

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

O PROJETO POÉTICO-MUSICAL DE NOEL GUARANY :  
A construção de uma memória e uma identidade missioneira e guarani  
do gaúcho (1956-1988)

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em História

David Santos da Cunha

Orientador: Cesar Augusto Barcellos Guazzelli  
Porto Alegre, novembro de 2011.

## RESUMO

O presente trabalho analisa como se deu a construção de uma memória e uma identidade missioneira e guarani do gaúcho através da formação e desenvolvimento do projeto poético-musical do músico gaúcho Noel Guarany. Para atingir esse objetivo recorre a fontes diversas – tais como impressas, imagéticas e virtuais –, mas fundamentalmente às próprias canções gravadas pelo cantor, violonista e compositor focando tanto os aspectos musicais quanto os poético-literários. O estudo compreende esse projeto estético inserido na *luta pelas representações* regionais em torno da figura do gaúcho.

**Palavras-chave:** Noel Guarany, identidade e memória, canção, missioneiro, guarani, gaúcho.

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	4
2. A Formação do Projeto Poético-Musical em seu Campo de Possibilidades .....	7
3. A reapropriação da <i>Gauchesca</i> .....	9
4. As milongas de Noel Guarany.....	12
5. As identidades do gaúcho .....	15
6. Negociando para ser ouvido.....	21
7. Negociando para não ser censurado .....	26
8. O projeto cultural de integração latino-americana .....	32
9. Conclusão .....	36
10. Fontes e Bibliografia.....	37

# 1. INTRODUÇÃO

No presente Trabalho de Conclusão de Curso analisamos a formação e o desenvolvimento de um projeto poético-musical e identitário alternativo no estado do Rio Grande do Sul. Através da obra de Noel Guarany, buscamos compreender como se manifestou uma identidade missioneira e guarani do gaúcho. Veremos como esse projeto se opunha às idealizações oficiais em torno da figura do gaúcho no estado.

Ressalte-se que depois dele<sup>1</sup> outros artistas<sup>2</sup> continuaram na “luta pelas representações”, nos termos de Pierre Bourdieu<sup>3</sup>, defendendo uma identidade gaúcha missioneira e muitos fizeram releituras e gravaram suas canções<sup>4</sup>.

Noel mereceu também a atenção da crítica especializada do centro do país aos seus trabalhos. Na década de 70 e 80 houve muitos artigos em periódicos como *Jornal da Tarde*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo* assinados por Maurício Kubrusly, José Ramos Tinhorão, Enio Squeff, Dirceu Soares, entre outros<sup>5</sup>.

A importância de Noel Guarany na cultura regional e, principalmente, na disputa por uma identidade regional gaúcha está colocada e será demonstrada também ao longo desse trabalho. É necessário, contudo, pensar em termos mais amplos as razões de se trabalhar com uma história da música.

Há algum tempo já e cada vez mais se tem trabalhado a canção como fonte histórica. No Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS já tivemos duas teses de doutoramento e três dissertações de mestrado sustentadas em artistas populares. Sílvia Simões recentemente defendeu uma dissertação sobre o grande *cantautor* chileno Víctor Jara. No ano passado José

---

<sup>1</sup> Na fase final de sua carreira, Noel gravou um disco com outros três artistas missioneiros intitulado “*Troncos Missioneiros*” e assim ficaram conhecidos Pedro Ortaça, Cenair Maicá, Jayme Caetano Braun e o próprio Noel Guarany. Entretanto, Noel se destaca por ter sido o primeiro a se projetar como músico enfatizando uma identidade missioneira e guarani do gaúcho e por ter gravado e cantado no centro do país, alcançando certa repercussão nacional. Ressalte-se ainda que o primeiro LP de Noel é de 1971, enquanto o de Ortaça (“*Mensagem dos Sete Povos*”) é de 1977 e o de Maicá (“*Rio de Minha Infância*”) é de 1978.

<sup>2</sup> Entre esses podemos citar a Família Guedes, Jorge Leal & Aroldo Torres, além do próprio Pedro Ortaça, o único *Tronco Missioneiro* ainda vivo.

<sup>3</sup> BOURDIEU, 2002, p. 113.

<sup>4</sup> Luiz Marengo, p. ex., gravou um disco inteiro com canções de Noel, em 1996.

<sup>5</sup> Parte do trabalho de Chico Sosa é uma compilação dessa crítica (SOSA, 2003).

Fabiano Aguiar defendeu dissertação sobre outro *cantautor* sul-americano: Daniel Viglietti. Esse trabalho tem uma relação importante com o que está sendo apresentado, já que o autor dedica o primeiro capítulo a explicar do que se trata a tradição poética da *gauchesca*.

Outro trabalho defendido no PPGH da UFRGS trata de um cantor de grande projeção do Rio Grande do Sul, Vitor Mateus Teixeira, o Teixeirinha (JUNIOR, 2010). Em âmbito nacional há como referência o professor Marcos Napolitano, da USP, que tem vários livros tratando do assunto e especialmente sobre a chamada MPB (NAPOLITANO, 2005, 2007 e 2008). Ainda na história, cabe destacar a História Social do Jazz de Eric J. Hobsbawm, que não se restringe à canção, mas procura abranger todo o universo nela envolvido: os músicos, o público, os instrumentos, os negócios e a indústria (HOBBSAWM, 1990).

Há também trabalhos clássicos no assunto, como os de Mário de Andrade e Theodor Adorno, que trabalhou com a sociologia da música, destacando os aspectos mercadológicos da canção moderna dentro da indústria cultural, percebendo a sua difusão como valor de troca e não como valor de uso (NAPOLITANO, 2005, p. 9 e p. 15-28).

Além disso, como era de se esperar, há profissionais das mais variadas áreas trabalhando com o tema, visto ele se prestar tanto ao trabalho interdisciplinar. Existe todo o campo da etnomusicologia e mais especificamente na canção cabe destacar Luiz Tatit, que há anos vem trabalhando com uma análise semiótica da canção brasileira (TATIT, 2002). Na UFRGS, e trabalhando com a canção no Rio Grande do Sul, também destaco Álvaro Santi, cujo mestrado em letras abordou as canções nos festivais da Califórnia da Canção Nativa em Uruguaiana (SANTI, 2004).

Acreditamos então que um estudo a partir da obra do nosso pesquisado pode ser muito útil para pensarmos a formação e as disputas em torno das identidades do gaúcho no Rio Grande do Sul, por um lado, mas também pode contribuir para uma utilização adequada da canção popular como fonte primária para os estudos históricos. Como a formação musical não é muito frequente entre historiadores, houve vezes em que a análise dessas fontes recorreu exclusivamente à letra das canções (Cf. MATOS, 1996). Parece-nos um erro pensar a canção dessa maneira. Os ritmos, a

instrumentação, os arranjos, a melodia e a harmonia coadunam-se na canção para compor seus significados. Além disso, um determinado verso pode mudar completamente de sentido quando entoado de determinada maneira ou com determinado acompanhamento musical. Esse esforço para analisar a canção enquanto letra e enquanto música, procuramos sempre ter presente nesse trabalho.

## 2. A FORMAÇÃO DO PROJETO POÉTICO-MUSICAL EM SEU CAMPO DE POSSIBILIDADES

Noel Borges do Canto Fabrício da Silva, o Noel Guarany, nasceu na região que atualmente corresponde ao município da Bossoroca e que na época, ano de 1941, pertencia a São Luiz Gonzaga. São Luiz localiza-se na região noroeste do estado do Rio Grande do Sul próximo à fronteira com a Argentina que é marcada pelo rio Uruguai. Foi ali que nosso cantor, instrumentista e compositor iniciou-se na música, quando tinha em torno de quinze anos<sup>6</sup>.

Após desentendimentos e decepções com o exército brasileiro<sup>7</sup> quando “serviu a Pátria no 3º Regimento de Cavalaria de São Luiz”, em 1960, ele inicia uma espécie de peregrinação pelo interior de vários países da América do Sul: Bolívia, Paraguai, Uruguai, Argentina e centro-oeste do Brasil<sup>8</sup>. Nessas andanças, o futuro *payador* ampliará bastante seu campo de possibilidades, marcando definitivamente doravante sua trajetória artística. É na relação com esse campo que podemos identificar a formação de um projeto poético-musical e de afirmação identitária.

Os conceitos de projeto e campo de possibilidades, a serem utilizados nessa pesquisa, são desenvolvidos por Gilberto Velho em uma antropologia das sociedades complexas moderno-contemporâneas. A pesquisa desse autor é feita com imigrantes açorianos em uma grande metrópole norte-americana, ou seja, num grande centro tecnológico e de consumo do mundo capitalista.

Nosso caso é diferente, pois o artista pesquisado formou-se enquanto tal justamente na periferia desse sistema. Mesmo quando esteve em Porto Alegre não se pode dizer que estivesse em uma metrópole comparável a Boston ou Cambridge, locais em que se estabeleceram os referidos açorianos. Entretanto, como Velho mesmo afirma, os efeitos da globalização e em especial o desenvolvimento da cultura de massas e dos meios de comunicação tende a atingir áreas distantes destes centros. De qualquer maneira, mesmo

---

<sup>6</sup> Segundo depoimento do próprio artista (SOSA, 2003, p. 36).

<sup>7</sup> Mesmo depoimento (Ibid. p. 37).

<sup>8</sup> Ibid. Cf. também entrevista dada à RBS (Disponível em <http://www.probst.pro.br/> Acesso em 20/09/2011).

levando em consideração essa diferença, acreditamos que suas categorias são úteis para resolver o problema aqui proposto.

Projeto, termo que Gilberto Velho retoma de A. Schutz, “é a *conduta organizada para atingir finalidades específicas*” (VELHO, 1994, p. 40, grifo do autor) e o campo de possibilidades é compreendido

“como dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de *projetos*. Assim, evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades.” (VELHO, 1994, p. 40, grifos do autor).

Desse modo é possível equilibrar em nossa análise as tensões entre sujeito e estrutura sem supervalorizar um elemento em detrimento do outro.

Segundo o ex-governador Olívio Dutra, que conheceu Noel na infância, em depoimento à Zero Hora quando Noel faleceu em 1998<sup>9</sup>, desde aquela época o futuro *guitarreiro* costumava “se bandear pro outro lado”. Isto é, vivendo na fronteira ele já tinha algum contato com o país vizinho, mas ao desertar do exército brasileiro, irá muito mais longe. Nesse percurso, tocando e ouvindo canções e *payadas* em bailes e festas em pequenas cidades do interior ou em estâncias e ranchos das regiões rurais dos países citados, Guarany terá contato com a tradição poético-literária da *gauchesca*, fazendo uma releitura da mesma para compor seu novo projeto.

---

<sup>9</sup>Disponível em: <http://www.paginadogaucha.com.br/musi/i-ng.htm> Acesso em 11/11/2011.



### 3. A REAPROPRIAÇÃO DA GAUCHESCA

A *gauchesca* é uma tradição poético-literária surgida em fins do século XVIII, início do XIX, no que hoje é o Uruguai e a Argentina. Com os mais variados objetivos político-ideológicos teve sempre sua temática ligada a vida rural nesses países. Tem como um de seus primeiros destaques o companheiro de José Artigas, Bartolomé Hidalgo, e mais tarde terá na Argentina o maior clássico do gênero com José Hernández e seu “Martín Fierro”<sup>10</sup>. São justamente alguns versos dessa última e famosíssima obra que abrirão o disco “Noel Guarany canta Aureliano Figueiredo Pinto” (1977):

Aquí me pongo a cantar  
Al compás de la vigüela;  
Que el hombre que lo desvela  
Una pena extraordinaria,  
Como la ave solitaria  
Con el cantar se consuela.

Yo he visto muchos cantores  
Con famas bien obtenidas,  
Y que después de adquiridas  
No las quieren sustentar:  
Parece que sin largar  
Se cansaron en partidas.

Con la guitarra en la mano  
Ni las moscas se me arriman,  
Nades me pone el pie encima,  
Y cuando el pecho se entona,  
Hago gemir a la prima

---

<sup>10</sup> O longo poema de Hernández foi publicado em duas partes: *El Gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), do qual faz parte a última estrofe aqui transcrita, as demais são da primeira parte. Colocamos o número das estrofes aqui para que a leitura seja mais fluida: 1, 4, 10, 14, 253 e 406.

Y llorar a la bordona.

Soy gaucho, y entiendaló  
Como mi lengua lo esplica:  
Para mí la tierra es chica  
Y pudiera ser mayor;  
Ni la víbora me pica  
Ni quema mi frente el sol.

Aquí no valen dotores,  
sólo vale la experiencia;  
aquí verían su inocencia  
ésos que todo lo saben,  
porque esto tiene otra llave  
y el gaucho tiene su cencia

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.

Nesses versos significativos podemos notar algo típico do discurso da *gauchesca*: a intenção de cantar “*opinando, que es mi modo de cantar*”. Se pensarmos o contexto em que Noel canta e declama esses versos podemos também interpretá-los como uma negação das facilidades da canção comercial exigida pela indústria cultural, o canto dos que “no quieren opinar y se divierten cantando”, “cantores / Con famas bien obtenidas, / Y que después de adquiridas / No las quieren sustentar”. Guarany criticava muito as músicas “para bailes nos CTGs” (SOSA, p. 39)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Laura Guarany, filha de Noel Guarany e também cantora, faz questão de dizer que a “música missioneira” não é “música de baile” (Cf. *Diário de Santa Maria*, em 30/11/2009 e 13/07/2010. Versão

Pode ser, todavia, ainda mais interessante pensar como o cantor se valeu de uma obra tida como clássica para afirmar seu intento de opinar em uma época de censura e repressão em todo o Cone-Sul, lembrando que sua gravação é de 1977, quando até a Argentina, além do Brasil e outros países, já tinha mergulhado em seus Anos de Chumbo.

Retomando a questão da *gauchesca*, devemos considerar que os cantores platinos que influenciaram diretamente Noel fizeram uma releitura dessa tradição. É o caso, por exemplo, do grande cancionista argentino Atahualpa Yupanqui. Noel gravou canções suas e de outros artistas platinos. Além disso, um de seus últimos LPs tem por título uma canção de Atahualpa traduzida em português: “Para o que olha sem ver” (1982), “*Para el que mira sin ver*”, na versão original de Yupanqui, que, apesar do nome do disco em português, Noel gravou em espanhol. Atahualpa Yupanqui tem imensa importância no cancionero latino-americano, tendo sido gravado por muitos artistas, dos(as) quais destacamos, como exemplo, Victor Jara (chileno), Alfredo Zitarrosa (uruguaio) e Mercedes Sosa (argentina), que dedicou um disco inteiro à obra do mestre (“Mercedes Sosa interpreta Atahualpa Yupanqui”, 1977).

No único registro fonográfico ao vivo que possuímos de Noel Guarany<sup>12</sup> há um momento, no meio de uma fala, em que ele diz: “Já dizia o mestre... o mestre Yupanqui, é claro”.

Uma das obras mais conhecidas de Yupanqui é “El Payador Perseguido”. É comumente chamado *payador* aquele que nessa tradição “canta opinando”, isto é, fala do cotidiano geralmente fazendo uma crítica social ao som de uma *guitarra* (como chamam o violão em língua espanhola), na qual quase sempre se dedilha uma *milonga*, ritmo muito comum na região platina. As milongas sempre se destacam nos discos de Noel Guarany.

---

eletrônica disponível em <http://www.clicrbs.com.br/dsm/rs/impressa/4,1300,2732823,13624> e <http://www.clicrbs.com.br/dsm/rs/impressa/4,1300,2968849,15083> respectivamente).

<sup>12</sup> “Destino Missioneiro”, 2003. Gravação de show em 1980.

#### 4. AS MILONGAS DE NOEL GUARANY<sup>13</sup>

Podemos pensar na obra de Noel Guarany dividida, muito genericamente, em dois tipos de canções. Uma que inclui gêneros mais dançantes, com ritmos de contornos mais definidos onde se percebe maior apelo ao corpo. É uma música do “fazer”, ligada ao movimento e que não tem nenhum problema em enquadrar-se nos limites temporais da canção comercial<sup>14</sup>. Outro tipo, que será nosso foco nesse texto, é o das milongas, espécie de “canção-manifesto” presente em todos os discos do artista.

A milonga é um gênero musical muito popular no Uruguai e na Argentina, além do estado do Rio Grande do Sul. Surgida no século XIX, possivelmente originada de uma mistura da então popular *habanera* com influências afro-americanas, ela sempre foi muito utilizada para acompanhar o canto dos chamados *payadores* platinos. A *payada* também consiste na declamação de poemas individualmente ou em dupla que se desafia improvisando os versos. Estes são sempre redondilhas maiores e as estrofes geralmente são *décimas*, isto é, têm dez versos cada.

Jorge Luis Borges diferencia a poesia gauchesca e a poesia payadoresca. Para ele, embora haja semelhança na métrica dos versos e na forma das estrofes, a primeira é criada por homens do meio urbano que utilizam “un lenguaje deliberadamente plebeyo y com imágenes derivadas de los trabajos rurales” enquanto “los payadores (...) olvidan el pobre mundo pastoril en que viven y abordan (...) grandes temas abstractos: el tempo, la eternidade, el canto de la noche (...)” (BORGES, El “Martín Fierro” p. 10).

Embora tendamos a pensar a obra de Noel ligada à gauchesca, não parece ser tão simples essa classificação. Os “grandes temas abstractos” estão bastante presentes em sua obra e ainda que tenha vivido muito no meio urbano, sua vivência e ligação com o mundo rural, tanto na infância como em suas andanças, são inegáveis.

---

<sup>13</sup> A maior parte desse capítulo foi pensado a partir das propostas analíticas de Luiz Tatit. Por exemplo, a análise das canções a partir das ideias de “ser” e “fazer”, além dos conceitos de tonema e dêiticos, devemos ao autor. (TATIT, L. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*).

<sup>14</sup> Tornou-se canônica a duração de três minutos para a canção comercial. Isso deve-se à limitação técnica dos primeiros discos de cera das gravações mecânicas no início do século passado que possibilitavam apenas estes 180 segundos de música.

De todo modo, as milongas de Noel Guarany nos remetem à dimensão do “ser”. O prolongamento de vogais, a longa duração das canções (é comum durarem em torno de cinco minutos, mas há as que passam de sete), o andamento mais maleável, com frequentes *rallentandos* e *accelerandos*, os silêncios do violão após um *rasgueado* nos últimos versos de cada estrofe, além das sequências de tonemas ascendentes e descendentes, encarregam-se de criar tensões e relaxações que invariavelmente remetem à introspecção<sup>15</sup>.

Comum ainda nessas milongas, que frequentemente tem o papel destacado de abrir ou encerrar o repertório dos discos, é a presença de metalinguagem. Recorrentemente essas canções, que são cantadas quase sempre em primeira pessoa, versam sobre o sentido e a importância do próprio verso e do canto do *payador*. Como nos versos citados do “Martín Fierro”: “Aquí me pongo a cantar”, entre outros. Esses dêiticos reforçam o caráter “filosófico”/meditativo das milongas.

A canção, na expressão de Tatit, é a palavra-cantada. O cancionista é uma espécie de malabarista que busca o equilíbrio entre letra e melodia. Tanto consoantes e vogais, sons e silêncios, como variações de andamento e intensidade, além de consonâncias e dissonâncias, coadunam-se para manter o artista de pé na corda bamba. Cada cancionista (seja ele intérprete, arranjador ou compositor) tende a se expressar mais ou menos em um dos lados dessa pendulação. Algumas dicções mais empostadas parecem mais distantes da fala e outras, com um ar maior de naturalidade, se aproximam mais dela.

Com Noel Guarany não é diferente. No caso aqui analisado é notória a tendência de aproximar-se da fala. Lembremos que as *payadas* são comumente declamadas<sup>16</sup>, sem entrar na escala tonal, remetendo-se ao canto apenas pela periodicidade de sua métrica e de seu ritmo, além do acompanhamento de um violão. Também não podemos esquecer que o próprio

---

<sup>15</sup> Um bom exemplo do que foi dito aqui é *Filosofia de Gaudério*, presente no primeiro LP do artista e com letra do mesmo. Do mesmo disco há ainda a *Milonga da Chuva*, e o LP seguinte terá por título também uma milonga sua: *Destino Missionero*.

<sup>16</sup> É o caso sempre nas obras do conhecido *payador* Jayme Caetano Braum, que gravou com Noel Guarany.

Noel gravou muitas *payadas* declamando simplesmente<sup>17</sup>, com o acompanhamento violonístico, é claro. E, ratificando o que estamos afirmando, a maioria das milongas cantadas por Noel Guarany, mesmo aquelas que foram “melodizadas”, têm uma introdução de uma estrofe declamada ou a alternância entre uma(s) declamada(s) e outra(s) entoada(s). Tudo isso, acrescido da habilidade do artista em criar melodias que se “encaixem” perfeitamente com as letras, contribuem para que suas canções tragam a naturalidade da fala. Uma fala, entretanto, eternizada através da canção. Uma fala cheia de magia em função, entre outras coisas, da própria gravação amplificada da voz e do acompanhamento hipnotizante de seu violão.

Finalmente, todos os recursos acima citados na elaboração (composição/arranjo/interpretação) das canções contribuem para que as canções de Noel Guarany remetam a uma duração temporal muito além dos poucos minutos possíveis das gravações. A aspiração à eternidade que, segundo Tatit, está nas canções em geral, está claramente presente no cancionário de Noel, em que letras e músicas se entrelaçam para a criação de uma expressão musical que remeta a um tempo maior que o da vida daquele que canta. Um canto que remeta ao tempo secular da história das missões jesuíticas guarani na América do Sul.

---

<sup>17</sup> É o caso de muitas faixas do LP “Noel Guarany canta Aureliano Figueiredo Pinto”. Nos versos já referidos do “Martín Fierro” que introduzem o disco, o autor alterna o canto e a declamação.

## 5. AS IDENTIDADES DO GAÚCHO

A identidade do gaúcho que era comumente promovida na época em que Noel Guarany atuou no meio musical estava – e está até hoje – ligada à Guerra dos Farrapos (1835-1845), que eclodiu na província do Rio Grande de São Pedro sob a liderança de parte da elite local, especialmente aquela ligada à pecuária e às charqueadas. A guerra foi expressão do descontentamento desse grupo com a centralização econômica e política imposta pelo governo imperial brasileiro (Cf. KÜHN, 2002, p. 79-80).

A importância dessa guerra para a construção da identidade no estado foi bem destacada nas seguintes palavras de Fábio Kühn:

“Como nenhum outro conflito da história do Rio Grande do Sul, a Guerra dos Farrapos foi fundamental para a constituição da própria identidade rio-grandense. O episódio forneceu uma série de elementos que, ainda hoje, compõem o imaginário político gaúcho.” (KÜHN, 2002, p. 79).

A exaltação dos farroupilhas se fez presente no estado desde a associação do Partenon Literário, ainda no século XIX, passando pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), cujas origens remontam a fins dos anos de 1940 e tem presença marcante até hoje no Rio Grande do Sul<sup>18</sup>. Foi a partir das atividades desenvolvidas por esse movimento que o culto aos Farrapos se tornou oficial na década de 1960, com a oficialização da Semana Farroupilha em 1964 e a instituição do Hino, das Armas e da Bandeira Farroupilha como símbolos do estado em 1966, entre outras medidas (SANTI, 2004, p.50)<sup>19</sup>.

Noel Guarany tinha uma visão nada abonadora do MTG, como podemos ver nesse depoimento seu:

---

<sup>18</sup> Ruben Oliven cita dados divulgados pelo MTG em 2000 que afirmam existir 1500 CTGs filiados ao movimento no Rio Grande do Sul. O total, segundo o movimento, chega a 4500 no Brasil e mais 16 no exterior. O próprio Oliven, para sua pesquisa, conseguiu dados de 1387 entidades (OLIVEN, 2006, p. 123).

<sup>19</sup> Cf. também Lei Nº 4.850, de 11 de Dezembro de 1964, In: *Coletânea da Legislação Tradicionalista*, 1999, p.206.

“Em 1964 surgiu o famigerado MTG, dirigido por militares tais como: Cel. De Camino – MTG, Cel. Hugo da Cunha Alves – CTG 35. Ainda criaram outro organismo tão fajuto quanto estes, o qual denominou-se ‘Instituto Riograndense de Tradição e Folclore’, dirigido pelo Cel. de brigada Hélio Mouro Mariante. Nos CTGS, sargentões de brigada, ou eram patrões ou dirigiam os mesmos.” (SOSA, p. 54).

Além disso, ele também se referia a Paixão Cortes, grande liderança do movimento, como “famigerado”, neste caso também pelo seu posto de presidente da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) aqui no estado, entidade que, segundo Guarany, “arrecada milhões por ano, para suas burocracias, não trazendo benefício nenhum aos músicos do Brasil.” (SOSA, p. 55).

Essa divergência com o MTG está associada também com a questão da identidade do gaúcho. É nesse contexto que o nosso pesquisado irá propor, ao longo de sua obra, a construção de uma identidade missioneira e guarani do mesmo. Frisemos aqui que, invariavelmente, ao longo de todos os seus discos essa identidade é afirmada e reafirmada. Observemos que seu primeiro LP chama-se “Legendas *Missioneiras*” e o último, “A Volta do *Missioneiro*” (grifo nosso). Sepé Tiaraju, líder da Guerra Guaranítica no século XVIII, também é sempre referido<sup>20</sup>.

Retomando o conceito de projeto proposto por Giberto Velho, lembremos que ele é necessariamente relacionado ao de memória. Os dois se complementam porque “São visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida (...)” (VELHO, 1994, P. 101). Os dois

“associam-se e articulam-se ao dar *significado* à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria *identidade*. Ou seja, na constituição da *identidade* social dos indivíduos, com particular ênfase nas sociedades e segmentos individualistas, a *memória* e o *projeto* individuais são amarras fundamentais.” (VELHO, 1994, P.101).

Para os conceitos de memória e identidade podemos ainda buscar referência em Michael Pollak. É muito conhecido seu trabalho de História Oral

---

<sup>20</sup> Cf. as canções “Lamento Missioneiro”, “Destino Missioneiro” e “Aquarela Guarany”, as duas primeiras no LP “Destino Missioneiro”, de 1973 e a terceira no CD “A Volta do Missioneiro”, de 1988.



com sobreviventes de campos de concentração. É a partir das entrevistas então realizadas que ele observa como se manifesta concretamente o fenômeno da memória e como podemos pensar suas relações com a identidade.

Entrevistando aquelas pessoas Pollak percebe que a memória em geral é formada por muitos elementos variáveis, que mudam segundo diversas circunstâncias, mas também possui alguns “pontos ou marcos invariantes”, aos quais as pessoas voltam recorrentemente e repetem sempre da mesma maneira. Segundo o autor, “Em certo sentido, determinado número de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa” (POLLAK, 1992, p. 2).

E que elementos são esses? Quais são os elementos constitutivos da memória, segundo Pollak? São três: acontecimentos, pessoas e lugares. Estes podem realmente ter feito parte da vida de quem narra, mas podem também ser vividos “por tabela”.

No caso do nosso artista é fácil encontrar um elemento assim praticamente invariável. É o caso da já citada afirmação do artista como missioneiro e sua constante referência a Sepé Tiaraju.

Outra característica da memória é a sua seletividade. Assim como há elementos que sempre são lembrados, há outros que para um olhar externo deveriam aparecer e não aparecem nunca ou ocorrem apenas tangencialmente. É o caso da já referida Revolução Farroupilha e de seus líderes, que são ostensivamente cultuados no Rio Grande do Sul, como foi acima referido. Nos seus nove discos, há apenas três canções em que se mencionam as palavras “farrapo”, “farroupilha” e “republicano”, e nenhuma delas tem letra de Noel. E em praticamente nenhum momento em toda a sua obra são mencionados quaisquer líderes como Bento Gonçalves ou Davi Canabarro. Há apenas uma exceção, daquelas que “confirma a regra”, que é o nome de Antônio de Souza Neto que é citado entre outros na “Milonga de Três Bandeiras”, cuja letra é de Jayme Caetano Braun. É interessante que em entrevista recente, José João Sampaio da Silva, parceiro recorrente de Noel nos seus últimos discos, afirma justamente que foi este quem livrou Braun “daquela ortodoxia ‘cetegeana’ e conservadora que ele tinha no início” (A Notícia, São Luiz Gonzaga, 22/23 e 26/10/2011). Não nos parece, contudo, que

o nome do farrapo esteja nessa obra por conservadorismo dos autores. Canabarro, nessa milonga, é citado, mas não é exatamente dele que se trata e sim dos “Lancers de Canabarro”.

Cabe ainda ressaltar que muitos personagens históricos são mencionados nas canções de Guarany. Há uma que é o melhor exemplo para o que afirmamos aqui. “Para que voltem os condores” está no seu último disco e tem a letra do mesmo, José João Sampaio da Silva. A canção, que podemos dizer que é de protesto, traz na letra o nome de um grande número de lideranças: Bolívar, Artigas, Cienfuegos, Allende, Balmaceda, Benito Juárez, Luther King, Tiradentes, Sucre, Martí, Ho Chi Min, Lincon, Prestes, Sandino, Zapata, Che Guevara, Sepé e até Kenedy, mas não menciona um só líder farroupilha...<sup>21</sup>

Vejamos agora, segundo Pollack, o sentimento de identidade e sua relação com a memória. A identidade é expressa muito simplesmente:

“Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.” (POLLAK, 1992, p. 5).

Nessa construção da identidade (que vale para grupos ou indivíduos) há três elementos essenciais, que são os sentimentos de:

- unidade física;
- continuidade física, mas também, moral e psicológica;
- coerência entre os diferentes elementos que o formam.

---

<sup>21</sup> Vê-se que o caso é bastante diferente do debate de 1955 no IHGRS, no qual, em função dos 200 anos da morte de Sepé, discutiu-se a sua inclusão ou não como herói rio-grandense. Para essa questão cf. NEDEL, 2004.

Esses elementos são importantes, segundo o autor, pois “se houver forte ruptura do sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos.” (Ibid. p. 5).

Portanto, “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade” (Ibid. p.5. Grifo do autor), na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Esse sentimento de continuidade também é claro na obra de Noel Guarany. Vejamos os seguintes versos da milonga que deu título ao seu segundo LP:

“Sem medir os sacrifícios, sem sede, sem sentir sono  
Como se a terra, seu trono, lutando com força e fé  
Igual que gritou Sepé, a nossa terra tem dono

Evoco o Santo Cacique, o imortal Tiarajú  
Que deu pra este *chiru*<sup>22</sup>, a sublime inspiração  
De lutar por este chão, no mais sério patriotismo  
*Da lança para o lirismo, da tradição ao presente*  
Da incertidão ao consciente, pra um puro brasileirismo”<sup>23</sup>

Pode-se pensar essa e outras milongas de Noel como um *manifesto*, em que “o poder quase mágico das palavras resulta do efeito que têm a objetivação e a oficialização de facto que a nomeação pública realiza à vista de todos (...)” (BOURDIEU, 2002, p. 117). A milonga pode ser analisada como um *manifesto* de resistência – às vezes, pelo simples fato de anunciar que existe – de uma identidade dominada na luta que se trava pelas representações. A própria identidade regional surge numa relação em que a nacional é

---

<sup>22</sup> Para palavras de uso regional utilizamos sempre o Dicionário de regionalismos de Zeno e Cardoso Nunes (NUNES e NUNES, 1996) como referência padrão. *Chiru* ou *xiru*: “Índio, caboclo, moreno carregado, que tem traços de indígena. Acabocado, indiático”, entretanto, no mesmo dicionário encontramos para *índio*: “Homem do campo. Peão de estância. Indivíduo valente, bravo, disposto, destemido, valoroso”.

<sup>23</sup> “Destino Missioneiro”, LP “*Destino Missioneiro*”, 1973. (Grifos nossos). Essa milonga foi regravaada pelo próprio Noel Guarany no LP “*De Pulperias*”, de 1979, nesse caso apenas com seu violão. A primeira versão tinha o arranjo de dois violões.

dominante, mas dentro da formação daquela há relações de dominação e resistência que são expressas publicamente no campo artístico aqui tratado.

Um outro momento em que fica marcado aquele sentimento é quando Noel grava seu primeiro disco. Na ocasião ele realizou um ensaio fotográfico em que estava vestido nos moldes do que seria um “índio guerreiro” como Sepé (Figura 1, p. 22). O próprio cantor assume, nos trajés, essa forma denotando a continuidade identitária da memória histórica. Na capa do disco (o já referido “*Legendas Missioneiras*”) acabou ficando uma foto dele de poncho – ou pala – (Figuras 2 e 3, p. 22 e 23, respectivamente), mais tradicionalmente associadas à figura do gaúcho, o que também é interessante, ainda mais quando lembramos uma canção que diz que “*quando nasceu o Rio Grande, já existia o missioneiro*”<sup>24</sup>. Ele afirma-se como “*gaúcho missioneiro*”<sup>25</sup> e como “*missioneiro e guarani*”<sup>26</sup>. O próprio nome “Guarany” pode ser pensado como uma tentativa de ver sua vida como uma nova unidade coerente e homogênea, frente às transformações biológicas e sociais que sofre (Cf. BOURDIEU, 1996, p. 186-187).

---

<sup>24</sup> “Payando”, no LP “*Alma, Garra e Melodia*”, 1980.

<sup>25</sup> “Romance do Petiço Mitay”, LP “*Destino Missioneiro*”, 1973.

<sup>26</sup> “Aquarela Guarany”, LP “*A Volta do Missioneiro*”, 1988.

## 6. NEGOCIANDO PARA SER OUVIDO

Pensando agora, nas propostas conceituais de Pollak e Velho devemos levar em consideração que tanto memória, como identidade e projeto, dependem de algo, ou melhor, de alguém que está além do indivíduo ou grupo que a eles se filiam: o Outro. A questão já foi mencionada; vamos, entretanto, aprofundá-la.

Segundo Pollak:

“Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de *mudança*, de *negociação*, de *transformação em função dos outros*. A *construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros*, em referência aos critérios de *aceitabilidade*, de *admissibilidade*, de *credibilidade*, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que *memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas*, e *não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências* de uma pessoa ou de um grupo.

Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que *a memória e a identidade são valores disputados (...)*” (POLLAK, 1992, p. 5, grifos nossos, exceto os do último parágrafo).

Segundo Velho:

“O *projeto* existe no mundo da intersubjetividade. (...) é expresso em conceitos, palavras, categorias [canções] que pressupõem a existência do Outro. (...) é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros (...). Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*.” (VELHO, 1994, p. 103. Grifos do autor).

E ainda:

“Os *projetos* individuais sempre interagem com outros dentro de um *campo de possibilidades*. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio, podem ser portadores de *projetos* diferentes, até contraditórios. Suas pertinência e relevância serão definidas contextualmente.” (Ibid. p. 46. Grifos do autor).

Há vários momentos na obra e na trajetória de Noel Guarany que podem ser pensados em termos de negociação. É o caso já citado da capa de seu primeiro disco (Figura 3, na página seguinte). O fato de o artista ter saído com os trajes “tradicionais” do gaúcho (Figura 2, abaixo) – como, de resto, aparece geralmente nas capas dos discos –, e não com um figurino que seria indígena (Figura 1, abaixo), possivelmente é um caso de negociação da identidade.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Outro caso que pode ser pensado nesse sentido é a canção “Versus”, com letra de Rubem Dario Soares, em que diz:

“Nasci na pampa sou campesino  
Cruzei sozinho o mundo inteiro  
Borges do Canto, *depois farrapo,*  
*Republicano e missioneiro*” (Grifos nossos).

Como no caso, citado acima, da “Milonga das Três Bandeiras”, com letra de Jayme Caetano Braun, Noel pode estar fazendo sutis concessões (conscientes ou não, não importa) para incorporar poetas reconhecidos no meio cultural sul-riograndense. Tanto Soares quanto Braun fizeram parte da “Estância da Poesia Crioula”, entidade literária influente no estado em que

atuaram inclusive membros ligados ao MTG. Nessa canção também não podemos deixar de perceber a referência a Borges do Canto, que compões o sobrenome de batismo de Noel. Borges costumava ser visto pela historiografia como o “conquistador” das missões para os portugueses em 1801, embora mais recentemente essa visão esteja sendo matizada, pensando a “conquista” muito mais como uma negociação onde o interesse dos índios (que andavam insatisfeitos com a administração espanhola vigente após a Guerra Guaranítica) teve um papel preponderante (GARCIA, s/d).

Há outro caso, contudo, que também merece ser mencionado. Na contracapa do LP “*Destino Missioneiro*” (1973), há um texto de Barbosa Lessa sobre Noel. Embora nosso pesquisado tivesse sérias divergências com o MTG em geral, e com Paixão Côrtes, como já afirmamos, possuía uma boa relação com Lessa, que também foi muito influente no movimento, participando de sua fundação e de seus congressos<sup>27</sup>. “Balseiros do Rio Uruguai”, por exemplo, composição desse último, foi gravada no LP “...*Sem Fronteira*”, de 1975 e Cenair Maicá, em seu primeiro disco (“*Rio de minha infância*”, de 1978), que foi produzido por Noel, também gravou essa canção. A relação parece ter sido tão próxima que além dessas gravações Lessa escreveu o texto de apresentação na contracapa do referido LP.

Nesse texto, Barbosa Lessa, entre outros comentários, conta uma história bastante pitoresca. Diz que apresentou, certa vez, uma milonga sua a Noel cujo título era “*Milonga do Moço Novo*”. A canção conta a história de um moço do interior que, vendo o “progresso” e o “desenvolvimento” econômico do país, está decidido a ir aos grandes centros urbanos (do Rio Grande, é claro: “Bagé, Rio Grande ou Pelotas”) para conquistar “bom trabalho e mais cultura” e “deixar de ser bagual<sup>28</sup>”. Lessa relata que Noel ouviu a canção e “me confidenciou num tom de voz profundo e com impressionante sinceridade:

\_ Don Lessa, eu acho muito mais importante continuar sendo bagual...”

---

<sup>27</sup> Num desses congressos ele apresentou sua conhecida tese “O Sentido do Tradicionalismo” (O texto encontrasse na *Coletânea da legislação tradicionalista*, 1999).

<sup>28</sup> “Eqüino selvagem, isto é, ainda não domado. Cavallo novo e arisco. Potro domado recentemente. Cavallo manso que se tornou selvagem. Reprodutor, pastor, animal não castrado. // Espantadiço, bisonho, arisco, abrutalhado, rude, grosseiro, bravio, indômito, bonito, vistoso, muito grande. // Aplica-se também a pessoas, tanto no sentido pejorativo como elevado.” (NUNES e NUNES, 1996).



O mais interessante é que, apesar disso, a “Milonga do Moço Novo” é a primeira canção do referido LP. A canção não fala nada em relação aos farrapos ou coisa do tipo, mas se Noel pensava como diz Lessa, por que a gravou? Podemos pensar a negociação como uma estratégia para uma maior aceitabilidade de seu trabalho.

## 7. NEGOCIANDO PARA NÃO SER CENSURADO

Em tempos de ditadura a negociação pode assumir claramente esse papel estratégico. Nesse mesmo LP de 1973, Noel gravou, nesse caso declamando, mais um poema de Aureliano Figueiredo Pinto. O poema chama-se “Bisneto de *Farroupilha*” (grifo nosso) e merece ser reproduzido na íntegra:

Bisneto de Farroupilha

Pobre, mas livre! Gauchito  
no sol a sol, sou o que sou.  
Pois nem Dom Pedro Segundo  
não pôde - o senhor de um mundo!  
- dobrar o meu bisavô.

Com esta alma guapa nos tentos  
debaixo do meu sombreiro,  
pelo poder e o dinheiro  
nunca ninguém me levou.  
Pois nem o taura Castilhos,  
famoso pelos caudilhos,  
pode voltear meu avô.

E ao tranco do meu lobuno,  
passam por mim carros finos,  
com espertos e ladinos  
que a escovação empilchou.  
Sigo... às vez' sem nenhum cobre,  
sem que a segura me dobre!  
Se meu Velho está índio pobre,  
porque a ninguém se dobrou.

*Conterrianos, moços lindos,*

*com humildades de escola,  
curvam a espinha de mola,  
no culto de um ditador,  
seja qualquer que ele for!*

*Com a fumaça de um bom fumo,  
chapéu torto, corto rumo,  
ao tranco do meu lobuno,  
sem dar louvado a um senhor.*

Deus velho dá o sol também  
ao que sabe ser torena  
e não suporta cadena  
de feiticeiro ou papão.  
Não me enredo nessas trampas!  
E vou cruzando estes pampas,  
só escravo do coração...

Amigos! ... Quando eu me for  
ao país do eterno olvido,  
aqui fica este pedido  
antes que a Morte comande!  
Ponham-me ao peito sem chucho  
o santo trapo gaúcho  
da tricolor do Rio Grande!  
(Grifo nosso).

Se por um lado a canção, segundo Luiz Tatit, é a palavra-cantada, onde interessa mais a maneira como as coisas são ditas do que propriamente o que é dito, nesses casos – constantes na obra de Noel – em que os versos são simplesmente declamados, sem melodia, sem a empostação vocal do canto, apenas com o acompanhamento (milongueado) do violão, nota-se uma atenção especial ao conteúdo literário do poema. Aqui o que é dito é fundamental.

“Bisneto de Farroupilha” foi gravada nessa época, mas com uma diferença fundamental. Os versos que grifamos não estão nessa versão. Eles serão incluídos em outro registro, mais tarde, em 1977, no LP inteiramente dedicado ao poeta, o já mencionado “*Noel Guarany canta Aureliano Figueiredo Pinto*”. Ora, os versos referidos são justamente os que fazem uma forte crítica àqueles que “curvam a espinha de mola, no culto de um ditador, seja qualquer que ele for”. O ditador referido pelo “eu” poético é do tempo de seu bisavô, que vivera sob a ditadura de Júlio de Castilhos no estado. Entretanto, Noel gravou o poema também sob uma ditadura. Falar de Castilhos e de seu “Bisavô farroupilha” certamente é um meio de falar do presente através do passado histórico. Corroborando o que estamos afirmando, temos a expressão “seja qualquer que ele for!”, ampliando o significado da palavra “ditador” para outros ditadores além de Júlio de Castilhos.

Segundo Maria Helena Moreira Alves, em 1973 o Estado de Segurança Nacional brasileiro está passando ainda por sua “segunda fase de institucionalização, que teve início com a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968 (...)”. Nesse período “A estabilidade [do regime] era buscada através do terror e da supressão da dissensão, por um lado, e, por outro, mediante a aplicação de um modelo capitalista de desenvolvimento econômico” (ALVES, 2005, p. 384). É o período do “mais severo ciclo de repressão, para enfrentar a rebelião armada e implantar o Aparato Repressivo.” (Ibid., p. 380).

Não terá sido essa repressão, ou melhor, o conhecimento de que o momento era de repressão violenta que levou Noel a eludir a parte referida do poema?

Já a partir de 1974, segundo Alves, inicia-se a terceira fase de institucionalização

“com o governo do General Ernesto Geisel e a política de ‘distensão’. Àquela altura o Estado retomou seus esforços anteriores para encontrar um equilíbrio entre a repressão seletiva e mecanismos mais flexíveis de representação que lhe permitissem atrair para sua base de sustentação as classes médias e superiores (...)” (Ibid., p. 384).

Após a ‘distensão’ de Geisel virá a política de ‘abertura’ de Figueiredo de modo que “A busca de legitimação foi a principal característica dos períodos de Geisel e Figueiredo”. Dessa maneira, essas políticas devem ser encaradas como uma “institucionalização permanente do Estado de Segurança Nacional.” (Ibid., p. 384).

Talvez esse momento da terceira institucionalização do Estado de Segurança Nacional fosse mais propício, tivesse maiores “brechas” no sistema, para que Noel decidisse retomar tal parte de “Bisneto de Farroupilha”.

Quando mencionamos a visão que Noel tinha do MTG, vimos que uma de suas críticas era ao militarismo que, segundo ele, fazia parte do mesmo. Há muitos momentos de atrito com a polícia e os militares na trajetória do cantor, especialmente quando temos notícias de sua participação em shows e eventos ligados aos grupos e movimentos de esquerda que estavam em organização ascendente a partir de meados da década de 1970, na terceira fase de institucionalização do Estado referida.

Nessa época Noel tocou em eventos estudantis universitários<sup>29</sup>; na greve dos bancários do RS em 1979<sup>30</sup>; foi impedido de tocar, na mesma época, para os grevistas de São Bernardo do Campo, em São Paulo<sup>31</sup>; também foi impedido de tocar em um show que promoveria um jornal alternativo em São Paulo, o *Versus*<sup>32</sup>. No único registro ao vivo lançado comercialmente, de 1980 (lançado postumamente em 2003), o cantor critica ferozmente a situação vigente. Há um momento, por exemplo, em que ele afirma: “se não fosse essa terra que eu amo tanto eu acho até que eu já tinha me tornado um guerrilheiro!” e então é ovacionado pelo público. Noutro momento, debocha da censura. Noutro ainda diz que quis tocar para os grevistas de São Bernardo, mas foi também impedido<sup>33</sup>.

Henrique Mann afirma que nos idos de 1978, 79, Cenair Maicá estava muito interessado no público estudantil e estes começavam a se interessar pelos músicos missioneiros, em função do “teor engajado” de suas músicas

---

<sup>29</sup> Cf. BORTOT, I e GUIMARAENS, R., 2008, p. 56. Cf. também a Apresentação de Tau Golim no CD “*Destino Missioneiro*”, 2003.

<sup>30</sup> Depoimento do artista na Faixa 9, do CD “*Destino Missioneiro*”, 2003.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Cf. entrevista com Cenair Maicá na *Revista Tarca*, nº5, 1984. Apud: SOSA, 2003, p. 133 e 134.

<sup>33</sup> Depoimento já citado nas notas 30 e 31.

que, desse modo, “começa a romper as restrições dos jovens urbanos à música nativista” (MANN, 2002, p. 13). A mesma atitude teve Noel Guarany e num desses shows temos notícia de um enfrentamento direto a um agente da repressão, conhecido através da gíria *rato*. Assim relatam o caso, que se deu na PUC-RS, Bortot e Guimaraens:

“No início do espetáculo, no Centro Acadêmico Visconde do Mauá, da Economia, entrou um senhor de terno e gravata deixando aparecer a arma que carregava na cintura. O violão de Noel fez silêncio.

\_ Vim das Missões para confraternizar com os companheiros na luta pela democracia, mas não toco minha música para ‘ratos’, disse Noel.

Em coro, os estudantes começaram a gritar:

\_ Fora ‘rato’, fora ‘rato’, fora ‘rato’.

O homem saiu. E Noel voltou:

\_ Oba! Veio a enchente, o Uruguai transbordou e vai dar trabalho pra gente...” (esse é um trecho de “Balseiros do Rio Uruguai”).

Neste caso fica bem clara a simbiose de interesses e de posição política entre o artista e os estudantes. E fica clara também a disposição de Noel para com os *milicos*<sup>34</sup> e a ordem por eles imposta. Assim compreendemos melhor algumas de suas gravações. “Presídio Municipal”, por exemplo, outro poema de Aureliano Figueiredo Pinto que Noel declama no disco dedicado à obra do poeta, descreve os motivos que levaram à prisão vários detentos em um presídio interiorano: crimes passionais, roubo de cavalos, entre outros. Mesmo assim, o poema critica a situação prisional, que compara “a um brete”, defendendo os que ali estão:

“Presos... por simples fandango!

Culpado mesmo, nenhum...

Na sua lógica bronca

Esta prisão já demora

Porque há tantos lá por fora”

---

<sup>34</sup> “Soldado, militar, policial, miliciano, de qualquer classe ou posto.” (NUNES e NUNES, 1996).

Será que esses versos, gravados em 1977, não remeteriam um ouvinte perspicaz imediatamente à situação de tantos presos, políticos ou não, que então havia no país?

Em outra canção, já em 1988 e com letra do próprio Noel, “Chamarrita de Galpão” (no CD “A Volta do Missioneiro”) ele diz: “milico na minha frente / não passa sem ser notado”. Mas ainda mais interessantes são os seguintes versos do refrão de uma canção, também com letra de seu próprio punho, gravada em 1980 (“Chairando”, no LP “Alma, Garra e Melodia”):

*“Se fue los gauchos y quedó la policía  
Ay, ay, Dios mío, que triste la vida mía!”*

E também:

*“O payador com sua guitarra sumiram da pulperia<sup>35</sup>  
Porque se fueron los gaúchos y quedó la policía!”*

Ou ainda:

*“Um gaúcho opinando, não se vê mais hoje em dia  
Porque se fueron los gaúchos y quedó la policía!”*

Além da crítica evidente ao *status quo* vigente no momento é notável como o compositor reinterpreta a estética da *gauchesca*, de que falamos no início desse trabalho, contextualizando-a no período histórico em que vive. Se é típico nessa tradição o “cantar opinando” como não haver enfrentamento com um estado policalesco onde a repressão e a censura dão a tônica no meio cultural?

---

<sup>35</sup> “Venda, bodega, bolicho, taverna no campo, pequena casa de negócio. (É termo platino muito empregado na fronteira e quase sem uso na região serrana).” (NUNES e NUNES, 1996).

## 8. O PROJETO CULTURAL DE INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Uma discussão bastante presente entre a intelectualidade sul-riograndense sempre foi a rivalidade entre as idéias de uma matriz lusitana (em que se destacou Moyses Vellinho) e de uma matriz platina (advogada por Manoelito de Ornellas, por exemplo) na formação cultural do estado e do gaúcho no Rio Grande (Cf. ALMEIDA, s/d). Esse debate foi o pano de fundo das discussões em torno da figura de Sepé Tiaraju em 1955, quando o completavam 200 anos de sua morte e surgiu a proposta de erigir um monumento em sua homenagem e os primeiros se opuseram porque Sepé teria defendido em sua época a colonização espanhola do estado, opondo-se aos portugueses (Cf. NEDEL, 2004). Já sabemos de que lado Noel Guarany se colocaria nesse debate.

Discorremos também, no início desse trabalho, sobre as grandes viagens feitas pelo artista por vários países da América do Sul. Nesses países e especialmente naqueles em que também houvera reduções jesuíticas (no Paraguai e nas províncias de Corrientes e Misiones na Argentina), o cantor e compositor começa a sentir a necessidade de criar e cantar uma música missioneira. Segundo ele próprio, sente-se constrangido por não “cantar uma canção uma canção de minha terra” (SOSA, 2003, p. 39). Quando alguém dizia que ia fazer isso, essa era a reação dele:

“Eu considerava uma verdadeira afronta, isto porque, no Brasil, não existia canto missioneiro, aos poucos fui me conscientizando do enorme pecado que estava cometendo, pois estava me tornando um grande instrumentista e um aplaudido cantor campesino só daquilo que o rádio da época tocava (...)” (Ibid., p. 39).

Fica clara na própria formação do artista a importância da cultura de outros países da América do Sul. Isso sempre estará presente em sua obra. A própria afirmação como missioneiro e “herdeiro de Sepé” liga seu trabalho à matriz platina acima referida. Os gêneros ou ritmos musicais por ele explorados também deixam clara essa tendência. A milonga tem origens no Uruguai e na



Argentina. O chamamé, que chegou a ser proibido na Califórnia da Canção Nativa, “por serem ‘representativos de países e regiões vizinhas’ e por não estarem ‘integrados à cultura musical rio-grandense’” (Cf. SANTI, p. 95, citando o regulamento da XXV Califórnia da Canção Nativa do RS, de 1995, art. 15º), é um ritmo comum justamente na fronteira com a Argentina e sobretudo na província de Corrientes. A guarânia, cuja origem é paraguaia, também se faz presente na obra de Noel<sup>36</sup>. Esses três ritmos já demonstram um leque de influências músico-culturais que vão muito além do Rio Grande do Sul e do Brasil. Além disso, a já referida *gauchesca* também tem origens platinas.

Essa tendência já existente no artista desde a sua formação encontrará um terreno propício para se desenvolver. Conforme os países sul-americanos iam caindo sob ditaduras civis-militares ideologicamente muito parecidas (anticomunismo, Doutrina de Segurança Nacional, ideia de um inimigo interno, etc.) e que a esquerda em geral, antes e após os golpes, inspirava-se na recente Revolução Cubana (1959), a cultura musical contestatória encontra terreno fértil no continente. É nos anos de 1960 e 1970 que surgirão os movimentos da Nueva Canción Latino-Americana em países vizinhos ao Brasil, como o Chile (Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, entre outros) a Argentina (o próprio Atahualpa Yupanqui, mas também Mercedes Sosa, Jorge Cafrune) e o Uruguai (Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños). Essas canções tem a marca do protesto e da integração latino-americana.

É justamente com o projeto de “integração latino-americana” (SOSA, 2003, p. 53) que Noel Guarany gravará com Jayme Caetano Braun, “Payador, Pampa y Guitarra” na Argentina. Nesse disco encontra-se a já citada “*Milonga de Três Bandeiras*” em que o gaúcho rio-grandense, uruguaio ou argentino está indiferenciado. A milonga, podendo novamente ser pensada como “canção-manifesto”, é defendida como expressão dos gaúchos “de três bandeiras”:

Vieja milonga pampeana  
hija de llanos y vientos,  
chiruzza de cuatro alientos  
de la tierra americana;

---

<sup>36</sup> “*Aquarela Guarany*”, na “Volta do Missioneiro” é uma guarânia.

Vieja milonga paisana  
de los montes y praderas,  
tus mensajes galponeras  
trenzaran en la oración  
al pié del mismo fogón  
los gauchos de tres banderas.

Brasileño y oriental,  
Rio-grandense y argentino,  
piedras del mismo camino,  
aguas del mismo caudal,  
hicieran, de tu señal,  
himnos de patria y clarín,  
hasta el mas hondo confín,  
de Osório-Artigas-Belgramo,  
Madariaga y San Martín!

Observando a letra podemos ver también como estão presentes personagens históricos dos três países nos dois últimos versos. Além disso, a milonga foi feita em espanhol, outra manifestação da “latino-americanidade” de Noel. A partir desse disco todos os demais gravados por Noel Guarany terão canções nesse idioma, compondo elas às vezes até um terço do disco. Entre essas ele gravará clássicos de Atahualpa Yupanqui, como já afirmamos, mas também “*Río de los Pájaros*”, do uruguaio Aníbal Sampayo (uma de suas canções mais conhecidas, especialmente por ter sido premiada no Festival de Cosquín na Argentina – aliás, Guarany tinha um contato mais ou menos regular com esse artista, trocando correspondência com o mesmo). Gravou, também em espanhol, “*Villa Guillermina*” (do santafesino Ricardo Visconti Vallejos e de Gregorio Molina, da província argentina de Misiones); o clássico “*En el rancho y la cambicha*”, do correntino Mario Millan Medina (a canção de 1947 se tornará na voz de Antonio Tormo “el registro que más ventas ha tenido en la historia discográfica argentina” e é tida como o primeiro registro fonográfico de um “rasguido doble” – ritmo que Noel será o primeiro a gravar e compor no Brasil

com a sua conhecida “*Destino de Peão*”) e “*Alma Guarany*”, do correntino “Osvaldo Sosa Cordero”<sup>37</sup>.

O olhar para a América Latina também estará presente entre os estudantes brasileiros dos anos de 1970. Além das canções, também é a época do chamado “boom” latino-americano na literatura em que se destacaram Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. “As Veias Abertas da América Latina” também é leitura frequente entre os estudantes desse tempo. Compreende-se melhor, desse modo, a admiração recíproca entre o artista Noel Guarany e os estudantes de então.

E, sobretudo, as gravações de ritmos e canções de outros países, as gravações em espanhol, sua identidade missioneira e guarani demonstram como Noel estava distante do ideal da matriz lusitana na formação rio-grandense e também do gaúcho idealizado pelo MTG que, adotando aquela ideia, sempre fez questão de diferenciar o gaúcho rio-grandense dos demais e de ser vigilante à influência musical “exógena” que esteve sempre presente na obra de Noel Guarany, como atesta este verso de sua primeira milonga:

“De índio *sul americano* bordoneado de heroísmo” (“*Filosofia de Gaudério*”, Compacto Simplex homônimo, de 1970; LP “*Legendas Missioneira*”, 1971 e “...Sem Fronteira”, de 1975. Grifo nosso).

---

<sup>37</sup> As informações sobre os autores argentinos citados nesse parágrafo e suas canções encontram-se em <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com> Acesso em 11/11/2011.

## 9. CONCLUSÃO

Procuramos demonstrar nesse trabalho como se deu a formação de uma identidade missioneira e guarani do gaúcho através da obra de Noel Guarany. Buscamos inferir como a sua trajetória pessoal, suas viagens pelos países sul-americanos e todo o *campo de possibilidades* presente no Brasil e demais países possibilitaram ao artista a criação de *projeto* poético-musical *sui generis* no estado.

Esperamos ter deixado clara a importância do cantor e compositor no âmbito regional e especialmente na relação cultural com os países vizinhos. Também destacamos sua constante participação política como artista em shows e eventos de operários, estudantes e intelectuais de esquerda.

Focamos nas canções como fontes de pesquisa, mas também recorremos a imagens, depoimentos diversos, leis e decretos, fontes secundárias, jornais e revistas, sítios na internet e todo o material que consideramos que fosse útil para responder as questões que nos propúnhamos.

Quanto às canções buscamos sempre que possível não reduzir a análise apenas às letras das mesmas, considerando os demais aspectos fonográficos, tais como arranjos, instrumentos utilizados, ritmo, melodia, harmonia, produção, etc.

Acreditamos ter colaborado para uma melhor compreensão das “lutas por representação” entre as identidades sul-rio-grandenses e também para uma abordagem mais rica da canção como veículo de identidade e de manifestação de intenções estéticas e políticas.

## 10. FONTES E BIBLIOGRAFIA

### Sítios virtuais<sup>38</sup>:

<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com>

<http://www.mtg.org.br/>

<http://www.paginadogaicho.com.br/musi/i-ng.htm>

<http://www.pedroortaca.com.br/>

<http://www.probst.pro.br/> (o mais completo sobre Noel, onde consta uma entrevista sua à RBS TV, fotografias de suas viagens, capas de todos os discos, etc.)

### Fontes Fonográficas:

#### Compacto Simples de Noel Guarany:

*Filosofia de Gaudério* – (Pampa Discos/Solar Discos, 1970) c/ participação de Cenair Maicá.

#### Discos de longa duração (LPs) de Noel Guarany:

*Legendas Missionieras* – (RCA/Fermata/Premier – 1971)

*Destino Missioneiro* – (Phonogram/Sinter – 1973)

*...Sem Fronteira* – (EMI/Odeon – 1975)

*Payador – Pampa – Guitarra* – (Musicolor – 1976) c/ Jayme Caetano Braum.

*Noel Guarany canta Aureliano Figueiredo Pinto* – (RCA/Fermata/Premier – 1977)

*De Pulperias* – (RCA/Fermata/Premier – 1979)

*Alma, Garra e Melodia* – (Discos Marcus Pereira – 1980)

*Para o que olha sem ver* – (RGE/Premier – 1982)

*Troncos Missioneiros* – (CBS/Discoteca Produções – 1987) c/ Jayme Caetano Braum, Cenair Maicá e Pedro Ortaça.

---

<sup>38</sup> Todos acessados em setembro de 2011.

Compact-Disc (CD) Noel Guarany:

*A Volta do Missioneiro* – (BMG/Ariola – 1988)

Compact-Disc (CD) de Noel Guarany póstumo e ao vivo:

*Destino Missioneiro* – (Mega Tchê Discos – 2003)

Coletâneas de canções de Noel Guarany:

*O Melhor de Noel Guarany* – (RGE – 1984)

*20 Preferidas* – (RGE – 1996)

*Acervo Gaúcho* – (USA Discos – 1998)

Coletâneas diversas com canções de Noel Guarany:

*Música Popular do Sul, vol.2* – (Discos Marcus Pereira – 1975)

*Música Popular do Sul, vol.4* – (Discos Marcus Pereira – 1975)

Disco em homenagem a Noel Guarany:

*Luiz Marengo canta Noel Guarany* – (USA Discos – 1996)

**Fontes Bibliográficas:**

AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. “*Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron*”: Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973). Dissertação de mestrado. UFRGS, 2010.

ALBERTI, Verena. Fontes Orais – Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

ALMEIDA, Carina Santos. *O debate historiográfico entre Moyses Vellinho e Manoelito de Ornellas*. Revista Eletrônica Spartacus, Unisc, s/d.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: Edusc, 2005. (Col. História).

BORGES, Jorge Luis. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires, Columba, 1953. Com colaboração de Margarita Guerrero. (Col. Esquemas, 2).

BORTOT, Ivanir José e GUIMARAENS, Rafael. *Abaixo a Repressão! – Movimento Estudantil e as Liberdades Democráticas*. Porto Alegre: Libretos, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 5ª ed.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

*Coletânea da legislação tradicionalista*. Porto Alegre: MTG, 1999.

GARCIA, Eliza Frühauf. A “conquista” dos Sete povos das Missões: de “ato heróico” dos lusos-brasileiros à campanha negociada com os índios. Encontrado em: <http://www.ifch.unicamp.br/ihb/simposio.htm> Acesso em 11/11/2011.

HAGEMAYER, Rafael Rosa. *A Identidade Antifascista no cancionário da Guerra Civil Espanhola*. Tese de doutorado. UFRGS, 2004.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1968.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JUNIOR, Francisco Alcides Cougo. *Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção de Teixeira (1959-1985)*. Dissertação de mestrado, UFRGS, 2010.

KERBER, Alessandro. *Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)*. Tese de doutorado. UFRGS, 2007.

KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

MANN, Henrique. *CEEE / Som do Sul*. Porto Alegre, Alcance, 2002. Fascículo nº 20 (Noel Guarany / Cenair Maicá).

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Col. História do Povo Brasileiro).

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais – A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 3ª ed.

NEDEL, Letícia B. Regionalismo, historiografia e memória: Sepé Tiaraju em dois tempos. In: *Anos 90*, Porto Alegre, vol. 11, n. 19/20, p. 347-389, jan./dez. 2004.

NUNES, Zeno Cardoso e NUNES, Rui Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

OLIVEN, Ruben George. A Parte e o Todo: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 2ª Ed. revista e ampliada.

PESAVENTO, Sandra. Narrativas Cruzadas: História, Literatura e Mito: Sepé Tiaraju das Missões. In: BAIOTO, Antonio Rafael [et al.]. *Sepé Tiaraju: muito além da lenda*. Porto Alegre: Comunicação Impressa, 2006.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. (Série Síntese Rio-Grandense).

SIMÕES, Sílvia S. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o Golpe Civil-Militar no Chile*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2011.

SOSA, Chico. *Noel Guarany: Destino Missioneiro*. Santa Maria: Che Sapukay edições, 2003.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002 [1996]. 2ª ed.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ZALLA, Jocelito. *O Centauro e a Pena: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2010.