

## Música Nativista e Imaginários Gauchescos: sobre cantar opinando

Fernanda Marcon<sup>1</sup>

### Resumo

De acordo com Lucas (1990), podemos entender a música nativista como um caso específico de regionalismo musical dentro das múltiplas expressões da música popular brasileira contemporânea; trata-se de um repertório de canções oriundo do Estado do Rio Grande do Sul, conhecido como “música nativista gaúcha”. Nota-se a presença de um trânsito musical entre os países do chamado Cone Sul latino-americano, apontando para a constituição de imaginários e audições de mundo acerca do que os sujeitos entendem como “cultura gaúcha”. Assim, o artigo pretende discutir a relação entre este tipo de produção musical no sul do Brasil e a constituição de imaginários gauchescos que perpassam diferentes territórios e sonoridades.

### Abstract

According to Lucas (1990), we can understand the *nativista* music as a specific case of musical regionalism within the multiple expressions contemporary Brazilian popular music; it is a repertoire of songs originating from the state of Rio Grande do Sul, known as *música nativista gaúcha*. The presence of a kind of musical traffic is noticed amongst the countries of the so-called South Latin-American Cone, leading to what seems to be the constitution of world imaginaries and auditions concerning what subjects understand as "gaucho culture". Being so, the present article intends to discuss the relationship between this type of musical production in the south of Brazil and the constitution of *gauchesco imaginaries* throughout different territories and sonorities.

### Introdução

A partir da pesquisa de dissertação de mestrado que desenvolvi a respeito da produção de música nativista no festival “Sapecada da Canção Nativa” em Lages - SC, algumas questões foram surgindo e tornaram-se mais e mais presentes. Em primeiro lugar, o significado deste tipo de musicalidade enquanto catalisador de perspectivas de mundo singulares, ligadas a imaginários específicos sobre o que os sujeitos denominaram de “cultura gaúcha”. Apesar do enfoque sobre as construções imagéticas de meu campo de estudo, é a música que rege o “ouvido etnográfico”. Para além da análise das letras das canções nativistas, a construção da musicalidade torna-se absolutamente central dentro de uma perspectiva etnomusicológica, ou como prefere Menezes Bastos (1995) “*para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*”. Nesse sentido, a música nativista não é tomada aqui como um “exemplo” de como pensam e vivem seus compositores, instrumentistas, intérpretes; mas como *agente*, soando as vivências dos sujeitos e constituindo modos de sentir o mundo.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Catarina.

O artigo compreende três movimentos. No primeiro, o apontamento das construções a respeito do que se entende por “cultura gaúcha/*gaucha*” – e nesse ponto, tomo o cuidado de diferenciar os termos gaúcha e *gaucha* não apenas por suas especificidades linguísticas - que configuram a produção de uma musicalidade ancorada, principalmente, na valorização do *terrinho*, na *inovação estética* e na *projeção folclórica*. Dando sequência a esta discussão, o segundo momento pretende dar conta da constituição do movimento dos festivais de música nativista enquanto um importante “móvel de disputas” em torno do que significa “ser gaúcho”. (Oliven, 1992) Por fim, um terceiro movimento indica questionamentos necessários para, longe de um desejo de entendimento pleno, levar-nos a uma percepção menos superficial de um repertório musical ancorado em imaginários peculiares sobre as vivências dos sujeitos.

### **De cultura gaúcha/*gaucha***

Ao iniciar minha pesquisa de campo, algumas questões ainda permaneciam em suspenso, principalmente pela presença forte de um senso comum que, por vezes, confundia as personagens presentes no que se conhece por “cultura gaúcha, *gaucha*” com as facetas imortalizadas pelos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses. No entanto, não apenas as muitas leituras, mas um campo repleto de significados em trânsito, apresentaram-me um mapa diferenciado deste “Cone Sul” da América Latina, onde os termos gaúcho e *gaucho*, ao se aproximarem e tomarem distância, constroem algo estrondoso, sonoro e vivo; algo que alguns categorizam como “cultura” – demarcando sua materialidade e imaterialidade numa mesma moeda – e outros preferem simplesmente acreditar na supremacia de um “estado de espírito”. O “ser gaúcho”, “*gaucho*”, tornou-se uma questão fascinante para a Antropologia. Seja em torno de discussões a respeito da constituição de identidades nacionais (como é o caso marcante da Argentina), como em referência a processos políticos ligados ao federalismo e ao republicanismo no sul do Brasil. O mapa de que falei há pouco, só faz sentido na medida em que os sujeitos destes processos estudados e analisados por diferentes pesquisadores passam a designar um modo, jeito, estilo de vida como sendo o seu - ou pelo menos uma referência sempre almejada – chamando-o de “cultura”. Palavra tão cara à nossa arte, ela esteve presente em meu campo como uma lanterna, às vezes sem pilha, deixando de iluminar qualquer coisa e passando a peso morto, por ser carregado. Irônico, mas nem tanto. A cultura, como um conceito-chave e traiçoeiro, pareceu um mar de calma, quando pronunciado por aqueles que se deleitam ao dizer “a nossa cultura é gaúcha!”.

Começarei por uma discussão bastante comum aos pesquisadores deste tema, que como mencionado acima, ainda encontram-se em desconforto ao analisar processos tão diferenciados e ao mesmo tempo tão parecidos. Falo da constituição de um ator central, pelo qual perpassam narrativas de integração, fronteira, guerra, arte, entre outras, e que marca um olhar bastante específico sobre uma região da América Latina: o gaúcho, *gaucho*. Acentuando esta região geográfica, não pretendo que o leitor interprete apressadamente que a entendo como uma “área cultural” aos moldes do que já foi bastante problematizado na Antropologia. Faço referência a este mapa, pura e simplesmente, por sua dimensão simbólica entre os sujeitos desta pesquisa. Nesse sentido, a intenção de minha menção a esta região geográfica é demonstrar sua intensidade enquanto referencial de uma “origem”, “matriz” de valores que passaram a se descortinar durante minha pesquisa de campo. O primeiro deles, que soava estridentemente aos meus ouvidos, diz respeito à força com que a terra natal, ou o

“berço” poderia determinar a constituição de um temperamento específico, um jeito de ser, olhar e ouvir a vida, diferenciado. É o que chamo de caráter *terrunho* da produção de música nativista. Quero dizer que a terra em que nasce e cresce uma pessoa, e no caso em análise, um músico nativista, lhe reserva uma personalidade ímpar, que o condena a amá-la e projetá-la para onde quer que vá. Dentro dessa perspectiva, encontrar raízes, ou pelo menos, uma “terra sagrada” por se referenciar, é algo bastante valioso e significativo. É preciso anunciar mais uma pausa para explicar que quando coloco os termos gaúcho e *gaucho*, separados por vírgula e não por uma conjunção, quero dizer com isso que tanto não tento traduzir o segundo pelo primeiro, quanto não pretendo investigá-los como se fossem a mesma palavra e com o mesmo significado. Minha intenção é tentar entendê-los dentro de um universo simbólico - partindo de minha pesquisa de campo – para que nem um nem outro sejam ignorados ou tomados como objetos fechados, cada um em um local específico da análise. Como já afirmei, tratam-se de processos em movimento, categorias em construção por diferentes sujeitos.

Alguns autores optaram por entender o fenômeno do gauchismo como uma “ideologia”, a exemplo de Tau Golin (1983). É preciso notar que estamos concentrando a análise em um fenômeno que se desenvolve no Brasil, mas que mantém íntima relação com outros processos vivenciados por países como Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile. Falar de gaúcho, não significa apenas falar da pessoa que nasce no Rio Grande do Sul, mas em diferentes instâncias, confunde-se com os imaginários sobre um personagem paradigmático, presente nos pampas argentinos e uruguaios, e também em parte do campesinato paraguaio e chileno. Para tanto, passemos a entender melhor esta confluência de significados, tomando de empréstimo análises literárias e musicais que estiveram ligadas à temática da cultura gaúcha, *gaucha*, para que se possa ter uma idéia do que representa atualmente. Não pretendo aqui uma reconstituição histórica, mas um apanhado de informações atuais sobre movimentos que se iniciam a partir do século XIX na América Latina.

Decido mencionar em primeiro lugar, um personagem bastante conhecido da literatura argentina: o *Martín Fierro*, de José Hernández (1872; 1879). As datas de publicação não designam nenhum tipo de divisor de águas na constituição de uma “identidade nacional” argentina, mas suscitam muitas questões, investigadas por diferentes intelectuais daquele país, sobretudo no âmbito literário, que utilizo aqui. De acordo com Jorge Luis Borges & Margarita Guerrero (2005), a poesia gauchesca, como é identificada a obra de Hernández – um poema dividido em dois livros, “*El gaucho Martín Fierro*” (1872) e “*La vuelta de Martín Fierro*” (1879) – não deve ser confundida com uma literatura feita por *gauchos*, uma população eminentemente masculina, desenhada por diferentes autores, cronistas, que concebe um consenso sempre problemático de que se tratavam de pessoas errantes, que andavam pelos pampas e tinham como principal transporte e atividade o cavalo e o gado. Seu caráter eminentemente popular, portanto, está atrelado a uma produção da elite, entendendo-a aqui, como propuseram Borges e Guerrero, como uma parcela letrada de escritores de Buenos Aires e Montevideu, no Uruguai.<sup>2</sup> Como mencionam os autores, é um equívoco pensar que a poesia gauchesca deriva imediatamente da poesia dos *payadores*, ou

---

<sup>2</sup> Nota-se um processo bastante similar em outros países da América Latina, em que escritores categorizados como “nacionalistas” e “regionalistas” se espelham em personagens populares para compor seus romances. A diferença aqui, talvez, se dê em torno da linguagem utilizada. No caso de Hernández, a voz do *gaucho* é confundida com a voz do autor, criando um vocabulário próprio, muitas vezes considerado uma maneira de falar generalizadamente *gaucha*.

improvisadores profissionais da campanha (como é conhecida a região do pampa). Esta confusão se configura, principalmente, pela coincidência do metro octossílabo e das formas estróficas (sextilha, décima, copla) da poesia gauchesca com as da poesia *payadoresca*. (Borges & Guerrero, 2006: 11) Como mencionam Borges & Guerrero, em algumas passagens de seu poema, Hernández parece demarcar exatamente de que maneira se diferencia das improvisações dos *payadores*:<sup>3</sup>

Cabe supor que dois fatos foram necessários para a formação da poesia gauchesca. Um, o estilo da vida dos gaúchos<sup>4</sup>; outro, a existência de homens da cidade que se identificaram com ele e cuja linguagem habitual não era demasiado diferente. Se tivesse existido o dialeto gauchesco que alguns filólogos (em geral, espanhóis) estudaram ou inventaram, a poesia de Hernández seria um pastiche artificial e não a coisa autêntica que conhecemos. (Borges & Guerrero 2006: 12).

Ainda assim, não nos parece claro de quê população *gaucha* parte a inspiração para a poesia gauchesca de Hernández. Afirmar simplesmente que eram homens que vagavam pelos pampas, a lidar com gado e cavalos, não resolve o problema. De acordo com Élica Lois (2004), a Argentina, em meados do século XIX, apresentava conflitos em torno das terras pertencentes aos povos indígenas. Todo o território que pôde permanecer em poder dos índios livres foi ganhando um enorme valor potencial na medida em que se intensificava a atividade agropecuária. “*El desierto*”, como eram chamadas as terras dos índios<sup>5</sup>, passaram a agregar enorme valor e seus habitantes se tornaram o inimigo número um da “civilização”. Nesse contexto, além das terras indígenas e as cidades e seus campos circundantes, havia ainda um território vagamente definido: *la frontera*. Seus habitantes, igualmente não definidos, povoaram o imaginário da poesia gauchesca e delimitaram um personagem bastante específico: *el gaucho*.

De acordo com Almeida (2008), este personagem aparece na literatura argentina do final do século XIX com características duais; isto é, como uma espécie de articulação entre a civilização e a selvageria, o índio e o não-índio. Citando o autor de “*La Pampa*” (1890), Alfredo Ebelot, Almeida identifica uma clara linha evolutiva, onde o *gaucho* representa um estado intermediário, partindo do indígena, para chegar ao civilizado. (Almeida, 2008: 15) No forjar de um mito sobre a identidade nacional argentina, o espaço da fronteira - física, política, moral, etc – constitui-se como um terreno fértil para redefinição de identidades. Segundo Lois, a linguagem do poema de Hernández - entre a “ida e a volta” de Martín Fierro – cruza fronteiras entre a oralidade e a escrita, entre a cultura popular e a cultura letrada. Ao apropriar-se da voz do *gaucho*, mas ao mesmo tempo distanciando-se dela, Hernández anda pelas bordas de um campo de tensões. (Lois, 2004: 39) Nesse sentido, a literatura gauchesca constitui-se como um híbrido que, não livre de conflitos, mostra-se como a “aliança de classes”, algo extremamente interessante dentro de um projeto de consolidação do Estado-Nação.

---

<sup>3</sup> De maneira resumida, a *payada* é um desafio improvisado em versos, quase sempre acompanhado de um violão. O gênero musical executado pelo violão, geralmente, é a milonga.

<sup>4</sup> Transcrevo o trecho conforme a tradução de Carmem Vera Cirne Lima, que optou pela palavra gaúcho para traduzir *gaucho*.

<sup>5</sup> De acordo com Almeida (2008), este território compreende, atualmente, as regiões do Pampa, Patagônia e Chaco. Almeida, 2008: 14.

Pois bem, de que maneira a construção deste personagem-chave dentro do contexto literário argentino e também uruguaio passa a fazer algum sentido quando pensamos no nosso “gaúcho brasileiro”? Para Maria Elizabeth Lucas (1990), o regionalismo gaúcho<sup>6</sup> é uma construção intelectual fundada em níveis distintos de percepção (ou visões de mundo) e em uma experiência primordial (ou na falta dela) com a cultura pastoril do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, através de uma análise da construção semântica da palavra “gaúcho”, a autora pôde perceber como as imagens e representações da sociedade sulista que produziram o regionalismo gaúcho como uma construção ideológica, mostraram como os intelectuais (tanto do Rio Grande do Sul, quanto de outros estados) traduziram condições sócio-econômicas e interesses de classe específicos em uma herança histórica e uma identidade cultural comum. Assim, a autora identifica três momentos distintos no panorama dos movimentos revitalizadores da cultura gaúcha: num primeiro momento, na virada do século XIX, uma idealização, por parte dos intelectuais locais, de grêmios recreativos para cultivar as tradições gaúchas<sup>7</sup>. A partir da II Guerra Mundial, um novo momento se estrutura com a criação de Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) por estudantes secundaristas de Porto Alegre<sup>8</sup>. Por fim, um último momento relaciona-se à emergência, nos anos 1970, do que se chamou de “nativismo” dos festivais de música.

### **Sobre cantar opinando**

Despontavam os agitados anos 1970, e a “era dos festivais” (Zuza Homem de Mello, 2003) fazia sentir seu peso sobre milhares de expectadores ainda extasiados com o advento televisivo. Também se observava um Brasil que experimentava uma repressão violenta às liberdades civis e individuais: a censura implacável da ditadura militar atuava fortemente, enquanto a sociedade se dividia em críticas diversas ao mesmo regime. Tropicália, jovem-guarda, canção de protesto... muitas idéias musicais fervilhavam quando uma emissora de rádio de Uruguaiana, RS, decide promover um festival de música popular, o “I Festival da Canção Popular da Fronteira”. De acordo com Lucas, a milonga “Abichornado”<sup>9</sup>, de Colmar Duarte e Júlio Machado da Silva Filho foi eliminada pelo júri sob o argumento de que se tratava de uma “música gauchesca”. Descontente com tal resultado, Colmar Duarte decide criar um festival que promovesse exclusivamente a música regional. Para além das diferentes versões sobre o fato, o resultado do festival incitou sobremaneira a decisão de criar um evento no mesmo formato (um festival) que pudesse contemplar um estilo de música visto por

---

<sup>6</sup> De acordo com Santi (2004), no contexto do RS, usa-se habitualmente o termo “regionalismo” com um significado que extrapola a literatura, para designar qualquer aspecto da cultura característico do Estado, da culinária à maneira de vestir. Santi (2004,17)

<sup>7</sup> De acordo com Ruben Oliven (1992), em 1868, é fundado em Porto Alegre o “Partenon Literário”, uma sociedade de intelectuais e letrados que tentava unir os modelos culturais vigentes na Europa com a visão positivista da oligarquia sul-rio-grandense através da exaltação da temática regional gaúcha. E em 1898, por iniciativa do republicano e positivista João Cezimbra Jacques, surge a primeira agremiação tradicionalista, o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre. Oliven (1992, 71-73)

<sup>8</sup> Como é o caso do “35 CTG”, primeiro CTG, fundado em 1948.

<sup>9</sup> Segundo Santi, no vocabulário gauchesco o termo significa o mesmo que “triste”, “acabrunhado”. Santi, 2002: 53

Colmar Duarte como “discriminado”.<sup>10</sup> É preciso notar que os idealizadores do festival também se posicionavam contra a música regional produzida até então no RS: a chamada música tradicionalista gaúcha, tendo em Teixeira, Zé Mendes e Pedro Raymundo seus principais ícones. Em sua perspectiva, a música regional gaúcha deveria passar por um processo de *inovação estética*, onde a qualidade musical fosse o principal objetivo.

O patamar de “qualidade e inovação estética” almejado pelos idealizadores da Califórnia foi, de fato, reconhecido. Para citar um exemplo de minha pesquisa de campo, ouvi de muitos compositores que antes do advento dos festivais nativistas a música produzida no sul do Brasil era considerada “antiquada”, “brega”; diferente do que se observaria atualmente, onde ela é produzida por bons músicos, que executam de “jazz a MPB”. Segundo Santi, esta busca de qualidade deve ser compreendida também como um “esforço” no sentido de acompanhar as mudanças radicais na própria música popular brasileira, a exemplo da bossa nova, do tropicalismo e da canção de protesto; bem como às transformações tecnológicas introduzidas no país, como a eletrificação dos instrumentos musicais e a evolução das aparelhagens de amplificação e difusão sonora.

É na década de 1980, porém, que todo este debate sobre a qualidade estética introduzida pelos festivais nativistas na música regional gaúcha vai consolidar a polarização entre tradicionalismo e nativismo, fazendo da identidade gaúcha um importante “móvel de disputas”. (Oliven, 1992: 108) Isso porque, segundo Oliven, apesar dos contrastes entre os movimentos, havia um substrato comum em jogo: quem teria competência e legitimidade para afirmar o que é e o que não é “cultura gaúcha”. De um lado, o tradicionalismo dos CTGs e sua cartilha bastante consolidada – com regras de composição, figurino e execução - de outro, um movimento pautado em grandes festivais de música, interessado em inserir o seu formato de cultura gaúcha em canções de qualidade – com boas letras (incluindo temas mais “politizados” que falassem do êxodo rural, das questões latino-americanas, etc), bons arranjos, bons instrumentistas e intérpretes. Também estava aí uma intenção de *projetar* elementos reconhecidos como folclóricos no RS e dar a eles uma feição *universal*.

Em entrevista ao jornal “Folha da Tarde” de Porto Alegre, em 27 de setembro de 1971, Henrique Dias de Freitas Lima (um dos organizadores da primeira Califórnia) faz críticas ferrenhas ao “rumo” que a música gaúcha estaria tomando: “*Letras e melodias erradas, com Teixeira servindo de exemplo maior. ‘Coração de luto’, dele, ou ‘Para Pedro’, do Zé Mendes, nunca foram temas gaúchos.*”<sup>11</sup> É evidente que a crítica, em busca de uma forte justificativa para a importância da Califórnia, aponta para a tentativa de ruptura com um passado musical que, em sua opinião, teria sido o grande responsável pela falta de reconhecimento da música gaúcha como “boa música” ou “música de qualidade”. Nesse sentido, os organizadores da Califórnia viam neste novo movimento musical a possibilidade de “fazer escola”: fomentar a criação musical do RS a partir de valores contrários ao que entendiam como “música comercial”, pautada em

---

<sup>10</sup> Nasce, em 1971, o festival Califórnia da Canção Nativa, na cidade de Uruguaiana, RS. A partir desse, muitos outros foram criados em todo o RS, assim como em Santa Catarina e no Paraná. Levando em conta os três estados, a pesquisa contabilizou mais de 50 festivais de música nativista por ano.

<sup>11</sup> “*Em busca de algo novo*” – 27/09/1971. Porto Alegre, Folha da Tarde: 13.

temas como a grossura e o machismo do gaúcho. Entra em cena um “cantar opinando”<sup>12</sup>, isto é, uma intenção de romper com uma musicalidade tida como não-comprometida com os “verdadeiros temas gaúchos”.

### Considerações finais

Os festivais - além de competições acirradas por prêmios altos – representam “*uma das arenas na qual têm se travado de modo mais intenso as disputas em torno do que significa ser gaúcho*”. (Oliven, 1992: 116) Para definir quais canções podem ser inscritas, cada festival organiza um regulamento onde expõe o que entende por música nativista. No caso da Califórnia, foram criadas “linhas”; isto é, de acordo com a temática da canção, ela poderia ser classificada como de “linha campeira”: a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no RS; “linha de manifestação rio-grandense”: a que enfoca outros aspectos sócio culturais e geográficos do RS não limitados estritamente à “linha campeira”; e a “linha de projeção folclórica”: a que, partindo das demais, se projeta com o sentido de universalidade artística em termos de tratamento poético-musical. (Oliven, 1992: 117) Delimitam-se, nesse sentido, os moldes a que as canções devem se encaixar. Não livres de críticas, os regulamentos de festivais variam muito com o tempo, tentando alcançar o máximo de “objetividade” possível. Objetividade no sentido de imparcialidade de julgamento, o que é constantemente questionado pelos compositores. Em um discurso que não parte apenas de comissões organizadoras, a questão das temáticas – mais credenciadas ou menos quanto ao que é ser gaúcho – evidencia, além de uma clara preocupação com a letra em detrimento da música das canções, uma indefinição incômoda sobre a cultura gaúcha. Em minha pesquisa de campo, numa cidade catarinense muito ligada ao tradicionalismo gaúcho, pude perceber o grande desconforto que alguns compositores apresentavam com relação a serem chamados de “cataúchos”<sup>13</sup>, ou “gaúchos cansados”<sup>14</sup>. Para estes compositores, a cultura gaúcha não estaria delimitada pelas fronteiras do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Estaria espalhada por onde quer que a “lida de campo” – entendendo-se aqui as atividades pecuárias, principalmente - fosse predominante. Além disso, parece estar presente neste discurso sobre a origem da cultura gaúcha um elemento transcendente: um estado de espírito. Ser gaúcho também está aquém de indumentárias, atividades campeiras e territórios específicos. É também um modo de ser cravado no peito, um ímpeto que transborda da pessoa em determinado momento da vida, seja na infância, seja na vida adulta, quando se olha para uma infinidade de campo verde e se deseja mais do que tudo um cavalo para poder cavalgar sem rumo e pelejar<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Referência ao poema de José Hernández, onde o gaucho Martín Fierro sentencia: “*Yo he conocido cantores, que era un gusto el escuchar, mas no quieren opinar, y se divierten cantando; pero yo canto opinando, que es mi modo de cantar.*” Hernández, José. 2007. Martín Fierro. La Plata: Terra Mar, 54.

<sup>13</sup> Da mistura das palavras “catarinense” e “gaúcho”.

<sup>14</sup> O apelido “gaúcho cansado”, segundo informações de moradores da cidade, se deve ao fato de a cidade ter sido povoada por tropeiros. Os tropeiros gaúchos que seguiam para São Paulo resolviam “parar” em Lages para descansar e engordar o gado, daí a denominação do lageano como um “gaúcho cansado”.

<sup>15</sup> Do vocabulário gauchesco, o mesmo que “lutar”, “guerrear”.

quando for preciso. Dentro dessa perspectiva, também está a vontade de liberdade plena, o caráter bravio e poético. O apreço pela terra natal, pela querência, pelas coisas nativas. Este estado de espírito, aliado a condições geográficas e formas de trabalho parece ancorar o significado de ser gaúcho em Santa Catarina ou no Mato Grosso, por exemplo; ainda que, como apontado anteriormente, o Rio Grande do Sul apareça como principal referência.

Retomando a questão apresentada no início deste artigo, parece essencial analisar a importância que a idéia de “cultura” recebe entre os diferentes sujeitos do gauchismo. Ser gaúcho, *gaucho*, pode representar, primordialmente, um estado de espírito. Mas ele se manifesta em atividades específicas; isto é, pode ser observado dentro de um conjunto de elementos que os sujeitos definem como “cultura gaúcha/*gaucha*”. De acordo com a discussão apresentada, muitos desses elementos foram interpretados de diferentes maneiras, mesmo que constituindo um imaginário base sobre a vida dos gaúchos, *gauchos*. Acompanhando o raciocínio de Lucas (1990), podemos compreender esse processo como o resultado da articulação entre sistemas sociais e sistemas simbólico-culturais. Nesse sentido, as representações coletivas advindas de tal articulação seriam formadas por um conjunto de imagens, símbolos, temas e conceitos – que alguns teóricos denominaram como “imaginação social” – através dos quais categorias de classe, gênero, idade, etnia, identidades regionais e nacionais são construídas. (Lucas, 1990: 43) Contudo, sabemos que elas não são imóveis, mas sim passíveis de mudanças, de acordo com as conjunturas que se apresentam aos sujeitos. Assim, a idéia de cultura parece representar um “elo” entre as diferentes interpretações vigentes, criando uma base referencial, algo que supostamente eliminaria possíveis ambigüidades e desconfortos. Como analisa José Carlos Rodrigues (1989), o conceito de “cultura” é muito útil como rótulo exterior, serve para a observação a partir de um ângulo externo, mas é muito pobre para compreendermos uma sociedade desde dentro, assumindo um ponto de vista interior. (Rodrigues, 1989: 167) Dessa forma, a idéia de uma cultura gaúcha, *gaucha* se apresenta como “porto seguro”, posto que os próprios sujeitos que dizem vivenciá-la reconhecem sua diversidade e antagonismos internos. Pensar em uma forma abstrata e homogênea torna-se, portanto, uma boa maneira de contar a alguém “de fora” o que é a cultura gaúcha, *gaucha* – como aconteceu comigo em várias ocasiões durante a pesquisa.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ignacio. “Representaciones sobre la música popular em el proyecto de construcción de la identidad nacional: de cómo fue imaginada y narrada la música popular entre 1870 y 1930”. (Artigo) IX Congreso Argentino de Antropología Social. Posadas, Misiones. ISBN: 978-950-579-119-4 Antropología Social CDD 306, 2008.

BORGES, Jorge Luís; GUERREIRO, Margarita. *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

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

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. La Plata: Terramar, 2007.

LOIS, Élida. “Cruzamento(s) de fronteira(s) em Martín Fierro”. In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Instituto Estadual do Livro, 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. *Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*. (Tese de Doutorado) The University of Texas, Austin, 1990.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

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

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.