

## Cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos: a tradição nas lutas por inserções e autenticidades<sup>1</sup>

*Patricia Silva Osorio*  
(Universidade Federal de  
Mato Grosso - UFMT)

Este artigo é fruto de um estudo comparativo entre cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos em Brasília. Materializando e imaginando suas tradições, cantadores e tradicionalistas, por meio do canto, da dança, da culinária e principalmente do sentimento de pertença a um agrupamento, atualizam identidades locais, regionais, pessoais e profissionais. As inovações culturais promovidas inserem-se num imbricado jogo em que processos identitários fazem parte da luta pela diferenciação, inserção e visibilidade no meio urbano, revendo e colocando em disputa noções sobre folclore/arte, migrante e tipos regionais.

### CANTADORES, TRADICIONALISTAS E SEUS PONTOS DE ENCONTRO

Espalhados principalmente pelas cidades satélites do Distrito Federal, os cantadores nasceram em pequenas cidades do interior ou localidades rurais do Nordeste. Suas histórias de vida estão marcadas por um constante ir e vir, deslocando-se num fluxo entre Nordeste, Brasília e outras capitais dos estados do Sul e Sudeste.

Em Brasília um dos pontos de encontro dos poetas é a Casa do Cantador, localizada na Ceilândia. A Casa do Cantador foi inaugurada no ano de 1986 pelo então Presidente da República, José Sarney. As dependências do prédio são amplas. No térreo, há um anfiteatro, cozinha, banheiros, salas para a diretoria, secretaria e biblioteca. As apresentações dos cantadores são feitas no anfiteatro, por ocasião dos festivais, ou numa área próxima à cozinha, no caso das cantorias de pé de parede<sup>2</sup>. No andar de cima, estão localizados quartos e banheiros, destinados aos cantadores em trânsito que se hospedam na Casa. O prédio segue os traços de Oscar Niemeyer. Dentre as várias construções que levam a sua assinatura na capital do país, a Casa do Cantador é o único projeto do arquiteto situado em uma cidade satélite.

Os Centros de Tradições Gaúchas (CTG) são entidades sem fins lucrativos que se propõem a cultivar manifestações culturais consideradas tipicamente “gaúchas”. A dinâmica dos CTG está baseada no modelo da estância, ou seja, das grandes fazendas destinadas à pecuária. O presidente das entidades tradicionalistas é chamado de *patrão*, nome do dono da estância; e os homens que a frequentam, *peões*, menção aos trabalhadores braçais da estância<sup>3</sup>.

Durante a realização da pesquisa havia cerca de cinco CTGs no Distrito Federal. O CTG selecionado para a realização do trabalho de campo está localizado em uma área valorizada de Brasília, no Plano Piloto. A sede é composta por um gigantesco salão, banheiros, churrasqueiras, bar, cozinha, palco fixo, um espaço destinado aos jogos de bocha, casa para o caseiro, churrasqueiras externas e um estacionamento que circunda todo o espaço. A diretoria do CTG se renova de dois em dois anos, eleita pelos *sócios* que estão em dia com as mensalidades. O público do CTG veio para Brasília em função de cargos públicos ou para cumprir obrigações militares. Poucos tradicionalistas nasceram ou vivenciaram o “ambiente” rural. Assim como os cantadores, suas histórias de vida apontam para as dinâmicas de deslocamentos.

## A EMERGÊNCIA DO “NÓS”

---

São necessários alguns esclarecimentos sobre a maneira como os termos cantadores e tradicionalistas vêm sendo empregados neste artigo. Cantadores e tradicionalistas desenvolvem diferentes atividades, acionam valores igualmente diversos e atuam em múltiplas esferas sociais. As categorizações não são feitas para expressar identidades fixas compartilhadas. No entanto, reconhecer a generalidade de tais caracterizações não equivale a negar o seu teor aproximativo. A aproximação é dada na medida em que os indivíduos são protagonistas de eventos particulares e de processos de autoconstrução de imagens que expressam noções e comportamentos capazes de uni-los. Os envolvidos nos processos culturais aqui analisados ressaltam a existência de um “nós”. A maneira como a ideia do “nós” é acionada apresenta diferentes matizes.

No contexto dos tradicionalistas é possível perceber, explicitamente, a intenção do “grupo” de ser reconhecido como tal pelos de fora e pelos de dentro. A tentativa de autoconstrução pode ser observada nos discursos e na dinâmica dos eventos promovidos no CTG. O uso de uma indumentária considerada típica; a decoração do cenário utilizando elementos do mundo rural e da região da Campanha Gaúcha; falas públicas proferidas em comemorações, ressaltando a particularidade da entidade e de seus participantes; e a placa na entrada do CTG com os seguintes dizeres: “Ao entrares neste Galpão, pendura no cabide de tua humildade, as tuas diferenças e preconceitos e se mesmo assim preservares algum orgulho que este seja o de ser gaúcho”; todos estes elementos ajudam o visitante a identificar aquelas pessoas como pertencentes a um grupo que quer ser visto como tal. A união é fomentada também pela presença das redes de parentesco na dinâmica do CTG. A família, principalmente, a nuclear, participa

das atividades da entidade, intensificando a imagem da existência de um grupo e da união entre seus partícipes.

Ao falar de compromissos morais, aproximamo-nos de um dado fundamental: a relação entre a participação no CTG e a inserção em um *movimento*, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Rodolfo Vilhena (1997: 173) fornece argumentos interessantes para pensarmos o significado de pertencer a um Movimento. Suas questões referem-se ao Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964), mas podem ser deslocadas para o contexto do MTG. A noção ou o sentimento de pertença a um movimento implica na adoção de um ideal de engajamento. Existe uma causa comum a ser defendida e que serve de incentivo para que os envolvidos se comprometam com a ação. No caso do MTG, o engajamento implica na defesa das tradições gaúchas: ser tradicionalista é também uma postura de vida.

Ser tradicionalista está refletido em três âmbitos: na casa, no trabalho e na esfera dos círculos de amizades. No âmbito da casa, a família pode dedicar boa parte de seu tempo livre a assuntos do CTG. O tradicionalismo é algo que merece atenção e é vivido no cotidiano. Quanto ao âmbito profissional, para muitos participantes a “descoberta” do CTG acontece a partir do trabalho. Além de compartilhar o fato de frequentar o CTG, grande parte dos homens tradicionalistas compartilha uma profissão: a de militar. Por fim, o CTG constitui-se num lugar propício à formação de novas amizades. Ali são construídos laços que extrapolam o momento da vivência no espaço do CTG: jovens tradicionalistas namoram entre si e laços de compadrio são firmados.

No panorama da Casa do Cantador não é possível identificar o sentido de engajamento, a criação de um ideal de comunidade e a existência de laços de parentesco como compo do a dinâmica da entidade. Os recursos utilizados para a construção do “nós cantadores nordestinos” são outros. Caso um visitante entre pela primeira vez na Casa do Cantador, salvo a estátua do cantador com sua viola, não existe nada nas instalações que identifique o espaço como sendo um local destinado à cantoria nordestina. Se o visitante hipotético não adentrasse pelas instalações numa noite de Cantoria de Pé de Parede, a Casa do Cantador poderia ser confundida com um centro cultural qualquer. A organização da sede e a disposição do cenário não são feitas de modo a diferenciar o ambiente como um local da cantoria nordestina em Brasília. As instalações, assinadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e dispostas numa cidade satélite, marcam diferenças não em relação ao cenário de Brasília, mas sim à paisagem da Ceilândia. Os traços modernistas aproximam o prédio das demais construções do arquiteto situadas no Plano Piloto. O importante para os cantadores nordestinos em Brasília é a aproximação do ambiente no qual estão inseridos.

Em obras publicadas na primeira metade do século XX, como as de Gustavo Barroso (1921), Leonardo Mota (1921) e Luís da Câmara Cascudo (1939), a origem da cantoria nordestina é situada no universo rural, mais especificamente no sertão nordestino. Nas representações sobre o *cantador-sertanejo*, estão presentes ideias vinculadas ao analfabetismo e à pobreza. Tais associações encontram-se cristalizadas em algumas imagens atuais acerca dos repentistas: repentistas são aqueles que entoam versos para ganhar trocados, importunando turistas nas praias do Nordeste ou atrapalhando os pedestres nos grandes centros urbanos. A cantoria nordestina é vista como uma manifestação banal e muito próxima do ato de mendicância. A literatura atual sobre cantoria nordestina mostra

múltiplas possibilidades de refletirmos sobre o repente e sua associação às mudanças e transformações sociais. Maria Ignez Novais Ayala (1988) preocupa-se com a atualidade do repente no universo urbano, investigando sua presença na maior cidade brasileira, São Paulo, e refletindo sobre dinâmicas da cantoria nordestina e processos migratórios. Trabalhos etnográficos sobre o fazer poético, como os de Elizabeth Travassos (1989, 2000), Elba Ramalho (2002) e João Miguel Sautchuk (2010, 2011) lançam luzes para pensarmos os complexos modelos estéticos, habilidades, métodos e estratégias de criação do repente. A intenção dos autores não é reforçar a divisão entre o mundo rural e o urbano, mas demonstrar como códigos diferenciados agem na cantoria nordestina, uma manifestação – entre outras manifestações culturais brasileiras – que experimenta uma “dialética entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana” (Ramalho 2002: 03)<sup>4</sup>.

Apesar de compartilharem a origem rural e não negarem o papel do universo rural na dinâmica da cantoria nordestina, os cantadores com os quais tive contato durante a pesquisa são muito diferentes das imagens cristalizadas sobre o repentista e empreendem tentativas de distanciamento do “rural pejorativo”. Nenhum é analfabeto, alguns fazem curso superior e todos têm uma preocupação excessiva no manejar as palavras de forma gramaticalmente correta. Para isso dedicam-se à leitura de Gramáticas da Língua Portuguesa. Leem jornais, revistas e assistem noticiários televisivos. Durante as cantorias demonstram familiaridade com assuntos da atualidade econômica, política, social e cultural do país e do mundo. O uso considerado gramaticalmente perfeito da língua portuguesa, a educação formal e o conhecimento geral são alguns dos ingredientes utilizados pelos cantadores para a construção de uma imagem que os distancie da noção de atraso, manejando formas e estratégias de inserção no meio urbano.

Mesmo querendo ser “comuns”, podemos identificar a presença de um “nós” capaz de diferenciá-los. Nos discursos dos cantadores, o “nós” pode ser acionado a partir da descoberta do ser conterrâneo. “Onde foi que você enterrou o seu umbigo?” é uma pergunta-chave nas apresentações feitas na Casa do Cantador. E, dependendo da resposta, laços sociais podem ser tecidos entre os cantadores e a plateia. Muitas pessoas aparecem na Casa do Cantador após ouvirem a divulgação, feita por meio radiofônico ou televisivo, de que um conterrâneo “seu” irá fazer uma cantoria nordestina. Importante esclarecer que mesmo aqueles cantadores residentes em Brasília por mais de quinze anos são anunciados tendo como referência seus estados natais. Ser conterrâneo permite que o público e o cantador conversem durante os intervalos da cantoria, troquem endereços, lembranças e abraços efusivos. No entanto, são contatos na maioria das vezes momentâneos. Os laços mais duradouros são estabelecidos entre os próprios cantadores. Neste contexto, ser conterrâneo perde a referência da cidade natal e é alargado para o sentido do “ser nordestino”. Tais laços são os principais responsáveis pela fixação permanente de novos cantadores no Distrito Federal. Convidados e por influência de cantadores já fixados na cidade, muitos cantadores nordestinos decidem tentar a vida na capital do país. Ao contrário do que se passa no CTG, onde a participação do indivíduo na entidade é feita em família, na dinâmica da Casa do Cantador os laços de parentesco não muito são acionados.

A Casa do Cantador e o CTG agrupam indivíduos em torno de ideias e comportamentos acerca da noção de tradição. Apesar dos modos diversos como a noção de tradição é apropriada pelos cantadores e tradicionalistas, o discurso da tradição cria e atualiza os dois agrupamentos.

## A EMERGÊNCIA DO “NÓS”

---

As trajetórias dos tradicionalistas e dos cantadores são marcadas por deslocamentos espaciais que apresentam particularidades situadas em dois níveis: rotas de deslocamento e as expectativas em torno do processo migratório.

Muitos cantadores passaram a infância e a adolescência no ambiente rural. Trabalharam na roça, como dizem alguns: “puxando enxada”. Mesmo que tenham vivido em outras cidades, principalmente nas grandes capitais do Nordeste, o contexto de origem dos cantadores é o universo rural.

Para alguns cantadores nordestinos fazer versos ao som de uma viola representou a possibilidade concreta de largar a vida na roça. O deslocamento da roça para a cidade, em alguns casos, foi favorecido pelo fato de serem cantadores. Já para outros a cantoria só se tornou realidade no lugar de destino. Em suas cidades de origem, ouviam os grandes cantadores da região, mas apenas na posição de meros espectadores. Foi na capital federal que se tornaram cantadores. De segunda à sexta-feira eram funcionários públicos ou operários da construção civil e nos finais de semana cantavam em feiras e bares da cidade. Em suma, a cantoria pode anteceder ou suceder a migração, porém tanto aqueles que já vieram para a capital como cantadores quanto aqueles que exerciam a cantoria como uma espécie de *hobby* enfatizam que migraram para “melhorar de vida”. O projeto de melhoria de vida é explicitado verbalmente, o qual Brasília aparece como a solução emergencial frente às dificuldades financeiras e sociais do indivíduo.

Brasília representa um projeto individual de ascensão social e financeira. Por isso, é construída como um lugar especial. A cidade representa o progresso, o centro político e administrativo, a atualidade, o cosmopolitismo, enfim, é a capital do Brasil. Mesmo que a fixação tenha sido feita nas cidades satélites, ou seja, na periferia, a referência não é a Ceilândia, ao Recanto das Emas ou ao Gama. O fato de residir em Brasília por si só pode ser uma maneira do cantor se construir de uma forma diferente daquela que o coloca como um ícone do atraso e do subdesenvolvimento.

Ao contrário dos cantadores, para os tradicionalistas Brasília não ocupa um lugar de destaque nas narrativas sobre a migração. As causas da migração não são verbalizadas com frases do tipo: “Vim para melhorar de vida”. A justificativa é fornecida com naturalidade em função da profissão que muitos exercem: na carreira de um militar os deslocamentos espaciais são frequentes. Por outro lado, ser tradicionalista foi algo que se concretizou somente na capital federal para muitos dos frequentadores do CTG.

Seja para aquele que veio nos tempos iniciais da construção de Brasília, seja para aquele que ali chegou recentemente, a migração é verbalizada como se fosse consequência de uma obrigação profissional. Ela independe da vontade do indivíduo. Ao dar sentido a sua participação no CTG, a mudança assume um caráter coletivo. As diferenciações individuais são encobertas pelo sentido da missão que cada tradicionalista tem: disseminar a cultura gaúcha no planalto central. Ela é explicada por meio de propósitos como domesticar a cidade e tornar familiares os costumes do povo gaúcho. A migração para Brasília assume um tom de conquista. Estudos sobre a presença de CTGs fora do estado do Rio Grande do Sul apresentam dados semelhantes. Jakzam Kaiser (2010) e Rogério

Haesbaert Costa (1997) demonstram as relações entre colonizar e civilizar nos discursos sobre os processos de deslocamento.

Vejamos como tais relações se dão no contexto do CTG em Brasília. Para os frequentadores dos CTG, o migrante não é aquele que procura ascensão social e financeira. Os migrantes gaúchos precisam ter propósitos específicos e um comprometimento com a cultura gaúcha. Eles vieram colonizar, desbravar, criar e espalhar a cultura do Rio Grande do Sul. A explicação para a migração gaúcha assume um tom mítico. Objetos totens, armas de guerra e muitos ideais integram a construção da ideia do migrante. Para além do migrante subalterno, a noção do migrante gaúcho é a do desbravador, como mostra o trecho abaixo retirado da página do CTG alvo desta pesquisa:

O gaúcho sempre foi gaudério por natureza, seu espírito de liberdade ultrapassou as fronteiras do Rio Grande e conquistou o território nacional. Distância, obstáculos e perigo nunca foram problemas, pois contava com cinco aliados: as quatro patas do cavalo para cruzar caminhos e descobrir novas querências e a lança em riste para defender-se de possíveis inimigos. Assim aconteceu o desbravamento do Brasil a partir do oeste de Santa Catarina e Paraná, após Mato Grosso e Goiás.

O processo migratório vivido pelos cantadores pode ser caracterizado como um deslocamento do meio rural para o meio urbano. Conversar com os cantadores sobre o passado rural não é tão fácil. As passagens que relatam a vida na roça são breves. Nas narrativas são priorizados os eventos da vida escolar, das viagens pelo Brasil e exterior, e os encontros com personalidades importantes, como políticos e artistas de grande visibilidade nacional. O passado rural é mencionado em alguns versos durante as apresentações, definidos pelos cantadores como “aqueles feitos para matar a saudade do sertão”. Porém, ao cantar a roça, o cantador não está fazendo menção aos episódios da sua vida particular. A roça cantada é uma referência anônima. Como numa enciclopédia de ciências, os versos são impessoais, destacando a paisagem da região, a flora e a fauna.

No CTG o mundo rural é objeto de atenção especial - ainda que grande parte dos tradicionalistas não tenha tido nenhuma experiência com o campo. Tal universo constitui-se no próprio arcabouço para a utilização de símbolos e invenção de rituais. O CTG se propõe a ser um local não apenas de valorização do mundo rural, mas um espaço que resgata o aspecto moral do que seus promotores imaginam ser a vivência rural: um modo de vida onde existe espaço para o companheirismo, a honestidade, a família e a honra.

Os pontos aqui levantados encontram relação com os diferentes modos pelos quais o “rural” é identificado. O “rural do sul” é a campanha gaúcha; o “rural do nordeste” é o sertão nordestino. Em *O chão é o limite*, Sidney Valadares Pimentel analisa as transformações acerca da noção de sertão no discurso erudito e fora dele. Poderíamos dizer que há vários sertões: das Gerais, do Bahia, do Vale do Pajeú, etc. Mesmo tendo em vista a diversidade, as questões levantadas por Pimentel contextualizam a noção - ou as noções - e o tipo social que dela advém, o sertanejo. Do descobrimento do Brasil até meados da década de 1920, os significados dos signos “sertão” estavam próximos da ideia de perigo: o sertão era o distante; a terra sem lei; o lugar povoado pelos indígenas, feras e bandoleiros; enfim, o sertão era a desordem (Pimentel 1997: 18). No século XX, novos campos discursivos introduzem mudanças significativas no significado e no valor atribuído ao sertão e ao sertanejo, principalmente

através da literatura e da música caipira e sertaneja. Segundo Pimentel, fora do circuito erudito a música sertaneja e também as Festas do Peão de Boiadeiro são responsáveis pela reinvenção e positividade da noção de ruralidade (26). No entanto, a estigmatização do sertão permanece, uma vez que o sertão está ligado a assuntos que já se mostram como clássicos, por exemplo, o cangaço e a seca (Cavignac 2001: 72).

As obras que contêm construções a respeito da noção de ruralidade são muitas. Aqui citaremos dois autores, Francisco Oliveira Viana e Euclides da Cunha, não apenas por fornecerem ideias sobre a ruralidade, mas por construírem a partir delas tipos regionais opostos: o *sertanejo* e o *gaúcho*. Oliveira Viana (1974: 140) constrói o gaúcho a partir da caracterização de um tipo que teria existido na região de fronteira do estado. O tipo é caracterizado a partir de alguns traços básicos como a caudilhagem e a militarização. A diferenciação entre o gaúcho e o sertanejo é traçada em função do que o autor denomina de a “capacidade natural para o mando e sentimento de grupo”. O sertanejo, em virtude da sua formação social, é caracterizado pela sua incapacidade de qualquer movimento de solidariedade social, a não ser o clã parental. O gaúcho, porém, lutando sempre contra um inimigo externo, estaria sob o efeito aglutinador das guerras, colocando o interesse coletivo em primeiro plano. O gaúcho teria uma vocação natural para o mando; o sertanejo, não. As caracterizações prosseguem com Euclides da Cunha (1985: 117-119), em *Os Sertões*.

As suas vestes [*do gaúcho*] são um traje de festa, ante a vestimenta rústica do vaqueiro. As amplas bombachas (...) O seu poncho vistoso (...) lenço de seda, encarnado, ao pescoço; coberto pelo sombreio de enormes abas flexíveis e tendo à cinta, rebrilhando, presas pela guaiaca, a pistola e a faca – é um vitorioso jovial e forte. [*sobre o sertanejo*] Nada mais monótono e feio, entretanto, do que esta vestimenta original, de uma só cor – o pardo avermelhado do couro curtido – sem uma variante, sem uma lista sequer colorida.

As comparações entre o gaúcho e o sertanejo, este representado pela figura do vaqueiro, vão desde a vestimenta ao caráter de tipos regionais. O sertanejo, que aparece como o *matuto*, é edificado como um ser ambíguo: ora se manifesta por meio de demonstrações de força e agilidade, ora por longos intervalos de apatia.

A origem geográfica pode representar um capital simbólico que é incorporado e naturalizado como se a capacidade do indivíduo fosse dada pela sua naturalidade (Costa 1997: 167). Assim são fomentadas muitas das imagens do migrante sulista e do migrante nordestino. Nas conversas com os tradicionalistas, o migrante que vem do Rio Grande do Sul é edificado como o desbravador corajoso, o colonizador que se aventura por pagos desconhecidos. A imagem projetada apresenta um alto grau de positividade. Diferentes são as construções a respeito do migrante nordestino. No imaginário nacional, reproduzido, inclusive, pelos próprios cantadores nordestinos, a imagem do migrante se confunde com a imagem do retirante, aquele que foge das condições adversas da seca, da fome, da pobreza e do atraso.

Como a situação financeira e a naturalidade não fornecem um capital simbólico associado às noções de pobreza e de atraso, os frequentadores do CTG não precisam lutar pela valorização do rural. A batalha dos tradicionalistas tem outro alvo: a reprodução de uma tradição rural no meio urbano, feita por pessoas que não possuem uma relação imediata com o passado rural. Para tornar as suas reinvenções autênticas, eles estão em

um permanente estado de vigilância. A autenticidade é garantida pela invenção de regras que ditam o “certo” e o “errado”. O estado de alerta é constante, como se a tradição fosse algo muito efêmero, um líquido que pudesse escorrer a qualquer momento pelos dedos do tradicionalista. O frequentador do CTG pretende ser a concretização de um passado associado ao universo rural. Ele é a encarnação da tradição. Daí a importância do uso de roupas, da utilização de um linguajar típico e da promoção de rituais que objetivem reviver o passado através da apropriação de símbolos identificados com este tempo.

Já no contexto dos cantadores nordestinos o universo rural navega entre duas esferas: a positiva e a negativa. Positiva quando acionado em momentos especiais com a intenção de fazer lembrar as coisas boas do Nordeste, ou seja, para expressar sentimentos saudosistas. Mas, fora das situações especiais – que se dão no momento ritual, ou seja, na Cantoria de Pé de Parede – o rural é o símbolo do atraso e da estagnação. Tais noções são contrárias à vida atual dos cantadores que largaram a roça; que se fixaram nas grandes metrópoles brasileiras; e que fabricam versos de improviso com o cuidado excessivo da construção gramatical perfeita. O cantador nordestino dos grandes centros urbanos se recusa a usar coisas que o liguem a um passado identificado com o atraso. Nos eventos promovidos pela Casa do Cantador, o espectador não pode esperar ver homens com chapéus de vaqueiros ou roupas de cangaceiro. Os cantadores preferem estar vestidos elegantemente: calças sociais, camisas de mangas compridas e sapatos engraxados.

A luta dos cantadores nordestinos é em prol do reconhecimento como “bons cantadores”. Ser um bom cantor significa dominar códigos identificados com os valores das classes médias urbanas. O que o cantor nordestino em Brasília pretende é a inserção no contexto espacial e temporal no qual se encontra. A luta dos tradicionalistas tem outro foco. Por empreenderem um trabalho de resgate do tempo e espaço distantes, o que eles almejam é o reconhecimento enquanto legítimos representantes de um lugar e de um povo. A luta é pela autenticidade de uma tradição.

## AS APROPRIAÇÕES DAS NOÇÕES DE ARTE E FOLCLORE, OS TRÂNSITOS ENTRE O RURAL E O URBANO

---

Os fatos da cultura são processos sociais totais, abarcam e imbricam diferentes aspectos da realidade em sua realização, e são capazes de articular em seu interior valores e interlocutores muito diferenciados, de forma muitas vezes surpreendente (Cavalcanti 2001: 77). As maneiras como as ideias de folclore e arte são utilizadas e os trânsitos entre o rural e o urbano são bons exemplos para a reflexão sobre tais arranjos. Os cantadores são enfáticos: o que eles fazem não é de modo algum folclore. A noção de folclore está estritamente ligada a um passado estigmatizado. O folclórico assume a forma de algo que é atrasado e não elaborado. Para os tradicionalistas o folclore também é uma noção que faz referência ao tempo passado. Só que o tempo não está associado às ideias de atraso e subdesenvolvimento. O antigo é idealizado como a solução frente aos “problemas do mundo contemporâneo”,

tais como a desintegração social, o descrédito dos valores da honra e da família.

Apesar das diferentes apropriações feitas pelos cantadores e pelos tradicionalistas, a concepção acerca do folclore baseia-se em algumas noções comuns. E tais noções estão associadas à visão romântica do termo folclore. Renato Ortiz em *Românticos e Folcloristas* debruça-se sobre as raízes históricas, empreendendo uma espécie de arqueologia das ideias contidas nas noções de cultura popular e folclore. Ao investigar o período Romântico, caracterizado por um nova consciência do final do século XVIII em relação ao popular, Ortiz (1992: 18, 20) destaca características que cimentam tais ideias e que são fundamentais para entendermos a utilização da noção de folclore no contextos das instituições aqui analisadas: o coletivo, a espontaneidade e o anonimato da criação. Em 1848, o etnólogo inglês William Thoms usou a palavra *folklore* - saber das pessoas comuns - para designar antiguidades populares, superstições, baladas, costumes dos tempos antigos (Segato 1991). Algumas ideias particularizavam as manifestações caracterizadas como folclóricas: 1) a ideia de primitivismo, traduzida na retomada e na preservação das tradições; 2) a ideia de comunitarismo, que coloca o folclore como uma criação coletiva e anônima, como uma manifestação natural do espírito do povo; 3) a ideia de purismo, caracterizada pelo pressuposto de que o povo não estaria contaminado pela vida urbana (cf. Chauí 1986). A intenção aqui não é a de fazer uma discussão conceitual do termo, e sim mostrar que alguns ingredientes que caracterizaram a “visão romântica” da noção de folclore são compartilhados pelos grupos aqui analisados.

Outro traço definidor e fundador de uma manifestação folclórica é a oralidade. Os próprios fatos que Thoms enquadra na sua definição de folclore demonstram a questão: provérbios, baladas e superstições. É também da oralidade que provém a ideia de espontaneidade atribuída ao povo. Uma manifestação folclórica seria aquela surgida do povo, uma criação coletiva e anônima e definida por formas orais. Poderíamos afirmar que os cantadores estariam “originalmente” vinculados à noção de folclore. No entanto, nos discursos nativos, o que notamos é uma tentativa de inversão: os cantadores não querem ser folclóricos e os tradicionalistas almejam ser reconhecidos como tais.

Na cantoria, a desvinculação do rótulo de folclóricos é feita principalmente por meio da retomada de traços identificados com o contexto moderno, como por exemplo a escrita. A cantoria enquanto uma manifestação oral lança mão de códigos pertencentes à cultura escrita. Atualizando a tradição oral num contexto urbano, eles se dizem muito mais do que “improvisadores de versos espontâneos”. Eles são acima de tudo artistas.

Os tradicionalistas estariam mais distantes dos traços que caracterizariam a visão romântica do folclore. Muitas das criações dos tradicionalistas não são anônimas ou coletivas. Com o tempo, elas até se tornaram populares, sendo consideradas partes do folclore do Rio Grande do Sul. No entanto, são criações recentes e que têm autoria, como mostra o depoimento de um dos idealizadores do MTG, Barbosa Lessa, ao antropólogo Ruben Oliven:

O Negrinho do Pastoreio foi uma composição que eu fiz na época do início do '35' quando nós não tínhamos música, não havia música tradicionalista, nem regionalista, nem nada. (...) depois, o Conjunto Farroupilha adotou como uma característica nos seus programas de televisão e foi muito divulgada, conhecida. Hoje faz parte do patrimônio do Rio Grande do Sul (...). Em seguida aquilo passa a ser folclore. A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre apresentava o Negrinho do Pastoreio como de autor desconhecido. E um dia foi apresentar no aniversário do Colégio Anne Frank no fim de 1978 (minha filha estudava lá) (...) e o apresentador disse: “E, agora, de autor desconhecido, o

Negrinho do Pastoreio”. Minha mulher estava junto e podia ser outro Negrinho do Pastoreio, mas era o de minha autoria. Quando terminou ela se levantou da plateia e disse: “Ó... não é de autor desconhecido; eu durmo todas as noites com ele e se chama Barbosa Lessa”. (In Oliven 1992: 111-112).

E quanto à oralidade, como situar os fatos culturais promovidos pelos tradicionalistas? No CTG o evento considerado como o mais genuíno é a Noite de Poesia Crioula, por ser um momento em que homens contam, em torno de um fogo de chão, os causos da estância. No evento é privilegiada a declamação de poesias de autores famosos do universo tradicionalista, muitas delas registradas em livros. Notamos também a existência de uma série de documentos como estatutos, regulamentos e atas que procuram anotar em fontes fixas a tradição. A escrita é um modo de comunicação que fixa referências (Goody 1968). Ela atua por pontos fixos e são por isso menos tolerantes às mudanças. Apesar de serem modernos, os tradicionalistas fazem questão de resgatar o passado. E fazem de tudo para criar uma imagem de autenticidade para suas práticas. É na fixação do passado em documentos escritos que eles encontram o relato verdadeiro.

Nos dois grupos, observa-se a tensão entre as ideias de *pureza* e perigo, onde as ameaças apresentam fontes diversas. Um dos perigos mais significativos liga-se justamente à noção de folclore. Para os cantadores nordestinos em Brasília, o folclore assume a forma de uma categoria poluidora, capaz de macular. Para os frequentadores do CTG o folclore é um agente purificador, capaz de despoluir.

Para os cantadores, a manifestação cultural promovida não pode ser caracterizada como folclórica. O que eles fazem é arte, fruto de um esforço intelectual de cada *cantador-artista*. A ameaça está situada no que muitos nomeiam como a *cantoria folclórica*, aquela entendida como uma forma congelada no tempo. Para os cantadores a ideia de preservação cede espaço para a de aprimoramento e modernização. O cantador precisa estar atualizado com o seu tempo. A cantoria precisa ser *técnica*, pautada no uso de um português considerado gramaticalmente correto; na preparação prévia por meio do estudo e da leitura; no domínio de regras e de códigos para fazer rimas; na inteligência e no raciocínio rápido do artista; na fabricação de estrofes que versam sobre assuntos contemporâneos da vida política, econômica, social e cultural do país e do mundo; e inclusive, no uso de uma indumentária que os distancie do passado. As mudanças e as inovações são bem-vindas. Para os cantadores, o perigo parece ser o de não se modernizar.

No CTG nos situamos em outro nível. Os tradicionalistas elaboram uma visão catastrófica a respeito do mundo atual. No CTG parece que o perigo advém da ideia de modernização. Quanto mais tradicional, melhor. Ceres Brum (2010) ao refletir sobre a indumentária gaúcha feminina, entende a indumentária tradicionalista como portadora de múltiplos significados remetendo à vivência do típico e de seu consumo na atualidade. A significação de elementos do traje remete à relação que os tradicionalistas estabelecem com o passado em que alguns elementos são selecionados para serem vividos no presente como tradição. A roupa torna-se um veículo privilegiado para se viver o verdadeiro gaúcho. A partir desta problematização, a autora investiga a percepção da tradição no contexto do tradicionalismo gaúcho: ela é vista como um projeto cultural que remete à recuperação do passado. O tradicional é o autêntico, o que realmente foi. Para viver a tradição no presente produzem-se interpretações em

que o inventado torna-se o aceito e o reconhecido como tradicional, o típico (Brum 2010). As questões levantadas por Brum sobre os vestidos de prenda guardam correspondências com as formas como a noção de folclore é acionada e experimentada no CTG em Brasília. O folclore remete a um passado idealizado de forma extremamente positiva, capaz de aproximar as pessoas a um tempo e a um espaço considerados autênticos, benignos e passíveis de serem revividos pelo resgate da “vivência folclórica”.

Voltemos ao universo da oralidade, a fim de refletirmos sobre as percepções em torno da tradição. Wilson Trajano, ao pensar sobre o modo pelo qual escrita e oralidade se relacionam na criação de uma hegemonia cultural e política nos núcleos urbanos da Guiné-Bissau, fornece algumas pistas para pensar a “tensão” entre essas duas formas de comunicação. Por mais endêmicos que possam ser os rumores – a principal representação da oralidade na cultura crioula – o autor enfatiza que eles estão ligados à conjuntura e abertos à modificação no transcorrer das interações sociais em que são veiculados:

Uma vez que as circunstâncias que os ativaram se transformam, assim também eles o fazem. Tal modo de existir faz com que a memória oral da sociedade não retenha por um longo período uma versão congelada de um rumor, mesmo porque seu processo de transmissão inviabiliza quase sempre a ideia de uma versão paradigmática que possa ser rigidamente fixada na memória (Trajano 1993: 4).

Por ser uma tradição oral, a cantoria não fixa um discurso sobre o passado. Devido à falta de registros não há um controle rígido deste tempo. As mudanças são vividas com naturalidade, incentivadas e desejadas. Elas são essenciais para a continuidade da tradição. Por ser uma tradição escrita, o tradicionalismo fixa um passado, por mais simulado que este possa ser. Há um controle rígido sobre as formas fixadas em documentos oficiais. Há livros que ensinam a ser tradicionalista. E tudo o que não foi previsto no registro é tido como aberração ou descaracterização da tradição.

No entanto, as dinâmicas culturais performadas pelos cantadores e tradicionalistas estão marcadas pela vigilância: os erros poderão trazer consequências perigosas para a construção das imagens que eles desejam transmitir e para a própria sobrevivência da tradição. A atribuição de perigos faz parte do esforço de comunicar e criar formas sociais. Aqui os perigos não dizem respeito aos temores divinos, desastres da natureza, cataclismas e tragédias. As ameaças têm a ver com a delimitação e o reconhecimento público de imagens e processos de identificação. Apropriando-se de Van Gennep, Mary Douglas enfatiza que o “perigo está nos estados de transição, simplesmente porque a transição não é nem um estado nem o seguinte, é indefinível”. Na Casa do Cantador e no CTG, os perigos estão situados também nas passagens. As passagens estão profundamente relacionadas ao modo como são reconhecidas determinadas referências espaciais e temporais, especificamente às representações sobre o rural e urbano, o passado e o presente (1976: 119).

A cantoria pode ser pensada como uma tradição que contribui para levar o cantador a uma nova posição: não mais a de um retirante do sertão nordestino, e sim a de um artista inserido num mundo moderno e globalizado. Ou seja, as imagens mudam: do cantador-sertanejo ao cantador-artista. A tradição também pode levar o tradicionalista a um novo status: não mais como um simples migrante que almeja melhores condições de vida, mas como um

preservador e reprodutor dos valores da cultura do povo gaúcho. As passagens não são feitas de modo direto, sem mediações e tensões. O CTG, por exemplo, funciona em um ambiente moderno, agenciado por pessoas que se pretendem construir como tradicionais (Oliven 1992). Os cantadores por sua vez, constroem os seus dilemas a partir da tensão entre a ideia de folclore - passado-rural - e a ideia de arte - presente-urbano.

Os tradicionalistas procuram valorizar o rural, entre outras formas, pela desqualificação da cidade. Ao meio urbano agrega-se uma série de “ausências”: falta de solidariedade, pouco valor à palavra e ao sentido de grupo ou de comunidade. O rural seria tudo o que o urbano não é. É criada a imagem do “Bom Rural”. A imagem irá ser transformada em uma referência para a identificação de um “povo”, o gaúcho. A valorização do rural pela desvalorização do urbano não é o que se observa entre os cantadores. A cidade é valorizada e por isso estão nela. Muito mais do que se aterem à tentativa de positivação da imagem do rural-sertão, os cantadores procuram se situar para além dela. Para além do sertão, existe o esforço de aproximação com códigos da urbanidade e da modernidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

A análise das questões pontuadas anteriormente possibilita um melhor entendimento das “inovações culturais” promovidas pelos cantadores e tradicionalistas. Os cantadores procuram construir em Brasília uma nova forma de se pensar e fazer a cantoria. A imagem da cantoria não é aquela que a caracteriza como um fato cultural essencialmente oral. A cantoria passa a ser “escrita” por meio da aproximação dos cantadores com os códigos da educação formal e da ênfase na importância da preparação do improvisador, estudando gramáticas da língua portuguesa e se atualizando através da leitura de jornais e revistas. Além disso, eles procuram fornecer uma autoria para a cantoria. Ela não é mais uma criação coletiva e anônima. Se a cantoria é arte, ela é fruto de um esforço individual do artista.

Nem todas as práticas dos tradicionalistas estão associadas a um passado longínquo, à criação coletiva e à oralidade. Muitos dos seus rituais são criações dos idealizadores do MTG e datam de um tempo recente. As criações têm autoria e estão cercadas por todo um aparato burocrático de atas, registros e manuais que ditam o como fazer. A inovação cultural dos tradicionalistas é a de tentar construir uma autenticidade, pensada basicamente a partir da ideia de antiguidade, para fatos culturais que datam de um tempo bem recente.

No caso dos cantadores nordestinos, a vinculação ao espaço rural e ao tempo passado não cria tipos heroicos e positivos, como o gaúcho, o *centauro dos pampas*. O que é formado é a imagem do *matuto*, extremamente depreciada e da qual os cantadores fixados na capital do país tentam se desvincular. Os cantadores não lutam contra a estigmatização do matuto, eles partilham dela. Apesar de em várias sextilhas ressaltarem seus aspectos positivos, eles não pretendem construir outra imagem do sertão. Em Brasília, o que eles querem é o distanciamento de tal noção, lutando pelo reconhecimento enquanto artistas. Para os cantadores o que eles promovem em Brasília

é nomeado como *arte* – nomear a cantoria como folclórica seria o mesmo que maculá-la. O folclore remete ao passado, ao atraso e a tudo o que a cantoria não é. Os cantadores na capital federal precisam e querem ser modernos. A educação formal, o domínio da língua falada e escrita e o uso de uma vestimenta identificada com os valores urbanos confirmam simbolicamente a ascensão de status - do matuto ao artista - e afirmam uma nova identidade, distanciada de um passado associado à inferioridade.

Para os tradicionalistas, o que eles fazem é reviver no CTG uma “vivência folclórica”. Nomear uma manifestação como folclórica é também resgatar o passado. O passado merece ser lembrado ou mesmo inventado através do uso de roupas típicas e da promoção de eventos específicos. O folclore aqui eleva. A noção de folclore é capaz de assumir uma carga moral que coloca os indivíduos em contato com experiências que, segundo os tradicionalistas, não têm mais espaço na atualidade: o valor da família, da honra, da palavra. Nas experiências do passado e do meio rural imaginados, eles dizem encontrar uma espécie de solução para os principais problemas da vida nas grandes metrópoles.

Por meio de seus resgates e disfarces, tradicionalistas e cantadores empreendem inovações. Há um processo seletivo e inventivo da tradição. Promovendo um fato tradicional, os cantadores objetivam a inserção em novos espaços e tentam edificar uma imagem da cantoria compatível com a vida metropolitana, cosmopolita e atual. Os tradicionalistas urbanos fazem uso de fatos tradicionais que são atualizados com o propósito de resgatar aspectos de um passado idealizado e de transformá-lo em representante legítimo e autêntico do povo gaúcho.

A ideia de tradição emerge como uma estratégia não apenas de adaptação em contextos migratórios, mas, principalmente, de sobrevivência social através da formação de redes. Em tais espaços são construídas formas específicas de localização e de inserção na cidade. O motivo para a reunião refere-se ao resgate de tradições identificadas com seus contextos de origem. Nas reuniões estão juntos, inovam tradições, localizam-se no cenário de Brasília, posicionam-se frente aos seus cenários natais e comunicam imagens. É no repertório da tradição que eles elaboram representações e interações sociais. Em seus centros de tradições, cantadores e tradicionalistas celebram as tradições do Nordeste e do Sul e festejam o significado de ser e estar num grupo. A celebração se dá por meio da atualização de fatos tradicionais e da edificação de formas de convivência e de reciprocidade em contextos urbanos.

## NOTAS

---

- 1 O artigo constitui-se em uma versão do sétimo capítulo de minha tese de doutorado em Antropologia, orientada pelo professor Dr. Roque de Barros Laraia, defendida na Universidade de Brasília em 2005, e intitulada “Modernos e Rústicos: *Tradição, Cantadores Nordestinos e Tradicionalistas Gaúchos em Brasília*”. A reflexão ampara-se em dados etnográficos coletados entre os anos de 2001 e 2004. Apesar da necessidade de uma melhor atualização dos dados, a etnografia empreendida aponta para uma configuração extremamente atual nas instituições em questão e para a discussão sobre o tradicionalismo gaúcho e o repente nordestino.
- 2 Eventos em que se apresentam dois cantadores, entoando versos de improvisos em desafio um ao outro. As cantorias de pé de parede constituem-se em formas bastante comuns de apresentação do repente nordestino. Para referências, consultar Travassos (2000), Osorio (2006), Sautchuk (2009) e Silva (2010).
- 3 As condições de vida da região sudoeste do Rio Grande do Sul - a Campanha - são o arcabouço simbólico do tradicionalismo. O passado que teria ocorrido em uma parte do estado, repleto de guerras e lutas, e profundamente identificado com uma origem rural, é retomado pelo tradicionalismo como forma de construir um tipo regional: o gaúcho (Oliven 1984; Teixeira 1988). Maria Elizabeth Lucas investiga tais dinâmicas, focalizando o processo de criação musical e de circulação da música regionalista do Rio Grande do Sul. A autora aponta as maneiras pelas quais uma série de elementos associados ao universo do pampa pastoril são utilizados para forjar uma identidade na versão contemporânea do regionalismo. O Rio Grande do Sul, mesmo sendo uma das áreas mais industrializadas do Brasil, é um estado em cuja formação social a criação de gado – sistema pastoral do pampa – funciona como um marcador de uma cultura regional (Lucas 2000). Esta imagem foi fomentada entre os anos de 1890 a 1900 pelos meios políticos e intelectuais que transformaram a imagem do gaúcho em um herói mítico (idem: 47). Posteriormente, esta imagem passa a ser representativa da identidade regional.
- 4 Ainda sobre tais dinâmicas, podemos citar o trabalho de Marco Antônio Gonçalves (2007) acerca do cordel na região do cariri cearense. O autor reflete sobre as dinâmicas entre o popular e o erudito, as imagens do matuto e do cosmopolita no universo do cordel, pensando esta manifestação como “Uma espécie de universo heteróclito produzindo uma heteroglossia” (34), misturando cenários, temporalidades e personagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- AYALA, Maria Ignez Novais. 1988. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática.
- BARROSO, Gustavo. 1949 [1921]. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.
- BRUM, Ceres Karam. 2010. "Indumentária gaúcha: uma análise etnográfica da pedagogia tradicionalista das pilchas". In: C. K. Brum; M.E. Maciel; R.G. Oliven (orgs.). *Expressões da Cultura Gaúcha*. Santa Maria: Editora da USFM.
- CASCUDO, Luís da Câmara. 2005 [1939]. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2001. "Cultura e Saber do Povo: uma perspectiva antropológica". *Revista Tempo Brasileiro* 147: 69-78.
- CAVIGNAC, Julie. 2001. "Destinos Migrantes: Representações Simbólicas, Histórias de Vida e Narrativas". *Campos: revista de antropologia social* 1: 67-98.
- CHAUÍ, Marilena. 1986. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- COSTA, Rogério Haesbaert. 1997. *Des-territorialização e identidade: a rede gaúcha no nordeste*. Niterói: EDUFF.
- CUNHA, Euclides da. 1985. *Os Sertões*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record; Altaya.
- DOUGLAS, Mary. 1976. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- GONÇALVES, Marco Antônio. 2007. "Cordel Híbrido, contemporâneo e cosmopolita". *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* 4(1): 21-38.
- GOODY, Jack (edit.). 1968. *Literacy In Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KAISER, Jakzam. 2010. "O Brasil dos gaúchos". In: C. K. Brum; M.E. Macie; R.G. Oliven (orgs.). *Expressões da Cultura Gaúcha*. Santa Maria: Editora da USFM.
- LUCAS, Maria Elizabeth. 2000. "Gaucho musical regionalismo". *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 41-60.
- MOTA, Leonardo. 1987 [1921]. *Cantadores*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.
- OLIVEIRA VIANA, Francisco José. 1974. *Populações Meridionais do Brasil: o campeador Rio-Grandense*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- OLIVEN, Ruben George. 1984. "A Fabricação do Gaúcho". *Ciências Sociais Hoje* 57-68.
- \_\_\_\_\_. 1992. *A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes.
- ORTIZ, Renato. 1992. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água.
- OSORIO, Patricia Silva. 2005. *Modernos e Rústicos: tradição, cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos em Brasília*. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Cantoria de Pé de Parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília". *Cadernos de Campo: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia da USP* 15(14\15): 65-81.
- PIMENTEL, Sidney Valadares. 1997. *O Chão é o Limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: Editora da UFG.
- RAMALHO, Elba Braga. 2002. "Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral". *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. IASPM/LA. Ciudad de México.

- SAUTCHUK, João Miguel Manziolillo. 2009. *A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília.
- \_\_\_\_\_. 2010. "A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 35: 167-182.
- \_\_\_\_\_. 2011. "Poetic Improvisation in the Brazilian Northeast". *Vibrant* 8(1): 260-290.
- SEGATO, Rita Laura. 1991. "A Antropologia e a Crise Taxonômica na Cultura Popular". *Anuário Antropológico* 88: 81-94.
- SILVA, Simone. 2010. *"A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer": Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- TEIXEIRA, Sérgio Alves. 1988. *Os Recados das Festas*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore.
- TRAJANO FILHO, Wilson. 1993. "Escrita e Oralidade: uma tensão na hegemonia cultural". *Série Antropologia* 154: 01-22.
- TRAVASSOS, Elizabeth. 1989. "Melodias para a improvisação poética no Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores". *Revista Brasileira de Música*, XVIII: 115-129.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Ethics in the sung duels of northeastern Brazil: collective memory and contemporary practice". *British Journal of Ethnomusicology* 9/1: 61-94.
- VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas.

## **Cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos: a tradição nas lutas por inserções e autenticidades**

### RESUMO

---

Este artigo é resultado de um estudo comparativo das dinâmicas de duas instituições localizadas na capital do país: a *Casa do Cantador* e o *Centro de Tradições Gaúchas (CTG)*. Nelas, cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos resgatam e atualizam manifestações culturais identificadas com seus contextos de origem. Por um lado, estamos diante de uma possível análise sobre processos migratórios. No entanto, à medida que as pessoas vão se fixando no cenário da capital, seus Centros de Tradições não funcionam apenas como uma estratégia de adaptação ao lugar de destino. Nestes espaços são tecidos laços sociais e formas de convivência e de reciprocidade em situações urbanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** cantoria nordestina, tradicionalismo gaúcho, grupos urbanos, migração, pertencimentos.

## **Brazilian North-eastern singers and Gaucho traditionalists: tradition in the struggles for admittances and authenticities**

### ABSTRACT

---

The present paper is a comparative study of the dynamics of two institutions located in Brasília: *Casa do Cantador* (The Improvisators' Club) and *Centro de Tradições Gaúchas* (Center for Gaucho Traditions). The participants of the social activities practiced in these places call themselves *cantadores nordestinos* (Northeastern improvisators) and *tradicionalistas gaúchos* (gaúcho traditionalists). Both institutions revive and recreate cultural manifestations characteristic of their places of origin. From this perspective, one may attempt an analysis of migratory movements. However, in the process of settling down in the city's landscape, these traditional cultural centers no longer function merely in terms of adaptational strategies. In both places, the members constitute social bonds and establish modes of familiarity and reciprocity in an urban context.

**KEY WORDS:** Northeastern *cantoria*, *gaúcho* traditionalism, urban groups, migration, community belonging.

Recebido em 23/10/2011

Aprovado em 15/07/2013