

Representações sobre o gaúcho na produção musical do conjunto “Os Fagundes”

Lucimar Alberti

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo verificar as representações existentes sobre o gaúcho presentes nas canções interpretadas pelo conjunto “Os Fagundes”, considerando-se que no Rio Grande do Sul o Movimento Tradicionalista vem determinando, ao longo dos anos, o que é ser gaúcho. Para tanto, busca-se analisar as canções enquanto documentos dotados de duas linguagens diferentes – poética e musical –, verificando-se de que maneira essas representações se articulam com a tradição dita como gaúcha.

Palavras-chave: Representação. Gaúcho. Canção. Movimento tradicionalista. Linguagem poética.

Representations about the *gaucho* in the musical work of the band “Os Fagundes”

ABSTRACT

This study aims to verify the representations of “gaucho” in the songs interpreted by the musical band “Os Fagundes”, taking into account the role the Movimento Tradicionalista has been playing in establishing what being a “gaucho” is like. The songs are analyzed as documents bearing two different languages – poetic and musical. This enables one to verify how these representations are articulated with the so called “gaucho” tradition.

Keywords: Representation. Gaucho. Song. Movimento Tradicionalista. Poetic language.

INTRODUÇÃO

Ao observarmos o tradicionalismo gaúcho, percebemos que este possui uma data de nascimento recente possível de ser apontada entre os anos de 1947 e 1954¹. A partir disso, o tradicionalismo começou a ser divulgado através de representações como sendo histórico e verdadeiramente pertencente ao povo rio-grandense. A respeito desse fenômeno, e a fim de verificar como ele se articulou junto ao grupo social ao qual foi destinado, o presente artigo irá tratar das representações acerca do gaúcho existentes na música tradicionalista. No entanto, sabemos que esse nicho musical é muito extenso para ser analisado no pequeno espaço de um artigo. Dessa maneira optamos por realizar um recorte de caráter temático, uma vez que não iremos abordar um espaço de tempo ou um local determinado. Usaremos como objeto de análise a música tradicionalista produzida pelo grupo “Os Fagundes”².

Lucimar Alberti é especialista em Patrimônio Cultural e Identidades e graduado em História – Licenciatura Plena – pela ULBRA. E-mail: albertybr@yahoo.com.br

¹ Em 1947, foi fundado o 35 CTG pelos então estudantes secundaristas Paixão Cortes e Barbosa Lessa. Em 1954, Barbosa Lessa divulga a tese fundadora do Movimento Tradicionalista Gaúcho no Primeiro Congresso Tradicionalista do Rio Grande do Sul, na cidade de Santa Maria.

² Mais adiante trataremos de delimitar cada uma das vertentes musicais citadas neste artigo.

Textura	Canoas	n.18	p.21-39	jul./dez. 2008
---------	--------	------	---------	----------------

O conjunto é formado por membros da família Fagundes, possuidora de um profundo envolvimento com o movimento tradicionalista desde meados de 1954, quando da entrada de Antonio Fagundes ao 35 CTG. Essencialmente, o grupo é formado por quatro intérpretes, provenientes da família que empresta o nome ao conjunto. Entre os integrantes destacam-se os irmãos Antonio Augusto Fagundes, conhecido também por Nico e Euclides Fagundes Filho, ou Bagre. Além deles, Ernesto Vilaverde Fagundes, e Euclides Fagundes Neto, ou apenas Neto Fagundes, como é conhecido no meio artístico, ambos filhos de Bagre Fagundes. Além destes, o grupo possui em cada um dos trabalhos uma formação musical diferente³. Desde a metade da década de 80, já podemos perceber a intenção, por parte dos membros da família Fagundes, em lançar um trabalho como conjunto. No entanto, como nesses trabalhos ainda não havia sido adotada a nomenclatura “Os Fagundes”, eles não serão analisados aqui. Essa denominação está presente nas gravações desenvolvidas a partir do ano de 2001 e o lançamento do primeiro CD do grupo intitulado “Os Fagundes – Nico, Bagre, Ernesto e Neto”, gravado pela Galpão Crioulo Discos. Nos anos de 2004 e 2005 foram lançados pela mesma gravadora respectivamente “Os Fagundes – Para todas as querências” e “Os Fagundes – Ao vivo”. Este último trabalho contou também com a produção de um DVD com o show realizado no Theatro São Pedro em Porto Alegre. Apenas estes três últimos serão analisados.

Além de possuir uma trajetória interessante junto ao meio tradicionalista, os membros da família Fagundes que compõem o conjunto possuem carreiras individuais reconhecidas e respeitadas dentro do meio tradicionalista. Antonio Augusto Fagundes é uma figura de inegável reconhecimento no interior do Movimento Tradicionalista. De sua entrada, em 1954, no 35 CTG, aos dias de hoje, desenvolveu uma série de atividades ligadas ao tradicionalismo que o qualificam com uma das principais autoridades no assunto. Além de estar à frente da apresentação do Galpão Crioulo na Rede RBS de Televisão desde 1982⁴. Seu irmão Euclides Fagundes Filho ou Bagre Fagundes, começou a participar a partir de 1975 da Califórnia da Canção Nativa em Uruguaiana, seguindo a essa uma série de apresentações em diversos festivais. Em 1981, ao lado de seus filhos Ernesto e Neto Fagundes, se apresenta com o conjunto “Inahnduy” – que havia formado no ano anterior – interpretando o “Canto Alegretense”, composição sua em parceria com seu irmão Nico Fagundes. Essa música se torna, com o passar do tempo, uma das

³ No CD “Os Fagundes – Nico, Bagre, Neto e Ernesto”, o conjunto é acompanhado pelos instrumentistas Régis Marques e Luizinho no acordeon; Ivan Miyazatto no violão e contra baixo; Sandro Coelho no violão; Ricardo Arenhaldt na bateria; Fernando do Ó e Cristiano Soares na percussão; Márcio Petrarca na Stell Guitar; Silvinha, Ângela e Ringo nos vocais; e a participação especial de Paulinho Fagundes no violão das faixas dois e seis. No CD “Os Fagundes – Para todas as querências”, encontramos Luizinho no acordeon; Ivan Miyazatto no violão, contra baixo e guitarra; Ricardo Arenhaldt na bateria; Fernando do Ó e Cristiano Soares na percussão; Álvaro Luthi, Mirian e Marli França nos vocais; programação e arranjos da faixa número sete de Carlos Garofali; Adriane Simione na guitarra havaiana, e a participação especial de Glênio Fagundes no violão da faixa 12. No CD “Os Fagundes – Ao vivo”, quem acompanha o conjunto são os músicos Paulinho Fagundes no violão; Veco Marques no violão, na viola de 12 e no banjo; Leandro Rodriguez no acordeon; Lucas Esval nel contra baixo; Ricardo Arenhaldt na bateria, e Fernando do Ó na percussão. Temos também as participações especiais de Renato Borghetti na faixa 9 e Teixeira Filho na faixa 12.

⁴ Programa apresentado desde 1982 por Antonio Augusto Fagundes no qual acontecem apresentações de músicos tradicionalistas e nativistas. Devido a problemas de saúde no ano de 2001, Antonio Augusto teve que ser afastado do programa, sendo substituído por seu sobrinho Neto Fagundes. Quando Nico voltou a apresentar o programa, o fez em parceria com Neto Fagundes. Situação que permanece até a presente data.

mais conhecidas do cancionero tradicionalista. O mesmo vale para Ernesto Fagundes Filho e para Ernesto Vilaverde Fagundes, que iniciaram suas atividades no meio artístico acompanhando o pai Bagre Fagundes nas apresentações do conjunto “Inahnduy”. Além disso, Ernesto Fagundes é apresentador de um programa diário na Rádio Rural, também de propriedade do Grupo RBS. A própria gravadora que produziu os CDs, a Galpão Crioulo Discos, é uma empresa do Grupo RBS⁵. O que explicaria em parte a projeção do conjunto e dos seus membros visto que possuem um espaço em um meio de comunicação de grande força na região sul do país. É claro que aqui não se pretende diminuir os méritos do trabalho do conjunto, mas se sabe que a exposição garantida nos meios de comunicação contribui de forma decisiva para a aceitação de produtos culturais.

HISTÓRIA E MÚSICA: REFLEXÕES

No início da pesquisa, buscamos por trabalhos que estivessem envolvidos com a temática História e Música. As autoras Guiomar Freitas Soares e Quelen Ornel Soares (2006) analisam o discurso presente em um conjunto de músicas gaúchas e identificam, nessas letras, estereótipos sobre a mulher e sobre o homem. Nessa análise é possível verificar que o homem gaúcho é sempre associado a algum animal que remete à idéia de virilidade, enquanto a mulher é associada à imagem daquela que espera, que é submissa à vontade do seu marido. No artigo “A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva” de Valdir José Morigi e Martha E. K. Kling Bonotto (2004), os autores produzem uma análise da música “Figueira Amiga” do intérprete e compositor tradicionalista Gildo de Freitas. O texto procura demonstrar que a canção é também um instrumento de informação uma vez que ela é dotada de sentidos. Para Morigi e Bonotto (2004), a canção é uma mensagem portadora de significados que servem para orientar em um determinado momento histórico o grupo social ao qual a canção é destinada. Agostini (2005) produz uma análise do imaginário gaúcho presente nas músicas da tendência que se convencionou chamar de Música Popular Gaúcha (MPG). Segundo o autor “[...] os músicos simpáticos a essa proposta defendiam caminhos diferentes para a composição, que fugissem ao molde tradicionalista já bastante explorado pelos festivais [...] não eram nativistas nem apegados ao tradicionalismo” (AGOSTINI, 2005, p.19 – 20). O mais interessante a respeito dessa nova tendência foram as alterações nos elementos que estarão presentes nas composições. Agostini afirma que nessas composições o campo dá lugar ao urbano, os grandes feitos cedem seu lugar às dúvidas, incertezas e carências afetivas; a mulher ingênua do campo é substituída por uma mulher da cidade, sedutora, quase devassa. Assim, o mito do gaúcho herói é deixado de lado nas composições da MPG, emergindo um homem urbano desmitificado.

⁵ De acordo com Daniela Aline Hinerasky (2003, p.196) “[...] a RBS TV faz parte do grupo RBS (Rede Brasil Sul de Comunicação), que é o terceiro maior conglomerado de comunicação do Brasil e caracteriza-se por atuar em vários segmentos de mídia. Possui 17 emissoras de televisão (todas afiliadas à Rede Globo) e 24 estações de rádio distribuídas no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, dois canais de TV segmentados (TV COM – canal a cabo e UHF, que abrange a região metropolitana de Porto Alegre – e o Canal Rural – veiculação nacional), seis jornais, uma revista mensal – a revista *Atlântida* –; uma empresa de finalização de comerciais – a RBS Vídeo –; um portal na Internet com conteúdo regional – o ClicRBS –; uma empresa de marketing de precisão – a RBS Direct –; uma gravadora de CDs para bandas de música gaúcha – a Orbeat Music –; e uma empresa de logística – a ViaLOG – estas últimas, desde 2001.”

No cenário musical gaúcho, além da MPG já definida acima, existem outros três estilos musicais que, de alguma maneira, utilizam a imagem do gaúcho: o tradicionalista, o nativista e a Tchê Music. Como já conceituamos a Música Popular Gaúcha no parágrafo anterior, trataremos de definir as outras três propostas musicais nas linhas que seguem. A música tradicionalista está sujeita às normas propostas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), sendo produzida dentro de modelos predeterminados pelo próprio movimento que estabelece o que é adequado ao se tratar de cultura gaúcha. A música nativista surgiu como uma tentativa de renovar as canções nos festivais de música gaúcha, mantendo o Rio Grande do Sul como cenário, mas ampliando os temas das canções e também as sonoridades utilizadas (OLIVEN, 1992). Já a chamada Tchê Music é proveniente da mistura de ritmos musicais utilizados no Rio Grande do Sul com outros ritmos de origem nordestina. As bandas que são classificadas como Tchê eram, originalmente, pertencentes ao segmento tradicionalista. Atuando junto a CTGs, posando para as fotos de seus CDs com vestimentas tradicionalistas e utilizando um vocabulário pertinente a essa proposta musical. No entanto, na busca pela ampliação de seu público, acabam por abandonar alguns elementos ao mesmo tempo em que incorporavam outros que tornaram inviável a identificação da Tchê Music com o MTG.

Como podemos ver, questões envolvendo tradição no Rio Grande do Sul acabam como alvo de disputas de diferentes grupos. No caso da música gaúcha, ela acaba de uma maneira ou outra se referindo a um tipo social específico e, dessa maneira, constituindo imagens acerca do que é correto junto ao grupo e preparando as pessoas para essa sociedade. Educando-as também através das canções. Morila (2006) faz um levantamento das canções populares que circulavam pela cidade de São Paulo na virada do século. Para o autor as canções ocupavam um espaço de formação na vida das crianças, principalmente no que dizia respeito ao ensino de regras acerca da vida e também da realidade que teriam que enfrentar. Essas canções, nas palavras de Ailton Morila, funcionavam como “[...] um ‘jornal falado’ e cantado que dia a dia se renovava e permeava a cidade de São Paulo” (MORILA, 2006, p.2). Para o autor, essas canções possuíam a função de preparar as crianças para a vida no espaço social ao qual estavam destinadas, uma vez que as cantigas não eram privilégio apenas das classes abastadas. Raynor (1981) em seu trabalho produz um apanhado sobre a história da música entre a Idade Média e o Período Moderno, mais especificamente até a obra de Beethoven. A proposta do texto seria a de tratar das relações que se estabeleciam entre os patrocinadores, intérpretes e compositores das obras. Enfim, sua proposta era verificar como se organizavam e se dispunham os mecanismos que faziam a música tornar-se pública. Raynor também discute a importância do ouvinte para a existência da música, pois segundo ele “[...] a música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça meramente como página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes” (RAYNOR, 1981, p.9). Percebemos assim, através das palavras do autor, que a música exige escuta, e a escuta musical acaba por produzir uma crítica musical, pois passam a acontecer comparações entre uma peça produzida e outra.

O historiador Marcelo Têo (2007) por sua vez, procura revelar o cenário musical da cidade de Florianópolis nas décadas de 1930 e 1940. Em seu texto, o autor busca verificar

o gosto musical que estava se formando entre os ouvintes da música de concerto ou para concerto na capital catarinense. Para dar conta de seus objetivos, Marcelo Téo utiliza-se de fontes variadas como documentos oficiais e projetos de lei que tratavam do ensino da música, entrevistas com ex-alunos de instituições escolares locais onde era ensinada música e a análise de textos publicados como crítica musical no jornal “A Gazeta” entre os anos de 1934 e 1939. Através dos relatos extraídos dessas fontes, o autor procura “[...] construir uma imagem com certo grau de definição acerca da vida musical nesse espaço-tempo, estudando as relações entre um dos cenários musicais locais e os modos de ser de uma determinada camada da população” (TÉO, 2007, p.18).

Outro autor que vem estudando a música enquanto fonte histórica é Marcos Napolitano, que possui alguns trabalhos publicados envolvendo a temática⁶. Em parceria com Maria Clara Wasserman, o autor publicou o texto “Desde que o Samba é Samba – a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Nele, são discutidas as maneiras pelas quais a historiografia tem tratado o assunto. Ao longo do texto os autores procuram demonstrar o posicionamento de duas correntes historiográficas e como as mesmas entendem a origem da música popular brasileira, mais especificamente, o samba. Em sua análise, concentram-se primeiro naquela que entende a origem do samba como um espaço e um tempo específico e em seguida analisam o viés que busca problematizar a própria noção de origem (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Os autores colocam-se como pertencentes a essa segunda corrente, tendo como objetivo

[...] desenvolver um pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matiz urbana. Entendemos a categoria da autenticidade, não como um traço inerente ao objeto ou ao evento ‘original’, mas uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade. É sob este prisma que tentaremos pensar o problema das ‘origens’ na historiografia da música popular brasileira. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.168)

Nesse processo de renovação da música enquanto fonte histórica destaca-se o trabalho de Márcia Ramos de Oliveira. Em sua Dissertação de Mestrado, “Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos” a autora produziu uma biografia histórica sobre o compositor e intérprete. Utilizou-se para isso de entrevistas com pessoas que conviveram com o compositor e pesquisas em periódicos locais. A ênfase em sua análise foi reconstituir a trajetória do compositor porto-alegrense mostrando também o cotidiano da cidade de Porto Alegre, mais especificamente sua boemia. Dando seqüência às suas pesquisas, a autora acabou por abordar a questão da música no Rio Grande do Sul de uma

⁶ Marcos Napolitano possui uma considerável produção acadêmica envolvendo a temática História e Música. Porém, como os textos produzidos pelo autor e selecionados por mim para este artigo são de caráter teórico metodológico, escolhi não apresentá-los enquanto revisão bibliográfica, mas sim utilizá-los durante a análise das fontes.

maneira mais ampla, neste caso, estudando a música tradicionalista produzida no RS. Sobre esse assunto, seu artigo “Entre representações e estereótipos: o tipo gaúcho como expressão da música gravada no século XX” traça a trajetória da música rio-grandense envolvendo as imagens constituídas sobre o gaúcho. Além disso, Oliveira (2007) indica alguns elementos possíveis de serem identificados nessas gravações entre os quais se destacam determinadas figuras de linguagem, tipos específicos de indumentária, dicção e trejeitos característicos e alegóricos a uma tradição específica, dita gaúcha, além de instrumentos com essa musicalidade.

De acordo com a autora, “[...] aquilo que veio a ser observado na música fazia parte de um movimento mais amplo, em construção no Rio Grande do Sul baseada na idéia de um regionalismo associado à idéia de tradição” (OLIVEIRA, 2007, p.506). Portanto, a música tradicionalista produzida no Rio Grande do Sul se constituiu como produto de uma tradição que estava sendo inventada, construída sobre um passado ideal. Sobre esse processo de constituição de uma tradição dita gaúcha e a articulação dessa como uma identidade regional, temos a obra de Ruben Oliven “A parte e o todo – diversidade cultural no Brasil Nação,” de 1992. Nesse livro, Oliven discute os processos pelos quais se constituem a identidade nacional, construída entre articulações do nacional e do regional. Nas palavras do autor, “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” (OLIVEN, 1992, p.11).

Apesar de a música ser utilizada com frequência como fonte histórica, permanecem alguns problemas em seu uso. Muitas vezes o olhar do pesquisador esteve voltado apenas para os aspectos textuais da canção, desconsiderando sua linguagem musical⁷. Para Napolitano (2005) esse tipo de tratamento destinado à fonte musical acaba por produzir um resultado incompleto uma vez que estaria observando apenas metade do documento em questão. As dificuldades em trabalhar com a canção enquanto fonte envolvem o problema de uma análise em totalidade, principalmente no que diz respeito à linguagem musical, linguagem essa que muitas vezes não é dominada pelo pesquisador e que acaba sendo deixada de lado. No entanto, antes de qualquer tipo de análise, precisamos nos perguntar: o que é canção? Nas palavras de Mariana Villaça essa seria um

Complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação [...] a estes elementos acrescenta-se à letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, a medida que qualquer signo lingüístico associado a um determinado signo musical ganha outra conotação

⁷ Por linguagem musical compreendo os elementos que compõem a música – harmonia, ritmo, melodia – enquanto formato artístico. Ou, na definição de José Geraldo Vinci de Moraes, “Esses sons apresentados na realidade de modo caótico e irregular. Na forma de reunidos, adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas as outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música” (MORAES, 2000, p.211).

semântica que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária. (VILLAÇA apud NAPOLITANO, 2005, p.258)

A partir dessa definição compreendemos que a canção é uma forma de expressão composta por duas linguagens distintas que ocupam posições específicas no documento. A primeira das linguagens apresentadas por Villaça é a linguagem musical e seus diversos elementos constituintes. A esta se soma a linguagem poética ou escrita resultando naquilo que chamamos de canção. Uma das maiores dificuldades apontadas nos textos que tratam do uso desse tipo de documento diz respeito ao tratamento dado às duas linguagens existentes. O fato de a canção possuir duas linguagens distintas já implica produzir dois tipos de análises no interior da fonte, sem que essas se excluam. Para Napolitano (2005) reside nesse ponto a maior dificuldade na utilização da canção enquanto fonte histórica, uma vez que

Ainda é comum ler artigos, capítulos ou mesmo teses que trabalham com a pesquisa a partir de fontes audiovisuais, mas que pouco incorporam uma crítica documental completa. Mesmo quando os resultados de pesquisa não são completamente enviesados. O potencial informativo das fontes fica prejudicado e limitado aos seus canais verbais. ('os diálogos' de um filme, 'a letra' de uma canção, 'o texto' de uma novela ou telejornal). Obviamente esses canais e códigos são bastantes importantes, em alguns casos até determinantes do 'testemunho' ou da 'representação' documental da história. O problema está em isolá-los dos outros códigos, canais e técnicas que estruturam o documento como um todo e que remetem a linguagem específicas, complexas e sofisticadas, que não se resumem ao parâmetro verbal. [...] na música, a textura ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmico-melódicas. São estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra. (NAPOLITANO, 2005, p.267)

Como todo documento, a canção é um artefato culturalmente constituído e, portanto, dotado de sentido. Sua utilização em pesquisas históricas precisa partir desse pressuposto, ou seja, a canção, como todo documento, é filha de seu tempo. Traz em si uma composição específica referente ao seu grupo social e ao seu tempo histórico. Retrata sentimentos, idéias, vontades e valores daqueles que a produziram, registra memórias, faz silêncio sobre o que não se quer lembrar. Todas as referências contidas na canção e registradas por seus compositores são encontradas no ambiente social no qual viviam. Enfim, a música enquanto fonte também é uma representação acerca da realidade de quem a produziu. De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes (2000), a

[...] organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial, as escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. (MORAES, 2000, p.211)

Dessa maneira, o desvendar das relações presentes no interior da canção – seja sua linguagem poética, seja sua linguagem musical – contribui para a recuperação da memória social através de um artefato cultural relevante para os grupos sociais e ainda pouco explorado. No caso específico da música produzida no Rio Grande do Sul sob o rótulo de Tradicionalista, as escolhas efetuadas giram em torno de elementos que buscam reviver uma tradição que teria existido no interior do RS (OLIVEIRA, 2007). Essa tradição acabou contribuindo de forma definitiva na maneira que a população do Estado se vê e também no modo como essa população é vista. As representações articuladas nas canções que iremos analisar exemplificam um tipo de cidadão rio-grandense que não está totalmente alinhando com a realidade. Ao eleger um determinado modelo cultural, o Movimento Tradicionalista acaba por desconsiderar a grande diversidade de etnias e de culturas existentes no Rio Grande do Sul e que de alguma maneira contribuíram na constituição do território gaúcho. Para Oliven a cultura dita como gaúcha acabou “[...] recobrando não só a área de pecuária de latifúndio de onde se originou este modelo, mas também as áreas de minifúndio de colonização alemã e italiana, onde nunca houve o complexo pastoril.” (OLIVEN, 1992, p.80). Assim, através dessa perspectiva, de que a canção produzida também é representativa de seu tempo, a utilização das fontes selecionadas para a presente pesquisa passa pela compreensão e articulação de outros dois conceitos: representação e tradição inventada.

Para Roger Chartier, a representação deve ser entendida como a “[...] relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro por que lhe é homóloga” (CHARTIER, 1991, p.184). Ou mesmo como “[...] um conhecimento imediato que faz ver um objeto ausente substituindo uma ‘imagem’ capaz de repô-lo e memória e ‘pintá-lo’ como tal como é” (CHARTIER, 1991, p.184). A representação coloca-se no lugar de algo que está ausente, tornada presente através dos significados constituídos sobre o artefato que substitui o original. Para Sandra Pesavento, “[...] entre uma e outra função viabiliza-se a construção de um sentido, sendo a tarefa do historiador atingir essa inteligibilidade” (PESAVENTO, 1995, p.281).

As representações são articuladas de maneira conjunta a fim de constituir um discurso coerente para o grupo ao qual ela se destina. A esse grupo de representações convencionou-se chamar de imaginário social, que nas palavras de Baczko seria “[...] um conjunto de representações coletivas e idéias imagens formuladas socialmente” (BACZKO apud ESPIG, 2004, p.52). Assim, se as representações colocam-se no lugar do real, o conjunto das mesmas seria responsável pelo estabelecimento de uma determinada ordem social, uma vez que o mesmo estabelece modelos para a sociedade (BACZKO, 1985). Estes modelos podem ser entendidos como identidades sociais, uma vez que segundo o mesmo autor “[...] através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais” (BACZKO, 1985, p.309). É interessante perceber que através das representações e também dos imaginários os grupos sociais se constituem enquanto comunidades. Sobre essas comunidades, desenvolve-se uma série de práticas provenientes das articulações que acontecem entre as representações e os imaginários sociais. Através destas, acabam por se constituir tradições que passam

a ser reverenciadas como ancestrais e imemoráveis, quando muitas vezes são recentes e possíveis de serem demarcadas no tempo histórico. A esse processo de constituição de tradições que se forma como produto da ação social em torno das representações e dos imaginários, Eric Hobsbawm e Terence Ranger dão o nome de “invenção das tradições” (HOBSBAWM; RANGER, 1984).

[...] por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM; RANGER, 1984, p.9)

Oliven (1992) quando aborda a tradição inventada no Rio Grande do Sul pelo Movimento Tradicionalista, especifica que “o modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas [...] está sempre calcado no campo, mais especificamente na região da Campanha” (OLIVEN, 1992, p.69). O interessante é que essa tradição, mesmo remetendo ao espaço rural de prática pecuarista, possui sua origem na cidade, sendo criada por estudantes oriundos do interior do estado, mas que viviam em Porto Alegre. A tradição designada como gaúcha apresenta um tipo campeiro de homem e de mulher que não possui precedente na história local. Assim, percebe-se um movimento de construção de uma identidade social calcada em valores que não estavam originalmente associados entre si. Ou seja, nunca antes estiveram associadas práticas campeiras e toda uma série de procedimentos realizados no espaço urbano a fim de resgatá-las e preservá-las. Oliven refere-se a esse processo como “[...] a busca pelo tempo perdido” (OLIVEN, 1992, p.69). Essa expressão é exemplar para ideal que nunca existiu.

As tradições inventadas servem normalmente a um grupo determinado que deseja para si a hegemonia na 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 idéias 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).

MÚSICA E HISTÓRIA: REPRESENTAÇÕES

Para a análise das fontes selecionadas neste artigo, procuramos, em um primeiro contato, verificar entre as canções quais se repetem ao longo dos três CDs. Para facilitar o processo, optamos por iniciar a partir do CD “Os Fagundes – Ao vivo”, visto que esse pode ser entendido como a culminância da produção do conjunto e também porque muitas das canções presentes nos outros dois trabalhos constam nesse último. Além disso, na busca por uma análise que se torne ao mesmo tempo didática e fecunda, entendemos que a melhor maneira de iniciar seria separando as canções por categorias a partir dos elementos que encontramos com maior frequência. Na primeira estão as músicas que tratam da terra, do local onde o gaúcho vive e realiza suas atividades, e também as referências a sua origem. Na segunda categoria dispomos as canções que apresentam relações de gênero e também os espaços de festa. Todas as canções que fazem referência a cantos e danças ou representações sobre as mulheres estarão presentes aqui. Essa divisão se dará apenas para fins didáticos uma vez que devido ao grande número de canções, precisamos estabelecer critérios.

A querência, o galpão e a terra são elementos que costumeiramente são evocados nas canções. A estes, atribuem-se sempre elogios. A terra na qual habita o gaúcho não é apenas uma terra como muitas outras que existem. É a querência amada, lugar de céu azul, de planícies e serras, parreirais e muito vinho. Por esse chão, o gaúcho morreria. A diversidade retratada pelas canções é impressionante, pois a terra que abriga as plantações de uva também acolhe as tropeadas de gado. Recebe o gaúcho campeiro que está na lida com o gado e também o trabalhador rural que busca na cidade os instrumentos que precisa para seu ofício e que não encontra na área rural. Além destes, o negro e o índio também têm lugar, mesmo que não sejam cantados com tanto entusiasmo como outros tipos étnicos. De acordo com essa representação, em nenhum outro lugar do mundo poderíamos viajar como no Rio Grande do Sul, pois aqui, para se chegar a uma ou outra cidade, basta seguir o “rumo do teu próprio coração” (Canto Alegretense, Ao vivo, 2005). Nessa terra não se sabe o que é tristeza, e a hospitalidade é marca registrada do povo.

É interessante que por esse território o gaúcho está sempre se deslocando de um canto a outro. Canções como “Vou pra estrada”, “Meu Pago”, “Oh de casa” e “Menino da Porteira” do CD “Para Todas as Querências”, “Canto Alegretense” e “Querência” do CD “Ao vivo”, apresentam o gaúcho viajando pela sua terra. Seja em busca de aventuras ou conduzindo o gado, ele está com o pé na estrada, pois “comer caminhos é nossa vida/ que vale a pena de ser vivida/somos gaúchos do pó da estrada/qualquer querência é nossa morada” (Vou pra estrada, Para todas as Querências, 2004) O título da canção “Tropeiro Velho” já faz referência a uma imagem de viajante, pois o tropeiro é aquele que acompanha, montado a cavalo, a condução da tropa, neste caso, da tropa de bois.

Oliven (1992) afirma que o surgimento de entidades tradicionalistas em áreas de imigração italiana e alemã ocorre como meio de ascensão social, já que os imigrantes que habitavam o estado traziam da Europa uma imagem de que o cavalo era um animal aristocrático. Chegando ao Estado deparam-se com um tipo social que tem sua imagem associada diretamente ao cavalo. Segundo o autor, “A identificação do ‘colono’ com o

‘gaúcho’ significava, portanto, uma forma simbólica de ascensão social.” (OLIVEN, 1992, p.81). Esse tipo de articulação acaba por fortalecer a imagem do gaúcho enquanto símbolo e permite que as representações em torno de sua figura se estendam também para regiões onde as grandes fazendas e a lida campeira não estejam presentes. A canção “O colono” presente nos CDs “Ao vivo” e “Para todas as querências”, retrata a vinda de um trabalhador rural à cidade na busca por ferramentas para seu trabalho. Ridicularizado por algum jovem urbano que o vê passar, é defendido em verso e canto pelo compositor. Articula-se nessa canção a imagem do colono enquanto trabalhador rural e visto como ingênuo, pois chega assustado com o movimento da cidade. Interessante que o gaúcho possui a desenvoltura para qualquer situação. Como dito anteriormente, “qualquer querência é nossa morada” (Vou pra estrada, Para todas as querências, 2004). Logo, podemos pensar que o mesmo não se assustaria, a exemplo do colono, com o movimento da cidade grande. Ao mesmo tempo que a canção defende o trabalhador rural, quando comparada com outra canção presente no mesmo CD, acaba por indiretamente constituir o gaúcho como tipo social superior.

Outro elemento essencial à cultura gaúcha é o galpão, local onde todos se reúnem após as lidas do dia e, próximos ao fogo de chão, formam a roda de chimarrão. Local onde supostamente não há patrão e peão, onde a igualdade é estabelecida. Contam-se histórias, relatam-se experiências de vida, toca-se violão e gaita. Celebra-se a vida no campo. Galpão é o local onde a experiência de ser gaúcho aflora de maneira mais significativa. Para o compositor, “galpão de braços abertos/do culto da tradição” (Galpão Crioulo, Ao vivo, 2005). É muito grande a importância do galpão para o imaginário social gaúcho. Toda a nomenclatura adotada pelo 35 CTG na sua criação acabava por remeter a elementos típicos das fazendas, entre eles o galpão. De acordo com Oliven, “a estrutura interna do 35 CTG não utilizou a nomenclatura que normalmente existe em associações, mas adotou os nomes usados na administração de um estabelecimento pastoril.” (OLIVEN, 1992, p.78). As reuniões iniciais desse primeiro centro tradicionalista ocorriam de maneira a imitar as atividades vivenciadas nos galpões das fazendas. Com seu fogo de chão, sua roda de chimarrão e seus contos de histórias.

A estrutura musical que envolve essas canções utiliza-se de elementos que buscam remontar a uma tradição específica. Neste caso, a escolha dos instrumentos musicais presentes na interpretação das canções remete a um período histórico muito particular da trajetória do Rio Grande do Sul. Para Agostini, os tradicionalistas, ao exaltarem um tempo de glória do Rio Grande do Sul, acabam usando “[...] para a interpretação das músicas nos festivais, instrumentos característicos dos idos da Revolução de 35, tais como o violão, a gaita e algum tipo de instrumento de percussão primitivo (geralmente o bomboleguero)” (AGOSTINI, 2005, p.63). Nas canções analisadas sempre há o destaque para um desses instrumentos na interpretação das músicas. Principalmente o violão e a gaita, por se tratarem de instrumentos capazes de harmonia, melodia e ritmo, enquanto que o bomboleguero (por ser um instrumento de percussão), produz apenas ritmo. A própria ausência de determinados tipos de efeitos sonoros comuns a outros estilos musicais e não utilizados nessas gravações indicam uma determinada identidade que se pretende representar. Para Janotti Junior (2006),

De acordo com o gênero musical, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, melodia, modo e ritmo, ganham contornos e importâncias diferenciadas. Assim se o solo de guitarra é fundamental em uma canção Heavy Metal, é completamente dispensável para uma banda de punk rock, se em uma canção denominada MPB, espera-se que o vocal esteja mais alto que de outros instrumentos para que se possa apreciar a melodia e as palavras cantadas, para o rock, em geral, é mais um bom refrão e a mesma altura para todos os instrumentos ou dependendo do gênero, a guitarra pode estar mais alta que os demais instrumentos. (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.7)

Tomando as palavras de Janotti e aplicando-as ao caso específico das canções tradicionalistas, podemos perceber que nas gravações o elemento mais importante é a voz dos intérpretes. Ou seja, se quer destacar muito mais a mensagem transmitida do que os arranjos propriamente ditos. Esses, por sua vez, são constituídos sempre tendo em vista a utilização da gaita e do violão, acompanhados pelo bombo-leguero ou mesmo por outro instrumento de percussão. A ausência de instrumentos como o teclado e guitarra demonstram certa resistência à ‘modernidade’, e apontam uma preferência por elementos mais ‘tradicionalistas’.

Podemos tomar como um exemplo pontual a faixa número um do CD “Ao vivo” intitulada “Origens”. Nela, inicia o violão, acompanhado primeiramente pelo bombo-leguero e depois por outros instrumentos de percussão. Quando a canção alcança a marca de um minuto e quarenta e um segundos, a gaita entra em ação. Os primeiros versos são cantados quase de maneira a parecerem declamados. A imposição da voz demonstra se tratar de um assunto sério, pois impõem uma sacralidade ao que está sendo cantado. Percebe-se nas palavras uma altivez que deve ser associada ao orgulho de pertencer a essa terra. Chegando ao refrão, a canção ganha corpo e entram os demais instrumentos como o contrabaixo e a bateria. A platéia reage a esse momento da canção, saudando-a com palmas. Um detalhe interessante, e que reforça o que já foi dito aqui a respeito dos instrumentos utilizados nas composições tradicionalistas, são as últimas estrofes encontradas na canção. Em cada uma delas se dá o destaque a um dos instrumentos listados como os mais importantes para as composições do meio tradicionalista. Pois, conforme a canção, o cantor é “a gaita corcoveando”, e, além disso, “traz na própria garganta o eco do violão”, e também “no peito um tambor”. Com letra de Nico Fagundes e Bagre Fagundes, e presente no CD “Ao vivo”, a canção se tornou um dos clássicos do cancionero tradicionalista.

Origens

Campeando um rastro de glória

Venho sovado de pealo

Erguendo a poeira da história

Nas patas do meu cavalo

O índio que vive em mim
Bate um tambor no meu peito
O negro também assim
Tempera e adoça o meu jeito

Com laço e boleadeira
Com garrucha e com facão
Desenhei pátria e fronteira
Pago, querência e nação

Eu sei que não vou morrer
Porque de mim vai ficar
O mundo que eu construí
O meu Rio Grande o meu lar
Campeando as próprias origens
Qualquer guri vai achar

Sou a gaita corcoveando
Nas mãos do velho gaiteiro
Dizendo por onde ando
Que sou gaúcho campeiro

Eu sou o moço que canta
O pago em cada canção
E traz na própria garganta
O eco do seu violão

Sou o guri pêlo duro
Campeando um mundo de amor
E me vou rumo ao futuro
Tendo no peito um tambor

(Origens, Ao vivo, 2005)

A elaboração de uma tradição gaúcha corresponde, em sua essência, à busca da reconstituição de um passado heróico, que muitas vezes não se sustenta quando comparado ao conhecimento histórico. Essa construção social ocorre por diversos meios, inclusive

através da música produzida como tradicionalista. Como já foi dito por Moraes (2000), as escolhas que envolvem a composição de uma canção são o resultado de articulações entre o meio social produtor dessa peça, a mensagem que pretende divulgar e o tempo histórico ao qual pertencem. Dentro desse conjunto de situações, constrói-se um discurso. Esse, por sua vez, conforme Chartier (1986), é constituído de maneira a fazer sentido junto ao grupo ao qual se destina, pois, em caso contrário, não terá aceitação perante o meio social. Esse tipo de articulação acaba por produzir representações sobre a comunidade e, destinada a essa mesma comunidade a fim de determinar certo tipo de ordem social.

Dessa maneira, podemos perceber que as canções utilizadas pelo conjunto aqui analisado se articulam de maneira a produzir um discurso acerca do social. Para tanto, a escolha dos instrumentos remontam a um determinado tempo histórico no qual o estado do Rio Grande do Sul obteve grande notoriedade devido a sua resistência frente à União. Os arranjos utilizados nessas canções se pretendem alegres, invocando uma satisfação pelo “ser do sul” que não se percebe em outras canções de gêneros distintos. O local apresentado nas canções é representado como sendo o mais lindo do mundo, um local onde não há tristeza. O gaúcho, na condição de senhor do pampa, reina absoluto em uma terra onde a felicidade existe pelo simples fato de o Rio Grande do Sul existir. Nesse mundo de maravilhas habitado pelo gaúcho, existe também o momento da festa, em que o gaúcho procura se divertir através da dança e pela busca da prenda.

O gaúcho campeiro é sempre um perigo para as moças, que precisam ser vigiadas por suas madrinhas. O gaúcho galanteador das canções, excelente dançarino e que vive às voltas com as mulheres – ou seriam prendas? – mais lindas. Onde há vaneirão, está presente o gaúcho. Seu coração bate como um tambor, forte, decidido. Mas habita aqui uma contradição, pois esse mesmo gaúcho que é galanteador e mestre na conquista dos corações também não tem destino certo, pois trata-se de um andarilho. De um homem do campo que se deixa levar por seu destino: a lida campeira, a roda de chimarrão e a festa após as atividades do campo. Reside nisso uma construção de grande importância para o imaginário tradicionalista. O gaúcho é visto em algumas canções como o andarilho dos pampas, que não tem destino certo nem mesmo parada. O gaúcho é essencialmente um homem livre, pois seu ofício o coloca em contato com a natureza, seja através do pampa rio-grandense ou dos animais que utiliza. Apenas uma coisa pode fazer o gaúcho prender-se a um único lugar: a mulher gaúcha.

Inicialmente não nos propúnhamos a analisar questões que envolvessem relações de gênero. Porém, analisando as fontes percebemos que ocorre a construção de imagens acerca do ser masculino e do ser feminino. Devido a isso, consideramos importante, neste ponto do artigo, acrescentar uma pequena discussão a respeito das relações de gênero. Não como objeto final da pesquisa, mas como um elemento importante que acrescenta qualidade à análise.

[...] quando falamos em gênero, estamos falando da construção cultural do que é percebido e pensado como diferença sexual, ou seja, das maneiras como as sociedades entendem, por exemplo, o que é ‘ser homem’ e ser ‘mulher’, e que

‘masculino’ e ‘feminino’. Assim, podemos tratar estas noções como conceitos históricos. Nesta perspectiva, as idéias sobre ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ [...] são encarados como situações e idéias produzidas, reproduzidas e/ou transformadas ao longo do tempo, que podem variar em cada contexto social. (BASSANEZI, 1996, p.11)

Entende-se que o conceito de gênero não transita apenas por questões sexuais na sua forma mais simples. Ou seja, o conceito aqui não se estabelece a partir de definições biológicas. O que nos interessa é a construção cultural que se faz em torno do tipo ‘homem’ e do tipo ‘mulher’. Importa para nós, as mediações culturais que no âmbito do social produzem e reproduzem práticas sociais, as quais podem ser verificadas nos ambientes diversos onde há contato entre o feminino e o masculino. Ou mesmo nas palavras de Bassanezi, “[...] gênero, portanto, refere-se tanto às idéias, concepções que tem como referência a diferença sexual [...] quanto às práticas sociais orientadas por estas idéias” (BASSANEZI, 1996, p.12). Diferença essa que está no cerne das construções próprias das identidades culturais, uma vez que todo início é construído em oposição ao fim, o autóctone se autoproduz em grande parte sempre como uma oposição ao estrangeiro. Ele sim o diferente, o que é estranho, o que é inferior. O diálogo entre feminino e masculino ao longo da História tem sido também assim. Na medida em que o masculino foi quem construiu a quase totalidades dos discursos históricos, revelando neles o que compreende como correto, o que é oposto a isso acaba sendo desqualificado. Assim, a análise dessas relações tende a desmascarar práticas que escondidas sobre questões biológicas são na verdade, preconceituosas.

Definimos por relações de gênero as diversas relações estabelecidas entre o feminino e o masculino nos diferentes tempos históricos e nos diferentes espaços sociais. No imaginário tradicionalista a mulher recebe o título de prenda, pois literalmente prende o gaúcho à terra onde vive. Dentro do processo de invenção da tradição gaúcha o termo prenda foi retirado da canção “Prenda Minha” onde a expressão é utilizada como um adjetivo para a mulher (MACIEL, 2001). Conforme a autora, a prenda seria dentro da cultura constituída ao redor do gaúcho o seu oposto. Não apenas pensando em uma oposição de feminino e masculino, mas também no campo conceitual. Uma vez que “[...] chamar a mulher de prenda parece significativo no reforço de uma dada imagem: o gaúcho – homem livre – e a prenda – aquela mulher que o prende.” (MACIEL, 2001, p.258).

Nas canções analisadas neste artigo, a mulher aparece nas músicas que envolvem dança e baile, o que acaba por nos remeter a um ambiente de festa. O gaúcho representado é freqüentador assíduo das festas locais e está sempre às voltas com alguma mulher. No baile quer dançar ao som da gaita, procurando sempre alguma companhia. Pois como solicita o intérprete, “puxa o fole da cordeona, não deixa o baile parar” (Baita baile, Ao vivo, 2005). A canção “Baita Baile” do CD “Ao vivo” é significativa para conhecermos o cenário no qual se desenrolam essas festas. Sob a vigilância das mulheres mais velhas da família, permanece a prenda dançando enquanto o gaúcho se aproxima. “Muitos versos pras ‘muiés”” é um bom indicativo de que o gaúcho é galanteador por natureza.

Baita Baile

Moças bonitas rodeadas de tia, sogra e madrinha,
Índios que atiram nas “gorda”
E outros eu afofam as magrinhas
Só quem foi ao baita baile
Sabe bem como é que é
Muita cachaça na guampa
E muito verso “pras muié”

Puxa o fole da “cordeona”
Não deixa o baile parar

No baita baile se dança se espia o dia nascendo
Sempre se acha parceria
“Pra” espiar se não ta chovendo
Só que os olhos das madrinhas
De longe dá pra laçar
Sobrevoando a pista inteira
Fiscalizando o lugar

(Baita Baile, Ao vivo, 2005)

A mulher dessas canções tem um espaço de ação um tanto limitado visto que a mesma aparece apenas nos bailes. Essa mulher aqui representada é um sujeito passivo uma vez que aguarda ser escolhida para dançar e também espera pelo gaúcho que vive pelos campos na lida com o gado. Essa mulher representada nas canções tradicionalistas não expressa opinião em nenhum momento. No máximo, fiscaliza as atitudes das mulheres mais novas da família como no caso da canção “Baita baile” onde as “tias, sogras e madrinhas” ficam observando as atividades que acontecem durante o baile a fim de resguardar as suas familiares. É interessante também que as mulheres que são representadas aqui correspondem a um tipo físico determinado, privilegiando as mulheres morenas. Representada pelo conjunto em diversas canções, a morena tem o melhor requadrado e aonde chega logo chama a atenção. Para o compositor “entre a ruiva e a loirinha / essa nossa moreninha / é sempre a número um” (Bate coxa, Nico, Bage, Neto e Ernesto, 2001). A mulher aqui é comparada a uma fruta madura, que dá água na boca de quem vê. Em outras palavras, a morena que dança no fandango é desejada por todos aqueles que estão presentes na festa. Sua faceirice, o jeito quase moleque de ser da mulher que é provocante em sua maneira de dançar é o tipo de mulher que é representada como ideal. Pois de acordo com a canção, irá “cuidar do rancho, cozinha, varanda e sala” quando o gaúcho estiver envolvido com suas lidas campeiras. A morena do fandango é a mulher

para casar que o gaúcho procura. É ela quem fará o andarilho dos pampas estabelecer morada fixa em algum rincão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Rio Grande do Sul viu nascer em seu território um movimento de afirmação de identidade cultural articulada na figura do gaúcho e também pelas demais figuras que o cercam. Essa identidade, produzida a partir de elementos campeiros existentes no RS, firmou-se como sendo a identidade dominante do povo rio-grandense. Através do Movimento Tradicionalista Gaúcho criaram-se diversas imagens em torno do homem do campo que foram ao longo dos anos cuidadosamente disseminadas e veiculadas nos diversos meios de comunicação aos quais o Movimento teve acesso. Passados mais de cinquenta anos da criação do MTG, o rio-grandense que o Brasil conhece é o gaúcho senhor dos pampas, andarilho e mestre na lida campeira.

Neste artigo optamos por utilizar a canção como fonte histórica por compreender que se trata de um tipo de documento pouco explorado pelos historiadores. Através das canções foi possível identificar as representações constituídas acerca do gaúcho, relacionando-as entre e si e verificando como elas contribuem na manutenção dessa tradição dita como rio-grandense. Por fim, consideramos que as representações acerca do gaúcho e que estão envolvidas nesse processo de invenção da tradição gaúcha oferecem uma rica e vasta área de estudos para aqueles que desejam estudar a História do Rio Grande do Sul através de outros olhares, os quais queiram desconstruir realidades tidas como antigas a fim de demonstrar o quanto são recentes. E também que queiram através da pesquisa histórica desmitificar processos e personagens históricos. Dessa maneira estaremos contribuindo para desarticular conjuntos de pensamentos que defendem a idéia de tipos sociais superiores e que por isso possuem mais direitos que outros grupos.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, Agostinho Luis. *Opampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Caxias do Sul, UCS, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Regional), Programa de Mestrado em Letras e Cultura Regional, Universidade de Caxias do Sul, 2005.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. p.296–332.
- BASSANEZI, Carla. *Revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem–mulher 1945–1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.
- CHARTIER, Roger. *O Mundo como representação*. Estudos avançados. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, USP, v.5, n.11, p.172–191, jan./abr. 1991.
- ESPIG, Márcia Janete. O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História. In: *Textura*, Canoas, n.9, p.49–56, nov. 2003 a jun. 2004.

HINERASKY, Daniela Aline. O pampa virou cidade? Um estudo sobre a inserção regional da TV aberta gaúcha. In: *Estudos Históricos*, Mídia, Rio de Janeiro, n.31, p.182–200, 2003.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

JANOTTI JUNIOR, Jader. *Mídia, música popular massiva e gêneros musicais: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento*. Disponível em: http://www.unicap.br/gtpsmd/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf. Acesso em 15 ago. 2008.

MACIEL, Maria Eunice. Memória, tradição e tradicionalismo no Rio Grande do Sul. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n.39, p.203–221, 2000.

MORILLA, Ailton Pereira. Pelos cantos da cidade: música popular em São Paulo na passagem do século XIX ao XX. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v.III, n.1, jan./fev./mar. 2006.

MORRIGI, Valdir José; BONOTTO, Martha E. K. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. In: *Em questão*. Porto Alegre, v.10, n.1, p.143–161, jan./jun. 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Claudia. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.39, p.167–189, 2000.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Entre representações e estereótipos: o tipo gaúcho como expressão na música gravada no século XX. In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson; GERTZ, René (Diretor do volume) (orgs.). *História Geral do Rio Grande do Sul – República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930–1985)*. Passo Fundo/RS: Méritos, 2007, v.4. p.505–526.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Porto Alegre, UFRGS, 1995. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

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

OS FAGUNDES – Ao vivo. Porto Alegre, Gravadora Galpão Crioulo Discos, 2005. 1CD.

OS FAGUNDES – Nico, Bagre, Neto e Ernesto. Porto Alegre, Gravadora Galpão Crioulo Discos, 2001. 1 CD.

OS FAGUNDES – Para todas as querências. Porto Alegre, Gravadora Galpão Crioulo Discos, 2004. 1 CD.

PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço urbano: por uma História cultural do urbano. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995, p.279–290.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SOARES, Guiomar Freitas; SOARES, Quelen Ornel. *Reflexões sobre gênero e sexualidade na música gaúcha*. Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/S/Soares-Soares_13_A.pdf. Acesso em 15 ago. 2008.

TÉO, Marcelo. *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.