; “fizeram da liberdade a mãe dos nossos valores” (v. 8).

### **A competência do povo gaúcho (ouvinte)**

O povo gaúcho (do passado) foi transformado pela peleia; ou seja, como falamos da competência do gaúcho-peleador, a peleia capacitou o povo a ser livre. Já no caso do povo gaúcho do presente (descendente), o texto não apresenta uma competência definida.

### **Virtual, Atualizado ou Realizado**

Segundo Fiorin (2008, p. 201), “por meio da análise do percurso das ações de um sujeito (transformado), podemos caracterizá-lo como virtual, atualizado ou realizado” No primeiro caso (sujeito virtual), trata-se do sujeito que quer ou deve fazer alguma coisa para obter um dado objeto de valor; no segundo (sujeito atualizado), o sujeito pode e sabe fazer alguma coisa para obter esse objeto de valor; e o terceiro (sujeito realizado), realiza o fazer e adquire, por conjunção, o objeto de valor em questão. Destacando que esses três casos são hierarquicamente cumulativos, do virtual até o realizado.

### **Gaúcho-narrador**

O gaúcho-narrador pode ser entendido como um sujeito realizado em relação ao seu desejo de “referenciar cantando” os feitos pretéritos do gaúcho-peleador (seu ancestral). Desse modo, o narrador sente-se um defensor da liberdade também em seu tempo presente (vv. 11–12, e vv. 15 e ss.). Valendo ressaltar que o canto (narrativa do gaúcho-narrador) só é possível, recordemos, pela sua “vivência” — que lhe deu “consciência de sobra” para cantar — e por compreender “a história da gente do Rio Grande” (v. 4). Essa compreensão é reforçada pelo vocabulário do enunciador (Dionísio Costa), que se confunde com o “eu” do 2º nível, o gaúcho-narrador, rico em termos gauchescos (cf. notas da letra “Porque te canto Rio Grande”), e pelo fato de atribuir a si mesmo uma “alma dos galpões” (v. 1), que mereceu uma análise à parte, por sua importância em conectar os três gaúchos: “povo gaúcho”, “gaúcho-narrador” e “gaúcho-peleador”.

### **Gaúcho-peleador**

O gaúcho-peleador pode ser entendido como um sujeito realizado em relação ao seu desejo por liberdade.

### **Povo gaúcho (ouvinte)**

O povo gaúcho do passado é realizado, pois conquista a liberdade, junto com o gaúcho-peleador (o qual é um membro “daquele” povo). Já o povo gaúcho do presente, não pode ser caracterizado de nenhuma das três formas acima, já que ele aparece mais como um espectador diante do passado do gaúcho-peleador e um ouvinte da narrativa do gaúcho-narrador (um ouvinte da canção).

Podemos agora confrontar o percurso narratológico dos três gaúchos, tal como analisado até aqui, com o campo da performance musical que repercute esses conteúdos linguísticos em signos não-linguísticos (como definidos no Capítulo I) e possibilita que sejam “vivenciados”, de geração para geração, em novos ouvidos, vozes, instrumentos, passos de dança e, como vimos, até mesmo dentro do movimento tradicionalista de maior ênfase dentro do estado. Mas antes, conforme destacamos no capítulo anterior, definiremos o conceito de gênero musical e o conceito de música gaúcha sul-rio-grandense.

### **Definição conceitual de gênero musical**

Gênero musical, segundo Franco Fabbri (2017, p. 2) é: “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é regido por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”. Por “evento musical”, define-se, segundo o semiólogo italiano Stefani apud Fabbri (2017, p. 2): “qualquer tipo de atividade performada em torno de qualquer tipo de evento envolvendo som”. Abaixo, vamos “implodir” o sentido da oração para compreendê-la mais claramente.

Entende-se que, para produzirem-se sons, algo precisa executá-los através de algum tipo de instrumento que permita a captação do referido som pelo ouvido. Seguindo essa linha de raciocínio, a partitura musical de uma peça específica, por exemplo, uma sonata, é uma música real pois está registrada e contém toda a estrutura e forma musical convencional. Mas, para que essa peça musical, gravada em papel, torne-se um evento musical “real”, ou seja, saia do âmbito do “possível”, precisa ser executada por um músico ou computador. Essa é a diferença entre evento musical real e evento musical possível.

Fabbri (2017, pp. 2–4), diz então que, um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) é como uma espécie de “coleção de eventos” onde as peças musicais estão acontecendo no real ou estão em âmbito de potência (possibilidade).

Por fim, por “conjunto definido de regras socialmente aceitas”, entende-se que todo e qualquer gênero musical é aceito, (i) por uma determinada comunidade que “consome” um gênero e, (ii) é produzido e reproduzido por um determinado grupo de músicos e produtores musicais. Os produtores e músicos seguem certas regras já estabelecidas pelos próprios produtores e pela comunidade que ouve e consome o gênero. O conjunto de regras de um dado gênero que define os seus respectivos eventos musicais (reais ou possíveis) pode se transformar parcialmente ao longo do tempo e/ou se

ramificar em subgêneros. Stefani apud Fabbri (2017, p. 2) observa ainda que um subgênero pode estar na intersecção entre dois ou mais gêneros, por exemplo, o “blues-rock”, que se encontra entre o gênero do *blues* e do *rock*. As razões para essas mudanças em regras podem ser várias, conforme Fabbri (2017, pp. 4–9), desde intenções artísticas até motivos de adequação a um determinado público de mercado, levando em conta seu comportamento, regras semióticas etc.

As regras musicais (mencionadas acima) que definem um gênero podem ser de diferentes formas e motivações como tímbrica, rítmica, harmônica e melódica, além de, às vezes, performática (cada gênero a seu modo), mas todas essas regras precisam ser consideradas socialmente relevantes pela comunidade e pelos produtores para que um “evento musical” seja definido como tal ou mesmo para que mude; isto é, precisam estar direta ou indiretamente relacionadas à produção dos sons que definem aquele gênero musical.

Em alguns tipos de gêneros, a performance é nula. Por exemplo, quando se trata de sons eletrônicos produzidos e executados por computadores. Em outros casos, a performance ocorre, mas não é de suma relevância, como em relação à roupa que se está utilizando durante um registro fonográfico ao vivo em estúdio de alguma rádio.

Desse modo, se um público de *rock*, por exemplo, é capaz de identificar esse gênero musical apenas ouvindo um de seus exemplares no rádio, então as regras estabelecidas no âmbito sonoro são suficientes para defini-lo.

Marcio Guedes Correa (2018, p. 3), citando Elizabeth Travassos, diz que a autora esclarece o conceito de música popular de uma forma muito simples; para ela, o nome surge para definir as músicas das manifestações mais populares que foram absorvidas pela indústria fonográfica e pelo rádio no decorrer do século XX, ou seja, que são trabalhadas via gravadoras e programas. A diferença de gênero de música popular para gênero de músicas “folclóricas” ou de “tradição oral”, é que esse último se manteve nas culturas populares e não foi necessariamente abarcado pelas indústrias fonográficas. Correa (2018, p. 4) citando ainda Jeder Janotti, esclarece que isso leva a outro ponto: a definição de música popular depende do encontro entre a cultura popular e os dispositivos midiáticos (rádio, Tv, internet etc.). Por consequência, temos uma confirmação: Os gêneros de música popular e de música de tradição oral (ou folclórica) são original e basicamente os mesmos e seus compositores recorrem a eles para nortear suas criações musicais.

Seguindo o que expomos acima de forma resumida, passemos agora para o caso específico da música gaúcha sul-rio-grandense, a fim de mostrarmos como essa expressão musical local pode ser definida como um gênero musical popular brasileiro que foi, durante o século XX, absorvido pela indústria fonográfica.

### **O gênero musical gaúcho sul-rio-grandense**

## **Campo da performance musical**

### **Quanto aos ouvintes**

Diferenciando adequadamente dois sentidos humanos, o sentido da visão e o sentido da audição, podemos compreender melhor as especificidades de diferentes tipos de públicos, como, por exemplo, um público espectador (como quando vai à uma galeria apreciar obras de arte plásticas), um público ouvinte (como quando ouve uma música do gênero gaúcho, por exemplo, no rádio) e um público espectador e ouvinte (como quando vai a um cinema apreciar um trabalho audiovisual).

Diferente da apreciação de obras visuais, a música aprecia-se com um sentido que é, por natureza, passivo. O que estamos entendendo por passivo? O olho é coberto pela pálpebra; é preciso abri-la. Logo, é possível desviar o olhar de objetos, os quais não se queira apreciar, observar etc. Além disso, o sentido da visão pode ser direcionado para um ponto específico que se queira. Por sua vez, o sentido da audição é, naturalmente, aberto, sendo mais difícil controlar aquilo que não se quer ouvir, senão distanciando-se ou protegendo tal sentido de estímulos que soem como desagradáveis. Considerando-se, também, que um dado ouvinte está impedido temporariamente de sair de um lugar, esse torna-se incapaz de redirecionar sua audição ao seu bel-prazer.

Segundo Adorno (2009, pp. 120–121), o sentido da audição, assim, é capaz de interiorizar de forma passiva (felizmente ou não) informações concretas advindas de expressões em língua natural, bem como informações não concretas, ou seja, “não-conceituais”, como aquelas presentes nos sons de instrumentos musicais que sugerem ao ouvinte determinados impulsos, emoções e noções abstratas. Por esse raciocínio, segundo Adorno (2007, p. 37), bifurca-se a apreensão de uma canção pelos ouvidos: por um lado, é uma apreensão conceitual da letra da canção; por outro, uma apreensão abstrata dos timbres, da harmonia, do ritmo e da melodia. Evidentemente, é possível que o ouvinte identifique que uma música pertence a um gênero, um estilo etc. só pela apreensão abstrata; o que não significa que, pelo fato de se conseguir identificar, seja possível também obter informações que nos permitam conceituar o que está sendo identificado (i.e., o objeto do qual a música fala quando não há letra; discurso textual).

Por exemplo, é possível saber que uma determinada música pertence ao gênero gaúcho sul-riograndense, mas, sem que haja letra, é impossível apreender o conceito específico de gaúcho sul-riograndense que está contido nela. Ou seja, entendemos por “conceito” os predicados do gaúcho: de que tempo é, suas características físicas, morais, éticas etc. Tal conceito pode, no máximo, inferir-se na parte musical como algo subentendido (como já definido) por certas escolhas estéticas em determinada comunidade, o que também pode ser facilitado pelo título da música, entre outros dados contextuais.

Em ambos os casos (conceitual/concreta e não-conceitual/abstrata), a depender da complexidade da música (ou canção), pode ser requisitado dos ouvintes maior ou menor concentração,

familiaridade com a língua natural em questão, conhecimentos técnicos de música, ausência parcial de ruídos externos, conhecimento cultural etc. No caso da canção gaúcha “Porque te canto Rio Grande” (e da próxima, “Peão Farrapo”), resulta de grande importância que seus ouvintes compreendam razoavelmente o vocabulário regional empregado, mas as construções gramaticais e a composição musical, de modo geral, são de fácil entendimento, e, além disso, muitas delas, possuem um ritmo dançante. Por essas razões, é possível a um ouvinte apreender razoavelmente o sentido musical e lírico de “Porque Te Canto Rio Grande” enquanto dança, canta e interage ocasionalmente com outros ouvintes.

De fato, verifica-se nos locais de performance musical gaúcha sul-rio-grandense que o povo ouvinte, enquanto dança e canta, reproduz as temáticas das letras das canções. Ou seja, nos bailes dos CTGs e de salão, reafirma-se a identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense cantando e dançando. O povo (parcela da população que se identifica com a cultura gaúcha) que reafirma essa identidade cultural, porém, pode fazê-lo de duas formas: de modo ponderado e crítico; e de forma mais intuitiva e inspirada pela performance musical. Como já previsto por Adorno (2009, p. 134, grifos em itálico do autor), essa é uma forma comum da música, que enquanto uma linguagem sem conceitos, contém também poder ideológico:

Quanto menos as ideologias consistem em representações concretas sobre a sociedade e quanto mais seu conteúdo específico se volatiliza, menos são impedidas de se infiltrar nas formas subjetivas de reação, as quais dormitam em uma camada psicologicamente mais profunda que o conteúdo ideológico manifesto podem, devido a isso, suplantar o efeito deste último. A ideologia é substituída pela instrução consoante aos modos de comportamento, transformando-se, por fim, na *characteristica formalis* do indivíduo.

Por fim, cabe ainda destacar os tipos de ouvintes envolvidos nas performances musicais. Se tomarmos a tipologia adorniana, podemos identificar, principalmente, dois tipos de ouvintes: o “consumidor cultural” e o ouvinte de “ressentimento” (tipos esses não necessariamente excludentes). Quanto ao primeiro tipo, Adorno (2009, p. 63) explica:

Escuta muito, e, sob certas circunstâncias, de modo incessante; é bem informado e coleciona discos. Respeita a música como um bem cultural, e, muitas vezes, como algo que se deveria conhecer pela própria importância social [...]. Não raro, este tipo dispõe de extenso conhecimento do acervo musical, mas de sorte que lhe permite resumir os temas das obras musicais famosas e recorrentemente repetidas, identificando imediatamente aquilo que se escuta.

Embora a definição de Adorno acima aplique-se originalmente a consumidores da cultura musical de modo mais geral, podemos adaptá-la ao contexto específico da cultura gaúcha sul-rio-grandense e renomear esse primeiro tipo como um “consumidor muito interessado em música gaúcha”. Por outro lado, temos o “ouvinte de ressentimento”, descrito por Adorno (2009, p. 68) da seguinte forma: “Ele desdenha a vida musical oficial como algo desgastado e ilusório<sup>84</sup>; não trata,

<sup>84</sup> Ou seja, consideraria grande parte da música atual, corrente nas rádios e demais meios de comunicação de massa, como transitória, superficial, esquecível, em oposição à música gaúcha sul-rio-grandense que permanece desde um passado, com uma essência e um valor irretocáveis (ou tido como irretocáveis).

porém, de ir além dela, senão que foge para trás em direção a períodos que acredita estarem protegidos contra o caráter mercadológico dominante, contra a reificação”.

Nesse sentido, uma parcela dos ouvintes que consome música do gênero gaúcho sul-riograndense, acredita nessa representação do passado histórico da região do Rio Grande do Sul, sendo tal representação a mesma defendida em letras de canções que eles ouvem e que por sua vez, é a mesma que os tradicionalistas (do MTG ou não) defendem. Tal tipo de ouvinte pode ser renomeado de duas formas: (i) ouvinte tradicionalista e (ii) ouvinte não-tradicionalista (nostálgico), ou seja, não é adepto a nenhuma tradição, mas acredita que há uma música gaúcha mais essencial, mais “verdadeira” (geralmente, a música que ele ouvia no passado). Essa música do “passado”, no seu entendimento, tende a ser mais duradoura do que a música atual, que é mais transitória.

Contudo, além desses dois tipos de ouvintes, deve-se observar que grande parte do público que se encontra nos locais de performance da música gaúcha sul-riograndense está lá mais pelo entretenimento e pelo contato social etc. proporcionados pela cultura gaúcha que diretamente pelo culto ao passado sul-riograndense. Geralmente, esses não são tradicionalistas. Todavia, isso não significa que o “ressentimento” e o “consumo”, como descritos acima, não ocorram, em paralelo, tanto na apreensão (e apreciação) das letras quanto dos sons musicais.

### **Quanto aos ritmos**

Na música gaúcha sul-riograndense, temos ritmos já “carimbados” como autênticos representantes: vanera (e seu desdobramento acelerado, vanerão), bugio, valsa, milonga, chamamé, rancheira, chamarrita e chote (também grafado com “x”).

Ainda sobre os ritmos, os ouvintes e críticos musicais facilmente percebem que, na música gaúcha sul-riograndense, diferentes melodias, harmonias e campos harmônicos, de diferentes autores e em diferentes peças musicais, são construídos “em cima” de cada um dos ritmos mencionados. Esses elementos possuem padrões tão fortes que um dos motivos desse gênero musical local ser facilmente identificado pela comunidade que o consome (e até mesmo por radialistas que não apresentam programas exclusivos de música gaúcha) é essa recorrência de usos melódicos e harmônicos, por mais que cada autor possua a sua particularidade interpretativa e criativa. Por exemplo, duas vaneras regionalistas “de baile”, gravadas por dois artistas diferentes, em diferentes épocas, ao serem analisadas, revelarão claras semelhanças quanto aos seus campos harmônico e melódico.

### **Quanto à hibridização**

Segundo Cristina Rolim Wolffenbuttel (2020, p. 243), devido à história de formação do Rio Grande do Sul, é compreensível que essa região tenha recebido influências musicais externas. Assim, os ritmos de chamamé, milonga, rasguido doble e chamarrita, são de origem platina (Argentina,

Uruguai e Paraguai). A vanera teria se originado da “habanera” (havaneira ou habaneira) de Cuba. O chote (xote) se originou do schottisch escocês. A valsa é de origem austríaca. A rancheira se originou do ritmo mazurka que é de origem polonesa. O único ritmo autenticamente gaúcho é o bugio que segundo Adelar Bertussi (2015)<sup>85</sup> já era tocado na região serrana do Rio Grande do Sul desde os anos 1920.

### **Quanto às melodias (harmonia), campos harmônicos e improvisos**

Não resta a menor dúvida de que criações melódicas e harmônicas são muito pessoais, ou seja, cada compositor, cada artista, independente do gênero em que esteja “enquadrado”, impregna a sua particularidade musical no momento de criação de uma peça, pensando desde o ritmo, a harmonia, o campo harmônico, a melodia e em caso de canção, adequando a letra à melodia ou vice-versa.

Assim, não é de se estranhar que dois compositores instrumentistas que estejam dentro da música gaúcha sul-rio-grandense, compondo, por exemplo, milongas, introduzem em suas obras autorais particulares pequenas diferenças de execução digital, técnica, empregos de bemóis, preferência por determinadas escalas, entre outros elementos etc. Os acordeonistas Albino Manique e Edson Dutra, duas referências da “gaita<sup>86</sup> gaúcha do Rio Grande do Sul”, são um bom exemplo disso. O mesmo acontece com dois cantores gaúchos do Rio Grande do Sul, como por exemplo, Pedro Neves e Jorge Guedes, dois expoentes reconhecidos como “autênticos cantores gaúchos do Rio Grande do Sul”. Ambos já passaram por diversos palcos de festivais e participações em conjuntos de bailes, sendo que o primeiro é reconhecido por ser um autêntico cantor de música regionalista de baile, tendo como um de seus maiores sucessos autorais “De chão batido” e, o segundo, é reconhecido como um autêntico cantor de música gaúcha missioneira, tendo como um de seus mais recentes sucessos, “Nego Betão”.

Os músicos têm a liberdade de improvisar musicalmente, isso dentro da proposta musical regional que a música gaúcha permite e a interação com o público ouvinte e dançante é diversificada, contando com participações no palco junto com os músicos, comemorações de aniversários, chamadas (convocações) para o público dançar no salão, entre outras características.

A tendência do improviso e da interatividade com o público são características já bem conhecidas na música moderna e contemporânea (séculos XX e XXI). Mesmo na música erudita, Adorno (2007, pp. 45–49) notou que, em contraste com compositores românticos que tendiam a detalhar não só o que e quando tocar, mas até a emoção com a qual tocar, os compositores modernos e contemporâneos tendem a deixar mais margens para interpretação.

Enquanto Schumann (em suas partituras) usa expressões como “em tom alegre” (*Im fröhlichen Ton*) e Beethoven “*Non si fa una cadenza, ma s’attaca subito il seguete*”, já Schoenberg (um

<sup>85</sup> Ver bibliografia, “O sumo em memória. Adelar Bertussi O Tropeiro da Musica Gaúcha”.

<sup>86</sup> Expressão popular no Rio Grande do Sul para se referir ao acordeon. Acordeonista, por sua vez, é, também, chamado de “gaiteiro”.

compositor moderno) utiliza em suas partituras a expressão “[tocar] livre” (*frei*), como destacou Adorno (2007, p. 45). A música popular, de modo geral, e alguns gêneros mais que outros, como o *jazz*, aprofundou essa tendência. Desse modo, as partituras, letras, tablaturas e cifras das músicas populares gaúchas sul-rio-grandenses dão muita margem para interpretação, favorecendo improvisos líricos, rítmicos e harmônicos, cujos padrões vão se consolidando mais por uma “tradição de ouvidos”, resultando em hábitos coletivos (como entendidos por Hobsbawm no Capítulo I).

### **Quanto à performance em eventos musicais (reais ou possíveis), obras de arte, palco social, ambientes e interação com o público**

A música gaúcha sul-rio-grandense se executa em diferentes ambientes, a depender do que se esteja tratando. Entre os artistas (intérpretes e grupos) que aceitam a identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense, há uma performance executada socialmente. Essa performance artística pode ser entendida como a execução de uma sequência de atos com o objetivo de criar uma obra de arte.

Podem resultar em dois tipos de obra de arte dessa performance artística, quais sejam: (i) obra de arte performática — obra de arte feita e resultante de uma sequência de atos (previamente planejada ou não) em uma estrutura narrativa que depende da presença do artista performista para que o público possa apreciá-la (por exemplo, em um show em um CTG) —; e (ii) obra de arte não-performática, ou seja, obra de arte apenas resultante (mas não feita) de uma performance artística que consiste não em uma sequência de atos, mas em um objeto (quadro, registro de áudio e vídeo, livro etc.) que pode ser apreciado por si mesmo (por exemplo, a gravação do show no CTG em um CD ou DVD que o público leva para casa).

Esses artistas que desenvolvem performances, resultando em obras de arte dos dois tipos, desenvolvem tais performances em “palcos sociais”, onde podemos ver elementos de uma identidade cultural local sendo representados. Por “palco social”, estamos entendendo:

(I) um lugar físico e social previamente definido (por exemplo, um CTG) em que membros de uma determinada comunidade cultural (por exemplo, os gaúchos) se reúnem para apreciar performances artísticas executadas por membros da própria comunidade (como em um baile animado por gaúchos em um CTG);

e (II) o contexto linguístico e das crenças que permitem o reconhecimento dos artistas e de sua obra (por exemplo, repertório de canções gaúchas) enquanto membros de uma dada cultura (nesse caso, gaúcha sul-rio-grandense), de um lado, e artefatos culturais, de outro.

Esses palcos socioculturais (por exemplo, um CTG, espaço físico e o contexto linguístico e de crenças que envolve a comunidade cultural gaúcha do Rio Grande do Sul) foram construídos historicamente com o objetivo de promover, entre outras coisas, a exaltação dos costumes do gaúcho da Campanha e da Pampa, readaptados para o tempo presente e tendo esse gaúcho de outrora como tipo ideal a ser valorizado.

Mas, para além disso, esses espaços se tornaram locais institucionalizados no século XX, ou seja, reconhecidos por regras jurídicas e relações de trabalho formais e informais onde os artistas se profissionalizaram e se especializaram no gênero musical gaúcho sul-rio-grandense, relacionando-se com todo um corpo de pessoas que, de forma direta ou indireta, envolvem-se com a tradição e com a cultura gaúchas sul-rio-grandenses. Além disso, os artistas têm a convicção de possuir uma identidade que só quem é gaúcho sul-rio-grandense possui. É a percepção de existência e de sua alteridade, como já indicamos acima. Pesavento (2005, p. 60) esclarece que

A produção de identidades, no caso, é sempre dada com relação a uma alteridade com a qual se estabelece a relação. Proximidade e distância coexistem. O que importa acentuar é essa diferença, além de ser produzida historicamente no plano das condições sociais da existência, é também construída, forjada na percepção de quem vê e enuncia o outro, descrito e avaliado pelo discurso, figurado e representado por imagens. Há uma produção imaginária deste outro, que afirma a alteridade e a diferença, no tempo e no espaço.

As performances musicais gaúchas, onde encontramos, por exemplo, “Porque te canto Rio Grande” (e “Peão Farrapo”, a próxima canção a ser analisada) geralmente acontecem em palcos de CTGs, Rodeios, Festivais Nativistas, Tertúlias<sup>87</sup>, Desfiles da Semana Farroupilha, shows e programas de rádios regionais.

Os shows tendem a durar de uma hora a uma hora e meia. Já um baile gaúcho típico de CTG, tende a durar de três a quatro horas, dependendo do contrato firmado entre contratante e contratado.<sup>88</sup>

Por vezes, pode ocorrer também (principalmente antes do início do baile) o que se chama de “jantar dançante”. Primeiro, o grupo musical toca músicas mais lentas para o público degustar o jantar enquanto ouve uma melodia (e ritmo) mais serena, tranquila e calma. Após cerca de uma hora e meia do jantar servido começa propriamente o baile com músicas mais animadas e dançantes tais como “Porque te canto Rio Grande”.

Também podemos observar outro evento chamado de “domingueira”. Esse evento costuma advir de um contrato de um mesmo grupo ou cantor com um CTG para tocar um baile no sábado à noite e outro (quase sempre de duração menor) no domingo. Esse último, ocorrendo geralmente durante o dia.

Outra observação importante a ser considerada, dentro do campo da performance musical, é a de que uma mesma canção executada por um mesmo grupo ou intérprete em dois ambientes diferentes (por exemplo, um baile gaúcho típico e um festival nativista típico), pode levar o mesmo público a ter duas reações distintas: dançar ou não dançar; mesmo que a canção — como é o caso de “Porque te canto Rio Grande” — tenha sido criada com a intenção de também entreter o público ouvinte via dança (além de exaltar aspectos específicos, como vimos).

Trabalhamos com a hipótese de que o maior motivo de tal fato se deva ao ambiente onde a

<sup>87</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 487): “Baile familiar. Reunião artística ou literária, em residência familiar”.

<sup>88</sup> Vários artistas, acima dos 60 anos, comentam que os bailes das décadas de 1960 e 1970, porém, costumavam durar de cinco a seis horas. Uma expressão muito comum entre eles é: “Começava num dia e terminava no outro”.

mesma canção é executada, inclusive com o mesmo arranjo. Em um baile gaúcho tradicional, o público parece se sentir mais à vontade para dançar, inclusive porque há um salão destinado a isso. Já em um festival, onde o público fica sentado ou em pé, como em um show, a inclinação às manifestações corporais dançantes diminui.

### **Quanto às indumentárias durante as performances**

O conjunto das roupas usadas nas performances se chama “pilcha”, o qual, ano após ano, segue geralmente o mesmo padrão. Esse padrão reforça uma moda gauchesca regional, que inclui tipos de bombachas, botas de couro e de cano alto, guaiaca, rastra, pala ou poncho, camisa social, lenços de várias cores (mas, geralmente, branco e vermelho), chapéu de aba larga, pança de burro ou feltro, boina e tirador. Vale observar que um mesmo grupo musical pode mesclar essas peças da vestimenta típica do gaúcho sul-rio-grandense, não sendo necessário vestir todos esses itens em uma mesma performance. A escolha pode depender da proposta artística, do ambiente, da temperatura e de uma das cinco correntes musicais.

### **Quanto à instrumentação (o timbre)**

Os instrumentos usados, tanto na parte de gravação em estúdio onde se registram as músicas e canções, bem como na parte de execução performática ao vivo em diversos palcos, geralmente são: acordeon (também chamado de gaita, acordeão e acordeom), contrabaixo elétrico (de 4, 5 ou 6 cordas), guitarra elétrica (de 6 cordas), violão (de 6 ou 7 cordas, geralmente com cordas de nylon), bateria (conjunto percussivo acústico básico), voz principal do cantor (sem especificação) e vocais de apoio (sem especificação), executados pelos próprios instrumentistas.

A escolha por tais instrumentos se deve à própria história de formação da música gaúcha sul-rio-grandense. Primeiro o acordeon de botão, violão e voz, foram os de acesso à parcela da população que criava esse gênero regional. Posteriormente, com o avanço da tecnologia envolvendo instrumentos musicais e amplificadores de som no século XX, surgiram os captadores elétricos, trazendo, assim, contrabaixo elétrico e guitarra elétrica, os quais foram também empregados dentro do gênero musical local, junto com a bateria.

Podemos, assim, elencar da seguinte maneira a timbragem de cada uma das cinco correntes musicais gaúchas do Rio Grande do Sul (percebendo, desde já, o alto grau de semelhança entre elas):

1ª: Música Regional Gaúcha Sul-Rio-Grandense. Aquela que tem como essência tímbrica o acordeon, (botoneira, teclado ou cromática), violão (com cordas de aço primeiramente e depois de nylon) e a voz (masculina e feminina). Música de baile, de shows, de festas, de casamentos, de festivais e de rodeios. Aceita muito bem a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico e a bateria. Outros instrumentos como tambores, bomboleguero, pandeiro, violinos, pianos, violas, cello e harmônica também são bem aceitos (sendo bem menos comuns). Segue uma proposta (essência) recorrente e

permite relativa liberdade a seus compositores (parte musical) e relativa liberdade de temas de enredo (parte textual), apesar de os temas, geralmente, serem os mesmos e os padrões musicais serem muito parecidos entre si. Encontramos vanera, vanerão, bugio, rancheira, chamamé, xote, milonga (*arrabalera* e pampeana), marchinha, contrapasso, valsa e toada.

2ª: Música Tradicionalista (ou de “projeção Folclórica”) Gaúcha Sul-Rio-Grandense. Aquela que tem como essência tímbrica o acordeon (teclado e em bem menor quantia, botoneira), o violão (com cordas de aço primeiramente e depois de nylon) e a voz (masculina e feminina). Regidas pelo MTG, são músicas de concursos tradicionalistas, de rodeios, de CTGs, de competições, de internadas folclóricas e performadas, principalmente, por grupos intitulados de “projeção folclórica” ou “representação folclórica”. Não aceita de forma alguma a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, a bateria, o bomboleguero, o piano, o cello e a harmônica, tanto em gravações em estúdio e muito menos nas performances ao vivo. Mas aceita muito bem o violino, a viola, a rabeca e o pandeiro. Segue uma proposta (essência) recorrente, mas as melodias, campos harmônicos e rítmicos (parte musical) e temas de enredo (parte textual), precisam seguir uma cartilha um tanto quanto rígida quanto à execução das peças, performance dos músicos e grupos coreográficos, indumentárias masculinas e feminina etc., pois, caso não sigam, desclassificam-se nos concursos onde apresentam-se. Provavelmente é, dentre as cinco correntes, a mais rígida. Encontramos nela xote, rancheira, mazurca, havaneira, valsa e outras peças musicais específicas variadas.

3ª: Música Nativista Gaúcha Sul-Rio-Grandense. Aquela que tem como essência tímbrica o violão (com cordas de nylon e em menor quantidade, de aço) a voz (masculina e feminina) e o acordeon (botoneira, teclado, gaita e cromática). Música de festivais regionais principalmente, mas também muito bem aceita em CTGs, rodeios, shows, festas etc. Aceita razoavelmente bem (“menos bem” que a Regional) a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico e a bateria. Aceita muito bem, porém, o bomboleguero, pandeiro, violinos, pianos, violas, cellos e harmônica (não sendo menos comuns). Segue uma proposta (essência) recorrente e permite relativa liberdade de seus compositores (parte musical) e relativa liberdade de temas de enredo (parte textual), apesar de haver bastante similaridade entre os padrões musicais. Encontramos em menor quantidade, nesta corrente, os ritmos de vanera, vanerão, bugio, rancheira, xote e em maior quantidade, chamamé, milonga (*arrabalera* e pampeana), toada, *zamba*, *chacarera*, *polca paraguaia*, *chamarrita*, *rasguido doble*, valsa e até tango.

4ª: Música Missioneira Gaúcha Sul-Rio-Grandense. Aquela que tem como essência tímbrica o violão (com cordas de nylon e em menor quantidade, de aço) a voz (masculina e feminina) e o acordeon (botoneira, teclado e cromática). Música de baile, de shows, de festas, de casamentos, de festivais e de rodeios. Aceita bem o contrabaixo elétrico e a bateria, apesar de a guitarra elétrica aparecer pouco. Outros instrumentos como tambores, bomboleguero, pandeiro, violinos, pianos, violas, cellos e harmônica também são bem aceitos (sendo bem menos comuns). Segue uma proposta (essência) recorrente e permite relativa liberdade de seus compositores (parte musical) e relativa

liberdade de temas de enredo (parte textual), apesar de os temas, geralmente, serem os mesmos e os padrões musicais serem muito parecidos entre si. Encontramos nesta corrente vanera, chamamé, milonga (*arrabalera* e pampeana), valsa, toada, *zamba*, *chacarera*, *polca paraguaia*, *chamarrita* e *rasguido doble*.

5ª: Tchê Music. Aquela que tem como essência tímbrica o acordeon (botoneira e teclado e em bem menor escala, a cromática), o violão (com cordas de aço e de nylon), a voz (masculina e feminina), a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, a bateria e variados tipos de outros instrumentos percussivos. Música de baile, de shows, de festas, de casamentos, de rodeios, mas sendo quase nula em festivais (salvo casos de shows particulares pré-contratados para algum festival específico). Aceita muito bem violinos, pianos, violas, cellos, harmônica, saxofone, trompete etc. Segue uma proposta (essência) recorrente e permite liberdade de seus compositores (parte musical) e liberdade de temas de enredo (parte textual), apesar de os temas e propostas musicais serem bem parecidos. É a menos rígida em relação a temas, performances e indumentária. Encontramos vanera, vanerão, bugio, rancheira, chamamé, xote, milonga (*arrabalera* e pampeana), valsa, toada e, até mesmo, hibridismos com outros ritmos musicais brasileiros como axé e funk.

### **Quanto aos registros fonográficos (artefatos culturais) ao vivo e em estúdio**

A música gaúcha sul-rio-grandense está materialmente registrada e disponível através dos mais variados tipos de artefatos culturais, tais como, CDs, LPs, partituras, filmes, programas regionais de televisão gravados, programas regionais de rádio gravados, cifras e de variada forma digital na Internet.

### **Quanto à identificação do público com o gênero e sua funcionalidade**

Relativamente, pode-se dizer que no caso do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense, o público que o consome é coeso e se identifica com o gênero. Expliquemos esses dois pontos.

Podemos observar, seja em um baile de CTG, em um show musical gaúcho em um rodeio, em uma apresentação coreografada de “representação folclórica” de uma internada artística ou a gravação de um DVD musical gaúcho ao vivo em um teatro, que o público que comparece a esses eventos consome esse tipo de música. Consome-o tanto adquirindo artefatos culturais materiais como CDs e DVDs quanto consumindo produtos que o identificam com o público gaúcho, como bombachas, alpargatas, botas, chapéus e vestidos femininos. Assim, há um processo de identificação dos consumidores com os produtores do gênero musical. Vale lembrar que toda a música profissionalizada busca alguma colocação comercial no mercado e a música gaúcha sul-rio-grandense, apesar de permitir relativa liberdade aos músicos, compositores e produtores, segue essa lógica.

Os músicos em suas performances procuram acatar as regras estabelecidas pela comunidade,

tanto na sua produção musical e linguística quanto na indumentária com que se apresentam, pois, esses elementos (juntamente com outros) permitem a identificação com o público fidelizado.

Marcio Guedes Correa (2018, pp. 2–4), citando Gerard Denizeau, diz que “quanto maiores as atribuições funcionais de um repertório, mais claros são seus gêneros”. Essa é mais uma característica do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense. Muitas características desse gênero são mantidas para atender as demandas do público que o consome (a comunidade, como dissemos, também determina a importância das relevâncias sociais). Nos repertórios desse gênero observamos as funcionalidades de entretenimento, dança, apreciação, contemplação etc.

### **Campo da expressão musical de “Porque te canto Rio Grande”**

#### **Ritmo**

Quanto ao campo da expressão musical, começemos pelo ritmo de vanera (ou “vaneira”). Pedro Neves é grande apreciador do ritmo de vanera, inclusive sendo constantemente reconhecido no Rio Grande do Sul, e em locais nacionais onde a música gaúcha sul-rio-grandense é consumida, por ser um dos principais defensores e compositores desse estilo rítmico. Trata-se de um ritmo dançante, em compasso binário (2/4), originário da dança “habanera” típica de Cuba e Haiti. Segundo Slonimsky apud Cristina Rolim Wolffenbuttel (2020, p. 244):

“[...] a habanera é caracterizada por um inconfundível balanço rítmico 2/4 que é também a fórmula do Tango Argentino”. Ao chegar ao Brasil e, principalmente, nos ranchos do RS, a habanera transformou-se em “havanera”, “havaneira” e, mais tarde, “vaneira”. Com essa transformação da própria palavra, o gênero também foi sofrendo diversas influências, passando por um processo de aculturação com outros gêneros musicais. Dessas influências, podem ser constatadas algumas características da polca europeia resultando, até, o surgimento de músicas com denominações de “polca-havaneira” ou “polca-habanera”.

#### **Harmonia (campo harmônico)**

O campo harmônico da canção gira em torno do tom de Mi maior, passando por Si maior e Lá maior. O compasso da canção é binário e tem o primeiro tempo como o forte. Mesmo sendo um ritmo que pode ser tranquilamente dançado pelo povo que escuta, a vanera possui um “duplo poder”. Por um lado, pode levar o ouvinte à reflexão do tema e à audição atenciosa da estética musical, mas, por outro lado, pode ser bem dançante, regular ritmicamente e mais aberta a improvisos, adequando-se também a ambientes onde o foco principal é se entreter, dançar, beber, bailar e festejar sem necessariamente chamar a atenção para a composição harmônica ou lírica. Por essa razão, a vanera predomina em situações de entretenimento, como em bailes, festas e shows gaúchos.

Quanto à expressão harmônica da canção, pode-se destacar, entre outros elementos, o campo harmônico, notado por letras maiúsculas na cifra abaixo disponibilizada. Não é necessária a descrição completa do campo, uma vez que o da primeira parte se repete na segunda, e o da primeira estrofe se repete na terceira, bem como o do primeiro refrão volta no segundo. Isso se deve ao padrão das

vaneras produzidas por Pedro Neves.

A estrutura dessa vanera tem por efeito uma fácil memorização, e pode ser definida por:

- Melodia simples; de modo geral, sequências de notas na pauta que correspondem, uma a uma, às sílabas cantadas dos versos, sem grandes acidentes musicais.

- Ritmo dançante e bem marcado; dividindo a atenção do público entre memorizar (reter a informação da letra) e dançar. O ritmo “convida” a dançar por possuir as seguintes características principais (encontradas na maioria das vaneras):

- Uma velocidade de andamento moderada ou moderadamente rápida (*andante moderato*, *moderato*, *allegretto*, *allegro moderato*) variando entre 95 bpm a 120 bpm (vanerão);

- Um ritmo simples, binário, com uma pulsação constante (consistente);

- E uma “batida” dos instrumentos de base (violão, bateria) complementando o “convite” à dança, pois eles preenchem os espaços (pausas) dos “momentos de silêncio” do ritmo, que é apenas binário, com poucas variações;

- Campo harmônico simples. Entende-se por “simples” aqui, um campo harmônico girando em torno de um acorde que comanda os demais e para onde o campo harmônico sempre retorna. No caso da música “Porque te canto Rio Grande”, temos a seguinte função harmônica, expressa na tabela abaixo detalhada:

Acordes	Escala e função harmônica	Analogia com um voo comercial de um avião
Mi maior (E)	I grau	Ponto de partida (decolagem) ou de retorno do avião.
	Tônica	
Fá Sustenido menor (Fm#)	II grau	Momento de voo bem controlado e tranquilo.
	Subdominante fraca	
Sol sustenido menor (Gm#)	III grau	Mudança sutil em um voo bem controlado.
	Tônica fraca/leve	
Lá maior (A)	IV grau	Momento de chegada (objetivo), pouso em outro ponto que não aquele de que se partiu.
	Subdominante	

Si maior (B) ou B7	V grau	Momento de decisão, hesitação do piloto diante de uma situação de voo.
	Dominante	
Dó sustenido menor (Cm#)	VI grau	Tensão moderada durante o voo. Alerta de possível turbulência.
	Tônica fraca/leve	
Ré sustenido diminuto (D°#)	VII grau	Turbulência durante a viagem, que pede por uma resposta do piloto para superar a turbulência, de modo a voltar a um ponto de repouso.
	Dominante fraca	

Os acordes, acima mencionados, não são empregados na canção acima, simplesmente na ordem acima (da escala de Mi maior). A exposição acima descreve as funções harmônicas de cada grau da escala de Mi maior, o que, dada a mesma proporção de entre tons, aplica-se também ao campo harmônico da outra canção a ser analisada, “Peão Farrapo”. Abaixo, pode-se conferir a cifra simplificada de “Porque Te Canto Rio Grande” com os acordes acima mencionados na ordem escolhida pelo compositor Pedro Neves e conforme aparecem no registro do álbum (CD) “Porque te canto Rio Grande” de 2018.

Diferente da música posterior a ser analisada, a canção cifrada abaixo, de Pedro Neves, assim como a de alguns outros autores, não apresenta fortes tensões. Os empregos de B7 (Si com sétima menor) não sugerem harmonicamente mais que uma leve hesitação em contraste com os acordes de A (Lá maior) e E (Mi maior); ao passo que o acorde de Cm# (Dó menor sustenido) aparece de forma breve, apenas como antecipação do sucessor na escala de E (Mi maior), anunciando também o refrão. Por consequência, apesar de a letra contrastar conceitos como de “guerra [por liberdade]” e “liberdade [conquistada]”, a harmonia não destaca tal contraste.

### **Cifra**

#### **E**

Porque te canto Rio Grande com a alma dos galpões

#### **B7**

É porque pelos rincões do teu santo chão bendito

Sorvo com garbo e respeito, na paz de um bate bem quente

**A            B7            E**

A história da tua gente e as coisas que eu acredito

Porque te canto Rio Grande com o meu peito estufado

**B7**

É porque vivo o legado de um tempo de peleadores

Que defendendo as divisas da nossa ancestralidade

**A            B7            E**

Fizeram da liberdade a mãe dos nossos valores

REFRÃO:

**G#m C#m            B7            E**

Porque te canto Rio Grande de chimango e maragato

**B7            E**

É porque em versos retrato, o teu passado de guerra

**B7            E**

E assim eu honro as palavras, do hino que me acompanha

**B7    A    G#m   F#m   E**

Que sirvam nossas façanhas de modelo à toda terra

### **Conclusão de análise de “Porque te canto Rio Grande”**

Reiterando o que dissemos nas conclusões parciais, mostramos nesta análise a existência de ao menos três sujeitos “gaúchos” linguisticamente distintos, mas que podem ser intimamente entrelaçados na história do Rio Grande do Sul, em sua tradição, na cultura gaúcha do mesmo estado e em parte de sua música regional. Esses gaúchos ainda, em um nível conceitual, relacionam-se entre si pelo valor da “liberdade” e pelo fenômeno da “vivência” da história, da tradição e da música na cultura gaúcha sul-rio-grandense.

Parte da possibilidade dessa “vivência” já se reflete pelas condições e expectativas prévias dos ouvintes que chegam aos locais de culto e rito gauchescos (entre eles, principalmente os CTGs); palcos para celebrações de mitos de uma assim chamada “epopeia libertária” (principalmente durante os festejos ritualísticos da Semana Farroupilha). Por outro lado, outra parte dessa possibilidade se verifica pela natureza rítmica, harmônica e performática da música gaúcha (em particular, nesta análise, da vanera de Pedro Neves) que é um convite à dança, à reflexão identitária e à memória que evoca heróis do passado, úteis para a manutenção e a vivência da identidade gaúcha do Rio Grande do Sul entre os membros do respectivo grupo cultural.

Desse modo, a vivência do que é próprio da identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense, em perspectiva de uma identidade cultural interacionista (que definimos a partir de Stuart Hall no Capítulo I), ressurge em um momento de “crise de permanência de identidade” na pós-modernidade, onde se encontram os ouvintes gaúchos de “Porque te canto Rio Grande”.

Na canção seguinte, de modo complementar a esta análise, veremos como outra letra gaúcha produzida também no Rio Grande do Sul, também tematiza a liberdade, conversa com um estilo rítmico e harmônico, diferente, o chamamé, mas que também pode ser dançado.

## 5.2 Segundo estudo de caso: “Peão Farrapo” (Jorge Nicola Prado e Daniel Becke)

Nesta segunda parte do capítulo, também por meio de conceitos da (1) linguística, da (2) semiótica e da (3) musicologia, analisaremos, respectivamente, no nível pragmático, discursivo e da composição musical, como a letra da canção “Peão Farrapo” atribui à figura do gaúcho sul-riograndense, a manutenção do conceito de “liberdade” no tempo presente (1986, ano em que a canção foi lançada), assim reforçando características específicas da identidade cultural gaúcha sul-riograndense, bem como veremos como tal conceito relaciona-se com conceitos similares entre si, como “refrega”, “peleia” e “confronte”. Começamos pela exposição da letra (com grifos nossos em negrito).

### Peão Farrapo<sup>89</sup>

1ª ESTROFE:

[1] Ali vem um desses **tauras**<sup>90</sup>

Que no calor das refregas

Forjou-se sobre o cavalo

Teve a **Pampa** por escola

A lança, espada, pistola

E o tino para guiá-lo

[7] Não sendo dono da terra

Peleara como se fosse

O senhor das **sesmarias**<sup>91</sup>

Esquartejando horizontes

Redesenhou mil confrontes

Nas épocas mais bravias

REFRÃO:

[13] E vai essa rude estampa

Mescla de raiva e carinho

Bravuras abrindo caminho

Que a liberdade é o chamado

<sup>89</sup> Esta é uma transcrição, *ipsis litteris*, feita a partir da gravação original, registrada em 1986. Ver bibliografia.

<sup>90</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p.483): Diz-se de ou o indivíduo valente, arrojado, destemido, valoroso, forte, guapo, resistente, enérgico, folgazão, expansivo, perito em algum assunto, que está sempre disposto a tudo.

<sup>91</sup> Não é um termo exclusivo do linguajar do gaúcho sul-riograndense. Segundo os irmãos Nunes (1982, p.466): Antiga medida agrária correspondente a três léguas quadradas, ou seja, a 13.068 hectares. São 3.000 por 9.000 braças; ou 6.600 por 19.800 metros; ou ainda 130.680.000 metros quadrados. [...] Sesmeiro: Dono de sesmaria. É palavra portuguesa em desuso nos outros estados.

Que a liberdade é o chamado

[18] Num ajuste fratricida

De contas que nem são suas

Verdades galopam nuas

No **pago**<sup>92</sup> sendo espoliado

5ª ESTROFE:

[22] Vai ser o diacho lá diante

Talvez a morte lhe plante no flanco de um descampado

Por sorte sobra-lhe a vida

E as cicatrizes sortidas de um direito conquistado

[26] E do **decênio cruento**

Que resta ao tempo e ao vento?

Razões pra se repensar?

Quem sabe o futuro entenda

Que se resolvem contendas

Noutras formas de pelear

[32] Quem sabe o futuro entenda

Que se resolvem contendas

Noutras formas de pelear

[35] REPETIÇÃO DO REFRÃO

### **Descrição formal do texto**

O texto de 40 versos (com repetição do refrão) é caracterizado por possuir versos heterométricos (também chamados de livres), ou seja, de diferentes medidas, por não apresentarem regularidade estanque. A letra possui 8 estrofes, sendo: 1ª e 2ª: Sextilha ou Hexástica, 3ª (refrão): Quintilha ou Pentástica (sendo o último verso, repetição do 4º), 4ª: Quadra, 5ª e 6ª: Sextilha ou Hexástica, 7ª e última: Trística (sendo os versos, repetição da 6ª estrofe) e repetição do refrão de 5 versos (quintilha). Versos esses com métrica às vezes de redondilha maior (sete sílabas poéticas) e outras vezes

<sup>92</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p.340): Lugar em que se nasceu, o lar, o rincão, a querência; o povoado, o município em que se nasceu ou onde se reside. “Esse vocábulo é um dos mais usados na vida campestre do Rio Grande. Ele resume, para o gaúcho, um pedaço afeiçoado e querido da terra que o viu nascer [...] ora refletindo saudades, ora exalando heroísmo e grandezas. (Callage).

octossilábicos, nos quais predominam rimas pobres, com raras exceções, como na rima rica entre “nuas” e “suas” (vv. 19 e 20).

### **Conteúdo explícito (postos) e conteúdo implícito (pressupostos e subentendidos)**

Na letra de “Peão Farrapo”, assim como em textos em geral, há conteúdos explícitos (postos) e conteúdos implícitos (pressupostos ou subentendidos). Já explicamos na canção “Porque te canto Rio Grande”, anteriormente analisada, o que entendemos por conteúdos explícitos e implícitos.

Aqui há, como exemplos de subentendido, os vv. 11 e 12 da segunda estrofe: “Redesenhou mil confrontes/ Nas épocas mais bravias”. Em tal trecho, observa-se que o gaúcho-narrador (explicaremos mais à frente neste capítulo o porquê de considerarmos que o narrador também deva ser entendido como um gaúcho) não expõe claramente que “épocas mais bravias” são essas. Contudo, um leitor ou ouvinte que tenha informações contextuais suplementares acerca da história do Rio Grande do Sul pode se atentar ao fato do contexto mais geral da letra. Desse contexto, podemos citar, como exemplos, o v. 28, “E do decênio cruento”, bem como o v. 18, “Num ajuste fratricida”, que são duas menções à Revolta Farroupilha, uma referente aos dez anos que durou a Revolta e, que como já vimos em capítulos anteriores, dentro da cultura gaúcha sul-rio-grandense, é chamada de “decênio heroico”, “decênio glorioso”, “epopeia libertária” etc e a outra referente ao fato de que era uma revolta civil, onde conterrâneos matavam conterrâneos, sendo uma revolta fratricida. Desse modo, pode-se dizer que está subentendido nos trechos da letra, acima expostos, que o narrador se refere aos dez anos que durou a revolta regional fratricida, sendo que, geralmente, quando se atrela o conceito de liberdade ao gaúcho sul-rio-grandense (via canção), explícita ou implicitamente, fala-se também de tal revolta, geralmente com as partículas “epopeia” ou “decênio”.

Como se poderá notar pela análise da letra dessa canção, muitos termos e expressões da música gaúcha sul-rio-grandense refletem figuras de linguagem, como metáfora, analogia, metonímia, sinédoque etc. Muitas das quais vão depender de informações contextuais para sua melhor compreensão; ou melhor, para se compreender como determinados conteúdos são subentendidos em canções, como essa que por hora analisamos, por membros da cultura gaúcha. Começemos pela análise pragmática da canção.

### **Análise pragmática**

Já explicitamos na canção anterior, “Porque te canto Rio Grande”, como funciona o nível pragmático de análise. Assim, estaremos buscando, na letra de “Peão Farrapo”, referências que se relacionam aos três âmbitos de enunciação: da pessoa (que comunica), do tempo (quando comunica) e do espaço (onde comunica); em outras palavras, aos âmbitos do “eu”, do “aqui” e do “agora” da enunciação.

### **Análise da pessoa: o âmbito dos participantes**

Começamos pela análise da pessoa (do “eu”) no texto. Como usual na pragmática, distinguiremos três níveis de hierarquia enunciativa:

1º nível: Nível do enunciador (o “eu”, autor que escreve) e do enunciatário (“tu”, leitor ou ouvinte).

Em relação à letra de “Peão Farrapo”, o primeiro nível refere-se ao enunciador (compositor) Jorge Nicola Prado (autor da letra) e aos enunciatários (ouvintes ou leitores da música gaúcha sul-riograndense).

2º nível: “Eu” e “tu” no próprio discurso, que estão “dentro” do próprio texto enunciado.

Esse segundo nível se aplica indiretamente no caso de “Peão Farrapo”, já que ele está escrito em terceira pessoa, portanto, com “eu” e “tu” implícitos nas falas do narrador em relação aos atos que narra de uma personagem.

Mas quem seriam essas pessoas na segunda instância da hierarquia enunciativa? Seriam o gaúcho-narrador e o “tu”, que ouve o gaúcho-narrador, caso não seja um monólogo. Essa ressalva destaca-se devido à existência de duas hipóteses.

A primeira hipótese é que o gaúcho-narrador é alguém que, em dado momento e lugar, observa uma terceira personagem, contempla-a com profunda atenção e dirige-se a alguma pessoa (o “tu”, o público que ouve sua narração), tecendo elogios sobre os atos pretéritos dessa terceira personagem que por ali passa. A segunda hipótese é que, o próprio gaúcho-narrador, seja convergente na pessoa do ouvinte, o que o faria cumprir tanto o papel de primeira pessoa (“eu”) como de segunda pessoa (“tu”), caso seja um monólogo.

Justamente, quanto à essa personagem a qual ele tece elogios, partimos da hipótese de que é um “gaúcho” (termo já previa e extensamente definido em capítulos anteriores), o qual o gaúcho-narrador evoca figurativamente nos primeiros versos “Ali vem um desses **tauras** que no calor das refregas forjou-se sobre o cavalo” (vv. 1–3, grifos nossos em negrito). Explicitaremos mais à frente no trabalho, também, como o gaúcho-narrador deixa ricos detalhes na narrativa, sobre o gaúcho-peleador, que endossam essa hipótese.

Também podemos inferir, aproximadamente, principalmente pelos termos usados, como ‘taura’, ‘Pampa’, ‘pago’, ‘ajuste fraticida’ e ‘decênio cruento’ que o narrador também é um gaúcho, o que o torna um “gaúcho-narrador”. E como uma analogia ao gaúcho-narrador da canção anterior, “Porque te canto Rio Grande”, também aqui em “Peão Farrapo”, o narrador ao longo de sua narrativa elogia o gaúcho-peleador, enaltecendo suas façanhas pretéritas e suas características psicológicas mais peculiares.

3º nível: Domínio das vozes dos personagens.

Por fim, quanto ao domínio das vozes dos personagens, nessa canção, há a possibilidade de que, devido aos trechos, “Ali vem um desses tauras...” (vv. 1 e ss.), “E vai essa rude estampa” (vv. 13 e

ss.) e “Vai ser o diacho lá diante” (vv. 22 e ss.) que apesar de não haver aspas ou travessão, pode ser interpretado que o gaúcho-narrador está falando, ou seja, dando voz a si mesmo ao invés de narrar uma história “de cima”, de “fora”, ou seja, em alguns trechos ele descreve atos pretéritos do gaúcho-peleador e em outros trechos, ao que tudo indica, parece que ele fala de dentro da própria história, com voz ativa como personagem, como se tivesse participado, no mínimo como espectador das ações que aconteceram com ou ao redor do gaúcho-peleador, o que os tornaria concomitantes, também, quanto ao tempo passado (tempo linguístico passado da narrativa). Por sua vez, temos ainda o termo “essa” (v. 13) que surge justamente na retomada do momento referencial presente e que, pelas demais qualificações da estrofe, só pode estar exercendo uma função de remissão anafórica ao gaúcho-peleador que está sendo narrado.

E assim como o “tu” do segundo domínio está oculto, aqui no terceiro domínio, o “ele” não possui voz ativa, bem como o “tu” também continua inativo, embora fique claro que o gaúcho-narrador dirige suas palavras a alguém que o ouve, lembrando como dissemos acima, a possibilidade de ser um monólogo onde o próprio gaúcho-narrador é o narratário (destinatário) de sua própria fala.

### **Análise do tempo: o âmbito dos momentos linguísticos**

Relembrando, como já vimos, quanto ao âmbito pragmático do tempo, segundo José Luiz Fiorin (2008, p. 167), divide-se entre:

ME = momento de enunciação;

MR = momento de referência (presente, passado e futuro);

MA = momento do acontecimento (concomitante, anterior e posterior a cada um dos momentos de referência).

#### **ME**

O momento da enunciação (ME) refere-se a um certo período do ano de 1986, ano de lançamento do álbum “Quando o estouro é um estouro” do conjunto regional gaúcho, “Garotos de Ouro”. É nesse álbum que está contida esta canção em análise, letra de Jorge Nicola Prado e música de Daniel Becke.

#### **MR**

Com relação ao momento de referência (MR), constata-se que, com exceção do v. 1 e do v. 2 (no pretérito), refere-se a acontecimentos anteriores ao momento referencial presente (ou seja, está subentendido que se trata de acontecimentos do séc. XIX).

Começemos por uma descrição da ocasião: o momento referencial presente (data indeterminada) é definido no v. 1 como o momento em que o gaúcho-narrador contempla e indica a personagem de sua história passando; isso pela expressão “ali vem” (v. 1). Depois da ruptura temporal no resto da

estrofe, o narrador, durante toda a terceira estrofe (refrão, v. 13), volta para o momento referencial presente, apresentando mais detalhes da personagem que observa. Aqui precisamos destacar uma forte hipótese com a qual trabalhamos.

Ao que tudo indica, no momento específico citado acima em que a narrativa se desenrola no tempo presente (vv. 13–26), as falas estão acontecendo no tempo passado. Vamos explicar o porquê de acreditarmos fortemente nisso. O gaúcho-narrador em dado momento e lugar viu o gaúcho-peleador se aproximando (“um desses tauras”), e, com isso, começou prontamente a descrever atos pretéritos da vida desse gaúcho-peleador (com ricos detalhes, destaque-se). Foi essa passagem do gaúcho-peleador que “desencadeou” essa ação no gaúcho-narrador, “mexeu” com as emoções do gaúcho-narrador, a tal ponto de esse “mergulhar” de volta ao passado (o passado do decênio cruento fratricida), do qual ele mesmo fez parte, no mínimo, como espectador (já que a narrativa não deixa claro se ele também foi um dos tauras peleadores como o gaúcho-peleador que se aproxima). E por que trabalhamos com a hipótese de que esse trecho (vv. 13–26), por mais que seja narrado no tempo linguístico presente (com verbos no presente), refere-se, na verdade, às ações que estão acontecendo “naquele” tempo passado (o tempo do “decênio cruento fratricida”)?

Pela forma como a narrativa se desenrola. É neste exato momento em que lemos:

E vai essa rude estampa/  
mescla de raiva e carinho/  
Bravuras, abrindo caminho/  
Que a liberdade  
é o chamado/  
Que a liberdade é o chamado/  
Num ajuste fratricida/  
De contas que nem são suas/  
Verdades galopam nuas/  
No pago sendo espoliado/  
Vai ser o diacho lá diante/  
Talvez a morte lhe  
plante, no flanco de um descampado/  
Por sorte, sobra-lhe a vida/  
E as cicatrizes sortidas de um  
direito conquistado. (vv. 13–26).

Dessa forma, é como se o gaúcho-narrador se “teletransportasse”, por um momento, de volta para aquele tempo do qual ele participou, no mínimo, como espectador. A passagem do gaúcho-peleador desencadeou essa espécie de “resgate”, de “revirar” na sua memória mais profunda, na qual ele carrega relações de afeto com aquele tempo do decênio cruento fratricida.

Após narrar esses atos do momento presente, que como vimos, se trata de uma espécie de “rápido mergulho mental ao passado”, o gaúcho-narrador parece “despertar do seu transe” e lança a seguinte interrogação: “E do **decênio cruento**/ Que resta ao tempo e ao vento/ Razões pra se repensar? (v. 26, grifos nossos em negrito), a partir da qual, pode-se inferir quatro coisas:

(i) Subentende-se que se refere à hipótese com a qual estamos trabalhando, a Revolta Farroupilha que durou dez anos (1835-1845);

(ii) Deduz-se que o narrador só poderia fazer esse “mergulho temporário de retorno ao passado”, descrevendo ações que rondavam o gaúcho-peleador, por ter vivido no momento em que a revolta aconteceu.

(iii) A expressão “cruento”, acoplada à “decênio”, parte da fala do próprio gaúcho-narrador, nos levando a crer que, se ele próprio assim o qualifica, é porque pôde ter presenciado os dez anos e o

“registrou” assim em sua memória.

(iv) Ambos, o gaúcho-narrador e o gaúcho-peleador, encontram-se vivos após o término da Revolta Farroupilha (o decênio cruento fratricida), tanto é que há a passagem do gaúcho-peleador dentro do campo de visão do gaúcho-narrador; o que está contido em “Ali vem” (v. 1).

MA

Por outro lado, o texto demarca períodos de anterioridade e de posterioridade.

1º momento: Passado de peleia (Revolta Farroupilha, “decênio cruento”, “ajuste fratricida”, “épocas mais bravias”).

Com relação ao momento de referência ao passado, um pode ser constatado com segurança, o passado das refregas, das peleias, dos horizontes esquadrejados e dos confrontes redesenhados (Revolta Farroupilha), que ocorreu “nas épocas mais bravias” (v. 12). Todavia, a expressão pressupõe, pelo adjetivo relativo “mais que”, que há também épocas “menos bravias”. Quando seriam essas épocas “menos bravias”? Ocorreram durante qual tempo da vida do gaúcho-peleador (passado, presente ou futuro)? Todos esses tempos são possíveis, pois o narrador não especificou e nem deixou pressuposto.

2º momento: Presente pós-peleia.

É o momento pós-peleia (posterior à Revolta Farroupilha) em que o gaúcho-peleador e o gaúcho-narrador encontram-se vivos, tanto é que um enxerga a aproximação do outro. Infere-se isso pelo fato de que o gaúcho-narrador está vendo o gaúcho-peleador passar e/ou se aproximar, “Ali vem um desses tauras” (v. 1).

3º momento: Futuro de esperança.

O gaúcho-narrador, “inspirado” pela passagem e/ou aproximação do gaúcho-peleador, como dissemos, acaba por lembrar de coisas guardadas em sua memória e, com isso, após “retornar” de tal passado, promove uma reflexão sobre aquele “decênio cruento fratricida”, questionando-se sobre o que restou desses dez anos cruentos: “Que resta ao tempo e ao vento ?/ Razões pra se repensar?/ **Quem sabe** o futuro entenda/ Que se resolvem contendadas/ Noutras formas de pelear” (vv. 26–31; v. 26 é metafórico; grifos nossos em negrito).

Ou seja, esse futuro, está sendo questionado “aqui” (no tempo presente do gaúcho-narrador), sendo que “aqui” (presente) é onde ele se indaga sobre o “lá” (futuro), acreditando ainda “aqui” (tendo a esperança de) que se podem resolver contendadas “lá” (futuro), “noutras formas de pelear” (as quais ele não deixa claro), mas que não são as mesmas do seu passado em comum com o gaúcho-peleador. Assim, esse futuro, por hipótese, parece se referir a um futuro mais distante do tempo presente da narrativa, onde outras gerações entenderão (ou não) que existem outras formas de se resolver contendadas que não por peleias.

### **Análise do espaço: o âmbito dos lugares linguísticos** <sup>93</sup>

Quanto ao âmbito pragmático do espaço, surgem casos de pronomes demonstrativos e advérbios.

Há dois pronomes demonstrativos: “[d]esses” (v. 1) e “essa” (v. 13); e dois advérbios de lugar: “Ali” (v. 1) e “lá” (v. 22). Pelo que já observamos, “ali” e “[d]esses” são empregados no v. 1, junto de um verbo no presente, porém o primeiro é empregado com função dêitica, mostrando/apresentando um gaúcho-peleador, enquanto o segundo termo, “[d]esses”, provavelmente é empregado com função anafórica, remetendo a outras personagens (“tauras”) como o gaúcho-peleador que ali passa, mas que não necessariamente estão presentes naquele lugar de passagem. Essa é uma remissão anafórica implícita, pois, antes do v. 1, não é falado nada do taura ou de outro taura. Mas o uso da partícula “desses” no lugar de “daqueles”, indica que pode haver mais de um naquele contexto em que a narrativa se desenrola no tempo presente.

No resto do texto não é falado de alguma outra personagem como aquele gaúcho que “vem” (v. 1). Nesse sentido, o texto clarifica as características específicas do sujeito narrado (o gaúcho-peleador), mas não especifica outras características complementares para análise, do grupo do qual ele faz parte (os tauras).

Já quanto ao lugar do momento referencial presente, não há detalhes no texto. Por outro lado, há alguns detalhes sobre locais no passado do taura (gaúcho-peleador) — como “pago” (v. 21) — convergentes com a já mencionada anterioridade particularmente no termo “Pampa” (uso literal), que denota um tipo característico de ambientação geográfica, como vimos na canção anterior, “Porque te canto Rio Grande”.

O gaúcho-narrador aqui, “alçou” Pampa ao uso de “escola” (uso figurado), que conota um espaço de aprendizado para o gaúcho-peleador, concomitante ao tempo das refregas, por ele praticadas.

Destacamos também que, por mais que trabalhemos com a hipótese de que o gaúcho-narrador e o gaúcho-peleador, concomitantemente, dividam o passado do decênio cruento fratricida, não há detalhes claros na narrativa quanto a outros lugares do passado, referentes ao gaúcho-narrador, assim ficando disponíveis duas hipóteses:

- (i) Pampa, também pode ter sido escola do gaúcho-narrador;
- (ii) O gaúcho-narrador pode ter outro local referente ao seu passado, que não seja apenas a Pampa.

### **Conclusões preliminares da análise pragmática**

Por meio da tripla análise pragmática acima (dos sujeitos, dos tempos e dos espaços) podemos já

---

<sup>93</sup> Reforçamos que esse tipo de “espaço” não deve ser confundido com o espaço físico, pois antes, trata-se de uma dimensão do discurso (ficcional ou não) em que se instanciam os objetos referidos, por exemplo, por pronomes demonstrativos (aqui, lá etc.), os quais possuem duas funções básicas: de designar ou mostrar (função dêitica) e de remeter para algo já dito ou que será dito (funções anafórica ou catafórica).

tirar algumas conclusões preliminares:

Há pelo menos três sujeitos (o primeiro, posto; o segundo, parcialmente pressuposto e parcialmente subentendido; e o terceiro, subentendido):

O primeiro desses sujeitos está relacionado ao passado (denominado de “épocas mais bravias” onde houve o decênio cruento fratricida); chamamos esse sujeito de “gaúcho-peleador” (“um desses tauras”). A caracterização desse gaúcho narrado está intimamente relacionada à região do Pampa, sua “escola”. Esse sujeito esteve no tempo passado (Pampa escola, refrega, confrontes), está no tempo presente (“ali vem um desses”) mas nada na narrativa indica que estará no tempo futuro distante (“quem sabe o futuro entenda”).

O segundo desses sujeitos (o próprio narrador) está relacionado ao tempo presente da narrativa, e, como dissemos acima, também esteve no passado do decênio cruento fratricida, no mínimo, como espectador, segundo o trecho em vv. 13–26. Isso corrobora a outra hipótese que esse narrador é um gaúcho, também pelos termos que emprega, ‘Pampa’, ‘pago’, ‘ajuste fratricida’ e ‘decênio cruento’, o que o leva a descrever com ricos detalhes, prontamente, as ações pretéritas do gaúcho-peleador. Nesse sentido, está pressuposto um segundo sujeito (narrador) e subentendido que é gaúcho.

O terceiro desses sujeitos, (que pode ser o próprio narrador em uma espécie de monólogo ou um indeterminado “ouvinte”) está no tempo presente (ouvindo o gaúcho-narrador em vv. 1–13) e no tempo passado. Sobre o futuro de ambos (do gaúcho-narrador e do indeterminado ouvinte), do v. 26 até o fim da letra da canção, não há indícios, pois, por mais que o gaúcho-narrador lance no tempo presente uma indagação sobre como as gerações futuras se comportarão, nada indicia que ele, ou o indeterminado ouvinte, estarão lá também (o mesmo vale para o gaúcho-peleador). Vale observar que a fala do narrador não é clara quanto a quando se trata explicitamente de uma fala para alguém ou de uma reflexão introspectiva para si, de tal modo que sentenças com maior tom retórico e indagativo, como a do v. 26 até o fim da letra, podem sugerir que o narrador esteja refletindo apenas, e não exteriorize seus pensamentos em uma fala.

Na sequência, cabe investigar quais são esses três sujeitos/personagens, como se relacionam entre si, e, por sua vez, precisar espacial e temporalmente as referências linguísticas de momento e de lugar. Começemos pela análise dos personagens.

### **Análise das personagens: os três tipos**

A partir daqui, consideremos os três sujeitos/personagens descritos acima: (1) o gaúcho-narrador; (2) o gaúcho-peleador; e (3) o ouvinte (aquele que ouve o gaúcho-narrador ou que pode ser o próprio gaúcho-narrador em uma espécie de monólogo).<sup>94</sup> Começemos pela análise das relações envolvendo o gaúcho-narrador.

<sup>94</sup> Para sanar maiores dúvidas quanto ao método pragmático, empregado nesta parte, retornar ao mesmo subtítulo na canção anteriormente analisada, pois o mesmo método está sendo empregado.

## **Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-narrador**

### **Tempo presente (“Ali vem”)**

Há duas relações já vistas no início da letra. A primeira é uma relação espacial estática conjuntiva entre o gaúcho-peleador e o gaúcho-narrador no tempo presente e isso está pressuposto pela partícula “ali”, da própria fala do gaúcho-narrador no v. 1 e a outra é uma relação estática conjuntiva temporal, pois ambas as personagens, dividem também o mesmo tempo presente.

Há uma relação estática temporal disjuntiva entre esse presente do gaúcho-narrador e o futuro de “esperança/expectativa” acima já descrito, que podemos ler nas 6ª e 7ª estrofes.

### **Tempo passado (“Épocas mais bravias”)**

Há uma relação estática temporal conjuntiva, entre o passado do gaúcho-narrador e o passado do gaúcho-peleador, a saber, o pretérito-mais-que-perfeito, onde as ações do gaúcho-peleador ocorreram, o que fica claro com o verbo “peleara” (v. 8). Observação: A concomitância temporal e espacial entre o gaúcho-narrador e o gaúcho-peleador não se estende para nenhum tipo de diálogo.

### **Tempo futuro (“De esperança”)**

Há uma relação estática temporal disjuntiva entre o presente do gaúcho-narrador e o futuro de “esperança/expectativa” que podemos ler nas 6ª e 7ª estrofes. O mesmo vale para o gaúcho-peleador e, eventualmente, algum ouvinte.

## **Relações dinâmicas do gaúcho-narrador**

### **Tempo presente (“Ali vem”)**

A aproximação do gaúcho-peleador motiva o gaúcho-narrador a descrever atos pretéritos daquele, atos esses de um passado comum para ambos e esse descrever evoca, no gaúcho-narrador, memórias profundas do decênio cruento fratricida, a ponto de ele se sentir “voltando” para lá num momento dessa descrição (vv. 13–26). Porém, não podemos afirmar que essa evocação foi proposital por parte do gaúcho-peleador, uma vez que essa mudança de estado pode ter sido causada pelo próprio gaúcho-narrador em si mesmo.

### **Tempo passado (“Épocas mais bravias”)**

Caso o gaúcho-narrador tenha se comportado somente como um espectador das ações do gaúcho-peleador no “decênio cruento”, e não como um peleador (já que a narrativa não deixa em nenhum momento descrito que ele também peleou), podemos subentender que foram as ações de

outro sujeito (gaúcho-peleador) que transformaram o gaúcho-narrador, levando-o, no tempo presente, a classificar aquela peleia passada como “cruenta” e, desejando, inclusive, que “o futuro” entenda (possivelmente) que existem outras formas de pelear.

### **Tempo futuro (“De esperança”)**

Não há nenhum indício na narrativa de relação dinâmica entre o gaúcho-narrador e o futuro de esperança.

### **As relações do gaúcho-narrador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto**

Existem cinco relações entre o gaúcho-narrador e três objetos a nível pragmático.

1ª relação: Relação de temor. Com o primeiro objeto, o gaúcho-narrador mantém uma relação de temor, o que está subentendido quando usa a expressão “cruento” (v. 26) para qualificar o decênio que, ao que tudo indica, foi onde o gaúcho-peleador e o próprio gaúcho-narrador estiveram (como já dissemos, uma referência aos dez anos que durou a Revolta Farroupilha). Porém, a narrativa (aos olhos do gaúcho-narrador) qualifica essa revolta específica como “cruenta”, após ela ter acontecido, o que nos leva à segunda relação com o mesmo objeto.

2ª relação: Relação de evitabilidade. Se trata do mesmo objeto; o gaúcho-narrador mantém uma relação de evitabilidade e também está subentendido no mesmo parágrafo onde o mesmo trecho nos leva a crer que ele (o gaúcho-narrador) acredita que tais peleias no futuro podem ser evitadas.

3ª e 4ª relações: Relações de possibilidade e de desejo. Com isso, chegamos aos nossos terceiro e quarto objetos, com os quais o gaúcho-narrador mantém, concomitantemente, uma relação de desejo e de possibilidade. Se trata justamente do “quem sabe o futuro entenda/ que se resolvem contendendas/ noutras formas de pelear” (estrofes 6 e 7). Nessa expressão, converge, em um mesmo objeto, a possibilidade e o desejo ([n]outras formas de pelear), desde que não sejam cruentas (evitadas, a 2ª relação). Ao que tudo indica, se trata de uma metáfora relacionada às peleias futuras. Ou seja, ele acredita que haverá contendendas no futuro, mas acredita que tais contendendas possam ser resolvidas noutras formas de “pelear”, mas não necessariamente “peleando” (no sentido literal).

5ª e última relação: Relação de conhecimento. As ações pretéritas (tempo linguístico passado) relacionadas à história do gaúcho-peleador, são de conhecimento do gaúcho-narrador, tanto é que aparecem constantemente na narrativa (como já dissemos, entre outros fatos, pelo fato do gaúcho-narrador também ter participado do passado do decênio cruento fratricida, no mínimo, como espectador). Logo, pressupõe-se que há um saber profundo sobre essa história, a ponto de o “reaparecimento” do gaúcho-peleador ter afetado os sentimentos do gaúcho-narrador, fazendo-o “mergulhar” de volta nesse passado em comum.

### **Síntese do papel do gaúcho-narrador na narrativa**

Como o gaúcho-narrador imediatamente percebe e reconhece um gaúcho-peleador chegando, começa a falar sobre seu passado. E como conhece a história desse gaúcho-peleador, pelo fato de ter dividido momentos de um passado concomitante a ambos, distingue aquilo que é temível daquilo que é desejável nessa história, ao passo que entrevê um futuro distante e incerto. Desse modo, vê a inevitabilidade de peleias análogas àquele “decênio cruento fraticida” (e assim o deseja) em futuras contendas que se lhe apresentem ou a outros. Sigamos agora para a análise das relações envolvendo o gaúcho-peleador.

### **Relações estáticas (conjuntivas e disjuntivas) do gaúcho-peleador**

#### **Tempo presente (“Ali vem”)**

Há duas relações já vistas no início da letra.

1ª relação: Uma relação espacial estática conjuntiva entre o gaúcho-peleador e o gaúcho-narrador no tempo presente e isso está pressuposto pela partícula “Ali” da própria fala do gaúcho-narrador no v. 1. Ressaltando que não podemos afirmar, com exatidão, a distância espacial entre ambas as personagens, por mais que dividam o mesmo espaço na narrativa (seja em que tempo linguístico for).

2ª relação: Uma relação estática conjuntiva temporal, pois ambas as personagens dividem também o mesmo tempo presente.

#### **Tempo passado (“Épocas mais bravias”)**

Sem sombra de dúvidas, o passado do gaúcho-peleador é o mais destacado durante a narrativa. Encontramos, portanto, várias relações.

1ª relação: Por hipótese, há uma relação estática temporal conjuntiva entre o passado do gaúcho-narrador e o passado do gaúcho-peleador, a saber, onde as ações do gaúcho-peleador ocorreram, o que fica claro com o verbo “peleara” (v. 8).

2ª e 3ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há duas relações estáticas conjuntivas: (2ª) relação entre ele e o calor das refregas; e (3ª) relação entre ele e o cavalo sobre o qual “forjou-se” (metáfora), segundo os vv. 2–3 (“Que no calor das refregas/ Forjou-se sobre o cavalo”).

4ª, 5ª e 6ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há três relações estáticas conjuntivas: (4ª) relação entre ele e a Pampa “escola” (metáfora); (5ª) relação entre ele, a lança, a espada e a pistola; e (6ª) relação entre ele e o tino que o guiava, segundo os vv. 4–6 (“Teve a Pampa por escola/ A lança, espada, pistola/ E o tino para guiá-lo”).

7ª e 8ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há duas relações estáticas disjuntivas: (7ª) relação entre ele e a terra da qual não era dono; e (8ª) relação entre ele e as sesmarias, da qual não era senhor, segundo os vv. 7–9 (“Não sendo dono da terra/ Peleara como se fosse/ O senhor das

sesmarias”).

9ª e 10ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há duas relações estáticas conjuntivas: (9ª) relação entre ele e os horizontes esquadrejados (metáfora); e (10ª) relação entre ele e os mil confrontes redesenhados (metáfora e hipérbole), segundo os vv. 10–12 (“Esquadrejando horizontes/ Redesenhou mil confrontes/ Nas épocas mais bravias”).

11ª e 12ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há duas relações estáticas conjuntivas: (11ª) relação entre ele e a estampa rude (sinédoque *pars pro toto* e metáfora), mescla de raiva e carinho; e (12ª) relação entre ele e o caminho que era aberto por bravuras (metáfora), segundo os vv. 13–15 (“E vai essa rude estampa/ Mescla de raiva e carinho/ Bravuras, abrindo caminho”).<sup>95</sup>

13ª relação: No passado do gaúcho-peleador, há uma relação estática disjuntiva entre ele e a liberdade, segundo os vv. 13–17 (com grifos nossos em negrito): (“E vai essa rude estampa/ Mescla de raiva e carinho/ Bravuras, abrindo caminho/ **Que a liberdade é o chamado/ Que a liberdade é o chamado**”). Se trata de uma metáfora. Observação: Isso deixa subentendido que houve um momento em que o gaúcho-peleador lutou por essa liberdade (logo não a tinha) e que posteriormente a conquistou, o que evidenciamos na 17ª e na 18ª relações.

14ª e 15ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há duas relações estáticas conjuntivas: (14ª) relação entre ele e o ajuste fratricida; e (15ª) relação entre ele e contas que nem são suas, segundo os vv. 18–21: (“Num ajuste fratricida/ De contas que nem são suas/ Verdades galopam nuas/ No pago sendo espoliado”). Observação: Como já explicado nos Capítulos II e III, os gaúchos que pelearam na Revolta Farroupilha, o fizeram defendendo os ideais dos comandantes farroupilhas e não, propriamente dito, os seus. Logo, subentendemos que a partícula “de contas que nem são suas”, é usada para indicar que o gaúcho-peleador fez parte, como lutador, de uma revolta, onde duas partes procuravam um ajuste, que era, entre outras coisas, fratricida. Tais partes eram, de um lado, os Farroupilhas e de outro as tropas legalistas da Monarquia. Quanto ao trecho: “Verdades galopam nuas/ No pago sendo espoliado”, se trata de uma prosopopeia.

16ª relação: No passado do gaúcho-peleador, há uma relação estática disjuntiva, sendo entre ele e a morte, segundo os vv. 22–23: (“Vai ser o diacho lá diante/ Talvez a morte lhe plante/ No flanco de um descampado”). Como o gaúcho-peleador está passando no tempo presente (v. 1, “Ali vem um desses tauras”), isso significa que a morte não lhe plantou no passado, no flanco de um descampado. Se trata de uma metáfora.

17ª e 18ª relações: No passado do gaúcho-peleador, há duas relações estáticas conjuntivas: (17ª) relação entre ele e as cicatrizes sortidas; e (18ª) relação entre ele e o direito conquistado (a liberdade conquistada, que fora o chamado), segundo os vv. 24–25: (“Por sorte sobra-lhe a vida/ E as cicatrizes

<sup>95</sup> Duas observações: primeiramente, destaque-se o plural da palavra “bravura”, o que fica subentendido como uma qualidade dos tauras, grupo do qual o gaúcho-peleador fazia e faz parte durante toda a narrativa. A bravura não era uma qualidade exclusiva somente do gaúcho-peleador, mas sim dos gaúchos-peleadores (“tauras”), que abriam caminho com suas bravuras. Segundamente, cabe lembrar que todo o trecho que vai dos vv. 13–26, por mais que seja narrado no tempo linguístico presente, se refere a atos do tempo passado do decênio cruento fratricida.

sortidas de um direito conquistado”). Observação: Pode, portanto, ficar subentendido que o momento em que o gaúcho-peleador passa pelo campo de visão do gaúcho-narrador (presente pós-peleia) — v. 1 (“Ali vem um desses [...]”) — é o momento em que ele já está com esse direito conquistado, ou seja, livre.

### **Tempo futuro (“De esperança”)**

Mesmo caso do tempo futuro do gaúcho-narrador, acima explicado.

### **Relações dinâmicas do gaúcho-peleador**

#### **Tempo presente (“Ali vem”)**

Como explicamos acima, a aproximação do gaúcho-peleador motiva o gaúcho-narrador a descrever atos pretéritos daquele, atos esses de um passado comum para ambos e esse descrever evoca no gaúcho-narrador memórias profundas do decênio cruento fratricida, a ponto de ele se sentir “voltando” para lá num momento dessa descrição (vv. 13–26). Porém, não podemos afirmar que essa evocação foi proposital por parte do gaúcho-peleador, uma vez que essa mudança de estado pode ter sido causada pelo próprio gaúcho-narrador em si. Logo, não podemos afirmar sequer que o gaúcho-peleador também tenha visto o gaúcho-narrador ou sentido qualquer tipo de emoção (mudança de estado).

#### **Tempo passado (“Épocas mais bravias”)**

Abaixo há quatro transições de estados estáticos que, portanto, caracterizam dinâmicas do gaúcho-narrador.

1ª transição: Há uma transição de um estado estático disjuntivo para um estado estático conjuntivo; nos vv. 2–6, lemos: “Que no calor das refregas/ Forjou-se sobre o cavalo/ Teve a Pampa por escola/ A lança, espada, pistola/ E o tino para guiá-lo”. Ou seja, subentendemos que o gaúcho, antes de ter “se forjado” por sobre o cavalo, sem a lança, sem a espada, sem a pistola e sem o tino para guiá-lo, ainda não era “peleador” e, depois, devido ao “calor das refregas”, o mesmo gaúcho se converteu (foi se convertendo) no gaúcho-peleador; só que agora, forjado por sobre o cavalo etc., todas as situações descritas, na Pampa que era como uma escola.

2ª transição: Há uma transição de um estado estático disjuntivo para um estado estático conjuntivo; nos vv. 7–9, lemos: “Não sendo dono da terra/ Peleara como se fosse/ O senhor das sesmarias”. Como dissemos anteriormente, o gaúcho-peleador nunca foi dono da terra e senhor das sesmarias. Mas o uso da partícula, “como”, subentende que o gaúcho-peleador realmente se sentiu, em um determinado momento, “o senhor das sesmarias”, o que o levou a esquartejar horizontes e redesenhar mil confrontes. Se ele não tivesse peleado como se fosse (comparação) o senhor das

sesmarias, possivelmente haveria outros resultados. Logo, antes da peleia, ele não se sentia o senhor das sesmarias, mas, durante a peleia, peleou como se fosse.

3ª transição: Há uma transição de um estado estático disjuntivo para um estado estático conjuntivo; nos vv. 15–16, lemos: “Bravuras, abrindo caminho/ Que a liberdade é o chamado”. O gaúcho, como já explicamos anteriormente, de “não-livre”, passa para um estado de “livre”. Podemos subentender que os gaúchos-peleadores (os tauras) de “não-livres”, passaram para um estado de “livres”.

4ª transição: Há uma transição de um estado estático disjuntivo para um estado estático conjuntivo; no v. 25, lemos: “E as cicatrizes sortidas de um direito conquistado”. Podemos subentender que, antes de entrar na peleia (nas refregas, nos confrontes), o gaúcho-peleador não possuía cicatrizes sortidas (que vieram junto com o direito conquistado); durante a peleia (o decênio cruento fratricida) conquistou tais cicatrizes sortidas, juntamente com a liberdade.

### **Tempo futuro (“De esperança”)**

Como já dito, não há indícios na narrativa.

### **As relações do gaúcho-peleador com determinados objetos de valor disjunto ou conjunto**

Existem, na narrativa do gaúcho-narrador, quatro objetos, a nível pragmático, com os quais o gaúcho-peleador mantém (no passado da narrativa) relações específicas. Seguem essas relações abaixo:

1ª relação: de desejo (relativo ao querer). O gaúcho-peleador desejava a liberdade, desejava lutar pelo direito (que se tornou um direito conquistado, a saber, a liberdade).

2ª relação: de possibilidade (relativo ao poder). O gaúcho-peleador teve a possibilidade de estar nas refregas, estar a cavalo, estar na Pampa que foi como uma espécie de “escola”, a possibilidade de ter armas e o tino, a possibilidade de pelear como se fosse o senhor das sesmarias, a possibilidade de redesenhar mil confrontes e esquartejar horizontes, a possibilidade de carregar uma estampa rude (farrapa), mescla de raiva e carinho, a possibilidade de ser bravo e por isso, a possibilidade de abrir caminho, a possibilidade de ouvir a liberdade que era o chamado, a possibilidade de se negar a ajudar a resolver o ajuste de contas fratricidas (coisa que não fez) e a possibilidade de lutar pelo direito que se conquistou (a liberdade).

3ª relação: de evitabilidade (poder não fazer, ser, obter etc.). O gaúcho-peleador podia evitar as refregas, montar a cavalo, evitar as armas e o tino, evitar pelear como se fosse o senhor das sesmarias, evitar redesenhar os mil confrontes e esquartejar os horizontes, evitar ouvir o chamado da liberdade e evitar ajudar a resolver o ajuste fratricida de contas que nem eram suas.

4ª relação: de conhecimento (relativo ao saber). O gaúcho-peleador conheceu como utilizar o cavalo (enquanto peleador), conheceu como usar a espada, a pistola, a lança e o tino que o guiou.

### Síntese do papel do gaúcho-peleador na narrativa

Na narrativa de “Peão Farrapo”, por mais que se trate de uma construção literária, vemos o quanto a construção da identidade cultural que envolve o gaúcho do Rio Grande do Sul do século XIX foi “absorvida”, também, pelo grupo de compositores que escrevem letras para músicas gaúchas no século XX (já salientamos no Capítulo IV como a tradição gaúcha influenciou também os músicos). Como bem salientamos nos Capítulos II e III, os gaúchos (grupo específico) não eram os donos da terra (sesmarias). Os “donos da terra” eram membros de outro grupo social, para o qual, os gaúchos prestavam os mais diversos tipos de serviços, inclusive em batalhas como soldados (no caso dos farrapos). Mas se construiu a ideia (por motivos políticos, como bem vimos) de que todos os sul-rio-grandenses daquele período (gaúchos ou não) lutaram por um mesmo ideal de liberdade contra um inimigo em comum, ponto já debatido e refutado pela historiografia atual, como salientamos durante toda a monografia. Precisávamos salientar isso para explicar ao leitor o que Jorge Nicola Prado quis realmente dizer quando usou o termo “liberdade”.

Existem no mínimo, duas razões que motivam o gaúcho-peleador a estar nas lutas do decênio cruento fratricida (segundo a construção fictícia de compositor de “Peão Farrapo”):

(1ª) lutar como se fosse o senhor das sesmarias, pelo fato de não ser dono delas, e (2ª) o desejo de ter conquistado o direito de ter essas terras, ou seja, liberdade aqui, é usada como sinônimo de posse (posse das terras). O gaúcho-peleador queria ser livre para ser dono dessas terras junto com outros tauras. Durante tais lutas, esse gaúcho teve um trio de itens e mais o seu tino que o guiaram por sobre a Pampa que era escola, onde se forjou por sobre o cavalo. Assim lutando, com outros bravos, abriu caminho ouvindo o chamado da liberdade, mas para conquistar tal direito, adquiriu cicatrizes sortidas. Liberdade, portanto, na construção de Jorge Nicola Prado, se configura como: reivindicar o direito de ter posse da terra devido ao fato de já estar morando nessa terra há muito tempo, o que seria uma espécie de “*usucapio*”.<sup>96</sup>

Deveríamos agora, seguindo o padrão de aplicação, analisarmos as relações estáticas, dinâmicas, com objetos e síntese do ouvinte. Porém, como não sabemos exatamente se há mesmo um ouvinte aqui, trabalhamos com duas hipóteses:

- (i) Se o gaúcho-narrador for o próprio ouvinte, valem as mesmas relações previamente definidas.
- (ii) Se houver outro ouvinte (personagem diferente), como essa personagem não está instanciada com nenhum pronome, não há como lhe conferir alguma relação dentro do texto.

Concluídas as análises de relações do três sujeitos/personagens acima, continuemos, como fizemos em “Porque te canto Rio Grande”, com uma figura de linguagem, que, dentre tantas, foi uma

<sup>96</sup> Segundo a ABL — Academia Brasileira de Letras (ver bibliografia): usucapião (do latim, *usucapio*: “adquirir pelo uso”) é uma forma originária de aquisição do direito de propriedade sobre um bem móvel ou imóvel em função de haver utilizado tal bem por determinado lapso temporal, contínua e incontestadamente, como se fosse o real proprietário desse bem.

da que mais nos chamou a atenção na narrativa e que ajuda a definir a identidade do gaúcho sul-rio-grandense em letras de canções do gênero musical gaúcho do mesmo estado.

**“No calor das refregas, forjou-se sobre o cavalo” — Figura de linguagem central**

Nos vv. 1–3, “Ali vem um desses tauras/ Que no calor das refregas/ Forjou-se sobre o cavalo”, encontramos uma expressão metafórica que se refere a uma parte da identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense, e que em seu interior, utiliza expressões como “centauro dos pampas”, “monarca das coxilhas”, “peleador bem montado”, como metonímias para se referir à uma das tantas características dessa identidade construída para o gaúcho sul-rio-grandense.

O uso de tais termos é bastante difundido dentro da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul, principalmente em letras de canções, sempre atrelando o cavalo ao homem gaúcho e vice-versa, numa espécie de “irmandade”, onde por horas o animal é sinônimo de “conquista de liberdade”, outras sinônimo de virilidade, outras sinônimo de coragem (devido ao fato do ginete<sup>97</sup> ter que amansar cavalos selvagens) e, em outras, é sinônimo de apreensão de distâncias (é muito comum usar o cavalo em letras como o veículo que permite ao gaúcho percorrer longas distâncias dentro do pago, sempre em busca da manutenção ou conquista da liberdade).

Começemos explicando o uso metafórico de “forjou-se”. O termo em questão, não foi aplicado no sentido simples (trabalhar algum metal na forja, trabalho do ferreiro que molda o aço, o ferro etc.). Usou-se, analogamente, para sintetizar a “essência” de uma das características culturais mais marcantes do gaúcho sul-rio-grandense, “o exímio cavaleiro”, o “valente domador”, “o excelente ginete” que se forma, entre outras situações, por sobre o cavalo.

“No calor das refregas”, em meio às mais diversas situações envolvendo tiros, mortes, sangue, esse ser (segundo a literatura e as letras de canções) “se forjou” por sobre seu cavalo, assim como outros tauras. A palavra ‘forjar’, aqui, é aplicada no sentido de “modelar-se”, “fabricar-se”, ou seja, esse homem construiu a si mesmo por sobre as batalhas das quais participou, mas, atrelado sempre ao seu cavalo, quando nessas batalhas. Historicamente, esse animal realmente fez parte da história de construção da fronteira militar da província. Como a contribuição escrita de Nicolau Dreys (1962, p. 160), apud irmãos Nunes (1982, pp. 214–217) nos mostra, “o gaúcho é ótimo cavaleiro, identificado com o cavalo, nasce, vive e morre com ele e nunca se recusou a montar qualquer cavalo e ainda”:

[...] todos os exercícios de manejo e de picaria dos mestres de equitação da Europa são familiares ao gaúcho, e alguns dos exercícios mais difíceis são mesmo entre eles divertimentos de crianças; um gaúcho nunca desce do cavalo para apanhar suas armas ou qualquer objeto que deixou cair; por um movimento rápido, ele se debruça até a mão chegar ao chão, sem por isso retardar o andar do cavalo, seja qual for a velocidade do seu passo.

Logo, é comum encontrarmos em letras de canções gaúchas do século XX e passagens literárias gaúchas desde o século XIX, versos que conectam tal animal ao gaúcho do Rio Grande do Sul e

<sup>97</sup> Segundo os irmãos Nunes (1982, p. 229): “Pessoa que monta bem, com firmeza e com garbo. Bom cavaleiro, domador”.

Pesavento (1993, p. 389) reforça isso: “[...] gaúchos, exemplificados na alegoria do centauro: metade homem, da qual herda os princípios da nobreza de alma e honradez; metade cavalo, simbolizando a força, a intrepidez, a mobilidade de quem conhece jugos”.

Uma canção que ficou muito famosa na discografia gaúcha do século XX, é “Florêncio Guerra”, chamamé de Luiz Carlos Borges e Mauro Ferreira, registrado no ano de 1999, pela gravadora ACIT, em Porto Alegre, (5' 55") em formato de CD. Nesta obra, lê-se em um trecho da letra (grifos nossos em negrito): “Acharam Florêncio morto, por cima do seu cavalo. Alguém que andava no campo, viu um **centauro sangrado**. Caídos no mesmo barro, voltando pra mesma terra”.

Portanto, na letra de “Peão Farrapo”, “forjou-se sobre o cavalo” tem total relação com o que acima expomos. É uma das características mais marcantes da identidade do gaúcho sul-riograndense.

### **Percurso da ação (o programa narratológico)**

Um programa narrativo é uma sequência de ações praticadas por algum sujeito. Como vimos na letra de “Porque te canto Rio Grande”, no estudo das narrativas (narratologia), distingue-se ao menos dois tipos de programas narrativos: um de performance e um de competência.

#### **A performance do gaúcho-narrador**

Há como interpretarmos duas possibilidades da performance da narrativa do gaúcho-narrador:

(i) a presença do gaúcho-peleador, como já afirmamos anteriormente, inspirou o gaúcho-narrador a descrever atos acontecidos no passado em comum para ambos, a ponto de o gaúcho-narrador se sentir “lá” novamente, por um trecho da narrativa. Mas para além disso, não houve uma intenção por trás de tal narrativa. Ele estaria narrando por influência do aparecimento do gaúcho-peleador e a forma como acaba a narrativa (lançando uma indagação ao futuro) pode ser incidental.

(ii) Apesar de inspirado pela presença do gaúcho-peleador, há em concomitância uma intenção de colocar o ouvinte (ou ele próprio) em uma reflexão sobre os possíveis conflitos do futuro (como resolvê-los).

#### **A competência do gaúcho-narrador**

Não há um programa de competência explícito do gaúcho-narrador, ou seja, o enunciador omite as razões que o capacitaram a narrar. Por hipótese, vale lembrar que uma das razões que o capacitaram a narrar foi a de ter participado, no mínimo, como espectador dos eventos narrados.

#### **A performance do gaúcho-peleador**

Em “Peão Farrapo”, segundo o gaúcho-narrador, observa-se que o gaúcho-peleador (personagem que está sendo narrada) agiu em um programa narrativo de performance. Ele (assim como o gaúcho

peleador de “Porque te canto Rio Grande”) tinha um objeto final a ser alcançado (liberdade), em algum momento (do passado) esteve em disjunção com ela (o gaúcho-narrador não deixa claro quando), e em algum momento (indefinido), a conquistou.

### **A competência do gaúcho-peleador**

Também em “Peão Farrapo”, há um programa de competência (sequência de várias ações) praticadas pelo próprio gaúcho-peleador (personagem narrada) que, por fim, acabam por transformá-lo (relações dinâmicas, de transição). Ele forjou-se sobre o cavalo, no calor das refregas, mesmo não sendo dono da terra; peleara como se fosse o senhor das sesmarias, esquetejou horizontes, redesenhou mil confrontes e com sua estampa, misto de raiva e carinho, foi um dos bravos enquanto abria caminho, pois a liberdade era o chamado, mesmo que em um ajuste fraticida de contas que nem eram suas.

### **A performance e a competência do ouvinte**

Não há relações dinâmicas, logo, não há programa narratológico.

### **Virtual, Atualizado ou Realizado**

Já aplicamos em “Porque te canto Rio Grande”, a análise de José Luiz Fiorin (2008, p. 201), sobre o percurso das ações de um sujeito (transformado), podendo caracterizá-lo como virtual, atualizado ou realizado. Apliquemos, abaixo, a mesma análise para os sujeitos de “Peão Farrapo”:

#### **Gaúcho-narrador**

O gaúcho-narrador é, ao menos, virtual, nas duas hipóteses acima citadas.

#### **Gaúcho-peleador**

O gaúcho-peleador pode ser entendido como um sujeito realizado em relação ao seu desejo por liberdade.

#### **Ouvinte**

Como não há programa narratológico, não há caracterização do sujeito.

Sigamos agora para a parte de análises musicais.

### **Campo da performance musical**

Em relação aos ouvintes, ritmos, hibridização, melodias, campos harmônicos, improvisos, performance em eventos musicais (reais ou possíveis), instrumentação, registros fonográficos, identificação do público com o gênero e sua funcionalidade, indumentária, ambientes e interação e

duração das apresentações, as mesmas explicações dadas às respectivas partes na canção anterior, “Porque te canto Rio Grande”, cabem à esta canção, “Peão Farrapo”.

### **Campo da expressão musical de “Peão Farrapo”**

#### **Ritmo**

Quanto ao campo da expressão musical, começemos pelo ritmo de chamamé. Trata-se de um ritmo dançante, em compasso ternário (3/4). Segundo J. Borba (2018, p. 12):

Chamamé, gênero musical transnacional latino-americano que tem sua primeira gravação em Buenos Aires, no ano de 1930. O epicentro dessa prática musical é a província de Corrientes, no nordeste da Argentina, fronteira com o Paraguai. Esta prática musical e dançante possui uma relação histórica com a polca paraguaia, sendo este o motivo pelo qual, nas primeiras gravações, o Chamamé foi denominado como “polca correntina”, uma tentativa para identificá-lo como sendo da Argentina, país vizinho do Brasil. Suas características musicais são o ritmo em 6/8 com hemíolas, indicativo de que, dentro deste ritmo binário composto, existem, simultaneamente, outras unidades de compasso, como o 3/4 e mais raramente o 2/4, assim como na polca paraguaia. Além disso, tem uma harmonia que, basicamente, utiliza o primeiro e quinto graus, como vários outros gêneros musicais latino-americanos (BUGALLO, 2008, p. 71), sem deixar de ser influenciado pela cultura guarani, tanto em Corrientes (PIÑEYRO, 2011, p. 20), como em Mato Grosso do Sul (HIGA, 2010, p. 33), devido à forte influência da cultura desse povo nos territórios onde acontece essa prática musical.

#### **Harmonia (campo harmônico)**

O campo harmônico da canção gira em torno do tom de Ré maior, passando por Mi menor e Lá maior. O compasso da canção é ternário e tem o primeiro tempo como o forte. Mesmo sendo um ritmo que pode ser tranquilamente dançado, o chamamé possui um “duplo poder” (assim como a vanera que é o ritmo de “Porque te canto Rio Grande”). Por um lado, pode levar o ouvinte à reflexão do tema e à audição atenciosa da estética musical, mas, por outro, pode ser bem dançante, ritmicamente regular e aberto a improvisos, adequando-se também a ambientes onde o foco principal é se entreter, dançar, beber, bailar e festejar sem necessariamente chamar a atenção concentrada para a composição harmônica ou lírica. Por essa razão, o chamamé predomina em situações de entretenimento, como em bailes, festas e shows.

Quanto à expressão harmônica da canção “Peão Farrapo”, pode-se destacar, que, comparando-se ao campo harmônico de “Porque te canto Rio Grande”, a primeira apresenta um pouco mais de complexidade que nos exige uma reflexão temporária.

Ressaltamos, como já o fizemos durante todo este capítulo, que, tanto as letras de “Porque te canto Rio Grande” como de “Peão Farrapo”, confrontam (colocam em contraste) dois conceitos fundamentais: liberdade e peleia (sendo peleia também apresentada como “refrega”, “confronte”, “ajuste fratricida”, “contenda”, “decênio cruento”). Ora, se tais conceitos aparecem nas letras, podemos analisar como tais conceitos “aparecem” nas músicas no que toca, principalmente, à harmonia e melodia; em outras palavras, Dionísio Costa e Jorge Nicola Prado (letristas) “pintaram” esses conceitos, cada qual a sua forma (mas com muitas similitudes). Como Pedro Neves e Daniel

Becke (músicos) “pintaram” esses mesmos conceitos, quando musicaram as letras já prontas, cada qual do “seu” parceiro de letra, e desenvolveram o trabalho de musicar (cria melodia, ritmo e harmonia)?

No caso de “Porque te canto Rio Grande”, notamos que Pedro Neves, em relação à melodia, preferiu adequar à letra um solo melódico vocálico simples. Seguiu um padrão de repetição, praticamente igual, das notas cantadas da parte A na parte B. Isso também aconteceu nos solos de acordeon que separam a parte A da canção da parte B, chamadas comumente na prática musical gaúcha do Rio Grande do Sul de “introduções” (as partes que antecedem as partes que sempre se repetem). Em relação ao campo harmônico criado por Pedro para a letra de Dionísio, notamos também o mesmo padrão. O campo harmônico não sofreu acidentes, repetindo-se também da mesma forma. Essa forma de criação musical, melódica e harmônica, é uma das características do cantor e compositor Pedro Neves.

Já no caso de “Peão Farrapo”, notamos alguns detalhes distintos. O compositor da música, Daniel Becke, também utilizou, em relação ao campo harmônico, preferências por poucos acidentes, mas parece-nos, auditivamente, mais complexo que “Porque te canto Rio Grande”. Por mais que tenha também sido repetitivo no campo harmônico, pareceu-nos que quando o letrista focava textualmente em “confrontes”, “refregas” e “horizontes esartejados”, que o responsável pela criação melódica e harmônica, preferia o campo harmônico menor (girando em torno de Si menor) para passar a sensação ao ouvinte de tensão, de luta, de “situação a ser resolvida”. Dentro do campo harmônico de Si menor, as escolhas dos acordes feitas por Daniel Becke, ou seja, a harmonia funcional da música, cria no ouvinte, a sensação de instabilidade. É o contraste entre o campo harmônico de Ré maior e seu relativo menor, Si menor que promove essa sensação.

Já quando o gaúcho-peleador, com sua rude estampa, (mescla de raiva e carinho), ia em busca do chamado da liberdade, (abrindo caminho entre os bravos) a opção de Daniel Becke foi por notas melódicas que tornavam-se (sustentavam-se) mais longas e o campo harmônico partia para Ré maior, passando a sensação de “algo resolvido”, de uma “peleia que foi consumada”, de mais conforto (auditivo), ou seja, o contraste entre o campo harmônico menor (“refregas”, “não-liberdade”) e o campo harmônico maior (“liberdade conquistada”). Isso causa no ouvinte a volta para a estabilidade funcional da harmonia.

Nesse ínterim, quando o letrista (Jorge) volta-se a relatar a imprecisão do gaúcho-narrador quanto às decisões do futuro, Daniel volta-se novamente para uma mescla entre o campo harmônico de Ré maior e o campo harmônico de Si menor, (relativa menor de Ré, predominância temporária de instabilidade novamente) parecendo, clara e conscientemente, acompanhar o contraste textual entre “liberdade *versus* refregas” e entre “dúvidas *versus* certezas”.

Por fim, quando o letrista repete a parte, “Quem sabe o futuro entenda/ Que se resolvem contendas/ Noutras formas de pelear (vv. 32–34) Daniel parece fazer o campo harmônico (e

melódico) da canção rumar para uma descida definitiva ao seu fim com a seguinte sequência: Mi menor - Ré maior - Fá sustenido - encerrando em Si menor.

Concluindo, pareceu-nos que o campo harmônico de “Peão Farrapo” foi construído de forma mais orgânica (em relação à letra) que o campo harmônico de “Porque te canto Rio Grande”, apesar de também possuir um padrão repetitivo, clássico hábito dos compositores nas canções gauchescas sul-rio-grandense de bailes que tem, entre outros objetivos, fazer o público decorar a letra. E o músico Daniel Becke que colocou a harmonia e melodia desse chamamé “em cima” da letra de Jorge Nicola Prado, procurou seguir o contraste textual entre “liberdade” *versus* “refregas”, sensação auditiva que não tivemos ao analisar a música colocada por Pedro Neves “em cima” da letra de Dionísio Costa.

Para o campo harmônico de “Peão Farrapo”, não é necessário descrevermos novamente a tabela que colocamos em “Porque te canto Rio Grande”, pois, apesar do campo harmônico girar em torno de Ré Maior e Si menor, os acordes de tal campo, seguem o mesmo padrão de função da tabela anterior (Ré maior — Mi menor — Fá# menor — Sol maior — Lá maior — Si menor — Dó# diminuto).

Esses acordes de “Peão Farrapo”, acima mencionados, não são empregados nessa canção simplesmente na ordem acima (da escala de Ré maior e seu relativo menor, Si menor). A exposição acima descreve as funções harmônicas de cada grau da escala de Ré, o que, dada a mesma proporção de entre tons, aplicou-se também ao caso de “Porque te canto Rio Grande”.

Abaixo, pode-se conferir a cifra simplificada de “Peão Farrapo” com os acordes acima mencionados na ordem escolhida pelo compositor Daniel Becke, segundo a gravação original de 1986, interpretada pelo grupo “Os Garotos de Ouro” no álbum “Quando o estouro é um estouro”.

### **Cifra**

<b>Bm</b>	<b>Em</b>
Ali vem um desses tauras	
	<b>A7</b>
Que no calor das refregas	
	<b>D</b>
Forjou-se sobre o cavalo	
<b>F#7</b>	<b>Bm</b>
Teve a Pampa por escola	
	<b>A7 G</b>
A lança, espada, pistola	
	<b>F#7</b>
E o tino para guiá-lo	

**Bm**                    **Em**  
 Não sendo dono da terra  
                                  **A7**  
 Peleara como se fosse  
                                  **D**  
 O senhor das sesmarias  
**F#7**                    **Bm**  
 Esquartejando horizontes  
**F#7**                    **Bm**  
 Redesenhou mil confrontes  
                          **A7**      **G F#7**  
 Nas épocas mais bravias  
      **Em A7**            **D**  
 E vai essa rude estampa  
**Em**            **A7**      **D**  
 Mescla de raiva e carinho  
**Em**      **A7**      **D**  
 Bravuras abrindo caminho  
**G**                            **D**  
 Que a liberdade é o chamado  
**G**                            **D**  
 Que a liberdade é o chamado  
                          **Em**      **A7**  
 Num ajuste fraticida  
                          **D**                    **Bm**  
 De contas que nem são suas  
**G**  
 Verdades galopam nuas  
                          **F#7**                    **Bm**  
 No pago sendo espoliado  
                          **A7**      **D**  
 Vai ser o diacho lá diante  
                          **A7**      **D**  
 Talvez a morte lhe plante  
**F#7**                            **Bm**  
 No flanco de um descampado

**G**  
 Por sorte sobra-lhe a vida

**G**  
 E as cicatrizes sortidas

**F#7**  
 De um direito conquistado

**A7 D**  
 E do decênio cruento

**A7 D**  
 Que resta ao tempo e ao vento

**F#7 Bm**  
 Razões pra se repensar

**G**  
 Quem sabe o futuro entenda

**G**  
 Que se resolvem contendas

**F#7**  
 Noutras formas de pelear

**Em D**  
 Quem sabe o futuro entenda

**F#7**  
 Que se resolvem contendas

**Bm**  
 Noutras formas de pelear

### **Conclusão de análise de “Peão Farrapo”**

Como fizemos em “Porque te canto Rio Grande”, mostramos na análise de “Peão Farrapo” a existência de, ao menos, dois sujeitos gaúchos, linguisticamente distintos, mas que podem ser intimamente entrelaçados na história do Rio Grande do Sul, em sua tradição moderna, na cultura gaúcha do mesmo estado e na música gaúcha sul-rio-grandense.

Esses dois gaúchos (gaúcho-narrador e gaúcho-peleador), assim como aconteceu em “Porque te canto Rio Grande”, relacionam-se entre si pelo valor que ambos dão à “liberdade” (legado deixado pelos peleadores do tempo de “outrora”).

Vale salientar também que, assim como em “Porque te canto Rio Grande”, há em “Peão Farrapo” uma expectativa construída pelos ouvintes desse tipo de canção regional. Mostramos como um gênero de música regional tem funcionalidades. Uma dessas funcionalidades é entreter o público

consumidor.

Ora, entre as expectativas prévias dos ouvintes que chegam aos locais de culto e rito gauchescos (entre eles, principalmente os CTGs), palcos para celebrações de mitos de uma assim chamada “epopeia libertária” (principalmente durante os festejos ritualísticos da Semana Farroupilha), há a expectativa de se entreter enquanto ouve a canção e o gênero de música gaúcha sul-rio-grandense cumpre muito bem essa função.

Parte dessa expectativa, pode ser atendida pela possibilidade que verificamos nas naturezas rítmica, harmônica e performática da música gaúcha (tanto de uma canção analisada como de outra). Tanto vanera quanto chamamé são ritmos que “convidam” à dança, à reflexão identitária e à memória que evoca heróis do passado, úteis para a manutenção e a vivência da identidade gaúcha do Rio Grande do Sul entre os membros do respectivo grupo cultural. Ou seja, os compositores atendem duas demandas: (i) reforçam as características da identidade do gaúcho sul-rio-grandense através das letras; e (ii), sem diminuir a atenção à essas características, conseguem ao mesmo tempo, fazer o público consumidor, dançar ao ritmo e ao som composto, harmônica e melodicamente, de padrões repetitivos como vimos.

Desse modo, a vivência do que é próprio da identidade cultural gaúcha sul-rio-grandense, em perspectiva de uma identidade cultural interacionista (que definimos a partir de Stuart Hall no Capítulo I), ressurge em um momento de “crise de permanência de identidade” na pós-modernidade, onde se encontram os ouvintes gaúchos de “Porque te canto Rio Grande” e “Peão Farrapo”, promovendo entre eles, sensações como “pertencimento à uma determinada comunidade cultural”, inclusive, através da audição e consumo desse gênero de música regional.

Portanto, para encerrarmos essa conclusão parcial, destacamos que ambas as letras, tematizaram de forma muito relevante a liberdade em contraste com a peleia, temas que vem sendo inculcados como características predominantes da vida do gaúcho do Rio Grande do Sul, desde o fim do século XIX, convertendo-se, assim, em uma espécie de terceira ferramenta de defesa dessa identidade cultural.

## **EPÍLOGO: Conclusões finais**

Tentamos, no decorrer de todo este trabalho historiográfico, e da forma mais aprofundada possível, mostrar as motivações da construção da identidade cultural do gaúcho do Rio Grande do Sul, incluindo, nessas motivações, o detalhamento do movimento tradicionalista de maior influência no estado, bem como as formas pelas quais esse mesmo grupo conduz essa identidade cultural para os mais variados objetivos, inclusive, ainda nos dias de hoje.

Nossa conclusão nos leva a entender que essa identidade cultural possui uma subjetividade social, ou seja, ela é essencialmente defendida por um grupo (comunidade) específico da sociedade sul-rio-grandense que conseguiu inserir um movimento de intensa força e aceitação regional; esse grupo se identifica com as características construídas dessa identidade cultural e, por diversos motivos, quando a coloca em prática, para variados fins, a sente como “verdadeira”, i.e., fazendo sentido real em suas vidas.

Ora, se é assim, só seria possível entendermos a construção e aceitação dessa identidade cultural, para além de sua proporcional “infiltração” histórica em toda a região, se apresentássemos ao leitor, mesmo que resumidamente, uma análise recortada que privilegiasse elementos do contexto histórico ao qual essa identidade pertenceu e continua pertencendo, e assim o fizemos, procurando nos ancorarmos, durante todas as nossas análises, em uma perspectiva que, desde o início, teve a proposta de ser interdisciplinar entre Antropologia, História e Linguística.

Procuramos destacar ainda que essa identidade cultural atrelada ao gaúcho do Rio Grande do Sul esteve (e está) vinculada historicamente a “disputas” de grupos que, justamente, fazem parte do estado, entre eles, os tradicionalistas que possuem uma visão muito particular de mundo regional, principalmente quando se toca nas discussões envolvendo possíveis antagonismos socioculturais entre “cidade e campo”. Vimos isso desde o grupo dos jovens secundaristas até os tradicionalistas mais atuais. Logo, não é de se surpreender que essa identidade cultural, quando “remexida”, por exemplo, por análises como esta que por ora empreendemos, toque em vários campos simbólicos e, em certa medida, mesmo que não intencionalmente, acabe “incomodando” algum tradicionalista mais conservador.

Concluimos também que, justamente por estar atrelada parcialmente a uma tradição local específica tão arraigada, essa identidade (principalmente quando promovida por grupos tradicionalistas, como aqueles ligados ao MTG) tende a conservar uma série de práticas socioculturais e de elementos históricos já presentes na realidade, ou seja, ela é, ao mesmo tempo, uma apropriação idealizada de situações históricas do passado e, em larga medida, não precisa corresponder fidedignamente com esse passado, tal como conseguimos refletir juntos com Hobsbawm e Hall (2018 e 2006) e com outros autores que citamos durante o trabalho, os quais, sem a menor sombra de dúvidas, foram de grande valia durante toda a nossa construção analítica.

Nossa conclusão também se esteia no fato de que muito da aceitação dessa identidade cultural nos tempos atuais deve-se à ressemantização do termo ‘gaúcho’ e sua proporcional dinâmica histórica de aceitação na região, ambas construídas ainda durante o século XIX.

Também concluímos que, para além do fato de a identidade gaúcha sul-rio-grandense ser um tema já bem discutido entre historiadores e antropólogos, procuramos demonstrar que, mesmo assim, continua sendo um tema relevante para compreendermos o fenômeno da identidade cultural regional em uma sociedade pós-moderna.

Consideramos que o importante não é o objeto de pesquisa em si, mas sim as perguntas e as respostas que podemos obter durante o processo de investigação científica. Em certa proporção, foi isso que tentamos fazer com o universo cultural que orbita o gaúcho do Rio Grande do Sul, o que pode ser resumido na nossa pergunta principal: Por que os conceitos de liberdade e de peleia aparecem recorrentemente em letras de canções gaúchas produzidas no Rio Grande do Sul desde meados do século XX?

Além disso, por meio do estudo pragmático empreendido, concluímos que letras de canções do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense — tais como “Porque te canto Rio Grande” e “Peão Farrapo” — exigem um entendimento a respeito de pelo menos três tipos de gaúchos.

Primeiramente, procuramos salientar acerca do músico gaúcho, intérprete e frequentemente enunciatador das canções, o que, principalmente nos Capítulos IV e V, tocamos em um resumo da história da música gaúcha sul-rio-grandense do século XX.

Concluímos que, em “Porque te canto Rio Grande”, o papel de enunciatador é exercido por Dionísio Costa. Pedro Neves, por sua vez, interpreta essa enunciação de Dionísio. Lembremos que os autores dessa canção são dois músicos reconhecidos, expoentes dentro dessa cultura regional, tidos como “autênticos gaúchos”, além dos próprios assim se auto-intitularem.

Ambos performam em suas apresentações musicais, com ícones de artefatos materiais utilizados pelo gaúcho histórico da região que foram reapropriados para a tradição gaúcha mais recente. Dionísio Costa, enquanto compositor, transita livremente pelas correntes Regionalista, Nativista e Tchê Music, ou seja, ele compõe letras que podem ser musicadas por grupos, intérpretes e cantores das três diferentes correntes, como é o caso de Pedro Neves, que é um intérprete da corrente gaúcha regionalista, apesar de, no passado de sua carreira (anos 1980 e 1990), ter transitado também pelos palcos dos festivais nativistas. Os dois autores representam na canção analisada, assim como em outras obras musicais que possuem em parceria, as próprias crenças, sentimentos e vocabulários culturais de sua vida real local.

Já no caso de “Peão Farrapo”, concluímos que o enunciatador é Jorge Nicola Prado, e Daniel Becke interpreta a enunciação de Jorge. Ambos também são dois compositores reconhecidos dentro dessa mesma cultura. Tal canção foi gravada originalmente pelo grupo “Os Garotos de Ouro”, no álbum “Quando o estouro é um estouro” de 1986 e o grupo tinha (e continua tendo até hoje) como

proposta de trabalho, performances em shows, festivais e principalmente em bailes de CTGs e rodeios.

Segundamente, falamos do “povo gaúcho”, que, como vimos, apareceu em “Porque te canto Rio Grande”. Nessa letra, segundo Dionísio (e como vimos em nossa análise dessa mesma canção), tal povo é o próprio povo “sul-rio-grandense”, como se todo o povo da região comungasse de uma mesma e única cultura, o que já discutimos no decorrer dos capítulos anteriores.

Isso levou-nos à seguinte pergunta: o que seria então, esse “povo gaúcho”? Essa representação que predomina e que aparece como partícula linguística em centenas de letras de canções gaúchas do Rio Grande do Sul? Pesavento (2005, p. 39), conforme já vimos no Capítulo II, diz que

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.

Concluimos que os músicos usam a expressão “povo” para designar aqueles membros que compartilham de práticas culturais em comum, que se identificam como gaúchos e que defendem os usos e costumes da tradição gaúcha sul-rio-grandense. Porém, salientamos mais uma vez que, como procuramos mostrar em todo o trabalho para o leitor, essa parcela da população do estado não representa todo o “povo” do mesmo estado. Logo, ao usarem a partícula linguística “povo”, vários músicos na verdade reforçam uma ideia há tempos criada de que todo mundo que mora ou que nasce no Rio Grande do Sul é “automaticamente” gaúcho ou no mínimo “amante” das tradições e práticas culturais gaúchas ou ainda que compartilha de uma mesma identidade cultural fixa. Tal concepção, porém, concluimos, com as análises feitas em todos os capítulos, não ser correspondente com a realidade histórica pretérita e presente do estado.

Terceiramente, por fim, falamos do “gaúcho peleador”, que contemplaria um grupo cultural historicamente datado por volta dos séculos XVIII e principalmente XIX (segundo essas canções) em relação a determinados costumes, hábitos, ritos e artefatos culturais, os quais não estão mais presentes hoje senão por: (I) emulação performática em eventos da comunidade gaúcha (como no caso das invernadas artísticas de CTGs); ou (II) modos de vida de sul-rio-grandenses que ainda mantém alguns hábitos e costumes estritamente análogos àqueles gaúchos do século XIX, em função de, entre outras coisas, laçar cavalo, domar cavalo xucro, marcar o gado, cevar chimarrão, usar bombacha, comer churrasco, ir a autênticos bailes de chão batido etc., configurando-se, assim, que uma das principais características não mais presentes nos dias de hoje são as antigas e sangrentas peleias. A figura histórica do gaúcho-peleador, no entanto, foi reinterpretada no decorrer dos séculos XIX e XX dentro e fora do âmbito acadêmico (historiográfico) e gerou toda uma história que procuramos resumir no decorrer de todos os capítulos desta monografia.

Nossa análise da estaticidade e da dinamicidade, por sua vez, permitiu-nos ainda verificar

algumas propriedades da relação estabelecida entre o “povo gaúcho”, o “gaúcho-peleador” e o “músico gaúcho”.

Basicamente, concluímos que canções gaúchas como “Porque Te Canto Rio Grande” e “Peão Farrapo” atribuem ao gaúcho histórico do Rio Grande do Sul a conquista da liberdade, herdada, por sua vez, pelo chamado “povo gaúcho”, que inclui os músicos que celebram a liberdade como a “mãe de todos os seus valores”. O conceito de “liberdade”, assim, aparece no presente do narrador (e geralmente é assim na maioria de todas as canções gaúchas que falam de liberdade) como um elo com o passado seu e de seu povo, e as façanhas em torno da conquista e da manutenção da liberdade no Rio Grande do Sul surgem como exemplos para o futuro, os quais podem ser compreendidos pela “vivência” com os elementos remanescentes da específica cultura local.

Concluímos também que, de modo mais particular, e em uma perspectiva mais crítica, a parte textual das canções podem ser vistas como dois exemplos claríssimos (entre tantos outros) do quanto a apropriação de um “gaúcho peleador” que peleia pela liberdade, o qual, como vimos no Capítulo III, foi “construído” ainda em meados do século XIX e também se ancorou nos acontecimentos da Guerra Civil Farroupilha (ou Revolta Farroupilha) e nas noções de liberdade que se fizeram, posteriormente, sobre ela. Procuramos mostrar como essas noções e aqueles acontecimentos são, ainda, objetos de disputa e de reinterpretação dentro do Rio Grande do Sul e nos locais de difusão da cultura gaúcha, principalmente em ambientes como CTGs e outros, ligados ou não, ao tradicionalismo do MTG.

Mostramos como o próprio já mencionado hino do estado (no trecho, “mas não basta pra ser livre/ ser forte, aguerrido e bravo/ povo que não tem virtude/ acaba por ser escravo”) é ainda motivo de intensas disputas entre diferentes grupos culturais dentro do Rio Grande do Sul. Segundo alguns desses grupos, o hino possuiria uma insinuação de cunho racista. O que justifica, recentemente, uma parcela específica da população a se recusar a cantar o hino. Um exemplo a respeito foi um recente protesto de um vereador do Rio Grande do Sul.<sup>98</sup>

Isso tem conexão com o que mostramos no Capítulo I com Hall (2006), demonstrando como não é possível aglutinar toda uma sociedade regional, em torno da ideia de uma única identidade cultural fixa que, pretensamente, representaria todas as diferenças socioculturais.

Ainda segundo alguns desses grupos, ao celebrar o hino, estar-se-ia se ignorando o fato de que o “grosso” das tropas dos farroupilhas (como diz Juremir Machado da Silva, 2010) era composto principalmente de negros escravizados, peões pobres, gaudérios pobres e a peonada serviçal como um todo, a qual era analfabeta. Além disso, como vimos no Capítulo II, os gaúchos não eram os comandantes farroupilhas; a conjunção de ambos os grupos é posterior, sendo resultado de uma construção histórica e literária.

Assim, concluímos que a ideia que se construiu da “revolução” ou “epopeia libertária” foi uma

<sup>98</sup> Ver bibliografia, David Barbosa (Site O GLOBO, 2021).

ação oriunda da historiografia e da literatura sul-rio-grandense dos últimos dois séculos, ampliada, posteriormente, por discursos tradicionalistas, hoje discutida profundamente pela historiografia atual, e também ocupou a mente dos letristas e músicos gaúchos que continuaram descrevendo e narrando o confronto, marcando-o por glórias, um “decênio heroico”, uma “epopeia libertária”, entre outras expressões possíveis.

Em nossa conclusão, referenciamos que isso se configura como um pequeno indício de como se formou, no Rio Grande do Sul, um extenso conjunto de crenças regionais que cobriu a vivência e os discursos dos tradicionalistas, e que deu “pano” para intensas absorções daquilo que teria sido a “verdadeira história dos gaúchos no século XIX”, hoje tema de profundas discussões por parte de historiadores críticos, como Golin (2004, p. 16), que diz que,

Apesar disso, depois de meio século de organicidade tradicionalista, o movimento, como expressão hegemônica, já inoculou, irremediavelmente, na identidade sulina um *ethos* imaginário estancieiro e conservador, que estabeleceu cercas insuperáveis para assumir estéticas e plataformas democráticas de inclusão cidadã. A identidade é uma vivência de imaginação e, segundo o modelo tradicionalista, está povoada pela dignificação hierárquica do latifúndio como hipotético lugar da felicidade.

Como mencionamos ao fim do Capítulo III, não foi tarefa fácil separar de “forma recortada”, uma análise que fosse detalhada dos principais rumos do Rio Grande do Sul nos séculos XIX e XX, mas procuramos fazê-lo, durante todos os capítulos, para demonstrar ao leitor o porquê se fala tanto de peleia e de liberdade nas letras de canções gaúchas do Rio Grande do Sul a partir do século XX e, também, para nós mesmos compreendermos o porquê desse processo, nossa indagação primordial desde o início desta “viagem” analítica.

Assim sendo, após a “implosão” de todos os elementos encontrados e sua minuciosa reconstrução científica, numa espécie de “quebra cabeça” que foi remontado, encerramos nossa conclusão com a confirmação de nossa hipótese, aquela com a qual trabalhávamos desde antes da partida desta peregrinação, mas que, sem as profundas leituras, anotações e teorias apoiadoras, não nos seria possível comprovar: as canções regionais do gênero musical gaúcho sul-rio-grandense do século XX se converteram em uma espécie de terceira ferramenta que auxiliou (e auxilia) na manutenção das características da identidade cultural construída sobre o gaúcho do Rio Grande do Sul desde o século XIX.

Para remontar nossa metáfora, a literatura, que se desenvolveu no estado desde o século XIX, foi como uma espécie de “mãe” dessa música, e o gauchismo cívico do fim do século XIX e início do século XX (com os Grêmios Gaúchos, principalmente o de Cezimbra Jacques) foi como uma espécie de “pai”.

Assim, na esteira desses dois movimentos regionais, que “construíram”, cada qual à sua forma (mas com pontos em comum), essa identidade cultural específica que enalteceu e continua a enaltecer a figura do gaúcho campeiro do Rio Grande do Sul, não é de se estranhar que essa específica música regional tenha se convertido em uma espécie de “terceiro instrumento” na manutenção e defesa dessa

mesma identidade cultural, através de enunciações dos compositores e músicos e, inclusive, recebendo uma espécie de “hipertrofia” quando surgiu o MTG, a partir do final dos anos 1940, pois esse, a partir dessa data, reconfiguraria o panorama regional cultural e abriria, de certa forma, “portas” para que essa cultura específica fosse ainda mais visualizada e espalhada por toda a região, por todo o país e internacionalmente, não obstante suas intenções tradicionalistas desde o início do movimento.

Para uma direção ou para outra, o MTG acabou por fazer com que mais “olhos diversos” observassem a cultura gaúcha do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, a música gaúcha do mesmo estado. E, para encerrarmos nossa conclusão, salientamos também que ela nos levou a entender que, sem a menor sombra de dúvidas, e cada qual à sua maneira, em específicas medidas, mas com alguns pontos em comum, as correntes musicais Regionalista, Nativista e Tchê Music, embora se “atritando” em uma medida ou outra com o MTG, através de seus vários movimentos artísticos internos e através de seus vários expoentes (como Teixeira) em períodos históricos específicos que levaram para o “mundo inteiro” a música gaúcha deram também a sua forte contribuição para que esse específico gênero regional de música se espalhasse, levando com ele a ideia de alteridade e, assim, reforçando ainda mais as reafirmações da identidade cultural do gaúcho do Rio Grande do Sul.

## Referências bibliográficas

**A capital da música missioneira.** Site: ABC do gaúcho. 2016. Disponível em: <[www.abcdogaicho.com.br](http://www.abcdogaicho.com.br)>. Acesso em: 14/03/2021.

ABELIN, Lilian. TVE RS. Debate TVE I TVE - **Revolução Farroupilha**. Youtube. 19/09/2017. Disponível em: <<https://youtu.be/iBzVBt381w8>>.

ABL. — Academia Brasileira de Letras. Site: <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>>.

ADORNO, Theodor W. **Quasi una fantasia**: Escritos musicais II. Trad.de Eduardo Socha. São Paulo: Unesp, 2018.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música**: Doze preleções teóricas. Trad. de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, 2011.

ALBERTI, Lucimar. **Representações sobre o gaúcho na produção musical do conjunto “Os Fagundes”**. Revista Textura, Canoas, v. 10, nº 18, pp. 21–39, jul./ dez., 2008.

**Além da cultura campeira, Paixão Côrtes ajudou a documentar a música urbana.** GZH - Gaúcha Zero Hora. Jornal Digital. Porto Alegre. 27/08/2018. Seção Música. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/08/alem-da-cultura-campeira-paixao-cortes-ajudou-a-documentar-a-musica-urbana-cjlcyxze04t701n0plpofcw.html>>. Acesso em: 14/03/2021.

ÁLVAREZ, Juan. **Las guerras civiles argentinas**. Buenos Aires, 1912.

**Após ameaças, CTG que receberia casamento gay é incendiado no RS.** Site: [www.globo.com](http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/09/ctg-que-tera-casamento-homoafetivo-e-atingido-por-incendio-no-rs.html). 11/09/2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/09/ctg-que-tera-casamento-homoafetivo-e-atingido-por-incendio-no-rs.html>>. Acesso em: 12/05/2021

APPIO, Francisco. **Grande Expediente Homenageia Paixão Côrtes e a Ronda Crioula**. Um marco histórico do tradicionalismo gaúcho. Estado do Rio Grande do Sul. Assembleia Legislativa. Diretoria de Patrimônio e Material. Sala das sessões, 09.04.1997. Publicado no Diário da Assembleia

em 10.04.1997.

ARENDRT, João Claudio. **Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais**. Revista Rua [online], Campinas, v. 2, nº 18, pp. 83–98, nov., 2012.

ÁVILA, Fernando Henrique Machado. **Música Missioneira: Imaginários e representações de um estilo musical regional do Rio Grande do Sul**. Congresso da ANPPOM, UFRGS, Instituto de Artes, pp. 2–8, 2014.

AZEVEDO, Zeca. **Precisamos resgatar a história e a discografia do Conjunto Farroupilha**. Jornal SUL 21. Porto Alegre. 01/04/2017. Disponível em: <<https://sul21.com.br/colunaszeca-azevedo/2017/04/precisamos-resgatar-a-historia-e-a-discografia-do-conjunto-farroupilha/>>. Acesso em: 14/03/2021.

BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1989.

BAPTISTA, Í. **Um lugar chamado gaúcho: invenções da identidade sul-rio-grandense por meio da música**. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina, Campus Palhoça, 103 pp., 2017.

BARBERO, Jesús Martin-. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BARBOSA, David. **Entenda o porquê o hino do Rio Grande do Sul é considerado racista**. Site: O GLOBO, 2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/entenda-por-que-hino-do-rio-grande-do-sul-considerado-racista-24822385>>.

BARROS, Diana Pessoa de. **A comunicação humana**. In: FIORIN, José Luiz. Org. **Introdução à Linguística**. I. Objetos teóricos. 6ª edição. São Paulo: Contexto, 2015.

BARROS, José Augusto. **A polêmica está armada. Será que é o início do fim da tchê music?** Músicos do movimento que abandonou a pilcha nos palcos voltam atrás. Diário Gaúcho. Porto Alegre. 17/10/2009. Disponível em: <<http://diariogauchoclicrbs.com.br/rs/noticia/2009/10/sera-que-e-o-inicio-do-fim-da-tche-music-2687912.html>>. Acesso em: 14/03/2021.

BENETTI, Gustavo Frosi. **A vanguarda musical no Rio Grande do Sul (1920-1950)**. Revista

Espaço Acadêmico [online], v. 11, nº 124, pp. 117–123, set., 2011.

BENITEZ, Maria Luiza. **Povo Culto tem memória. Darcy Fagundes e Dimas Costa (1957)**. Blog da Maria Luiza Benitez. Porto Alegre. 21/06/2011. Disponível em: <<http://blogdamarialuizabenitez.blogspot.com/2011/06/>>.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM. Pocket, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Amilcar; ALONSO, Gustavo; REICHEL, Henrique. **Sertanejo, mangubeat e Tchê-music: da pertinência (ou não) do conceito de cena musical para gêneros periféricos**. In: **Música, som e cultura digital: perspectivas comunicacionais brasileiras**. XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. **Anais eletrônicos**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016.

BORBA, J. **Estilo duetado: o Chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul**. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica e Etnomusicologia), Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música, Curitiba, 145 pp., 2018.

BORGES, Luciana. **CFOR – Curso de Formação Tradicionalista – MTG – Departamento de Formação Tradicionalista e Aperfeiçoamento**. 2012.

BRUM, Ceres Karam. **Em busca de um novo horizonte: O encontro de artes e tradição gaúcha e a universalização do tradicionalismo**. Revista Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 19, nº 40, pp. 311–342, jul./dez., 2013.

BRUM, Ceres Karam. **Tradicionalismo e educação no Rio Grande do Sul**. Cadernos de Pesquisa, Fundação Carlos Chagas, São Paulo, v. 39, nº 138, pp. 775–794, set./dez., 2009.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem. Estereótipos do outro**. Tradução, Vera Maria Xavier dos Santos: Revisão técnica Daniel Aarão Reis Rilho – Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CALDRE E FIÃO, José Antônio do Vale. **A Divina Pastora**. Porto Alegre: RBS, 2ª edição, 1992.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Capitalismo e escravidão no Brasil Meridional**. Difusão Europeia do Livro, 1962.

CÉSAR, Constança Terezinha Marcondes. **Implicações contemporâneas do mito**. In: MORAIS, Régis de. (Organização). *As razões do mito*. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902**. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Alencar, matriz de uma tradição literária**. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Editora da UFRGS, 2001.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

COROMINAS, Joan. **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana**. 3ª edición. Madrid: Editorial Gredos, Julio de 1973.

CORREA, Marcio Guedes. **O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de Antropologia, Comunicação, Etnomusicologia e Musicologia**. *Revista de Pesquisa em Arte*. UFRN, Rio Grande do Norte, v. 5, nº 2, pp. 1–15, jul./dez., 2018.

CORRÊA, Romaguera. **Vocabulário Sul Rio Grandense**. (RJ, RS, SP): Globo, 1964.

CORRÊA, Sérgio Ricardo S. **Ouvinte consciente**. *Arte musical-comunicação e expressão – 1º grau*. São Paulo: Editora do Brasil, SA, 1975.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão, LESSA, Barbosa. **Manual de danças gaúchas**. 7ª edição. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. **Tradicionalismo gauchesco**. *Nascer, causas e momentos*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2001.

CÔRTEZ, Paixão, LESSA, Barbosa. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Guaratuja, 1975.

CÔRTEZ, Paixão. **O gaúcho**. Danças, trajes e artesanato. Porto Alegre: Garatuja, 1987.

CORUJA, Antônio Álvares Pereira. **Coleção de vocábulos e frases usados na província de São Pedro do Rio Grande do Sul**. Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico do Brazil. Rio de Janeiro: tomo XV, nº 6, pp. 210–240, 1852.

COSTA, Rogério Haesbaert da. **Espaço e sociedade no Rio Grande do Sul** [por] Rogério Haesbaert da Costa e Igor A. G. Moreira. 4ª edição revista e atualizada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2ª edição. Bauru: EDUSC, 2002.

D'EU, Conde. **Viagem militar ao Rio Grande do Sul**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

DAIREAUX, D. Emilio. El abogado de si mismo. Tratado de derecho usual para la Republica. Argentina. Felix Lajouane, 655 pp. Buenos Aires, 1896.

DREYS, Nicolau. **Notícia Descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre: Globo, IEL, 1961.

DUTRA, José Dirceu. **O Mago que criou a Musica Missioneira**. Site: <[www.portaldasmissoes.com.br](http://www.portaldasmissoes.com.br)>. Disponível em: <<http://www.portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1087/o-mago-que-criou-a-musica-missioneira.html>>.

FABBRI, Franco. PINHO, Marcio Giacomini (trad.). **Uma teoria dos gêneros musicais, duas aplicações**. Revista Vórtex, v. 5, nº 3, pp. 1–31, 2017.

FARIA, Arthur de. **As origens**. In: **A Música de Porto Alegre**. Porto Alegre: SMC, 1993. Disponível em: <<https://matinal.news/arthur-de-faria-serie-as-origens-parte-iv/>>.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imagens sentimentais da cidade**. Porto Alegre: Globo, 1940.

FERREIRA, Athos Damasceno. **Imprensa literária de Porto Alegre no séc. XIX**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1975.

FIORIN, José Luiz. Org. **Introdução à Linguística**. I. Objetos teóricos. 6ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

FIORIN, José Luiz. Org. **Introdução à Linguística**. II. Princípios de análise. 4ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

FREIRE, Paulo de Oliveira. **Eu nasci naquela serra. A história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha**. São Paulo: Pauliceia, 1996.

FREITAS, L.F.R.; SILVEIRA, R.M. H. **A figura do gaúcho e a identidade cultural latino americana**. Revista Eletrônica PUCRS, Educação, Porto Alegre, v. 2, nº 2 (53), pp. 263–281, mai./ago., 2004.

GADAMER, Hans- Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Seleção e tradução de Marcos Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2010.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Trad. de Sergio Faraco. Biblioteca do Exilado. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. De Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: ZAHAR.,1978

GENRO, Tarso Fernando. **RS. Tradição jurídica e relações políticas: um estudo introdutório**. In: RS: cultura e ideologia. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

GIDDENS, A. **Risco, confiança e reflexividade**. IN: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. **Modernização Reflexiva**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade** / Trad. de Raul Fiker. (Biblioteca básica). São Paulo: Editora UNESP, 1990.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: novas reflexões sobre a distância**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001.

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

GOLIN, Tau. **Bento Gonçalves, o herói ladrão**. Santa Maria: LGR Artes Gráficas. 1983b.

GOLIN, Tau. **Identidades**. Questões sobre as representações socioculturais no gauchismo. Passo Fundo: Clio, Méritos, 2004.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **A última guerra entre a Província e a Corte é pelo poder de nomear**. Associação Nacional de História, ANPUH. XXIV Simpósio Nacional de História, 2007.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De Rio-Grandense a Gaúcho: o Triunfo do Averso: um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877)**. Porto Alegre: PPG História UFRGS (Dissertação), 356 pp., 2006.

GONÇALVES, Eduardo. **A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX**. Revista Desigualdade e Diversidade, Departamento de Ciências Sociais da PUC, Rio de Janeiro, nº 9, pp. 105–122, ago./dez., 2011.

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

GRANADA, Daniel. **Vocabulário Rioplatense Razonado**, Bibl. Artigas, II Tomo, Montevideo, 1957.

GUAZZELI, Cesar Augusto Barcellos. **Fatos que realmente aconteceram?** Considerações sobre história e literatura. In: **História e Ideologia**: perspectivas e debates. Porto Alegre: Editora da UPF, 2009.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. **Civilização e barbárie**: A degola nos conflitos platinos (uma aproximação histórico-libertária). In: Anais do Simpósio Nacional de História, ANPUH, XXII, pp. 1–8, João Pessoa, 2003.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. **Matrero, Guerreiro e Peão Campeiro: aspectos da construção literária do gaúcho.** In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Fronteiras Culturais.** (Brasil, Uruguai, Argentina). São Paulo: Atelie, 2002.

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

HARTMANN, Marcel. MTG aperta o cerco contra as bombachas “skinny”. Entidade orientou que deve ser exigido o padrão de largura para a vestimenta, sob o risco de descaracterização da indumentária gaúcha. GZH -Gaúcha Zero Hora. Jornal Digital. Porto Alegre. 14/03/2018. Seção Comportamento. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2018/03/mtg-aperta-o-cerco-contras-bombachas-skinny-cjeqbzthb02tn01r4udqw7332.html>> Acesso em: 12/05/2021.

ZALLA, Jocelito. FISCHER, Luís Augusto. **O legado de Paixão Côrtes: folclorista criou um tradicionalismo menos conservador.** GZH -Gaúcha Zero Hora. Jornal Digital. Porto Alegre. 31/08/2018. Seção Gente. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2018/08/o-legado-de-paixao-cortes-folclorista-criou-um-tradicionalismo-menos-conservador-cjhl3ss1o05nc01n0kkwzz0lw.html>>. Acesso em 24/05/2021.

HESSEL, Lothar F. **Aspectos Sociais e Literários do Gaúcho.** Ed. Coimbra. 1966, *apud* trecho atribuído ao General Mansilla.

HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** 12ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Os jesuítas e a música no Brasil Colonial.** Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

IAZZETTA, Fernando. **I Fórum Catarinense de Musicoterapia.** Florianópolis, pp. 1–62, 31/08 e 01/09/2001. Departamento de Música. ACAMT. ECA. USP. PEPG. Comunicação e Semiótica. PUC.SP.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional.** Biblioteca online de Ciências da Comunicação, 2004.

JACQUES, João Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Erus, 1979a.

JACQUES, João Cezimbra. **Ensaio sobre os Costumes do Rio Grande do Sul**. Precedido de uma ligeira descrição física e de uma noção histórica. Porto Alegre: Erus, 1979b.

JÚNIOR, Francisco Cougo. **Historiografia da música gauchesca**: Apontamentos para uma história. Revista Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades [online]. n° 10, 23 pp., mai./out., 2012.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KLOCNER, Luciano. **Anedotário do rádio gaúcho**. 90 anos de história / Luciano Klocner e Plínio Nunes. Porto Alegre: AGE, 2014.

KOPP, Rudinei. **Genoma gaúcho**. Revista Famecos. Quadrimestral. Porto Alegre. v. 8, n° 14, abr. 2001.

KUHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. 2ª edição. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LACERDA, César de. **O monarca das coxilhas**. Drama em três atos. De costumes da Província do Rio Grande do Sul no Império do Brasil. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 1991. (Primeira edição: 1867).

LESSA, Barbosa. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LESSA, Barbosa. **O Sentido e o Valor do Tradicionalismo**. Porto Alegre: S.A. Moinhos Rio-Grandenses (SAMRIG), 1979.

LESSA, Barbosa. **Rodeio dos ventos**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1995.

LEVI, Giovanni. **A herança imaterial**. Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Jarbas. **Tese O Sentido e o Alcance Social do Tradicionalismo**. Site: [www.25rt.com.br](http://www.25rt.com.br). Disponível em: <<https://25rt.com.br/tese-o-sentido-e-o-alcance-social-do-tradicionalismo/>>.

LINS, Ivan. **História do Positivismo no Brasil** (vol. 322). São Paulo: Editora Brasileira, 1967.

LORENZON, Algir. **Lei nº 8.813 de 10 de janeiro de 1989**. Site: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <[http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid\\_Tipo=TEXTO&Hid\\_TodasNormas=19552&hTexto=&Hid\\_IDNorma=19552](http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.ASP?Hid_Tipo=TEXTO&Hid_TodasNormas=19552&hTexto=&Hid_IDNorma=19552)>.

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

LUVIZOTTO, C. **A racionalização das tradições no contexto da modernidade tardia: o caso das tradições gaúchas**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Marília, 160 pp., 2010.

MACHADO, Propício da Silveira. **O gaúcho na história e na linguística**. Porto Alegre: Editora Pallotti, 1966.

MAESTRI, Mário. **Rio Grande do Sul: uma formação social escravista**. Apresentação. In: BOSCO, Setembrino Dal. **Escravidão e Pastoreio no Rio Grande do Sul (1780-1889)**. Porto Alegre: FCM Editora, 2015.

MAIA, A. **Alma Bárbara**. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo & C., 1922.

MAIA, Marta Regina. **A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50**. GT História da Mídia Sonora. Intercom. V Congresso Nacional de História da Mídia, São Paulo, pp. 1–15, 31 de maio a 02 de junho de 2007.

MANN, Henrique. CEE/ **Som do Sul**. Fascículo nº 02. Os Bertussi e Paulo Ruschel. Porto Alegre: Editora Alcance, LTDA., 2002.

MANN, Henrique. CEEE/ **Som do Sul**. Fascículo nº 01. A primeira metade do século XIX. Porto Alegre: Editora Alcance LTDA., 2002.

MARCONDES, Marco Antônio. **Enciclopédia da música brasileira**: erudita folclórica popular. São Paulo: Editora Art, 1977.

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

MATTOS, Pompeo de. **Projeto de Lei 806 de 2007**. Site: Câmara dos Deputados. Disponível em:

MEYER, Augusto. **Gaúcho**: História de uma Palavra. Porto Alegre: Ed. do Instituto Estadual do Livro (IEL), Cadernos do Rio Grande V, 1957.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. **Vocabulario de la lengua guaraní** (1640). Transcrição e transliteração por Antonio Caballos. Introdução por Bartomeu Melià. Asunción: CEPAG, 407 pp., 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci. **Rádio e música popular nos anos 30**. Revista de História do Departamento de História da Universidade de São Paulo. nº 140, pp. 76–93, 1999.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NUNES, Daniel. TV Cachoeira Novo Tempo. **Tau Golin. A formação do gaúcho e o tradicionalismo**. Youtube. 20/09/2019. Disponível em: <[https://youtu.be/5j59Ymy\\_u80](https://youtu.be/5j59Ymy_u80)>.

NUNES, Zeno, Cardoso. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul**. Apresentação de Hugo Ramirez. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1982.

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

ORTEGA PEÑA, Rodolfo & DUHALDE, Eduardo Luis. **Felipe Varela contra el Imperio**

**Británico.** Buenos Aires, 1966.

OSÓRIO, Fernando. **Fogo Morto.** Pelotas: Globo, 1930.

O sumo em memória. **Adelar Bertussi O Tropeiro da Música Gaúcha.** Youtube. 08/08/2015.  
Disponível em: < [https://youtu.be/iWibZ9t\\_yD0](https://youtu.be/iWibZ9t_yD0) >.

PADOIN, Maria Medianeira. **Federalismo gaúcho** – fronteira platina, direito e revolução. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

PARISH, Sir Woodbine. **Buenos Aires y las provincias del Río de la Plata.** Buenos Aires, 1958.

PAULA. Álvaro Henicka de. **Identidade, cultura e regionalismo.** Um estudo de caso com o grupo de arte e cultura, Querência Açoriana. Revista Santa Catarina em História, UFSC, Florianópolis, v. 10, nº 2, pp. 57–69, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy Pesavento. **Fronteiras culturais em um mundo planetário:** paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s). Revista del Cesla [online]. Varsóvia. nº 8, pp. 9–19, 2005b.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A Invenção da Sociedade Gaúcha.** Revista Ensaios FEE. Porto Alegre: v. 14, nº 2, pp. 383–396, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Fronteiras da História:** uma leitura sensível do tempo. In: **Fronteiras do Pensamento:** retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005a.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Literatura, História e Identidade Nacional.** Revista Eletrônica Vidya. Santa Maria, v. 19, nº 33, pp. 9–27, jan./jun., 2000.

PORTO ALEGRE, Apolinário. **O Vaqueano.** Capítulo III: Avençal. 1872. Disponível em: <<http://www.paginadogaicho.com.br/bibli/vaqueano.htm>> Acesso em: 29/11/2020.

PORTO-ALEGRE, Achylles. **Paizagens Mortas**. Porto Alegre: Globo, 1922.

PRATS, Llorenç. **El concepto de patrimonio cultural**. Universidad de Barcelona. Política y Sociedad, 63-76. 27.1998. Madrid.

**Projeto Tchê Garotos Origens**. Site: Repórter Riograndense. 27/06/2017. Disponível em: <<https://www.reporterriograndense.com.br/2017/06/projeto-tche-garotos-origens.html>>. Acesso em: 14/03/2021.

QUEBRACHO, Liborio Justo. **Pampas y Lanzas**. Fundamentos historico economico sociales de la nacionalidad y de la conciencia nacional argentina. Ed. Palestra 1962.

QUEVEDO, Júlio. FONSECA, Orlando. **Cezimbra Jacques**. Passo e Presente. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 2000.

R. MANZANO, Fernández; y otros (1992): **El trovo de la Alpujarra**. Andalucía: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.

RAMOS, Fábio Pestana. **História e literatura: ficção e veracidade**. In: LIMA-HERNANDES, Maria Célia & FROMM, Guilherme (org.). **Domínios de linguagem II: literatura em perspectiva**. São Paulo: M. C. Lima Hernandez, 2003.

REAL, Antônio. T. Corte **Subsídios para a história da música do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1980.

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho**. Aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata. Porto Alegre: L&PM, 1986.

ROCHA, Leonel Severo da. **A Democracia em Rui Barbosa – O Projeto Político Liberal-Racional**. Rio de Janeiro: Ed. Líber Júris, 1995.

ROCHA, P. **O português de contato com o espanhol no sul do Brasil: empréstimos lexicais**. Dissertação (Mestrado, Pós-Graduação em Linguística), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 149 pp., 2008.

RODRIGUES, G. **Culturas Regionais no Brasil: um estudo sobre as percepções mútuas de gaúchos e baianos no ambiente de trabalho**. Dissertação (Mestrado, Pós-Graduação em Administração), Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 175 pp., 2008.

RONSINI, Veloso Mayora. DIAS, Valton Neto Chaves. **O consumo de música regional como mediador da identidade**. Revista Ponto & Vírgula. São Paulo. nº 4, pp. 344–357, 2008.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SAHLINS, Marshall. **História e Cultura: Apologias a Tucídides**. Trad. de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia**. O Nativismo Gaúcho e suas origens. Porto Alegre: Editora UFRGS. Síntese Rio-Grandense, 2004.

SANTOS, L. A **“Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no Sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade**. Dissertação (Mestrado, Pós-graduação em Musicologia e Etnomusicologia), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 165 pp., 2011.

SANTOS, Rafael José dos. **Relatos de regionalidade: tessituras da cultura**. Revista Antares: Letras e Humanidades. Caxias do Sul. nº 2, pp. 5–26, jul./dez., 2009.

SARAIVA, Glaucus. **Carta de princípios do Movimento Tradicionalista**. In: **Manual do tradicionalista: orientação geral para tradicionalistas e centros de tradições gaúchas**. Porto Alegre: Sulina, 1968.

SAVARIS, Manuelito. Palavra do presidente do IGTF, Manuelito Savaris, divulgada em 24/04/2007. Disponível em: <[www.igtf.rs.gov.br/editoriais\\_igtf/not.php?id=2](http://www.igtf.rs.gov.br/editoriais_igtf/not.php?id=2)>.

SAVARIS, Odila Paese. **Piá 21. A história do tradicionalismo gaúcho organizado**. Caderno nº 01/05. Nº 173. Parte integrante do Eco da Tradição. Especial, 50 anos de MTG. Janeiro de 2016.

SILVA, Dario Luiz da. FILHO, José Luiz de Moura. TELLES, Cassiano. **O surgimento da identidade gaúcha no contexto do platino e disputa cultural**. Revista Gestão Universitária [online]. 06/05/2014. ISSN: 1984 -3097. Disponível em:

<<http://www.gestaouniversitaria.com.br/artigos/o-surgimento-da-identidade-gaucha-no-contexto-do-platino-e-disputa-cultural>>

SILVA, Juremir Machado da. **História Regional da Infâmia**. O destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários). Porto Alegre: L&PM, 2010.

SOARES, Luiz Francisco Matias. **O Rio Grande do Sul e a hegemonia política do coronelismo na República Velha**: Um estudo comparativo em Gramsci. Revista Semina. Volume 10. 2º semestre, 2011.

STURZA, E. **Línguas de fronteiras e políticas de línguas: uma história das ideias linguísticas**. Tese (doutorado em Linguística), Universidade de Campinas, Campinas, 159 pp., 2006.

TAVEIRA, Júnior, Bernardo. **As Provincianas**. Porto Alegre: Movimento: Brasília, MinsC/Pró-Memória, INL, 1986. (Primeira edição: 1886).

TEIXEIRA, Sérgio Alves. **Os recados das festas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

TORRES, RODRÍGUEZ & TOURON, op. cit. Dos mesmos autores: **Evolución económica de la Banda Oriental**. Montevideo, 1967, e **Estructura económico-social de la colonia**. Montevideo, 1968

TOSTES, Theodomiro. **Bazar e outras crônicas**. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1994 [1931].

VEDANA, Hardy. **A Eléctrica e os Discos Gaúcho**. Porto Alegre: scp, 2006.

VEGA DÍAZ, Dardo de la. **La Rioja heroica**. Mendoza, 1955.

VELLINHO, Moysés. **O gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino**. In: **Fundamentos da cultura rio-grandense**: segunda série. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1957.

VERÍSSIMO, Érico. **Um certo capitão Rodrigo**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

VIEIRA, Liszt (org.). **Identidade e globalização**: Impasses e perspectivas da identidade a diversidade cultural. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

WOLFFENBUTTEL, Cristina Rolim. **Música no Rio Grande do Sul**: Conhecendo as origens e alguns gêneros musicais. Revista da Fundarte, Fundação Municipal de Artes de Montenegro, v. 40, nº 40, PP. 231–234, jan./mar., 2020.

ZALLA, Jocelito. **A verdadeira revolução não foi a Farroupilha**. Jornal Digital GZH (Zero Hora). Porto Alegre. 17/09/2016. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2016/09/a-verdadeira-revolucao-nao-foi-a-farroupilha-7482498.html#:~:text=No%20final%20dos%20anos%201950,rituais%2C%20encenados%20at%C3%A9%20nossos%20dias.&text=O%20mito%20da%20Revolu%C3%A7%C3%A3o%20Farroupilha,seus%20%C3%ADderes%20contra%20a%20escravid%C3%A3o.>>. Acesso em: 14/03/2021.

ZALLA, Jocelito. FISCHER, Luís Augusto. **O legado de Paixão Côrtes**: folclorista criou um tradicionalismo menos conservador. GZH -Gaúcha Zero Hora. Jornal Digital. Porto Alegre. 31/08/2018. Seção Gente. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/gente/noticia/2018/08/o-legado-de-paixao-cortes-folclorista-criou-um-tradicionalismo-menos-conservador-cj1h3ss1o05nc01n0kkwzz0lw.html>>. Acesso em 24/05/2021.

ZALLA, Jocelito. **O centauro e a pena: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas**. Dissertação (Mestrado, Pós-graduação em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 320 pp., 2010.

ZILBERMAN, Regina. **O Partenon Literário**: Literatura e discurso político. In: ZILBERMAN, Regina. SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **O Partenon Literário**: poesia e prosa. Porto Alegre: EST, ICP, pp. 25-42 (Caravela, 5), 1980.

ZYGMUNT, Bauman. A modernidade líquida. Trad. De Plínio Dentzien. São Paulo: Editora Zahar, 1999.

**Lista (em ordem alfabética) com 15 canções analisadas, onde os conceitos de liberdade e peleia aparecem destacados:**

CHICO RAYMUNDO. **Quando sopra o Minuano**. Porto Alegre. Madrigal. 1962. LP. 1' 58".

GRUPO RODEIO. **Gritos de Liberdade**. Porto Alegre. Gravadora Acit. 1996. CD. 3' 28".

JOSÉ CLAUDIO MACHADO. **Gaúcho**. Porto Alegre. Gravadora USA DISCOS. 1998. CD. 3' 21". (Gravação original em LP, 1983).

LEONARDO. **Viva a bombacha**. Porto Alegre. Gravações Elétricas S.A. 1984. LP. 4min.

LEOPOLDO RASSIER E OS SERRANOS. **Veterano**. 10ª Califórnia da Canção Nativa do RS. Gravação ao vivo. Uruguaiana. 1980. LP. 4' 13".

LEOPOLDO RASSIER E OS URUCHÊS. **Sabe Moço**. 11ª Califórnia da Canção Nativa do RS. Gravação ao vivo. K-Tel. 1981. LP. 4' 37".

LUIZ CARLOS BORGES e MAURO FERREIRA. **Florêncio Guerra**. Porto Alegre. Gravadora ACIT. 1999. CD. 5' 55".

NOEL GUARANY. **Potro sem dono**. Gravadora Odeon. Coronado. 1975. LP. 2' 50".

OS GAROTOS DE OURO. **Peão Farrapo**. São Paulo /Porto Alegre. Gravadora Continental. 1986. LP. 4' 02".

OS MATEADORES. **O Gaúcho e a História**. Porto Alegre. Gravação Independente. 2021. Digital (WAV, MP3). 03' 41".

OS MIRINS. **Som campeiro**. Porto Alegre. Continental. 1987. LP. 3' 21".

OS MUURIPÁS. **Maragato Farroupilha**. Porto Alegre. Gravadora Discoteca Produções. 1987. LP. 2' 30".

OS SERRANOS. **Estampa**. Porto Alegre. Gravadora RBS DISCOS. RGE. 1991. LP. 3' 30".

PEDRO NEVES. **Morubixaba**. Passo Fundo / Porto Alegre. Gravação Independente. 1996. K7. 4' 30".

PEDRO NEVES. **Porque te canto Rio Grande**. Passo Fundo. Gravação Independente. 2018. CD. 4' 11".

TEIXEIRINHA. **Tordilho Negro**. São Paulo /Porto Alegre. Gravadora Chantecler. 1984. LP. 3' 08".