

Álvaro Santi

CANTO LIVRE?

***O Nativismo gaúcho e os poemas da
Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul****

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
para obtenção do grau de
Mestre em Estudos de Literatura

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Luiza de Carvalho Armando

Porto Alegre

1 9 9 9

* Versão resumida deste trabalho está disponível em livro, que não contém os Capítulos 2.2 e 2.3 (onde detalhamos a análise das canções), bem como nenhum dos Anexos: SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o Nativismo Gaúcho e suas origens*. Porto Alegre, UFRGS, 2004. 110p. (Série Síntese Rio-Grandense)

à minha esposa **Isabela**;

e

in memoriam de

César Scout (1949-1998), o “**Passarinho**”,
que emprestou voz e vida às canções da Califórnia.

AGRADECIMENTOS

à CAPES, pela bolsa;

a Maria Luiza Armando, pela orientação;

a Maria da Glória Bordini, pelas dicas;

a Luís Augusto Fischer, por várias dicas;

a Barbosa Lessa, Luiz Coronel e Sérgio Napp, pelas entrevistas;

a Eduardo Dall'Alba, pela leitura;

a Arthur de Faria, Cícero Lopes, Colmar Duarte, o CTG Sinuelo do Pago, Genecy & Otávio Segala, Gilmar Eitelvein, o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, Jaime Guinzburg, Jaime Vaz Brasil, Jurema Heineck, Luciana Coronel, Luiz Coronel, Luiz Jesus de Souza, Ricardo Neves e Ricardo Sassi, pelo empréstimo de livros, discos e outras fontes ou informações.

LISTA DE ABREVIATURAS*

Califórnia	Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
Estância	Estância da Poesia Crioula
IGTF	Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore
MTG	Movimento Tradicionalista Gaúcho
Partenon	Sociedade Partenon Literário
<i>Revista</i>	<i>Revista do Partenon Literário</i>

* Exceto aquelas empregadas exclusivamente na Bibliografia e nos Anexos, que se encontram explicadas nas primeiras páginas dessas seções.

RESUMO

Este estudo aborda o “Nativismo” gaúcho, fenômeno regional originado no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), cujas manifestações artísticas mais importantes são os “festivais de música nativista”. O mais antigo desses festivais, a “Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul”, realizado anualmente em Uruguaiana desde 1971, tornou-se modelo para eventos semelhantes, em outras cidades do Estado. O estudo divide-se em duas grandes partes. A primeira reconstitui, em síntese inédita de depoimentos, artigos em jornais e outros textos, a história da “Califórnia...”, de 1971 a 1989; apontando ainda para suas origens em movimentos regionalistas do século XIX. Na segunda, comenta-se os resultados da análise dos textos das sessenta e sete canções premiadas pelo Festival, no mesmo período. Não dispondo de fonte fidedigna dos textos, foi necessário fixá-los mediante consulta a fontes orais e escritas. A análise mostrou uma complexa, por vezes contraditória relação entre canções e textos programáticos dos movimentos citados. O mesmo acontece em relação à poesia folclórica brasileira e à Gauchesca Platina, tradições que são atualizadas pelas canções, com a consciência possível aos poetas que têm de se submeter aos regulamentos dos festivais. No campo da comunicação de massa, tais canções reforçam e renovam uma identidade cultural gaúcha também contraditória que, contendo ainda fortes índices de idealização, revela dados de modernidade capazes de seduzir a população urbana e superar o estigma de “grossura” que há três décadas pairava sobre a arte regional.

ABSTRACT

The subject of this study is the “Nativismo”, a regional phenomenon, originated from the “Movimento Tradicionalista Gaúcho” (MTG), whose the most important artistic manifestations is the “nativista” music festivals. The first of these festivals, the “Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul”, which takes place in Urugaiana since 1971, has turned into a model for similar events in other cities of that State. The study is divided in two parts. The first part resumes the story of the “Califórnia...” between 1971 and 1989, and indicates its remote origins from some XIX century’s regionalist movements. The second part comments the results of the analysis on the lyrics of sixty-seven songs distinguished with the “Califórnia...” awards, in the same period. There was no credible source for these texts, then it was necessary to establish it before, by consulting all disponible ones, oral and written. The analysis showed an intricate, sometimes contradictory relation between lyrics and programatic texts of those movements. The same happens in relation to brasilian folkloric poetry, and the “Poesía Gauchesca” from the neighbor countries Argentine and Uruguay. These traditions are actualized by the songs, with the posible consciousness to the poets who have to submit themselves to the festivals’ regulations. Through the mass media, these songs reinforce and renew an also contradictory “gaúcha” cultural identity, containing highly idealized components, but at the same time showing modern aspects able to conquer an urban public, and exceed the roughness stigma related to regional art, predominant thirty years ago.

Introdução

Certa feita, anos setenta, entre coca-cola e chimarrão
A febre dos festivais fazia moda no rincão...

(Sílvio Genro, "Pelos Cidades de Lona" - XXI Califórnia)

Porto Alegre, vinte de janeiro de 1995, salão de atos de uma Universidade gaúcha, solenidade de formatura da Faculdade de Comunicação. Segundo um costume corrente, cada formando escolheu previamente uma música, que durante a cerimônia vai servir de trilha sonora para o curto intervalo de tempo em que ele será o centro das atenções. Entre as aproximadamente cinqüenta músicas escolhidas, não mais de sete são brasileiras. Nenhuma é de autor ou compositor gaúcho.

A constatação — a que daríamos pouca atenção em se tratando da colação de grau de uma turma de, digamos, Medicina Veterinária — pode induzir-nos, neste caso, a previsões pouco animadoras para o futuro. Veterinários não irião trabalhar em empresas detentoras de meios de comunicação de massa, e dificilmente terão o poder de decidir que espécie de música irá ao ar na hora do telejornal, ou que livro será resenhado no suplemento literário, ou que filme será comenado no fim-de-semana, ou se a morte de Tom Jobim terá mais ou menos espaço na capa do que a de Lady Di.

Nada especial, se não lembrarmos ainda que a música popular brasileira goza de um prestígio imenso no exterior. Para nos limitarmos a dois exemplos: a imprensa acaba de dar destaque ao compositor Gilberto Gil, premiado recentemente nos EUA com o cobiçado *Grammy*, na mesma categoria vencida por Milton Nascimento no ano passado. Quem sabe, então, seja somente uma questão de oportunidade: o momento solene de uma formatura não seria próprio para a música brasileira, mais informal, lúdica, brejeira...? Questão difícil, que incomoda quem não esteja imbuído da mais plena fé no modelo de globalização tão popularizado hoje em dia, globalização compreendida como via de mão única entre os centros produtores e a periferia consumidora de “produtos culturais”.

Dentre as razões que nos levaram a focalizar o Nativismo, a principal é a disparidade entre a grande repercussão obtida junto à população pelo movimento — que atinge o seu auge com o *boom* dos festivais ocorrido durante a década de 80 — e a pequena atenção que despertou no meio acadêmico, compreensível em virtude do risco enfrentado na análise de fatos muito recentes que, além disso, situam-se na região pantanosa dos fenômenos da cultura de massa, que se transformam com velocidade tal que parecem desafiar qualquer método.

Entre uma absurda “estética da xenofobia”, impensável numa cultura tão miscigenada, resultante de vários “transplantes”, como a nossa; e a importação servil da mercadoria sem valor estético disfarçada de *laissez-faire* da rádio FM “jovem”, pareceu-nos haver uma região de terra firme, onde se situa parte da produção poético-musical de qualidade que, sem deixar de ser gaúcha, nem sempre se enquadra nos cânones do Tradicionalismo.

Em conferência proferida na Universidade de Yale, em 1979, intitulada “O romance latino-americano na véspera de um novo século”, o escritor cubano Alejo CARPENTIER nos dá uma definição de cultura que não chama atenção por sua originalidade, mas parece muito útil para o propósito deste trabalho:

... é o cabedal de conhecimentos que permitem a um homem estabelecer relações, acima do tempo e do espaço, entre duas realidades semelhantes ou análogas, explicando uma em função das semelhanças com outra que pode ter existido há muitos séculos. (1987, p. 95)

O autor, no caso, usa sua própria *cultura* (no sentido que ele próprio dá ao termo) para encontrar no mundo o justo lugar da *civilização latino-americana*, tentando vencer o complexo de inferioridade cultural que assola o continente americano.¹

Barbosa LESSA, em *A Era de Aré* faz algumas comparações interessantes nesse sentido, como por exemplo:

¹ A afirmação é válida mesmo para aquela região mais desenvolvida, como pode ser visto no filme-ensaio de Al Pacino, *Looking for Ricardo*, que expõe o receio e a dificuldade de os norte-americanos interpretarem ou mesmo entenderem Shakespeare.

Faz tão-somente 504 anos [que] a população do reino [de Portugal] chegava a 1 milhão de habitantes — incluindo escravos mouros feitos na recente guerra de expulsão dos árabes e crescente número de escravos negros que iam sendo capturados ao longo das costas africanas. *A língua guarani era então falada no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina, no Paraná, no Mato Grosso do Sul, no Paraguai e na Argentina, por uma população que devia alcançar entre 600 mil e 800 mil indivíduos, talvez até mais. Sem nenhum escravo.* (1993, p. 12)²

O propósito de Lessa, ao insinuar a dúvida sobre qual das civilizações seria, à época, mais “moderna” ou “desenvolvida”, destacando nelas o fator “escravidão” (ao qual poderia acrescentar, por exemplo, o “equilíbrio ecológico”), é idêntica à de Carpentier: reler a História sob um ângulo diverso, relativizando o dilema colônia-metrópole.

Ao trazermos a canção popular — principal produto cultural do Nativismo — do campo da cultura de massa para o da cultura acadêmica, a fim de arriscar um juízo estético, desde logo fica claro que é preciso relacioná-la também com outros produtos, de outras culturas. E para isto é preciso ter meios, ou seja, cultura. Temos de reduzi-la a música, a poesia, a mercadoria. Compará-la com aquilo que lemos e ouvimos, em outros tempos e lugares.

O ouvinte-consumidor-leitor médio não está, em geral, capacitado a estabelecer com êxito essas relações. Relação entre o estribilho e a estrofe. Entre duas canções seguidas ouvidas no rádio. Entre dois instrumentos, duas vozes, duas emissoras de rádio, dois cantores. Duas notícias do mesmo telejornal...

Um dos dilemas essenciais da criação artística através dos tempos tem sido aquele que se coloca entre a busca da popularidade, que traz ao artista a satisfação de se comunicar com um público; e a pesquisa estética e formal, que compensa o anonimato com a convicção de não se abandonar a qualquer sentimentalismo ou ambição de sucesso comercial. É importante porém assinalar que só tem o direito de optar entre

² Grifo do autor citado.

esses dois extremos o artista *informado*, ou seja, aquele para quem *existe efetivamente tal opção*, e não uma obrigação de seguir qualquer das duas vertentes.

Ou, conforme Umberto ECO:

no campo dos valores estéticos se verificou uma especificação dos níveis (...): de um lado, a ação de uma arte de vanguarda, que não pretende nem deve pretender a uma imediata compreensibilidade, e desenvolve ação de experimentação sobre as formas possíveis (sem que por isso deva, necessariamente, ainda que ocorra em certos casos, prosseguir ignorando os outros problemas, e julgando-se a única criadora de valores culturais); do outro, um sistema de “traduções” e “mediações”, às vezes com afastamentos de decênios, pelo qual modos de formar (com os sistemas de valores conexos) vão encontrar-se a níveis da mais vasta compreensibilidade, integrados agora na sensibilidade comum, numa dialética de recíprocas influências bastante difíceis de definir, e que, todavia, se instaura efetivamente através de uma série de relações culturais de vários tipos. (1979, p. 57-58)

Criticando a visão excessivamente pessimista (“apocalíptica”) de alguns autores que estudaram o fenômeno, Adorno entre eles, Eco não aceita a idéia de que só a arte “superior” seja válida, suspeitando que elevar a *impopularidade* de uma obra a critério de valor seja sintoma do mais puro esnobismo. E sustenta que

A diferença de nível entre os vários produtos não constitui *a priori* uma diferença de valor, mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca. Em outros termos: entre o consumidor de poesia de Pound e o consumidor de um romance policial, de direito, não existe diferença de classe social ou intelectual. Cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso, buscando uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específica. (*ibid*, p. 58)

Eco alerta para o fato de que, se o consumidor habitual *de fato* do romance policial não alcança compreender a poesia de Ezra Pound, isto não se deve à mera existência de uma cultura de massa, mas à estrutura injusta de uma sociedade que não consegue proporcionar educação a todos, injustiça esta muito anterior à existência dos *mass media*. (*ibid*, p. 58-60)

É inegável que os artistas mais inovadores, em suas respectivas épocas, quase sempre se dispuseram a utilizar as tecnologias ou meios mais modernos

disponíveis no momento. É bastante improvável que existisse a música revolucionária de Beethoven se estivessem disponíveis na época somente instrumentos de teclado hoje quase em desuso, como o cravo e o órgão de tubos. A invenção do piano, (abreviatura de *pianoforte*, “fraco-forte” em italiano) trouxe ao instrumento de teclado a revolucionária possibilidade de introduzir na música variações dinâmicas consideráveis, inaugurando uma nova era. Ora, temos de considerar da mesma forma a possibilidade de difusão massiva da música — que se dá tardiamente no século XX, ao passo que a literatura beneficiou-se dela muito antes, desde a invenção da imprensa — como uma das maiores revoluções já acontecidas nas possibilidades técnicas do compositor em toda a história da humanidade. Se a ele se associa o poeta, é para conferir à poesia um alcance que jamais ela sonhou ter.

Essa associação, por sinal, é quase tão antiga quanto as próprias artes. Para não recuarmos muito na História, basta lembrar que a principal fonte conhecida da lírica em língua moderna européia não é outra coisa senão uma extensa coleção de *cantigas*, cuja notação musical, quando havia, na maior parte se perdeu. O que não deve servir como desculpa para esquecer que tais cantigas eram *escritas* para não se perderem, mas compostas para serem *cantadas*. Porém, se é verdade que a música popular atualmente supre a necessidade ou o desejo de poesia da maior parcela da população, não se pode esquecer, ao estudá-la, que conferir-lhe legitimidade literária não significa extraí-la de seu contexto musical. Ou seja, a melhor maneira de compreender uma canção é, por definição, *ouvi-la*. Ler o seu texto é sempre atividade subordinada, que assume imperiosa necessidade à medida em que é preciso estudá-la à luz de uma tradição que não é *somente* musical, mas literária.

Não é possível, portanto, ignorar a importante fonte e veículo de lirismo constituída pela Música Popular Brasileira. O argumento de que a esmagadora maioria das canções populares não resistiria a um exame metucioso do texto, levando-se em conta a tradição lírica da língua portuguesa, é capcioso. Quem o apresenta esquece-se de que pode ser aplicado também à maior parte do que se escreve e publica atualmente *em livros* sob o nome de “poesia”. Não é possível continuar confundindo o livro com a literatura.

Por isso é que não houve aqui nenhum pudor em denominar poetas aos “letristas”³ convocados ao longo deste trabalho, ainda que alguns dentre eles próprios possam não se sentir merecedores dessa honrosa equiparação.⁴

Em sua *História social da música popular brasileira*, José Ramos Tinhorão ressalta a importância que tiveram as parcerias de compositores populares com grandes poetas brasileiros de várias gerações, numa vertente que, partindo de Gregório de Matos, passa por Caldas Barbosa e chega ao século XIX com representantes ilustres como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e Gonçalves Dias, todos autores de modinhas e lundus. Sobre a obra de Gregório de Matos, o autor chega a afirmar que

A variedade e quantidade dos romances (alguns com estribilho, versos sobre motes e décimas cantadas, somadas às glosas, cangas e chulas, bem como as liras e chasonetas declaradamente compostas para serem cantadas com acompanhamento da viola), indica (...) que (...) a obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular urbana. (TINHORÃO, 1998, p. 57)

Pesquisa coordenada por Jaime GUINZBURG em escolas de primeiro grau da rede pública de Santa Maria (RS) com o objetivo de “levantar dificuldades e preferências de leitura de poesia entre alunos” para “servir como referenciais para os professores, ajudando na seleção de textos e abordagens, qualificando o processo de formação do leitor de poesia”, verificou que a maioria dos estudantes “declaram preferência genérica por trabalhar com letras de canção, em detrimento do poema de livro” (1998, p. 15). Os resultados da pesquisa sugerem ainda que “o prestígio da música, em particular do *rock*, pode ser compreendido como indício da forte ascendência da indústria cultural sobre as crianças, superando muito o interesse despertado pelos livros de poesia”. (*ibid*, p. 21)

Em nosso entender, cabe aos professores de língua e literatura, formados pela Universidade, adotarem uma política de estímulo à leitura de poesia *aproveitando-*

³ Justifica-se o uso de aspas por não ser dicionarizada a palavra, nesta acepção.

⁴ Embora muitos dos poetas das Califórnia publiquem também *livros* de poesia — conforme foi constatado por ARAÚJO (1987, p. 127) — a opinião de que letra de música e poesia são coisas distintas foi defendida, por exemplo, pelo letrista Sérgio Napp, durante o seminário “A Prata da Casa II — A Poesia Contemporânea Vista do Rio Grande do Sul”, no Auditório da Assembléia Legislativa, de 17 a 21 jul. 1995.

se da popularidade dessas canções — das boas canções, bem entendido — em vez de, numa postura “apocalíptica”, limitarem-se a lamentar os efeitos dos *mass media* sobre a qualidade da educação.

A propósito, Eduardo Galeano cita como o primeiro de “Dez erros ou mentiras freqüentes sobre literatura e cultura na América Latina” aquele que diz que “fazer literatura consiste em escrever livros”. Ao citar vários importantes escritores latino-americanos que se utilizaram de meios de comunicação de massa para difusão de sua arte, entre eles Chico Buarque de Hollanda, pergunta-se, como Umberto Eco, se esse simples fato — a popularidade — seria “delito de lesa-literatura”. E justifica tal atitude:

Num sistema social tão excludente como o que rege a maioria dos países da América Latina, os escritores estão obrigados a utilizar todos os meios de expressão possíveis. Com imaginação e astúcia, será sempre possível ir abrindo fissuras nos muros da cidadela que nos condena à incomunicação e que torna difícil ou impossível, para nós, o acesso às multidões. (GALEANO, 1990, p. 22)

Por outro lado, é preciso não confundir alhos com bugalhos. Como alerta Eduard HANSLICK, “a união com a poesia amplia o poder da música, mas não seus limites” (1992, p. 44). A música não lida com palavras; não deixa nunca de ser música, em suma. A advertência, por demasiado óbvia, pode parecer desnecessária. Somos levados a fazê-la, em parte, pelo uso generalizado do termo “música”, na atualidade, como sinônimo de “canção”. Ao referir-se o ouvinte a uma canção cujas palavras ficaram gravadas em sua memória, é comum que manifeste apreço por aquela “música”, ainda que não recorde efetivamente, de sua *música*, mais do que um fragmento⁵.

Os argumentos arrolados acima, ao que parece, atestam a relevância de nosso objeto de estudo — pensamos aqui tanto nas letras da música regional quanto nas da Música Popular Brasileira — o qual, como afirmamos, levando-se em conta sua importância no cotidiano da população, pouca atenção mereceu da crítica até o momento, tanto no meio acadêmico quanto fora dele. Crítica que, de maneira geral, tem se limitado aos aspectos ideológicos desses textos, desprezando os formais, para cuja abordagem neste trabalho gostaríamos de chamar a atenção.

⁵ Para ADORNO, “O texto escrito debaixo das notas musicais, que permite a identificação não é outra coisa que a marca comercial da música de sucesso.” (1980, p. 182)

Reconhecendo, porém, que os mesmos argumentos não demonstram por si a qualidade do *corpus* analisado — transcrito no Anexo A — fazemos nossas as palavras de Lígia Chiappini M. LEITE, transcritas da conclusão de sua Tese de Doutorado sobre a ficção regional ou “caso” gaúcho. Ao admitir que seu objeto de estudo era composto, na maior parte, pelo “ruim” e o “mediocre”, ela declara que

isso tem a vantagem de fazer balançar o caráter absoluto da autonomia literária, obrigando a determinar o lugar das obras na estrutura social. Neste sentido, estudar o “ruim” e o “mediano” é obrigar-se a assumir posições, explicitar e definir critérios, expor-se. É portanto, um desafio maior do que o da obra-prima (...) A lição do ruim e do mediocre, na realidade, recapitula verdades elementares mas freqüentemente esquecidas ou escamoteadas, como a de que a Literatura é também um fato social e nem só de grandes nomes ela vive. (LEITE, 1978, p. 251-252)

A argumentação não se distancia muito daquela com que Umberto ECO responde a possíveis objeções ao seu trabalho, que apontam para a desproporção entre o aparato crítico mobilizado e a “insignificância” dos objetos aos quais este aparato será aplicado — uma canção popular, uma história em quadrinhos, etc:

a soma dessas mensagens mínimas que acompanham nossa vida cotidiana constitui o mais aparatoso fenômeno cultural da civilização em que somos chamados a atuar. Do momento em que se aceita fazer dessas mensagens objeto de crítica, não haverá instrumento inadequado, e elas deverão ser experimentadas como objetos dignos da máxima consideração.

Por outro lado, a objeção já é velha. Lembra a daqueles que, reputando como digna uma ciência somente quando lidasse com realidades incorruptíveis (...), julgavam inferior toda pesquisa voltada para coisas sujeitas à corrupção. Assim, o saber não era avaliado com base na dignidade do método, mas na do objeto. (1979, p. 29-30)

* * * * *

Entre os objetivos deste estudo, o mais relevante é sem dúvida o de inserir a canção nativista no contexto da literatura do Rio Grande do Sul, procurando mostrar

seus pontos de contato com o Regionalismo literário brasileiro e com a Poesia Gauchesca Platina.

Procuramos também levantar as definições disponíveis para o termo “nativismo” — e seus correlatos “regionalismo”, “gauchismo” e “tradicionalismo” — *no que diz respeito especialmente à criação poética* no âmbito da música popular, ou seja, de que maneira a teoria *pretende* transformar-se em prática pela intervenção dos poetas. De posse dessas definições, e mediante extensa análise das canções selecionadas, tentamos descobrir em que medida o “programa” do Nativismo, consciente ou inconscientemente, é aplicado no ato de criação poética. Em outras palavras, verificar qual o grau de (in)fidelidade dos poetas a esse programa, e quão efetivamente o Movimento Tradicionalista Gaúcho e seus ideólogos controlam os rumos da criação poética que se deu nesses festivais. Finalmente, procuramos observar se dessa (in)fidelidade resulta maior ou menor resultado estético.

Para tanto, selecionou-se um *corpus* de canções representativas do Nativismo, confrontando-as com outras fontes tais como manifestos, regulamentos, discursos, artigos em periódicos e entrevistas de ideólogos, críticos, autores e compositores ligados ao movimento. Decidimos estudar as canções vencedoras de cada Califórnia da Canção Nativa, desde a primeira até a décima-nona, num total de sessenta e sete poemas. Da Califórnia, por ser cronologicamente o primeiro dos festivais⁶; e considerado até hoje, depois de sua vigésima-oitava edição, referencial para o movimento⁷. As vencedoras porque, naturalmente, pode-se supor que mais se afeiçoem ao programa nativista; embora essa seja uma suposição ingênua, até certo ponto, já que o trabalho dos poetas pode, a cada ano, conter elementos novos que passarão, depois de “sacralizados” pelo júri ou pelo público, a integrar a tradição.

⁶ O pioneirismo é também reivindicado pela Ciranda Teuto-Riograndense, de Taquara (cfe. BRAGA, 1987, p. 40), mas este evento tem como fator “negativo”, quanto a ser considerado nosso objeto de estudo, o seu caráter híbrido (expresso no próprio nome), que lhe confere maior complexidade, pela introdução da cultura originária da imigração alemã. Além disso, a Ciranda não teve a perfeita continuidade da Califórnia: em 1986 realizou-se apenas a sua oitava edição (cfe. ARAÚJO, 1987, p. 125)

⁷ Embora ainda o destaque atingido pelo Musicanto Sul-americano de Nativismo, realizado na cidade de Santa Rosa até o ano de 1997, que também obteve boa repercussão, inclusive no exterior, como decorrência da sua proposta original, expressa no próprio nome. Nossa opção levou em conta, além da

Ao iniciarmos a compilação dessas canções, através do material gráfico que acompanha os respectivos discos, verificamos, através da comparação com o material sonoro, que tais fontes incorriam em inúmeras divergências e incorreções. Vários discos, aliás, sequer continham um encarte com os textos. Não tendo sido estes reunidos em livro até o momento, tanto quanto pudemos apurar, não havia outra fonte escrita disponível — com exceção de revistas destinadas aos músicos, cujo objetivo, limitado a permitir a execução da canção, passa longe do nosso; e publicações individuais de alguns poetas. Sendo o estabelecimento de um texto ponto de partida para qualquer análise, não tivemos outra saída senão levar a cabo a penosa tarefa, não arrolada previamente entre nossos objetivos, de confrontar de maneira minuciosa o material sonoro com o escrito, tarefa que se encontra descrita pormenorizadamente no Capítulo 2.2 da Segunda Parte. Esperamos que esses textos, agora fixados, possam vir a ser úteis posteriormente a outros pesquisadores.

Neste estudo não se abordaram aspectos musicais das canções. Embora possa parecer contraditório, tendo em vista a convicção de que a indissociabilidade dos fenômenos poético e musical é que confere à canção sua dimensão estética específica, por questões de espaço e de clareza foi necessário separar esses fenômenos (contrariando nossa intenção ao iniciar as pesquisas), deixando os aspectos musicais para outra oportunidade. Apesar disto, em alguns momentos julgamos oportuno, para proporcionar ao leitor uma melhor compreensão dos fenômenos, apresentar informações relacionadas mais diretamente à música, o que esperamos ter feito com a clareza necessária.

Procuramos ter em mente, além do já exposto, tal especificidade estética da canção, que só se realiza integralmente no momento da *interpretação*, pressupondo ainda, no caso dos festivais, uma situação concreta determinada historicamente, da qual procuramos dar a melhor idéia possível, na Primeira Parte do trabalho. Situação que contém ainda elementos cênicos, e na qual se integram não apenas autor e leitor, como no caso da poesia culta, mas um ou mais intérpretes, músicos, um público ouvinte e toda a parafernália tecnológica relacionada ao espetáculo.

complexidade resultante da maior “abertura” deste festival, o fato de ele ter-se iniciado somente na

Por fim, cumpre reconhecermos, apesar de uma certa intimidade com o *fazer* poético, nossas deficiências no domínio dos Estudos de Literatura. Deficiências resultantes, como não poderia deixar de ser, de nossa trajetória pessoal, ou mais especificamente do fato de nos havermos graduado em Música. Não fosse assim, contudo, este trabalho seria desprovido do caráter interdisciplinar (e original em certa medida) que tem.

Parte 1 - O Nativismo gaúcho

A pobre música campeira que atualmente a gente faz,
Pedro Raimundo já fazia, e bem melhor, anos atrás.

(Sílvio Genro, "Pelos Cidades de Lona" - XXI Califórnia)

1.1. ESTADO ATUAL DA MATÉRIA

O fenômeno dos festivais de música nativista não mereceu, até o momento, maior atenção do universo acadêmico. Isto se deve não só ao pouco distanciamento temporal dos eventos em questão — o que torna qualquer juízo arriscado — mas também ao pequeno espaço destinado nas Universidades ao estudo do popular, ou do não-erudito, tanto nos cursos de Música quanto nos de Letras. Assim, só foram encontradas três Dissertações de Mestrado abordando os festivais nativistas: duas delas, defendidas no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, em 1987; a outra, no de Letras, em 1994.

Sob o signo da canção, de Rosângela Araújo; e *Festivais de Canção Nativa do Rio Grande do Sul: A música e o mito do Gaúcho*, de Sérgio Ivan Gil Braga, foram nos úteis, sobretudo, no fornecimento de dados ou depoimentos de pessoas envolvidas com o fenômeno; informações que auxiliaram na elaboração desta Primeira Parte. Ambas têm um foco de interesse mais amplo do que este trabalho, procurando compreender o evento “festival” na totalidade de seus aspectos; enquanto manifestação cultural de uma determinada sociedade; enquanto *ritual*.

No primeiro desses trabalhos, por exemplo, encontra-se um interessante perfil estatístico, elaborado pela Autora a partir de uma amostra de vinte poetas e compositores envolvidos no circuito dos festivais. Esses artistas, em sua maioria, são amadores, nascidos e criados em cidades (a maior parte na região da Campanha⁸), e têm instrução superior. Metade nunca participou de CTGs; e metade tem livros publicados, geralmente de poesia.

Araújo, cujo *corpus* inclui as canções premiadas em cinco diferentes festivais do Estado, num total de oitenta e nove, tem o mérito de esboçar uma inédita classificação temática das canções, que vêm transcritas em anexo. Entretanto, a rigidez

⁸ Para o significado do termo “Campanha”, v. Glossário (Anexo B)

da classificação, que torna impossível classificar uma canção simultaneamente em dois ou mais temas, torna-a algo distorcida.⁹ Por exemplo, a primeira canção citada na categoria “tipo social”, definida como “a que se refere à figura autóctone da região (o gaúcho)”, diz:

Campos dos que colhem sem plantar
Dos que plantam sem colher

o que nos permitiria também classificá-la em outro grupo temático proposto pela autora, o de “justiça social”. Além disso, a *figura* do gaúcho não fica caracterizada no texto, a não ser de maneira sutilíssima.

Outro exemplo: “Piquete do Caveira”, classificada como “costume regional” estaria provavelmente mais à vontade em “as guerras”:

Lanças erguidas, espadas no ar,
é o Piquete do Caveira
que chegou pra espantar,
pra espalhar os inimigos,
pra mandar e desmandar. [V.F] ¹⁰

onde o está pouco “Roda Canto” [IV.C(P)*], que apesar da menção à palavra “guerra” não faz da guerra seu tema.

Várias canções poderiam estar, além da categoria em que estão, na “existencial”, como “Veterano” [X.C(P)*] e “Diálogo antes da morte” (classificadas em “tipo social”), que tratam, com bons resultados, dos temas da velhice e da morte.

Já o trabalho de Marciano Lopes e SILVA, *Do Regionalismo à Latino-americanidade*, inclui em seu *corpus* as canções gravadas nos discos das Califórnia de 1980 a 1989 (além das que foram gravadas no Musicanto), desprezando as primeiras nove edições. Privilegiando a época de maior popularidade dos festivais, deixa de lado a mais obscura; e possivelmente mais complexa, pela indefinição de rumos ensaiados nas diversas tendências. Utilizando-se da Teoria da Análise do Discurso, defende a tese de

⁹ Na Segunda Parte deste trabalho, iremos, por nosso turno, propor um “quadro temático” das canções analisadas, que terá também suas próprias limitações.

¹⁰ Indicaremos, ao longo do texto, entre colchetes, após a citação de canções que integram nosso próprio *corpus*, o código alfa-numérico atribuído a cada uma delas, que indica a edição da Califórnia em que foi apresentada e o prêmio recebido, conforme se explica no Capítulo 2.2 (Segunda Parte), e no próprio Anexo A, onde se encontram integralmente transcritas as canções.

haverem duas correntes ou “Formações Discursivas” (já identificadas na literatura regionalista do século passado) no interior da poesia apresentada nos festivais, que se encontrariam em permanente conflito: o “Regionalismo Monárquico”, predominante, segundo o autor, no festival de Uruguaiana; e o “Regionalismo Dissidente”, hegemônico no de Santa Rosa. O segundo estaria bastante próximo de uma Formação Discursiva da “Música Latino-americana de Resistência”, e nesta aproximação efetuada pelo Autor reside uma das originalidades do trabalho.¹¹

Adiante poderá ser útil recorrer às conclusões ensejadas pelas análises dos poemas empreendidas por esses autores, a fim de cotejá-las com as aqui efetuadas.

¹¹ Tardiamente percebemos, após concluída a análise minuciosa dos textos das canções de nosso *corpus*, que muito teríamos a ganhar se nos houvéssemos proposto efetuar um estudo comparativo com outra espécie de canções (da Música Popular Brasileira, por exemplo).

1.2. TERMINOLOGIA

Antes de iniciar um breve histórico dos acontecimentos que tornaram possível a existência da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, é mister sinalizar ao leitor o sentido em que são empregados os termos-chave que irão aparecendo a seguir, principalmente aqueles usados para nomear *movimentos*: regionalismo, tradicionalismo, nativismo, gauchismo, etc.

1.2.1. Regionalismo

Dentre os termos acima, o de espectro mais amplo é sem dúvida o primeiro. Embora a palavra “regionalismo” surja no contexto de diversas disciplinas, parece ser na Literatura que seu uso tornou-se mais corrente. No contexto da crítica literária e da história da literatura brasileira, aplicou-se o termo a manifestações tão díspares quanto *Inocência* e *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo. Descontada a limitação natural das classificações em períodos, movimentos e escolas, procuramos levantar, nos textos mais representativos da história literária nacional — de Sílvio Romero a Alfredo Bosi — as diversas definições de Regionalismo; sua evolução, sua permanência, suas contradições. Sempre tendo em vista a aplicação prática deste levantamento ao objeto de estudo: as canções da Califórnia. Este levantamento gerou o ensaio “Formação da Idéia de Regionalismo na Literatura Brasileira”, cujos dados foram resumidos em quadro, no Anexo C desta Dissertação.

No contexto da cultura rio-grandense, entretanto, usa-se habitualmente o termo “regionalismo” com um significado que transcende amplamente o literário, para designar qualquer aspecto da cultura característico do Estado, da culinária à maneira de vestir.

1.2.2. Gaúcho e Gauchesca

A palavra “gaúcho” é ainda hoje de etimologia controversa, havendo

diversas conjeturas quanto à sua origem, a partir dos idiomas árabe, francês, quíchua, araucano ou guarani. No Glossário (Anexo B, ao final deste volume), encontram-se referidos sucintamente seus significados mais correntes.¹²

Denominou-se *Poesia Gauchesca*, ou simplesmente *Gauchesca*, no Uruguai e na Argentina, determinada produção poética escrita — representada por Bartolomé Hidalgo¹³, Hilario Ascásubi¹⁴, Estanislao del Campo¹⁵ e José Hernandez¹⁶, entre outros — a qual, a partir das guerras de independência e durante todo o século XIX, dedicou-se a dar voz ao homem do campo, eventualmente guerreiro. Tais poetas, segundo Eleutério TISCORNIA,

consagran su inspiración al hombre de los campos, exaltado por sus acciones heroicas, [y] acusan una fuerte individualidad. Son personas cultas, en mayor o menor grado, de hábitos urbanos. Tienen una visión del campo y un conocimiento de las cosas gauchescas más o menos cercano a la realidad; se aproximan, cuanto pueden, a la observación directa de los hechos populares; pero, en todos los casos, nos dan una interpretación y una elaboración de los mismos, logradas con esfuerzo reflexivo de arte personal. (1974, p. 28-29)

Segundo o mesmo autor, a *Gauchesca* inspirou-se fortemente na figura do *payador* que, ao final do século XVIII, apresentava-se como um

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

No decorrer deste estudo, sempre que for empregado com inicial maiúscula,

¹² Para uma introdução à matéria, v. MEYER (1960).

¹³ Bartolomé José Hidalgo (Montevideú, 1788 - Morón, Argentina, 1822). Autor de diversos “cielitos” e “diálogos” patrióticos em versos, além dos dramas *Sentimientos de un patriota* e *La libertad civil*. (Esta nota e as três seguintes foram elaboradas com base nas notas de Jorge B. Rivera a POESIA GAUCHESCA (1977).

¹⁴ Hilario Ascásubi (Fraile Muerto, Argentina, 1807 - Buenos Aires, 1875). Autor de *Trovas de Paulino Lucero o colección de poesías campestres desde 1833 hasta el presente* (1855) e *Santos Vega o los mellizos de La Flor* (1872), entre outros poemas.

¹⁵ Estanislao del Campo (Buenos Aires, 1834 - 1880). Autor de *Poesías* (1870), onde se inclui seu poema mais conhecido, o *Fausto*.

¹⁶ José Hernández (Buenos Aires, 1834 - 1886). Autor de *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), entre outros poemas.

o *substantivo* “Gauchesca” — ou, mais precisamente, “Gauchesca Platina” — refere-se estritamente a essa produção poética. Empregado como *adjetivo*, seu significado terá maior amplitude, podendo ser aplicado a qualquer manifestação cultural de caráter regional do Rio Grande do Sul ou do pampa, relacionada à figura do *gaúcho*.

1.2.3. Tradição e Tradicionalismo

O Tradicionalismo — tal como se empregará o termo nas páginas seguintes — por ser um movimento organizado, definiu-se desde o princípio a si mesmo, não havendo em relação a isto maiores polêmicas. Segundo a tese-matriz de Barbosa LESSA, um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), *O Sentido e o Valor do Tradicionalismo*, aprovada no I Congresso Tradicionalista, em 1954,

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem-coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura; graças ao que a sociedade adquire maior solidez e o indivíduo adquire maior tranquilidade na vida em comum. (1979, p. 8)

Já a definição de outro fundador do Movimento, Glaucus SARAIVA, em introdução à sua “Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista” (aprovada pelo VIII Congresso Tradicionalista, em 1961) é um pouco mais pomposa, e infelizmente menos clara:

O Tradicionalismo, ou Movimento Tradicionalista, é um organismo social, perfeitamente definido e estatuído, de natureza cívica, ideológica e doutrinária, com características próprias e singulares que o colocam em plano especialíssimo no panorama da vida rio-grandense, brasileira e americana.

Cumprindo ciclos sociais, culturais, literários e artísticos de natureza *nativista*, procurando influir em todas as formas de manifestações da vida e do pensamento rio-grandenses, o Tradicionalismo gira em uma órbita que tem como centro os problemas rurais da nossa terra, o homem brasileiro em geral e o rio-grandense em particular, sua maior expressão, e onde estão fixadas as suas raízes mais profundas. (1968, p. 17)¹⁷

Desta última definição, importa destacar duas coisas. Primeiro, a absoluta identidade entre *Tradicionalismo* e *Movimento Tradicionalista Gaúcho* (MTG). Dessa

¹⁷ Grifo nosso.

forma, sempre que aqui se empregar o termo Tradicionalismo, quer-se referir idéias ou práticas do MTG, ou por ele sugeridas, ou endossadas, através de seus membros ou dirigentes. Segundo: pela primeira vez utiliza-se o termo “nativista”, que no contexto poderia simplesmente ser substituído por “regional”. O termo “nativista”, contudo, só passaria a ter uso corrente com a disseminação de festivais de “música nativista” por todo o interior do Estado, a partir da década de 70, sendo o primeiro deles a Califórnia da Canção *Nativa* do Rio Grande do Sul.

Como o próprio nome diz, Tradicionalismo baseia-se em “tradição”, para cuja definição novamente buscou-se a palavra de Glaucus SARAIVA: “Tradição, a nosso ver, é o todo que reúne em seu bojo a história política, cultural, social e demais ciências e artes nativas, que nos caracterizam e definem como região e povo.” (*ibid*, p. 14).

Para Barbosa LESSA, é através da Tradição que a cultura — ou “herança social”, a qual “tem por finalidade adaptar o indivíduo não só ao seu ambiente natural mas também ao seu lugar na sociedade” — transmite-se de uma geração a outra. (*op. cit*, p. 5) Esse autor também procura ressaltar a distinção entre manifestações “tradicionalistas” — em especial as danças, definidas como “projeção estética da tradição popular” — e folclóricas propriamente ditas, manifestações espontâneas do povo, que espontaneamente se transmitem de geração a geração, sem a necessidade de um movimento organizado. (*ibid*, p. 73)

Tais conceitos correspondem aproximadamente aos de “arte do povo” e “arte popular”, tais como os emprega Arnold Hauser em sua *Introducción a la historia del arte*. A arte “do povo” (correspondente a “folclórica”, no caso em tela) é produzida por e para os “*estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la población industrial y urbana*”, enquanto a “popular” (correspondente a “tradicionalista”), produzida por compositores profissionais pertencentes às classes superiores, “*responde a las exigencias de un público predominantemente urbano, semiilustrado y tendente a la masificación*”. (HAUSER, 1969, p. 363-364)

1.2.4. Nativismo

Não tendo sido definido seu significado *antes* da popularização, a exemplo do que ocorreu com “tradicionalismo”, o uso do termo “nativismo” tornou-se bastante problemático. A primeira referência ao Nativismo, encontrada na imprensa no contexto da Califórnia, não é nada esclarecedora a respeito das diferenças entre esse termo e seus correlatos. A fim de não aumentar ainda mais a confusão, eis a passagem transcrita literalmente:

O festival de *folclore*, que durante três noites lotou o cinema Pampa, com muitas pessoas não podendo entrar por falta de espaço, teve um final discutido por muitos dos trinta compositores (...) os *tradicionalistas* também não gostaram do resultado final. Esta tendência, representada, principalmente, pelo Grupo *Nativista* de Telmo de Lima Freitas e por Apparício Silva Rillo (...) Quando foi anunciado o resultado final, os integrantes dos grupos *gauchistas* protestaram da platéia. Silva Rillo e Edson Otto, líder dos *nativistas*, gritavam que Canto de Morte de Gaudêncio Sete Luas, uma toada, era um samba canção. (UCHA, 1973)¹⁸

Partindo do princípio que o jornalista estivesse a par dos termos usados à época pelos participantes do Festival, decorrem do seu texto as seguintes constatações: 1) A Califórnia define-se como festival “de folclore”; 2) “nativista” seria o nome de um grupo musical específico, liderado por Telmo de Lima Freitas; 3) Esse grupo, juntamente com outros, fazia parte de uma corrente de pensamento mais conservadora, alinhada com o Tradicionalismo; 4) *gauchistas* e *nativistas* seriam sinônimos.

Em torno dos Festivais, surgiram eventualmente polêmicas opondo Tradicionalistas, de um lado, a Nativistas, de outro. Num dos mais significativos momentos dessas polêmicas, no auge da popularidade dos festivais nativistas (1986), os jornalistas Juarez FONSECA e Gilmar EITELVEIN, que habitualmente realizavam a cobertura desses eventos, arriscaram uma definição bastante ampla (que é ao mesmo tempo uma defesa) do Nativismo, da qual estão transcritas abaixo algumas das passagens mais significativas:

Não se pode dizer que exista de direito um Movimento Nativista, mas é inegável que ele existe de fato. O nativista não é dogmático, não está ligado a critérios pré-estabelecidos (...) Em música, quer experimentar, criar sem que alguém lhe esteja permanentemente avisando que tal coisa pode e tal não pode. (...)

¹⁸ *Idem.*

Os nativistas querem vestir-se como gostam, e não segundo cânones e figurinos tradicionalistas. (*apud* OLIVEN, 1992, p. 119)

Os motivos do caráter mais ou menos vago e elástico das definições de Nativismo e Tradicionalismo estão apontados, de maneira lúcida, por Ruben OLIVEN:

quando se entrevistam tradicionalistas, apesar de sua preocupação em delimitar conceitos e fronteiras, observa-se uma grande dificuldade em definir e distinguir termos como tradição, folclore, regionalismo, nativismo, cultura gaúcha, etc.

Poder-se-ia afirmar que estamos diante de um grupo de intelectuais que se vale de um certo conhecimento como forma de poder. Trata-se, em última análise, de ter o monopólio sobre o direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos. (1992, p. 109)

Faz sentido. Esse mercado se materializa em convites para palestras, participação em júris, comissões de seleção, etc. É de se supor que, no momento em que ficassem perfeitamente claros os conceitos citados acima, os intelectuais mencionados perderiam algo de sua importância no Movimento. Tais ambigüidades e contradições não são, entretanto, exclusivas do Nativismo, mas próprias da arte mesma. Não há muitas pessoas que concordem com o que seja “pós-moderno”, por exemplo.

A despeito disso, um dos mais destacados desses intelectuais, Antônio Augusto FAGUNDES, em seu *Curso de Tradicionalismo Gaúcho* procura estabelecer algumas definições, entre elas:

Nativismo é o amor que a pessoa tem pelo chão onde nasceu, onde é *nato* (...) existe uma tendência para se chamar de nativista a arte que nasce da terra: teríamos assim a poesia nativista, o romance nativista, a música nativista, a canção nativista. O melhor, porém, quando se fala em arte é dizer, simplesmente, “regionalista gauchesca”. (1997, p. 37-8)¹⁹

Destacam-se dois aspectos no trecho citado. Um, que salta aos olhos, é a definição idealístico-romântica de uma arte “que nasce da terra”, arte pura, mais próxima da natureza que da cultura. Outro é a introdução do termo “gauchesco”, proposto como alternativo a “nativista”. De fato, ambos os termos vêm sendo usados

¹⁹ Grifado na fonte

correntemente, e sem distinção entre si.

A oposição entre Tradicionalismo e Nativismo é relativizada por no mínimo três dos autores que trataram do tema: Barbosa Lessa, Ruben Oliven e Tau Golin.

Barbosa Lessa, em seu livro intitulado exatamente *Nativismo*, apresenta uma compreensão evolutiva do assunto. Escrito em linguagem coloquial, destina-se a explicar à juventude o “fenômeno social gaúcho” (é o subtítulo do livro) como decorrência natural dos movimentos que o antecederam no tempo, desde o século XIX. Chegando à década de 80, refere-se a essa mesma juventude, que acorria então em massa aos inúmeros festivais do Estado: “Obviamente, não quiseram aceitar o mesmo rótulo de ‘*tradicionalistas*’ da geração de seus pais. Então se batizaram como ‘*nativistas*’. Uma benéfica acomodação do *gauchismo* às inquietações e vibrações deste limiar do ano 2000.”²⁰ (LESSA, 1985, p. 108) Note-se aqui o uso do termo “gauchismo”, num sentido que engloba os anteriores.

Nesse momento, 1985, em pleno auge do Nativismo — tomando-se como medida de vigor o número de festivais de música espalhados pelo Estado, que depois passaria a decrescer — Lessa não vê diferença essencial entre o movimento que ajudou a fundar, no final da década de 40, e o fenômeno a que ora assiste. Este é mera atualização daquele, tendo incorporado boa parte das transformações culturais por que passou o mundo nas três décadas que os separam, o que não é pouca coisa. Surgem, desse contexto, algumas questões: quais dessas transformações o Movimento aceita sem problemas? Quais considera nocivas à cultura gaúcha? De quais consegue se apropriar ativamente?

O livro de Lessa tem como objetivo explicar aos jovens simpatizantes ou participantes do Nativismo que ele, o movimento, não nasceu ontem, tem um passado. O autor reivindica, com toda a razão, sua parcela de contribuição para o movimento atual. Não está preocupado em marcar as diferenças entre o movimento de hoje e aquele promovido por sua geração. Também por isto, sua opinião aproxima-se da expressa por OLIVEN, que encontra entre tradicionalistas e nativistas somente diferenças “de estilo”: “Os primeiros assumem quase deliberadamente uma posição mais conservadora e pouco

²⁰ Grifos nossos.

elaborada, ao passo que os segundos seriam mais progressistas e inovadores, pretendendo fazer uma ponte entre o passado e o presente do estado.” (1992, p. 123)

1.2.5. Tradinativismo e Gauchismo

O historiador Tau GOLIN, em relação ao ponto de vista exposto por Oliven, vai mais além, chegando a cunhar o vocábulo *tradinativismo*, com o qual designa nativistas e tradicionalistas sem qualquer distinção:

Considero como *tradinativistas* aqueles que militam no Tradicionalismo e/ou Nativismo, como cultuadores e/ou criadores, sem terem inquietações reais que os levem a uma ruptura com a cultura tradicional ontologicamente hegemônica no Rio Grande do Sul. (1989, p. 46)

Embora o empregue no título de seu livro mais conhecido, *A Ideologia do Gauchismo*, Tau Golin não define ali o que entende por “gauchismo”, dando a entender que o termo é mero sinônimo de tradicionalismo, ou “tradinativismo”. O termo é entretanto empregado, conforme registram Rui Cardoso NUNES & Zeno Cardoso NUNES, no sentido mais restrito de “costume, hábito de gaúcho”, ou ainda “palavra, expressão ou construção característica da fala gaúcha”. (1997, p. 211)

Por ora, encontra-se razoavelmente definido o sentido dos termos menos e mais polêmicos que serão empregados a seguir. A discussão será retomada, com mais vagar, referindo-se já à aplicação desses conceitos à poesia e à música popular do Rio Grande do Sul, na Segunda Parte deste trabalho.

1.3. AS ORIGENS DO NATIVISMO GAÚCHO

O Nativismo atual só pode ser compreendido a partir de seus antecedentes históricos, tanto no campo da literatura como fora dela. Por esse motivo, procurou-se dar uma idéia, neste Capítulo, de três iniciativas de caráter associativo, algo distantes no tempo, mas que têm em comum (entre si e com o Nativismo dos anos 80) o propósito de promover a cultura autóctone, seja através das artes, seja pela pesquisa histórica, seja pela criação de espaços de lazer onde os costumes campeiros possam ser preservados de maneira simbólica.

1.3.1. Século XIX: A Sociedade Partenon Literário

Na segunda metade do século XIX, a região da Campanha Rio-Grandense sofreu, em sua fisionomia, modificações substanciais que terminaram por tornar o gaúcho histórico em coisa do passado: a demarcação das propriedades rurais com cercas; o progressivo desaparecimento das charqueadas, substituídas pelos frigoríficos (muitos deles estrangeiros); o povoamento da metade norte do Estado pelos imigrantes, e a conseqüente intensificação da atividade agrícola, até então quase inexistente; o incremento da rede de transportes, integrando o território. Simultaneamente, erigia-se em mito heróico esse gaúcho em vias de desaparecer, exaltando-lhe as virtudes (o amor à terra, a coragem, a lealdade e a franqueza, entre outras) e escamoteando-se as suas misérias (a rudeza do trabalho, o analfabetismo, etc.).

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

outro prêmio não haveria para eles, em caso de vitória)²¹, ao mesmo tempo em que se atribuía aos adversários a carência delas. Isto pode ser aplicado também, com algumas variações, às demais campanhas militares que por aqui mobilizaram a população, desde a Guerra do Paraguai até a Revolução de 1923.

A função dos literatos nesse processo assumiu importância quando, em plena Guerra do Paraguai (1868), eles se organizaram em torno da Sociedade Partenon Literário que, em quase duas décadas de atividades, criou uma escola noturna gratuita, um museu, uma biblioteca, organizou conferências e encenações teatrais. Sua realização mais efetiva do ponto de vista literário, porém, foi a *Revista do Partenon Literário*, através da qual tiveram oportunidade de vir à luz escritos de uma centena de autores gaúchos. A Guerra do Paraguai atuava então, aqui como em todo o território nacional, como catalizador da “jovem” nacionalidade brasileira, canalizando para a defesa desta os sentimentos separatistas ainda há pouco reprimidos.

Segundo Sérgio GONZAGA,

Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras heróicas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito (...) Compreende-se a apologia em função do surgimento nas cidades, (...) de jovens “ilustrados” — oriundos dos setores intermediários — que iriam usar as “belas letras” como alavanca para a sua escalada. Repetia-se um fenômeno de extensão nacional: o processo de mobilidade social dessa “intelligentsia” de origem bastarda condicionava-se à intimidade que pudesse ter com os detentores do poder. Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por subideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia. (1980, p. 125-126)

Há que matizar-se essas afirmações, dizendo que não só de exaltar o heroísmo do gaúcho viviam os literatos do Partenon, mas também de outras atividades mais, digamos, progressistas. Sabe-se que eram, em sua maioria, além de românticos, republicanos e abolicionistas ardorosos, no que não destoavam da maior parte dos

²¹ V. a esse respeito, a canção “Veterano” (Anexo A)

jovens intelectuais brasileiros. Discussões a respeito do papel da mulher na sociedade, da instrução pública, da censura fazem-se presentes em sua *Revista* e nos debates públicos por eles promovidos. Por outro lado, era perfeitamente natural que o movimento republicano, no Estado, buscasse suas origens e sua força no episódio da malograda República Farroupilha, cujas feridas ainda não estavam bem cicatrizadas.²²

Entre os colaboradores da *Revista*, os poetas que mais se destacaram, dentro da temática regional, foram Lobo da Costa²³, Taveira Jr.²⁴, Apolinário Porto Alegre²⁵ e Múcio Teixeira²⁶.

Para Donaldo Schüller os poetas pertencentes ao grupo do Partenon Literário inspiram-se claramente nas “duas vertentes, [que], entre outras, brotam do cancionero sul-rio-grandense: o texto *monárquico* e o texto *arcaico*”²⁷. A primeira delas “exalta os homens que forjaram esta unidade da república. Destaca-lhes a elevação de caráter, o desejo de liberdade, a virilidade, a belicosidade. Quem tem estas virtudes é gaúcho e monarca das coxilhas.” (SCHÜLER, 1987, p. 46)

Schüller ilustra o texto monárquico com algumas das quadrinhas populares, reunidas por Augusto MEYER no *Cancioneiro Gaúcho*, como esta:

²² Barbosa LESSA relata um episódio que dá a medida do trauma resultante da revolução separatista, nos anos que a sucederam: “Como ainda em 1859 o Império postergava indefinidamente o ressarcimento de algumas dívidas e seqüestros, tomou o ex-Ministro Domingos José de Almeida a iniciativa de fundar em Pelotas o jornal *Brado do Sul* para a defesa dos interesses de seus antigos companheiros de revolução. Um escândalo! E maior escândalo ainda quando começou a divulgar, pelo mesmo jornal, documentos referentes a um trabalho de sua própria autoria: *História da República Rio-Grandense!* (...) O editor do *Brado do Sul*, Karl von Koseritz, teve sua cabeça quebrada por três desconhecidos, houve representação formal perante o Presidente da Província contra Almeida, os amigos suplicaram que este desistisse de seu intento, e tudo isso serviu de aviso para que tão cedo ninguém mais falasse em Farrapos ou 35.” (1985, p. 31)

²³ Francisco Lobo da Costa (Pelotas, 1835 - 1888). Autor dos volumes de poesia *Lucubrações* (1874), e *Auras do Sul* (1888), entre outros.

²⁴ Bernardo Taveira Júnior (Rio Grande, 1836 - Pelotas, 1892). Autor de *Poesias Americanas* (1869), e *Provincianas* (1886), poesia; entre outras. *Esta nota e as três seguintes foram elaboradas com base nas notas de Guilhermino CÉSAR (1971).*

²⁵ Apolinário José Gomes Porto Alegre (Rio Grande, 1844 - Porto Alegre, 1904). Autor de *Bromélias* (1874), poesia; *Paisagens* (1875), contos; *O Vaqueano* (1872), romance; *Feitiços de uns Beijus* (1873) romance; entre várias outras obras.

²⁶ Múcio Scévola Lopes Teixeira (Porto Alegre, 1857 - Rio de Janeiro, 1928). Autor de *Vozes Trêmulas* (1873), *Violetas* (1875), *Sombras e Clarões* (1877), *Flores do Pampa* (1880), todos de poesia; além de *A Revolução do Rio Grande do Sul* (1893) e *Os Gaúchos* (1920-1), em prosa; entre vários outros.

²⁷ Grifo nosso. Para o cancionero popular gaúcho, v. as coletâneas de Augusto MEYER (1959), Simões LOPES NETO, (1954), e Apolinário PORTO ALEGRE (1981).

Ser monarca da coxilha
Foi sempre o meu galardão,
E quando alguém me duvida,
Descasco logo o facão.
(*apud* MEYER, 1959, p. 77-78; *apud* SCHÜLER, 1987, p. 48-49)

Não é necessário muito esforço para constatar que essa vertente temática não apenas influenciou a poesia do Partenon, como ainda persiste hoje na canção nativista das Califórnia, como nestes versos de “Ventania”:

Na cancha reta do fio de uma adaga,
Balanço no freio meus fletes de lei,
E a não ser ao amor das mulheres
A nada me rendo
— Palavra de rei! [VI.C]

Já o texto arcaico, para Schüler, define-se negativamente: é todo aquele que não é monárquico. Em grande parte, a diferença está na linguagem:

O texto monárquico não tolera nem o uso da linguagem ordinária. O vocabulário e os giros sintáticos do linguajar cotidiano são reprimidos por se mostrarem raquíticos e andrajosos. Em seu lugar passeiam frases pomposas e termos raros que vedam a circulação do que é vulgar. (SCHÜLER, 1987, p. 48)

Enquanto isso, o texto arcaico

Anuncia-se modestamente no modo natural de dizer, sem enfeites, sem ênfase retórica. Como não tem pretensões de agradar o gosto da classe bem situada penetra nos lugares escusos, acolhe o vocabulário e a sintaxe coloquiais, nomeia os objetos sem recorrer a adjetivação pomposa. (*ibid*, p. 50)

É evidente, a uma leitura rápida, que também essa vertente se apresenta nas canções que estudamos. É o caso, por exemplo, da canção “Cordas de Espinho”:

Geda vestiu de noiva
os galhos da pitangueira.
Ainda caso com Rosa
caso ela queira ou não queira. (V.R)

Embora remotamente ambas as vertentes tenham sua origem na Península Ibérica, ao menos no que diz respeito à forma; é evidente que a monárquica “conheceu aqui um desenvolvimento peculiar em consonância com a situação histórica, o homem e o meio” (SCHÜLER, 1987, p. 46).

Guilhermino César também distingue, dentre a maior parte do cancioneiro popular que muito pouco se aparta da tradição portuguesa, uma pequena parcela que “traz a marca iniludível dos pagos. São formas originais de exprimir, acentos fonéticos particulares, imagens tiradas da paisagem, da flora, da toponímia, dos acontecimentos locais...” (CÉSAR, 1971, p. 45) Essa parcela engloba, entre outros, o “motivo da monarquia” que, para Augusto MEYER, é

Tema importante do nosso cancioneiro, sem dúvida o mais completo como canto da vida semibárbara do gaúcho primitivo. O individualismo, o nomadismo, a liberdade sem peias, a exaltação da coragem pessoal, o amor à aventura, o culto da *monarquia* transbordam de cada quadra com um vigor inimitável, e a seu lado empalidecem as imitações ou variações do mesmo tema, tentadas por Apolinário Porto Alegre, Múcio Teixeira, Taveira Júnior, Assis Brasil, Zeferino Vieira Rodrigues. (1959, p. 212)²⁸

“O Monarca das Coxilhas”, por sinal, é o título de um conto de Apolinário Porto Alegre, publicado em *Paisagens* (1875)²⁹. É de se notar que o líder do Partenon deixou inacabada uma obra colossal, o *Popularium Sul-Riograndense*, que é justamente, nas palavras de SCHÜLER, “um penoso trabalho para, *através do vocabulário*, apropriar-se do seu torrão, no qual, como homem culto, se sentia estranho.” (*op.cit.*, p. 55) O crítico vê com reservas as tentativas do poeta de incrustar “vocábulos exóticos numa sintaxe endurecida”, feita de “lances retóricos e adjetivação sonora”. Em defesa do poeta pode-se dizer que, se os vocábulos gauchescos são exóticos em relação à língua de Camões, são porventura os únicos verdadeiramente autóctones, na terra de Apolinário.

Já Guilhermino CÉSAR ressalta o caráter pioneiro dos estudos desse escritor autodidata e provinciano, para quem o vocabulário regional teria sido apenas um ponto de partida,

“... ponte por onde o criador de histórias alcançou a realidade da vida rio-grandense, obrigando-se a observações mais detidas. Desceu com ardente curiosidade ao estudo das peculiaridades dialetais e, conseqüentemente, dos costumes gaúchos, visando a colorir a ficção (...) Desse jogo de concomitâncias irrompeu o

²⁸ Grifado na fonte.

²⁹ Registre-se também, com o mesmo título, o “drama em três atos”, de César de Lacerda, publicado em Recife em 1867.

lingüista, ou antes, o filólogo improvisado, que comparou, classificou, generalizou, à luz das fontes formadoras do léxico. (1971, p. 205-206)

Convém reiterar o que foi dito há pouco: que, embora o Partenon seja considerado um marco importante na fundação do regionalismo literário gaúcho, resumir-lhe a isso as atividades seria um erro grave. Sequer o termo “regionalismo” é mencionado em seu “Programa”. O *regional*, ou *cor local*, tal como em Alencar, não se opõe ao nacional, mas antes ajuda a compor o amplo painel da nacionalidade brasileira. Segundo Athos Damasceno FERREIRA, “O peão de estância, herdeiro do monarca das coxilhas (...) Ocupou aqui o lugar que coubera ao índio e ao negro na literatura liberal que desde Macedo enfartava as letras do centro e do norte do País.” (1975, p. 61).

Testemunho disso é a primeira novela de Apolinário Porto Alegre, significativamente denominada “Palmares” (inspirada no famoso episódio da luta pela libertação dos escravos, e publicada de maneira incompleta na *Revista*), a qual, segundo HESSEL, revela “preocupação pela pátria e pela sociedade brasileira”, contendo “longas descrições idealizadas de uma natureza (nordestina) que o autor não conheceu”³⁰ (1976, p. 23); assim como os poemas indianistas escritos por Caldre e Fião, Taveira Jr. e Apolinário, inspirados diretamente por Gonçalves Dias. (ZILBERMAN, 1980, p. 36-9).

Mas sequer o nacionalismo é mencionado no “Programa”, de autoria de Apolinário Porto Alegre, publicado no primeiro número da *Revista*. Ali vemos expresso, isto sim, o desejo e a necessidade de espaços para “manifestações da liberdade e do pensamento”, para a “discussão transcendente sobre o verdadeiro, o bem e o belo”, a “luz civilizadora”, o “desenvolvimento de intelectualidades” e a satisfação das “aspirações do espírito”, que a nova publicação pretende suprir. (*in* FERREIRA, 1975, p. 55-56)³¹

Ainda conforme FERREIRA, os escritores do Partenon sofriam o influxo dos românticos franceses (Vitor Hugo, Mme. de Stäel, Chateaubriand, Lamartine, entre

³⁰ Verifica-se aí mais uma prova da influência hegemônica da figura de José de Alencar no grupo do Partenon (como de resto em toda a nascente literatura nacional), cujo líder dedicou-lhe um extenso “Estudo Biográfico”, publicado na *Revista* nos anos de 1873-4, e reproduzido em ZILBERMAN, SILVEIRA & BAUMGARTEN (1980, p. 98-121).

³¹ O “Programa” encontra-se aí integralmente reproduzido.

outros); mas em suas tentativas de retratar o homem e a paisagem do Rio Grande do Sul aproximaram-se do romantismo alemão e inglês, já que “ao invés de reagirem apenas contra os padrões do classicismo que, por via de Portugal e até diretamente, constituíam as tradições culturais por nós recebidas, mais de empréstimo que de herança, iriam abeberar-se nas fontes *nativas*”. (*ibid*, p. 61)³²

O tema da *liberdade*, presente já na primeira novela de Porto Alegre (citada acima) é o fio condutor de uma evolução que possibilitaria a substituição do indígena, cuja voga literária já entrava em declínio, à época da fundação do Partenon, pelo campeiro rio-grandense, que iniciava ali sua promissora carreira em nossas letras. Também um animal poderia simbolizar essa liberdade, “configurando um eixo que unifica o homem, o mundo natural (representado pelo *cavalo*, seu principal e mais fiel companheiro) e um ideal, o da vida livre e libertária”.³³ (ZILBERMAN, 1980, p. 29) O mesmo tema continuará tendo destaque na poesia nativista das Califórnicas, conforme se verá na Segunda Parte.

No plano da escravidão — não nos esqueçamos de que a “causa abolicionista” foi defendida sobretudo por brancos livres, quase nunca por negros escravos, que nem direito a voz tinham — o tema da liberdade na literatura do Partenon apresenta, segundo ZILBERMAN, um aspecto contraditório:

“servindo para denunciar a condição escrava e seu caráter degradante, visa também a desenhar o papel do branco dentro do processo de liberação, fazendo deste, sobretudo se liberal, seu principal herói e sujeito. É ele quem oferece a liberdade ao preto, do que resultam a adesão deste à sua luta política (...) e à reconquista da dignidade nacional (...), sem que seja procedida a uma modificação radical das estruturas, pois o processo é gradual. (*ibid*, p. 31)

A associação entre literatura e discurso político no grupo do Partenon, demonstradas por ZILBERMAN (*ibid*, p. 25-42) tornar-se-ia mais evidente após a Proclamação da República, quando o sucesso literário do tipo campeiro rio-grandense seria aproveitado pelo autoritário governo castilhistas, “cuja legitimação popular se fundaria, entre outros aspectos, na exaltação da memória dos Farrapos.” (GONZAGA,

³² Grifo nosso.

1980, p. 130). É importante mencionar que tanto Júlio de Castilhos como Assis Brasil foram sócios do Partenon.

Já no século XX, conforme demonstrado por LEITE (1978, p. 139-201), também Getúlio Vargas iria se aproveitar do mito do gaúcho, em sua campanha presidencial e na Revolução de 30. E a recente campanha eleitoral para o Governo do Estado (1998) mostrou que o mesmo mito permanece atual e eficaz no campo da política.

1.3.2. Cezimbra Jacques e o Grêmio Gaúcho

Por isso é significativo, conforme aponta Tau GOLIN, que o ano de 1898, quando o Major João Cezimbra Jacques (1849-1922) fundou o Grêmio Gaúcho, seja o mesmo em que Antônio Augusto Borges de Medeiros iniciou seu primeiro mandato como Presidente do Estado (1983, p. 29). Última das sociedades *literárias* a ser fundada na capital durante o século passado — conforme o levantamento realizado por Damasceno FERREIRA — sob o impulso ainda do Partenon, foi entretanto a “primeira sociedade criada entre nós, com o fim principal de cultivar e cultuar as tradições do Rio Grande do Sul” (1962, p. 65).

GOLIN constata ainda que, além do Partenon Literário (e talvez *mais efetivamente* do que ele), serve de matriz ao Grêmio Gaúcho a *Sociedad Criolla*, criada quatro anos antes em Montevideu, por Elías Regules (1983, p. 30).³⁴ É ele, Regules, segundo Angel RAMA, quem institui no Uruguai a palavra “tradição” como sinônimo da Gauchesca (1998, p. 173).

Uma norma dessa agremiação uruguaia constará meio século mais tarde, quase sem alterações, do estatuto do “35 Centro de Tradições Gaúchas”, pioneiro do atual Tradicionalismo rio-grandense. Ao descrever o cenário onde se realizou a solene fundação da *Sociedad*, um jornalista da época nos dá conta da orientação do movimento, que podia ser lida em cartazes: “*Está prohibido hablar de política y de religión*”. É com visível sarcasmo que o crítico uruguaio comenta o episódio: “*La gauchesca, que naciera*

³³ Grifo nosso.

de una peleadora y valiente vocación política, se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética, en último término.” (ibid, p. 174)

É assim que os discursos político e literário, inseparáveis na origem tanto da Gauchesca Platina, como da literatura rio-grandense (conforme apontado por ZILBERMAN, acima), mostram-se já no final do século XIX seguindo caminhos divergentes, divergência que irá se acentuar mais ainda na metade do século XX, conforme veremos adiante, quando da fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que em busca da mesma hegemonia social proíbe o discurso político, enquanto o literário é “domesticado”, a exemplo do que já ocorrera no Uruguai.³⁵

Mas a proibição do debate político no interior do movimento não significa — o que afinal seria utópico — ausência de posição definida ou atividade política. O próprio Cezimbra JACQUES, um Major do Exército, quando afirma que “a disciplina militar é incompatível com a política” (1979, p. 172) deve estar se referindo à *carreira* política, uma vez que assume, no mesmo livro, posicionamento crítico em relação à *política* governamental para a imigração, por exemplo. O tema é abordado com cautela, é certo, em virtude talvez da mencionada disciplina militar; ou porque a opinião pudesse atrair a acusação de racismo, bastante grave na República nascente. Vejamos alguns trechos onde o tema aparece:

o poder federal instituiu imprevidentemente a colonização estrangeira, sem preparar o nacional para concorrer com esse elemento, (...)

Há, todavia, quem afirme impatrioticamente que, se o elemento estrangeiro que entra para a nossa Pátria é mais preparado, mais inteligente que nós, devemos de corpo e alma entregarmo-nos a ele; (...) como se não importasse semelhante abdicação em reconhecermos a nossa inferioridade, a nossa fraqueza, diante de elementos supostos mais fortes; como se isto não importasse na

³⁴ Cezimbra JACQUES demonstra com efeito ter conhecimento da existência da sociedade uruguaia, elogiando-a em seu *Assuntos do Rio Grande do Sul*. (1979, p. 59 e 66)

³⁵ A propósito, Sérgio Gonzaga chama a atenção para uma diferença significativa entre o *Antônio Chimango* de Amaro Juvenal e o *Martin Fierro* de Hernandez. Enquanto este último denunciava a real situação do gaúcho, o primeiro, mais recente, “limitava-se a caricaturizar o espírito ditatorial do presidente que se perpetuava no poder provinciano. Os males regionais procediam do indivíduo e não das contradições do regime latifundiário” (GONZAGA, 1980, p. 131-132).

abdicação do direito de mantermos e dirigirmos esse legado que se chama Mãe Pátria (...)

o forasteiro vem para o País e em vez de explorar o vasto campo da indústria, intromete-se logo na dita gestão [dos negócios públicos]. Faz concurso e com facilidade invade as repartições públicas, ficando o filho do nacional que lutou para a formação desta Pátria, atirado à margem. (*ibid*, p. 60, 62, 63)

Num lance quase profético, JACQUES manifesta intuição — que viria a ser confirmada quando das guerras mundiais que, envolvendo a Alemanha e a Itália, tiveram forte repercussão entre os imigrantes aqui estabelecidos (o que serviria para justificar a proibição do uso de sua língua materna, entre outras arbitrariedades praticadas pelos governos locais) — ao perguntar: “em um caso de incompatibilidade, entre a sua pátria e a pátria adotiva, qual será a preferida?” (*ibid*, p. 63)

Em resumo, JACQUES não era contrário à imigração estrangeira, apenas sustentava que ela fosse disciplinada de acordo com os interesses nacionais, “evitando introduzir o estrangeiro a torto e a direito, para prevenir grandes males, tais como o anarquismo” (*ibid*, p. 175)

A mesma preocupação norteava, no país vizinho, as ações de Elías Regules, embora nem sempre surgisse em primeiro plano em seu discurso. Segundo RAMA,

“... lo que viene escondido detrás del movimiento nativista [es] el vasto problema sociológico que en esos fines del siglo pasado se planteaba a nuestra sociedad con el aluvión inmigratorio que estaba viviendo el país, y al cual muchos habían atribuido la crisis económica.” (1998, p. 176)

Ou, nas palavras do próprio Regules (que poderíamos colocar, sem esforço, na boca de Cezimbra Jacques), que critica a política estatal uruguaia de incentivo à imigração:

Las naciones europeas, rellenas de gente y devoradas por el incremento del pauperismo, nos han vomitado sus menesterosos, para descargarse de una molestia insoportable, sin averiguar las utilidades que pudiéramos obtener con recibirles sus sobrantes. La inmigración provechosa es la que, apareciendo acompañada de grandes capitales, lleva a cabo mejoras positivas, en cuya realización y sostenimiento aplica las fuerzas locales, con efectivas ventajas para todos. No se halla en este caso la que ha venido contratada por algunos gobiernos antipatrióticos, esa que aplastada por el hambre

crónica, salió de Europa para comer en el Uruguay el pan que debía corresponderle al paisano. (apud ibid, p. 177)

Para Angel RAMA, essa atitude está nas origens do movimento e, embora vista de uma perspectiva atual pareça eminentemente retrógrada, tem um aspecto positivo, que é o de propor a questão da nacionalidade, de uma identidade uruguaia, ameaçada pelo progresso; questão que permanece viva e atual em nossos dias, também deste lado da fronteira. Não é outro o problema com que se defrontam hoje as nações do Primeiro Mundo, cujo cidadão vê seus direitos ameaçados pelo imigrante que trilha de volta o caminho de seu antepassado que, há mais de um século, nas palavras de Regules, “*pisó nuestros muelles con el estómago vacío, para ir a llenárselo en un costosísimo Hotel de Inmigrantes*” (apud. *ibid*, p. 177).³⁶

Além da cautela em abordar o complexo tema da imigração estrangeira, é notável a insistência de Cezimbra JACQUES em esclarecer que seu movimento não pretendia de forma alguma “manter na sociedade moderna usos e costumes que estão abolidos pela nossa evolução natural”, mas apenas praticá-los no interior das agremiações especificamente criadas para esse fim, ou nas “solenidades ou festas que não excluem os usos e costumes, os jogos e diversões *do tempo presente*” (1979, p. 58), não sendo, portanto, contrário ao *progresso*, tão caro ao ideário positivista que professava.

Outro aspecto do tradicionalismo do Grêmio Gaúcho, apontado já por Tau Golin, é seu caráter elitista. Ao referir-se à *Sociedad Criolla*, que lhe serve de modelo, JACQUES deixa bastante claro a classe social que se admite nessas agremiações, que sob esse aspecto não se diferenciavam de outros *clubs* contemporâneos:

E acaso nos dias de comemoração das *dastas* (*sic*) nacionais, esta mesma mocidade não deixa o “*frank*” (*sic*), o “*smoking*”, a “*casaca*” com que a (*sic*) noite surge elegante nas ruas daquela atraente capital e nos teatros, para, nos arrabaldes da mesma cidade, enfiar o “*poncho pala*”, pôr o “*chiripá*” por cima das “*ceroulas de crivo e franja*” à moda genuína do gaúcho primitivo (...)? (*ibid*, p. 66)

³⁶ A questão do imigrante, neste século, conserva sua importância estratégica para o Movimento Tradicionalista Gaúcho, que se propõe, conforme o art. 8º de sua “Carta de Princípios” (1961), a “estimular e incentivar o processo aculturativo do elemento imigrante e seus descendentes” (apud GOLIN, 1983, p. 65).

Quando Cezimbra Jacques publicou seu *Assuntos do Rio Grande do Sul*, a palavra “gaúcho” devia ter perdido boa parte da conotação negativa que carregava, posto que já se cogitava seu emprego como gentílico equivalente a “rio-grandense”. Mas havia ainda fortes resistências a esse uso. O escritor Arthur Toscano, por exemplo, recusava veementemente a idéia:

Por que carga d’água chamam ao nosso Estado *terra gaúcha*, e aos rio-grandenses, *gaúchos*? Gaúcho, no sentido étnico, histórico, ou peculiar da palavra, é um tipo extinto. Os rio-grandenses do sul não são, nunca foram gaúchos, não descendem de gaúchos, não têm os hábitos dos antigos gaúchos, salvo se se pode chamar gaúcho um indivíduo só porque enverga poncho, bombachas, botas, chilenas, chapéu de aba larga e lenço ao pescoço (...) Mas nesse caso é gaúcho também o mineiro, o paulista, o cearense, que em trabalhos de idêntica natureza envergam por comodidade os mesmos trajos.³⁷ (*apud* LESSA, 1985, p. 46)

Entre o artigo do autor citado acima, publicado nas páginas do *Almanak do Rio Grande do Sul para 1912*; e o livro de JACQUES, publicado no mesmo ano, inegavelmente estabeleceu-se um diálogo real, sendo provavelmente o trecho que abaixo transcrevemos uma réplica ao acima transcrito:

[Há] sobrada razão para chamar-se o Rio Grande do Sul terra gaúcha, em contradição do que há quem afirme, fantasiando, a respeito do nosso Estado, sem conhecê-lo pela sua história e de observação própria. E dizemos mais, *ao contrário do que afirma um escritor*³⁸, que os trajes do gaúcho são elegantes no meio campestre em que ele vive nobre e leal e são muito cômodos para lides pastoris das quais ele se ocupa, aliás de modo muito diferente do *vaqueiro*³⁹ do norte. (1979, p. 191)

À fundação do Grêmio Gaúcho, ainda no final do século passado, e durante a primeira metade deste, seguiriam-se as de outras entidades semelhantes, em algumas cidades do interior do Estado. Algumas delas⁴⁰ ainda existiam em 1948, embora desvirtuados em seus objetivos iniciais, isto é, transformadas em simples clubes recreativos, quando da fundação do 35 Centro de Tradições Gaúchas, de que trataremos a seguir. Embora GOLIN acuse os tradicionalistas ligados ao 35 CTG de terem, em

³⁷ Grifado na fonte.

³⁸ Grifo nosso.

³⁹ Grifado na fonte.

⁴⁰ Como o Clube Farroupilha, criado apenas cinco anos antes do 35 CTG, na cidade de Ijuí.

relação às atividades ainda pouco estudadas dessas agremiações, uma “postura escamoteadora (...) no desejo de serem originais e criadores principais do ‘levantamento moral das tradições rio-grandenses’” (1983, p. 33), é fato inquestionável que elas jamais tiveram a capacidade de articulação e disseminação que terá, a partir da década de 50 deste século, o Movimento deflagrado pelo 35 CTG.

Quanto ao Major Cezimbra Jacques, seu esforço pioneiro rendeu-lhe postumamente a condição de patrono do moderno Tradicionalismo, alcançando ele assim, com um século de atraso, o reconhecimento desejado.

1.3.3. O Movimento Tradicionalista Gaúcho

Não há dúvida de que o Nativismo dos anos 80 deita suas raízes, enquanto movimento organizado, diretamente nos acontecimentos iniciados no final da década de 40, sintetizados na fundação do 35 Centro de Tradições Gaúchas, no dia 24 de abril de 1948. A criação do primeiro CTG foi resultante dos esforços de dois grupos distintos: um, de estudantes secundaristas; outro, de escoteiros, um pouco mais velhos. Quase todos procediam da região da Campanha do Rio Grande do Sul. O nome da agremiação, que serviria de modelo a todas as outras que seriam criados nos anos seguintes, evocava a epopéia farroupilha, iniciada no ano de 1835. O poeta Glaucus Saraiva foi eleito seu primeiro presidente.

O país vivia uma abertura política, com o fim do Estado Novo, e desde que Getúlio Vargas promovera a queima das bandeiras dos Estados da Federação, ainda ninguém se lembrara de ressuscitá-las.

A criação do 35 CTG fora precedida de dois episódios importantes, freqüentemente citados nos relatos sobre as origens do Movimento. O primeiro foi a fundação do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, que se encarregou de organizar a primeira Ronda Gaúcha (embrião da futura Semana Farroupilha), de 7 a 20 de setembro de 1947. Tomando uma centelha do Fogo Simbólico antes que se apagara, na noite de 7 de setembro, transportaram-na até o

saguão do Colégio, onde a mantiveram acesa num candeeiro até a Data Farroupilha (20 de setembro), batizando-a “Chama Crioula”⁴¹.

No mesmo ano, oito estudantes resolveram organizar uma “guarda de honra” para acompanhar o traslado dos restos mortais do comandante farrapo David Canabarro, de Santana do Livramento a Porto Alegre. Contaram com a ajuda da Brigada Militar, que emprestou os cavalos. Foi na chegada do cortejo à Capital que se conheceram aqueles que viriam a ser os principais líderes do Movimento Tradicionalista: João Carlos Dávila Paixão Cortes, um dos cavaleiros; e Luiz Carlos Barbosa Lessa, que assistiu à chegada do cortejo, na Praça da Alfândega. (OLIVEN, 1992, p. 75)

Segundo Barbosa LESSA, o 35 CTG teve de estruturar-se sem qualquer modelo preexistente. Tendo tomado conhecimento da existência do Grêmio Gaúcho, fundado por Cezimbra Jacques, verificaram que ele havia se afastado totalmente de seus propósitos originais. Só mais tarde puderam viajar a Montevidéu e estabelecer contato com as *Sociedades Criollas* uruguaias, que lhes forneceram elementos para a formulação das “danças tradicionalistas”. Mas nesse primeiro momento já se desenhava uma distinção clara entre as elitistas sociedades do país vizinho, que provavelmente serviram de modelo para o Grêmio Gaúcho, e o 35 CTG. No testemunho de um dos fundadores deste:

Ouvimos falar de várias Sociedades Criollas em Montevidéu e tivemos vontade de conhecê-las, mas não havia grana para ir até lá. Além disso, disseram-nos que as Sociedades Criollas eram mais precisamente clubes burgueses, de casais bem-postos na sociedade, quando nós nos reconhecíamos como rapazes solteiros, na maioria pertencentes à classe dos pequenos proprietários rurais (LESSA, 1985, p. 60)

Esse caráter mais aberto, francamente não-elitista, prevaleceu no primeiro debate sobre a natureza do 35 CTG, ainda antes de sua efetiva criação. Enquanto um

⁴¹ Julgamos importante aqui chamar a atenção para o termo “crioulo”, cuja significação corrente no Brasil — “pessoa da raça negra, mulato” — embora também utilizada no Rio Grande do Sul, não é a mesma com que se emprega a palavra aqui e ao longo deste trabalho (em “Estância da Poesia Crioula”, por exemplo). V. Glossário (Anexo B)

grupo pretendia criar um clube fechado, limitando simbolicamente o número de sócios a *trinta e cinco*, o outro queria uma sociedade aberta. Foi vitoriosa a segunda tese.

O 35 CTG atribuiu-se as seguintes finalidades:

a) zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções, costumes, etc., e conseqüente divulgação pelos Estados irmãos e países vizinhos; b) pugnar por uma sempre maior elevação moral e cultural do Rio Grande do Sul; c) fomentar a criação de núcleos regionalistas no Estado, dando-lhes todo apoio possível. O Centro não desenvolverá qualquer atividade político-partidária, racial ou religiosa. (*ibid*, p. 58)⁴²

Lessa assinala uma marcante diferença entre as idéias da geração que fundou o 35 e as daquela que a precedeu, da qual fizeram parte os poetas Aureliano de Figueiredo Pinto⁴³, Augusto Meyer⁴⁴, Vargas Neto⁴⁵ e Manoelito de Ornellas⁴⁶: enquanto os outros se propunham a dar vida *literária* ao gaúcho, os membros do 35 CTG desde o início queriam *revivê-lo*, na medida do possível, ainda que simbolicamente. Para isso, num primeiro momento, procuraram recuperar o léxico, a vestimenta, e todos os hábitos do gaúcho da Campanha que pudessem ser adaptados a um galpão na cidade. (*ibid*, p. 58) A mesma diferença pode-se constatar entre o Partenon — “Literário” no próprio nome — e o Grêmio Gaúcho, separados esses também por um intervalo de trinta anos.

Esse propósito de dar ao movimento um caráter mais pragmático do que literário não excluía contudo a necessidade de atrair para o 35 os “intelectuais de renome”, a fim de proporcionar à entidade “uma orientação cultural bastante séria”

⁴² Também transcrito em OLIVEN (1992, p. 78).

⁴³ Aureliano de Figueiredo Pinto (Tupanciretã, 1898 - Santiago, 1959), médico e poeta. Principais publicações: *Romances de Estância e Querência: Marcas do Tempo* (1959) e *Romances de Estância e Querência: Armorial de Estância e Outros Poemas* (1963), além do romance *Memórias do Coronel Falcão* (1973). Nota elaborada cfe. nota introdutória de Carlos Jorge APPEL (1986) à última obra citada.

⁴⁴ Augusto Meyer (Porto Alegre, 1902 - Rio de Janeiro, 1970), também crítico literário e tradutor. Autor de *Coração verde* (1926), *Giraluz* (1928) e *Poemas de Bilu* (1929), entre outros. (Nota elaborada conforme nota de João Alexandre BARBOSA (1986) à edição dos *Textos Críticos* de Meyer.

⁴⁵ Manoel do Nascimento Vargas Neto (São Borja, 1903 - Rio de Janeiro, 1977). Principais obras: *Tropilha crioula* (1925) e *Gado xucro* (1929). (Esta nota e a seguinte foram elaboradas conforme notas de NUNES, NUNES & RETAMOZO (1993).

⁴⁶ Manoelito Guglielmi de Ornellas (Itaqui, 1903 - Porto Alegre, 1969), também historiador. Principais obras de poesia: *Rodeio de estrelas* (1928), *Coração* (1929) e *Arco-Íris* (1930).

(LESSA & CORTES, 1975, p. 90). Com esse sentido, já em 1949, o 35 CTG promovia uma pequena série de conferências, proferidas por Moysés Vellinho, Manoelito de Ornellas e Coelho de Souza. Na abertura da primeira delas, o próprio Barbosa LESSA expressava essa intenção em seu discurso:

Críamos que, ao lançarmos o grito em defesa de nossas tradições, nosso simbólico galpão seria logo tomado pelos homens de letras. Entretanto, dois anos se passaram, e poucos, muito poucos, foram os novos companheiros que vieram pedir pouso neste teto de santa-fé. (*apud* LESSA & CORTES, 1975, p. 91)

Outra singularidade do 35 CTG, em relação ao Partenon Literário, diz respeito ao engajamento político de seus membros. Enquanto a maior parte dos membros do Partenon estavam engajados nos movimentos mais progressistas da época — Abolição e República — a ponto de provocar dissensões internas⁴⁷, o estatuto do 35 CTG proibia desde a fundação a discussão política no âmbito do Tradicionalismo, diretriz que vem contudo se tornando polêmica nos últimos tempos⁴⁸.

É certo que o item “c” das “finalidades” acima citadas foi plenamente realizado, a julgar pela propagação do movimento. Até 1954, trinta e cinco novos CTGs foram criados no Estado. (OLIVEN, 1992, p. 81)⁴⁹, seguindo o modelo organizacional do 35 CTG, que tinha como peculiaridade a nomenclatura dos seus cargos e instâncias, que procurava remeter à da estância tradicional:

Patrão, capataz, sota-capataz, agregados, posteiros, etc., substituíram os títulos de presidente, vice-presidente, secretário, tesoureiro, diretor, etc. Os Conselhos Deliberativos ou Consultivos, comuns a todas as sociedades, foram chamados de Conselho de Vaqueanos. Os departamentos foram transformados em invernadas e todas as promoções culturais, cívicas ou desportivas, encontravam

⁴⁷ “Como, inicialmente, congregasse pessoas de todos os credos políticos, muitas vezes o Partenon se viu sacudido por lutas internas. Quando os ideais republicanos começaram a ganhar destaque nas publicações e atuação da Sociedade, muitos sócios se retiraram por não concordarem com as posições assumidas pelos companheiros.” (BAUMGARTEN, 1982, p. 20)

⁴⁸ O XLII Congresso Tradicionalista, realizado em janeiro de 1997, aprovou a proposta de que os tradicionalistas, independentemente de partidos, deveriam avaliar a possibilidade de votar em candidatos identificados com os princípios do movimento. Em 1998, cinco tradicionalistas (entre eles três músicos), filiados a quatro partidos diferentes, disputaram vaga na Assembléia Legislativa. O presidente do MTG, Dirceu Brizolla, afirmou: “Temos de eliminar o tabu de não falar em política.” (MACHADO, 1998, 4). V. também OLIVEN (1992, p. 123-124).

⁴⁹ LESSA (1985, p. 79) afirma que *existiam* trinta CTGs em 1954, o que nos leva a supor que alguns dos trinta e cinco criados possam não ter sobrevivido até esse ano.

batismo na similitude dos usos e costumes das estâncias gaúchas, tais como rondas, rodeios, tropeadas, etc. (MARIANTE, 1976, p. 11)

Embora desde o princípio os teóricos vinculados ao Tradicionalismo procurassem justificar o movimento como uma reação à invasão cultural norte-americana, que se materializava principalmente através da música e do cinema⁵⁰, ou *justamente por ter consciência* do poder ainda incipiente dos meios de comunicação de massa, o movimento procurou utilizar as mesmas “armas” do “inimigo”, com a finalidade de propagar-se pelo interior:

a partir de 1953 começamos a nos valer dos veículos de comunicação de massa, com resultados extraordinários. Os dois principais canais de informação foram o Diário de Notícias e a Rádio Farroupilha. No Diário de Notícias, a coluna (e depois página inteira) “Tradição” noticiava para todo o Estado o surgimento e desenvolvimento de novos CTGs; (...) E na Rádio Farroupilha, o programa “Grande Rodeio Coringa” chegaria a obter audiência estadual absoluta nos domingos à noite. (LESSA, 1985, p. 76-7)

A cultura norte-americana, contudo, não era a única ameaça no horizonte do nascente movimento. As prósperas colônias alemãs e italianas, mantidas à margem do poder desde a ditadura castilhista, com o fim do Estado Novo davam mostras de finalmente pretenderem participar das decisões políticas. No dizer de Barbosa LESSA e Paixão CORTES, “esses descendentes de imigrantes assumiam um poder político que já era poder econômico e que mais cedo ou mais tarde talvez se manifestasse como poder cultural de contestação aos valores tradicionais da Província.” (1975, p. 85)

É interessante observar como no texto citado, publicado ainda sob a Ditadura Militar nacionalista, evidenciam os autores um forte preconceito contra a cultura do elemento imigrante (que há cento e cinquenta anos havia iniciado seu estabelecimento no Estado), a ponto de a situarem num plano idêntico à norte-americana — ambas igualmente alienígenas! Dentre os “valores tradicionais da Província”, com certeza, os autores reservariam lugar, por exemplo, ao acordeão, *instrumento musical introduzido com grande sucesso pelo imigrante italiano no Rio Grande do Sul e antes praticamente desconhecido dos gaúchos*, como os próprios autores haviam reconhecido vinte páginas atrás. Dez anos mais tarde, entretanto, já em plena Abertura Política, a

obra de Barbosa Lessa *Nativismo*, destinada especialmente às novas gerações atraídas para o movimento pelos festivais de música, já aparece completamente depurada desse preconceito.

Por outro lado, a respeito da imigração as posições de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes afinam-se perfeitamente com as expressas no século XIX pelo uruguaio Elías Regules, e com aquelas (menos radicais) do Major Cezimbra Jacques, conforme se viu no Item 1.3.2 deste mesmo Capítulo.⁵¹

A fim de proporcionar coesão ao movimento, dando-lhe diretrizes básicas, realizou-se em julho de 1954 o I Congresso Tradicionalista Gaúcho, na cidade de Santa Maria, reunindo todos os CTGs existentes. O escritor Manoelito de ORNELLAS, de uma geração anterior à dos jovens fundadores do 35 CTG, foi convidado a presidir o encontro. Em seu discurso de abertura, novamente está expressa a preocupação com “a competição do colono imigrante” que, aliada à ganância do latifundiário, terminou por desalojar o gaúcho “do meio primitivo, para transformá-lo no pária desamparado a perecer dentro da massa flutuante e informe que mendigava às margens das cidades populosas”. (ORNELLAS, 1966, p. 82).

Entre outras, mais uma vez colocava-se esta questão, crucial para o Movimento: “abertura ou fechamento?” Ou, conforme a formulação de Barbosa Lessa: “qualificação cultural ou massificação popular?” Tentando respondê-la, Lessa apresentou sua tese *O sentido e o valor do Tradicionalismo* (aprovada por unanimidade), cuja conclusão transcrevemos:

O Tradicionalismo deve ser um movimento nitidamente POPULAR, não simplesmente intelectual. É verdade que ele continuará sendo compreendido em sua finalidade última, apenas por uma minoria intelectual. Mas, para vencer, é fundamental que seja sentido e desenvolvido no próprio seio das camadas populares, isto é, nas canchas de carreiras, nos auditórios das radioemissoras, nos *festivais e bailes populares* (o grifo é novamente nosso,

⁵⁰ V, p. ex: LESSA (1985, p. 56), ou ORNELLAS (1966, p. 83-86).

⁵¹ Ecos dessa resistência ao avanço do elemento imigrante na disputa da hegemonia política, econômica e cultural no Estado ainda se encontra em pelo menos uma canção da Califórnia, “Canto Livre”: Por algo sou pêlo-duro / (...) Meu destino — ser herdeiro / Do descaso à minha raça. [XIC]

marcando uma intenção de 1954), na Festa do Divino e de Navegantes, etc. (LESSA, 1985, p. 83)⁵²

Essa opção pela popularização do movimento encontra raízes no Partenon Literário. Ao criticar Araújo Porto Alegre, Apolinário afirmava que o poema *Colombo* “foi escrito para uma sociedade de sábios e nunca se tornará acessível ao ânimo popular senão pela nomeada de outiva. (...) Portanto não é com o *Colombo* que conseguir-se-á popularizar nossa literatura.” (*apud* FISCHER, 1992, p. 23) As principais atividades do grupo — a manutenção de uma biblioteca, as aulas noturnas, as palestras e debates públicos, as representações teatrais — bem como a utilização do linguajar gauchesco pelos escritores, demonstram bem essa preocupação de se aproximarem do público.

O caráter de deflagrador de um movimento é outro ponto em comum entre o 35 CTG e a Sociedade Partenon Literário. Embora não se tenham organizado formalmente em um “movimento”, um grande número de sociedades literárias, algumas efêmeras, mas quase todas elas mantendo publicações periódicas e realizando discussões públicas sobre os mais variados assuntos, deram à Porto Alegre da segunda metade do século passado um panorama de intensa mobilização cultural. Seguindo o modelo da *Revista do Partenon*, que continuaria sendo até seu desaparecimento a mais prestigiosa delas, essas revistas “acessíveis por excelência a toda classe de leitores” geralmente visavam à “valorização do povo com o estímulo a seu gosto pelas letras, numa época em que a natural carência de meios de toda ordem não podia ser propícia à indústria, comércio e propagação do livro”⁵³. (FERREIRA, 1975, p. 13)

A partir do I Congresso, em 1954, as entidades tradicionalistas do Estado passaram a reunir-se anualmente. Em 1961, o VIII Congresso Tradicionalista viria a aprovar a *Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista*, tese de Glaucus SARAIVA, onde já aparece o termo “nativista” (1968, p. 18).

Em 1957, foi fundada em Porto Alegre a Estância da Poesia Crioula,

entidade literária (...) com a finalidade de congregar os poetas tradicionalistas gaúchos, estudar as origens e a evolução da poesia

⁵² Grifo, maiúsculas e parênteses do autor citado.

⁵³ Dentre essas publicações merece menção uma das mais efêmeras, lançada em 12 de agosto de 1895, por denominar-se justamente “O 35”. (Cfe. FERREIRA, 1975, p. 172)

crioula, zelar pela sua pureza e autenticidade, promover a sua divulgação e, sobretudo, pugnar pela preservação do patrimônio cultural e moral nela consubstanciado. (NUNES & NUNES, 1997, p. 176)

Com estrutura e *status* semelhante a um CTG, a Estância participaria ativamente, através de seus membros, da Califórnia da Canção Nativa. Para se ter uma idéia, dentre os sete integrantes da comissão julgadora da I Califórnia, realizada quatorze anos mais tarde, quatro eram sócios dessa agremiação (entre eles Hugo Ramirez, idealizador e principal organizador da Estância). Além disso, alguns associados participaram como autores desse e de outros festivais, entre eles: Aparício Silva Rillo, Jayme Caetano Braun e José Hilário Retamozo.

Como consequência lógica da multiplicação dos CTGs⁵⁴, em 28 de outubro de 1966, por ocasião do XII Congresso, criou-se o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), que passaria a ser “o catalizador, disciplinador e orientador das atividades dos seus filiados, no que diz respeito ao preconizado na *Carta de Princípios do Tradicionalismo Gaúcho*”. (MARIANTE, 1976, p. 13)

Outra consequência da imensa popularidade do MTG foi a adesão do Governo do Estado, que passou a oficializar diversas iniciativas do movimento. Em 1961, o Governo do Estado criou o Instituto de Tradição e Folclore. (GOLIN, 1983, p. 66) Em 1964, a Assembléia Legislativa oficializava a Semana Farroupilha, a ser comemorada anualmente de 14 a 20 de setembro, envolvendo toda a rede pública escolar e a Brigada Militar. A Chama Crioula passou a ser recebida com todas as honras no Palácio Piratini, sede do Poder Executivo. Em 1966, o Hino, as Armas e a Bandeira Farroupilha foram oficializados como símbolos do Rio Grande do Sul, embora o Hino somente dezesseis anos mais tarde viesse a ser efetivamente gravado e distribuído, possibilitando a sua execução pública. (LESSA, 1985, p. 92; GOLIN, 1983, p. 66)

No governo de Euclides Triches (1971-1975), foi montado no Palácio Piratini um “Galpão Crioulo”, onde passou-se a oferecer aos visitantes ilustres a oportunidade de conhecer de perto as danças e a culinária gaúchas. Data do mesmo

⁵⁴ MARIANTE (1976, p. 12) informa a existência de quase quatrocentos CTGs em 1976.

período a doação, por parte do Governo, ao 35 CTG, de um terreno para a construção da sede social dessa entidade, no qual permanece até hoje.

Em 1974, constituiu-se sob a forma de fundação o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, sob a presidência do Coronel Hélio Moro Mariante. Inicialmente, o IGTF ligava-se ao Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura (DAC/SEC); depois, passou a ser vinculado à Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo⁵⁵, da qual foi titular Luiz Carlos Barbosa Lessa. Conquistado por mérito da organização do MTG, sem o qual não se poderia imaginar sua existência, o IGTF contou desde o início com quadros daquele movimento. Paixão Cortes, Antônio Augusto Fagundes e Glaucus Saraiva, além de Barbosa Lessa, são alguns nomes dentre os que ocuparam cargos de direção ou tiveram trabalhos publicados por esse órgão.

Mais tarde, já no final da década de 80, foi instituído por lei o ensino do Folclore (na disciplina de Estudos Sociais) em todas as escolas estaduais. Finalmente, outra lei oficializou o uso das “pilchas” (vestimenta característica do gaúcho) como “traje de honra e de uso preferencial” no Estado, ficando sua definição a cargo dos “ditames e diretrizes do MTG” (OLIVEN, 1992, p. 86).⁵⁶

Como conseqüência dessa proximidade entre o MTG e o Governo do Estado, as atividades vinculadas ao Tradicionalismo passaram a ocupar posição de destaque no magro orçamento público destinado à atividade cultural. No início da década de 80, outros setores ligados à atividade cultural no Estado iriam protestar contra essa situação, como se pode ler no *Informativo n° 1* do Movimento Gaúcho em Defesa da Cultura:

A exaltação do folclore, como elemento da cultura regional, se, por um lado, é louvável e necessária, por outro é insuficiente para promover a dinâmica da cultura e do país como um todo, uma vez que o folclore — na forma como tem sido estimulado — vem a ser, em última análise, o culto ao passado. (*apud* OLIVEN, 1992, p. 62).

O movimento continuou se expandindo nos anos 80, a julgar pelos números de que dispomos. OLIVEN (*ibid*, p. 87-88) cita alguns números divulgados pela

⁵⁵ Criada em 1978.

imprensa e pelo próprio MTG que apontam, embora apresentando variações significativas entre si, para um número em torno de mil entidades filiadas, no final dessa década. FAGUNDES dá como registrados, em 1997, cerca de mil e quinhentos CTGs (1997, p. 49).

Acompanhando o processo de diáspora dos gaúchos através do território brasileiro, era natural que o movimento se expandisse para além das fronteiras do Estado. Em 1988 realizou-se em Santa Catarina o I Congresso Brasileiro da Tradição Gaúcha, que preparou a criação da Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha (CBTG). (OLIVEN, 1992, p. 93) Em outros estados, os CTGs hoje chegam ao número de quinhentos. Por fim, registram-se no exterior: dois centros no Paraguai, e um em organização na Argentina, além de tentativas em andamento para fundação de CTGs no Japão, nos Estados Unidos e na França. (FAGUNDES, 1997, p. 50)

⁵⁶ Estas leis são polemizadas por GOLIN. A primeira em “A tradição do poder tradicionalista” (1987, p. 21-30). A segunda em “Bombacha e luta de classes” (1989, p. 37-44).

1.4. A CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RIO GRANDE DO SUL

A história da Califórnia começa quando uma emissora de rádio da cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, resolve promover o I Festival da Canção Popular da Fronteira. O ano era 1970. Havia pouco tempo, os Festivais Internacionais da Canção, transmitidos do Rio de Janeiro para todo o país pela televisão, movimentavam a cena artística nacional, proporcionando um valioso espaço para, entre outras coisas, a contestação do regime militar então vigente no País. Verdadeira “febre”, os festivais foram fazendo eco pelo Brasil afora.

Júlio Machado da Silva Filho e Colmar Duarte⁵⁷ inscreveram, no I Festival da Canção Popular da Fronteira, uma milonga chamada “Abichornado”.⁵⁸ Não tendo encontrado intérpretes interessados em defender a canção, resolveram interpretá-la eles próprios — formando para isso, com Tasso Aymone Lopes e Ricardo Pereira Duarte, o Grupo de Arte Marupiaras — mesmo tendo ouvido “de amigos que faziam parte da organização do evento, que sua canção não seria classificada por se tratar de coisa regional” (DUARTE, 1987, p. 1-2), o que efetivamente aconteceu. Porém, conforme o relato de Milton Mendes de Souza — à época radialista da emissora que promovia o evento⁵⁹ — o verdadeiro motivo da desclassificação do grupo teria sido o fato de que o intérprete “embargou a voz e começou a chorar e não terminou a composição” (*apud* BRAGA, 1987, p. 13).

⁵⁷ Tomamos como base para a reconstituição do período esboçada nas páginas seguintes, junto com dezenas de reportagens e artigos publicados na imprensa, relato inédito de Colmar DUARTE (1987).

⁵⁸ No vocabulário gauchesco, o mesmo que “triste, acabrunhado”. Assim iniciava a canção: “Hoje me sinto meio abichornado / pastorejando uma inquietude estranha / meu peito é como um fundo de banhado / no silêncio surdo da campanha / no vento há um cheiro de capim queimado / e na garganta, um amargor de canha...”

⁵⁹ Mais tarde, ativo participante da organização da Califórnia, como o próprio Duarte, e patrão do CTG Sinuelo do Pago.

De qualquer forma, inconformado com o fato de se haverem classificado uma canção com letra em espanhol e outra que tinha como tema a seca do Nordeste brasileiro, Duarte (autor da letra de “Abichornado”) passou a acalentar a idéia de realizar outro festival que, ao contrário daquele, “aceitasse somente canções gaúchas”. (DUARTE, 1987, p. 2)

Duarte procurou a direção do CTG Sinuelo do Pago, a fim de obter apoio para a realização de seu projeto, mas não foi bem sucedido. Ainda no mesmo ano, na cidade de Santa Maria, o Grupo Marupiaras venceria, com “Abichornado”, o I Festival Artístico-Cultural Tradicionalista, promovido pelo CTG Poncho Verde. No ano seguinte, Colmar elegeu-se presidente do CTG Sinuelo do Pago, com o propósito firme de realizar a I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, conforme anunciou na primeira reunião da nova diretoria. O nome “califórnia”, cuja aceitação não se deu sem alguma resistência,

vem do grego, [e] significa ‘conjunto de coisas belas’. No RS, chamaram-se ‘califórniás’ as incursões que Chico Pedro fazia, na Cisplatina, a fim de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições (1850). Mais tarde, ‘califórnia’ passou a designar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais (...) Com as significações de ‘conjunto de coisas belas’ e ‘competição entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios’ foi que o nome CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA prevaleceu entre seus idealizadores.⁶⁰

A importância da iniciativa individual de Colmar Duarte para a realização do Festival é relativizada por Sérgio Ivan Gil Braga, baseado principalmente no relato de Milton Mendes de Souza, para quem “o surgimento da I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul teve uma amplitude que ultrapassou a simples vontade individual. Sendo impossível dizer quem foi o seu criador.” Teria sido decisiva, nesse sentido, a participação da Rádio São Miguel de Uruguaiana, do MTG, da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e da Companhia Jornalística Caldas Júnior. (BRAGA, 1987, p. 14)

O troféu criado pelo artista Paulo Ruschel para distinguir os vencedores do Festival, a Calhandra de Ouro, inspirou-se numa “ave da região do pampa, espécie de cotovia, de suave cantar e fácil convívio com o homem,(...) [que] não aceita o cativo,

⁶⁰ Disco da *I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. (contracapa)

e quando a isso submetida deixa de cantar, definha e morre.” (DUARTE, 1987, p. 4)⁶¹. Nessa simples descrição, percebe-se que o símbolo escolhido sintetiza três aspectos distintos do Festival e da sua música: o canto, o convívio e a liberdade. Na segunda parte deste trabalho, ver-se-á, mediante a análise temática das canções do *corpus*, que essa simbologia adquire relevo para grande parte dos compositores.

A expressão “canção nativa” é provavelmente responsável pela ampla disseminação que iria alcançar o termo “nativismo”⁶², ameaçando a hegemonia de “tradicionalismo”, vigente até então; e deixando para trás outros que não “pegaram”, como “neo-regionalismo”. A expressão “canção nativa”, que a rigor poderia definir-se simplesmente como a canção *produzida* no Rio Grande do Sul (tomando-se o termo “canção” na acepção de *espécime* individual), na prática quis desde o princípio significar um *conjunto de gêneros* específicos de canção, dados como característicos do Rio Grande do Sul por pesquisadores como Barbosa LESSA e Paixão CORTES.⁶³ Embora não se defina “canção nativa” no regulamento do Festival, vai transcrita deste a definição que mais se aproxima, a de “Música do RS”: “aquela que evidencia o tema da terra gaúcha, fundada em seus ritmos folclóricos”.⁶⁴

A propósito, Milton Mendes de Souza (*apud* BRAGA, 1987, p. 13) menciona a dificuldade que enfrentava em sua atividade profissional como radialista, em decorrência da escassez do repertório de músicas gaúchas, antes do ciclo de festivais iniciado pela Califórnia. A mesma constatação, também com relação ao repertório de

⁶¹ O dicionário Aurélio Eletrônico (FERREIRA, 1994) identifica como “calhandra” a *Mimus saturninus*, ave “distribuída por todo o Brasil, de dorso cinzento-escuro, abdome brancacento, asas plúmbeas, penas da cauda negras com extremidade branca, lado ventral estriado, e uma fita branca sobre os olhos”, também chamada de “sabiá-do-sertão”, “sabiapoca”, “arrebite-rabo”, “calandra”, e “galo-do-campo”. O Caldas AULETE refere, para “sabiá-do-campo” e “sabiá-do-sertão”, o mesmo nome científico (1964, p. 3605); e, entre os nomes populares acima, também cita “laverca”, “capatorra”, “caturreira”, “paspalhaça”, “poupinha” e “cotovia-de-poupa”. Porém este último nome é identificado com o nome científico de *Galeria cristata* (p. 983). Este dicionário indica o uso dos termos “calhandra” e “calandra” também na Europa (originário do grego *kalandra*), para designar a *Melanocorypha calandra*, “espécie de cotovia”. (p. 644)

⁶² Certamente não houve intenção de fazer-se referência ao nativismo oitocentista, expressão romântica da nascente nacionalidade brasileira, embora a partir do nome idêntico esses movimentos, existentes em tão distintos contextos, possam vir a ser relacionados.

⁶³ Referimo-nos especialmente a LESSA & CORTES (1975) e CORTES (1984).

⁶⁴ REGULAMENTO da V Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. (1975, n.p.)

poesias gauchescas, já fazia Barbosa LESSA (1985, p. 65)⁶⁵, vinte anos antes, conforme mencionamos no capítulo anterior. O padrão de música regional em vigor era representado então, desde os anos 40, por artistas como Teixeira, Pedro Raimundo, Gildo de Freitas e José Mendes que, na esteira da popularização do rádio, fizeram grande sucesso no meio rural, especialmente nas classes populares, padecendo entretanto do estigma de “grossura”, que causava rejeição entre as classes médias e altas urbanas⁶⁶.

Nesse sentido, a Califórnia inaugurava um movimento de qualificação estética da música regional, procurando (e conseguindo) elevá-la a um patamar superior de sofisticação, através da canalização de esforços de um contingente cada vez maior de artistas. A iniciativa relaciona-se àquela promovida em 1949, portanto nos primórdios do 35 CTG (mencionada no Item 1.3.3, acima), com o intuito de atrair para o Movimento os “intelectuais de renome”, a fim de imprimir-lhe uma “orientação cultural bastante séria”.

Reforça ainda mais essa impressão o texto que figura na contracapa do disco da I Califórnia, de autoria do jornalista Osmar Meletti:

Não há como negar: Sempre tive sérias restrições quanto à chamada música nativa do Rio Grande do Sul, que nos era apresentada, quer em âmbito regional, quer principalmente em gravações (...) Quando fui convidado a integrar a Comissão Julgadora, sinceramente relutei, com temor de ficar diante de mais uma demonstração daquilo que deturpa nossa música nativa.⁶⁷

⁶⁵ Cfe. afirma também em entrevista (V. Anexo D): “Não havia música gaúcha.”

⁶⁶ Este preconceito, associado intimamente ao MTG, existia mesmo na cidade de Uruguaiana, conforme depoimento de Milton Mendes de Souza a Sérgio BRAGA, e teria motivado a omissão da sigla “CTG” nos cartazes da Califórnia até a IV edição, porque “o tradicionalismo era visto como algo retrógrado e estanque”. (1987, p. 15-17) É interessante confrontar essa afirmação com outra, de LESSA & CORTES, que a nega: “Nunca houve no Rio Grande um menosprezo da cultura rural pela cultura urbana; ao contrário de, por exemplo, São Paulo, onde o nome ‘caipira’ foi recebendo com o correr do tempo carga de conotações negativas, o Rio Grande terminou adotando como honrosa denominação gentílica para toda sua população — inclusive a urbana ou a de ascendência italiana e germânica — um nome advindo dos primitivos caçadores de gado: ‘gaúcho’”. Apesar de mencionarem os descendentes de imigrantes, esquecem-se esses autores de que subsistem por aqui várias expressões cuja conotação pejorativa é não difere da que carrega o termo paulista: colono, gringo, carcamano, alemão batata, etc.

⁶⁷ Disco da *I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. (contracapa). Originalmente publicado em *Correio do Povo*, 1-2 jan. 1972.

Meletti confessa ter mudado de idéia após assistir ao Festival, onde não viu “*nada de grossura, nada de aberração, mas sim música de alta qualidade, letras que devem ser consideradas verdadeiros poemas*”. E prevê a possibilidade — expressando um desejo recorrente dos artistas locais, oficializado nos “Objetivos” da Califórnia — de que “nosso Estado venha a inserir no contexto nacional a sua música, a exemplo dos baianos e outros.”⁶⁸

Outro depoimento, ilustrativo do ponto de vista dos artistas envolvidos no movimento, é o de Luiz CORONEL, em entrevista concedida logo após vencer a III Califórnia: “O Rio Grande do Sul está marcado por seus ‘astros’ oficiais no terreno da galhofa, pela arte desastre, piegas e estereotipada. Se a Califórnia sacudir este campo de espantalhos, já terá feito muita coisa.” (1973)

Esse salto de qualidade buscado pelos promotores da Califórnia deve ser compreendido também como um esforço no sentido de acompanhar as mudanças radicais em curso na própria Música Popular Brasileira, que sofrera na década de 60 a revolução da Bossa Nova, o Tropicalismo e o breve ciclo da Canção de Protesto; adaptando-a, por conseguinte, também ao gosto de uma juventude “pós-1968”; bem como às transformações tecnológicas introduzidas no país, como a eletrificação dos instrumentos musicais e a evolução das aparelhagens de amplificação e difusão sonora. Tudo isso no contexto de um crescimento espantoso do mercado fonográfico nacional.

A primeira edição da Califórnia, realizada de 8 a 10 e de 17 a 19 de dezembro de 1971, teve oitenta e cinco canções inscritas. Na Comissão Julgadora, composta de sete membros, nomes de fundadores e dirigentes do MTG formaram maioria: Paixão Cortes, Glaucus Saraiva, Guilherme Schultz Filho e Hugo Ramirez. Trabalhando mais discretamente, a Comissão de Pré-Seleção (ou Triagem) encarregava-se, como o nome evidencia, de selecionar as músicas inscritas que receberiam o direito de se apresentarem no palco. Comparando-se as nominatas das duas comissões, ao longo dos anos, constata-se que para a triagem eram convocadas preferencialmente pessoas residentes em Uruguaiana, enquanto que para a comissão julgadora propriamente dita procuravam-se figuras com renome estadual. Até por motivos

⁶⁸ *ibid.* Grifos nossos.

econômicos justifica-se tal distinção, uma vez que o trabalho de triagem demanda mais tempo. Com o passar dos anos, porém, as exceções a esse modelo tornaram-se mais e mais frequentes, e muitos nomes freqüentaram alternadamente as duas instâncias. Na XV Califórnia — único caso de que se teve notícia — um mesmo grupo acumulou as duas funções.

O Serviço Estadual de Turismo (SETUR) e a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) apoiaram o evento desde logo; aquele, promovendo um concurso para a escolha do cartaz do Festival; e esta, presidida na ocasião por Paixão Cortes, mandando confeccionar o troféu máximo, recebendo inscrições e cedendo sua sede para a solenidade de lançamento. O próprio Governador Euclides Triches, “ao saber da proposta inovadora da Califórnia, destinou toda sua verba pessoal ao evento” (DUARTE, 1987, p. 5). Também o Departamento de Assuntos Culturais colaborou, enviando representante para a Comissão Julgadora.

Um dado que reflete a dificuldade de encontrar intérpretes, nesse estágio amadorístico que seria rapidamente superado nos anos seguintes, é ter a organização do evento colocado à disposição dos compositores um grupo de instrumentistas — Os Três Xirus — e o Coral de Uruguaiana, não apenas para acompanhamento, mas também para confecção dos arranjos musicais que fossem necessários. Isso terminou dando ao disco da I Califórnia um caráter distinto dos demais: uma inevitável uniformidade, porém acompanhada de uma certa liberdade nos arranjos, que desaparecerá nas edições posteriores. Exemplo disso é o fato de terem contado os arranjos do disco com o tecladista dos Marupiaras, “que colaborou *em todas as faixas* enriquecendo os arranjos com seu talento” (*ibid*, p. 9) ⁶⁹ Embora não constasse a proibição do teclado eletrônico no regulamento — o que só se efetivaria, após a XVI Califórnia⁷⁰, para as linhas Campeira e de Manifestação Rio-Grandese — na prática esse instrumento seria inteiramente proscrito nos anos seguintes.

⁶⁹ Grifo nosso.

⁷⁰ Como não tivemos acesso aos regulamentos das XVII e XVIII Califórnicas, não foi possível definir exatamente quando entrou em vigor a referida restrição. Apenas constatamos que não consta do regulamento da XVI, e consta do regulamento da XIX Califórnia.

Cabe também registrar que, após as apresentações no Cine Pampa, os participantes “reuniam-se na sede do Sinuelo do Pago em um galpão de capim, onde até quase dia, comiam churrasco, cantavam e comentavam os trabalhos apresentados...” (*ibid*, p. 8), atividade que ficaria conhecida como “tertúlia livre”, nas edições posteriores.

A fim de incrementar o número de canções inscritas, o próprio Duarte, após licenciar-se da presidência do CTG, inscreveu a canção “Reflexão” [I.1], que, apresentada a um público reduzidíssimo (segundo ele próprio), terminou vencendo a primeira edição do Festival. Mesmo com o apoio do Governo do Estado e de algumas empresas locais, o evento deu prejuízo financeiro ao CTG Sinuelo do Pago. (*ibid*, p. 8)

No ano seguinte, o Festival foi condensado em um único fim-de-semana, fórmula que terminou prevalecendo. Houve noventa músicas inscritas. A procura cresceria sem parar nos anos seguintes: cento e sete, em 1973; cento e sessenta e cinco, em 1977; duzentas e vinte e três, em 1980; chegando ao auge com duzentas e quarenta e oito, em 1984; decrescendo depois para duzentas e uma, em 1989.⁷¹ Também o número de festivais inspirados no modelo da Califórnia multiplicou-se rapidamente nessas duas décadas. Sílvio FERREIRA no jornal *Diário do Sul* registra um total de cinquenta e quatro em 1988. Três anos depois, Lauro Guimarães, na revista *Cultura Gaúcha*⁷², aponta um número menor: trinta e sete (*apud* LAYTANO, 1987, p. 152-153).

Ainda na segunda edição da Califórnia, “para sanar o problema de hospedagem aos que participavam iniciou-se um acampamento de barracas na sede do Sinuelo do Pago” (DUARTE, 1987, p. 10), que viria a ser a conhecida como “Cidade de Lona”. Em 1973, a Cidade de Lona foi transferida para o Parque da Associação Rural de Uruguaiana, onde havia espaço de sobra.

A IV Califórnia apresentou um aumento considerável na sua estrutura e na sua repercussão junto ao público. Contando também com a colaboração da Companhia Riograndense de Turismo (CRTUR), o Festival passou a agregar diversas atividades paralelas, sempre relacionadas com a cultura gaúcha (por exemplo: Feira do Artesanato

⁷¹ Dados de pesquisas disponíveis na Hemeroteca do IGTF, vol. 181.

⁷² N° 2, fev. 87

Nativo, Encontro de Assuntos Folclóricos⁷³, Torneio de Pesca, Torneio de Truco), procurando assim ampliar a sua abrangência. A Segunda Divisão de Cavalaria Mecanizada do Exército, sediada em Uruguaiana, participou na organização da Cidade de Lona, que passou a contar com um Prefeito (nomeado, como era praxe na época em cidades de fronteira, consideradas “Áreas de Segurança” pelo Regime Militar) e um “código de posturas”.

Pela primeira vez, o disco do Festival foi gravado ao vivo. Nas palavras de Colmar DUARTE, esse ano foi “de muita polêmica”, com

rádios e jornais [que] acompanhavam a realização do festival e abriam espaços para questioná-lo. Os participantes definiam seus rumos — mais conservadores ou mais universalistas — e levavam o público a manifestar-se veementemente por seus preferidos.” (*ibid*, p. 11)

Em janeiro de 1975, os organizadores levaram a Porto Alegre um espetáculo, apresentando os destaques da última edição do Festival em curta temporada no Teatro Leopoldina (MATTOS, 1975). O espetáculo foi um fracasso de público, segundo a jornalista Maria Trudy WAGNER (1976c, p. 34); o que talvez explique o fato de Colmar DUARTE não mencioná-lo em seu relato, referindo-se àquele realizado em março de 1976, mais de um ano depois, como a primeira vez em que o público da Capital assistiu ao vivo a uma mostra das Califórnia (1987, p. 12).

Na V Califórnia, introduziram-se no regulamento as três “linhas” ou categorias nas quais passaram a ser enquadradas, pela Comissão de Pré-Seleção, as canções inscritas:

- *Linha Campeira*, “a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no Rio Grande do Sul”;
- *Linha de Manifestação Riograndense*, “que enfoca outros aspectos sócio-culturais e geográficos do Rio Grande do Sul, não limitados estritamente à Linha Campeira”;

⁷³ Paixão CORTES dá a entender que este tipo de atividade já teria se realizado desde a II Califórnia, durante a qual teria proferido palestra sobre música rio-grandense. (1984, p. 103)

- *Linha de Projeção Folclórica*, “a que partindo das Linhas definidas [acima] projeta-se com sentido de universalidade artística, em termos de tratamento poético-musical”.⁷⁴

Na opinião de Colmar Duarte, à época Presidente do Festival, essa inovação “fez com que as diferentes concorrentes convivessem sem competir, e foi decisivo para a sobrevivência da Califórnia” (DUARTE, 1987, p. 12). Trata-se de uma meia-verdade, o que ficaria demonstrado no desenrolar dos acontecimentos. No que diz respeito à sobrevivência, é inegável que a medida foi eficaz. Porém na prática as diferentes linhas continuariam a competir entre si, já que apenas uma canção poderia levar o troféu máximo, a Calhandra de Ouro. Além disso, o próprio enquadramento das canções em uma ou outra das linhas seria assunto de freqüentes polêmicas, nos anos seguintes, somado à pouca transparência dos trabalhos de pré-seleção.

Paixão CORTES afirma que, desde a segunda edição do Festival, já alertava para a impropriedade de julgar “composições tão variadas em estilos, características poéticas e musicais” numa mesma categoria, dando a entender que a direção da Califórnia teria adotado a divisão em “linhas” com base em suas sugestões, que não foram contudo seguidas à risca. (1984, p. 103-104)⁷⁵

Em março de 1976, houve nova tentativa de mostrar ao público da Capital do Estado a música das Califórnia. Ao contrário da experiência anterior, houve dessa vez uma grande receptividade por parte do público, segundo o jornal *Folha da Manhã*. (WAGNER, 1976c, p. 34)

Ao completar o Festival dez anos de existência, houve um rompimento entre seus organizadores e a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do Estado, em virtude de esse órgão ter condicionado “a concessão de verbas a uma permanente influência na comissão organizadora da Califórnia, o que não foi aceito” (DUARTE, 1987, p. 14). Assim mesmo, o Festival foi realizado com grande êxito, graças a um maior apoio da comunidade local, o que não deixava de ser uma prova de maturidade do evento.

⁷⁴ REGULAMENTO da V *Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. (1975, n.p.)

⁷⁵ No Capítulo 2.1 da Segunda Parte, referimos algumas críticas desse autor às definições das Linhas, tais como foram estabelecidas no regulamento da Califórnia.

Buscando finalmente “acontecer” no cenário nacional, a madura Califórnia convidou para o júri, em 1981, o coordenador de festivais da Rede Globo. A iniciativa, pelo que pudemos levantar, não teve maior repercussão. (Somente uma única vez, em 1987, uma rede nacional de televisão iria transmitir ao vivo a Califórnia para todo o país.) (EITELVEIN, 1989, p. 6) Com o mesmo propósito, realizou-se um espetáculo no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em maio de 1982. (DUARTE, 1987, p. 14)

A partir de 1983, a fim de possibilitar-se o acesso de um número maior de pessoas ao Festival, este passou a ocorrer num palco montado ao ar livre, junto à Cidade de Lona. A mudança foi um sucesso, já que o público assistente, “que no Cine Pampa andava ao redor de mil e quinhentas pessoas, passou a ser de mais de dez mil na noite final” (*ibid*, p. 15). Desde os primeiros anos da Califórnia, entretanto, já se realizavam nesse local as informais “tertúlias livres”, atividades nas quais apresentavam-se diversos artistas, não necessariamente participantes do Festival, e portanto não submetidos às restrições regulamentares quanto à duração e temática das músicas, obrigatoriedade do uso de pilchas, instrumentação, etc. Os “moradores” da Cidade de Lona tinham livre acesso a essas apresentações. De caráter não-competitivo, estendendo-se até altas horas, as tertúlias propiciavam oportunidade para novos talentos subirem ao palco, promoviam ampla confraternização entre os participantes, e descambavam eventualmente em algum excesso ou tumulto.

Em 1984, a organização, pensando talvez que a realização da parte competitiva da Califórnia na Cidade de Lona substituísse as “tertúlias livres”, decidiu suspendê-las. Porém as reclamações foram tantas que as tertúlias tiveram de ser reestabelecidas já no ano seguinte.⁷⁶

Ainda em 1984, e durante os anos seguintes, registraram-se várias ocorrências no âmbito do Festival, que merecem ser analisadas mais detidamente. Os jornais registraram uma ostensiva atividade policial na cidade de Uruguaiana. Forasteiros “suspeitos” — especialmente os barbudos — sofreram revista na estação rodoviária, ao chegarem. Um músico, conhecido por seu posicionamento político

⁷⁶ *Zero Hora*, 11 dez. 1985, p. 33.

oposicionista, foi preso por porte de droga pela Polícia Federal, sendo libertado após pagar fiança.

O fato mais surpreendente foi a censura de uma canção já classificada, impedida de ser levada ao palco por referir-se de maneira desabonadora ao candidato à Presidência da República Paulo Maluf (ARENA).⁷⁷ Essa extemporânea aparição da censura, provocando protestos entre artistas e jornalistas, aponta para duas considerações de ordem diversa.

A primeira, sobre o período que antecede esse momento particular, é a possibilidade de ter havido, senão nas treze edições anteriores, ao menos nas primeiras, canções previamente censuradas ainda na etapa da triagem; fatos que, tendo ocorrido, muito dificilmente viriam à tona. De fato, observando-se as canções do *corpus*, verifica-se que somente em 1980 a Califórnia premiou uma canção de conteúdo político atual, “Semeadura” [X.F], por sinal de autoria de um conhecido político oposicionista, e mesmo assim vazada numa linguagem nada direta.

A segunda consideração é sobre o próprio momento histórico, que faz pouco completou exatos quinze anos. O frustrado movimento Diretas Já — que nesse mesmo ano, como se sabe, havia mobilizado milhões de pessoas decididas a dar um passo maior rumo à democratização do país, com eleições diretas para Presidente da República — havia estabelecido um momento crítico em que as posições políticas se polarizaram totalmente: “a favor” ou “contra”. Note-se que o Nativismo, originado ou renascido — não importa — com a Califórnia, e que contara desde sempre com o apoio do Regime Militar, adquirira crescente popularidade em todo o Estado, e com isso o poder de impor padrões culturais (moda, se quisermos) que iam desde o uso da bombacha e do chimarrão até o tipo de música “verdadeiramente” gaúcha. Pois esse Movimento, por um motivo qualquer, atingia o clímax de sua popularidade *exatamente durante os anos em que se davam passos decisivos para o fim daquele regime*, possibilitando a emergência da discussão *política* na discussão *cultural* e tornando esta por vezes inesperadamente explosiva.

⁷⁷ *Zero Hora*, 29 nov. 1984, Segundo Caderno, p. 5. A música é “Chimarrita do Capaz”, de Raul Ellwanger.

Assim, as forças conservadoras da sociedade, contrárias à eleição direta — processo decisivo para a redemocratização — encontravam paralelo naqueles que lutavam contra a “descaracterização da cultura gaúcha”, usando armas como o combate às drogas, a censura ao tema político, e até cláusulas contra o “acastelhanamento” do festival.⁷⁸

Por outro lado, artistas com uma posição política mais à esquerda, sabendo da repercussão do evento, não perdiam a oportunidade de levar suas idéias ao palco. E temendo que ao “fechamento” do Festival pudesse corresponder um retrocesso político, procuravam marcar posição com firmeza. Quando se considera que em um curto espaço de tempo muitos jovens passaram a usar bombachas na cidade com toda a naturalidade⁷⁹, vê-se que não era absurdo temer, num momento de incertezas como esse, que as forças conservadoras pudessem, por exemplo, impor a bombacha como indumentária obrigatória. Isto nada mais seria que a transposição para as ruas do que acontecia no palco da Califórnia, onde a pilcha era obrigatória.

O hipotético temor usado como exemplo, como é sabido, não se concretizou. Não custa lembrar, porém, que a seguir, “a *pilcha tradicionalista* transformou-se em *traje de honra do Rio Grande do Sul*, mediante lei aprovada por todos os partidos na Assembléia Legislativa e sancionada pelo governador Pedro Simon”. (GOLIN, 1989, p. 37)⁸⁰

Ainda dentro do mesmo contexto, o ano que se segue, 1985, também está recheado de acontecimentos interessantes. Apesar de não ter havido censura, e de terem sido reativadas as tertúlias livres, os organizadores tentaram impedir Daniel Torres, cidadão brasileiro filho de pais estrangeiros, de defender duas canções, mas os

⁷⁸ Acreditamos que este paralelo é válido para o momento histórico estudado. De maneira geral, porém, sobre esta questão, tendemos a concordar com a posição de José H. DACANAL, sobre a polêmica entre nativistas e tradicionalistas: “Os tradicionalistas eram — e são culturalmente conservadores, mas isso não implica obrigatoriamente que o sejam também em política. E se os nativistas, sem dúvida, criaram o novo no plano cultural, isto não lhes dá — e nem haveria por que dar-lhes — o salvo-conduto de progressistas” (1992. p. 88.)

⁷⁹ Para ilustrar a rapidez com que o meio urbano — Porto Alegre, especialmente — passou a aceitar o uso da indumentária gauchesca, transcrevemos o relato, feito por Barbosa LESSA, de um episódio que recordamos ter lido à época, nos jornais: “Em 1979, ocupou seguidas páginas dos jornais porto-alegrenses o caso do gaúcho que, ridicularizado por atravessar de bombacha e bota a Praça XV, terminou preso por tirar satisfação dos risos que despertava.” (1985, p. 99)

compositores conseguiram assegurar sua participação por meio de um mandado de segurança. Conforme o presidente do Festival, Néelson Pereira da Silva, a medida se justificaria, com base no regulamento, em virtude de terem havido muitos protestos no ano anterior, pela vitória do cantor argentino Dante Ramón Ledesma, que teria cantado em “portunhol”.⁸¹ Novamente houve protestos dos participantes e da imprensa, e o cantor terminou classificando a canção “Da terra nasceram gritos” para a etapa final. Curioso é que, consultando o regulamento desse ano, não se encontrou nenhuma cláusula a respeito do sotaque. Somente no regulamento da XIX edição é que se lê, no art. 10º, § 3º: “A língua oficial é o português, respeitada sintática e foneticamente.”⁸²

O discurso que ressalta as diferenças culturais do Rio Grande do Sul em relação aos países do Prata⁸³ — contrário, portanto, à tese da integração latino-americana — remonta às guerras de fronteira que deram origem ao próprio Estado. Por outro lado, as mesmas guerras foram também fator de integração, como a Revolução de 1893, em que contingentes de uruguaios e brasileiros uniram-se sob a bandeira dos “maragatos”. Essa contradição, tão antiga quanto o povoamento do Rio Grande, entre a afirmação da nacionalidade contra o invasor estrangeiro e a afirmação do regionalismo contra o centralismo do Governo Brasileiro, foi bem percebida por Roger BASTIDE:

A linguagem dos gaúchos está recheada de expressões
espanholas⁸⁴, seus costumes estão muito próximos dos de seus

⁸⁰ Grifo do autor. Simon governou o Estado de 1987 a 1990.

⁸¹ Depoimento a Juarez FONSECA, *Zero Hora*, 12 dez. 1985, p. 37.

⁸² REGULAMENTO da *XIX Califórnia da Canção Nativa do RS* (1989, n.p.). Como não foi possível consultar o regulamento das XVII e XVIII edições, a cláusula pode ter sido incluída em uma dessas mas, de qualquer forma, não na XV ou nas anteriores.

⁸³ Defendido, entre outros, por Moysés VELLINHO, no ensaio “O gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino” (1957, p. 47-66). BIASOLI (1994, p. 28) refere a polêmica sobre o tema, levada a efeito pelo grupo de jovens aglutinados em torno do movimento Quixote — nome que seria “uma referência à contribuição hispânica na formação social e cultural rio-grandense; tão importante quanto a contribuição lusitana” — contra os do Instituto Histórico e Geográfico e da revista *Província de São Pedro*, da qual fazia parte Vellinho. Integrante deste último grupo, Manoelito de ORNELLAS, no entanto, sustenta opinião contrária à de Vellinho, em seu *Gaúchos e Beduínos* (1956) e no ensaio “A origem da poesia crioula na sátira política” (1954).

⁸⁴ É interessante confrontar esta afirmação com a nota intitulada “Dialeto Brasileiro”, inserida por Apolinário PORTO ALEGRE em seu volume de contos *Paisagens* (1875): “O espanhol deu raros vocábulos, e quase todos com significação restrita, ou diferente como: poncho, lonca, pelego.” (1987, p. 128) Levando-se em conta a quantidade de espanholismos de uso comum no Rio Grande do Sul de hoje, inclusive dicionarizados, parece bastante improvável que a “integração lingüística” com os países vizinhos estivesse, à época, ainda por iniciar-se. O que coloca Apolinário entre os partidários do discurso “da diferença” ou “da não-integração”.

vizinhos argentinos. Desforra da Geografia sobre a História, dos imperativos do meio sobre as disputas das dinastias. Os homens dos pampas, defendendo seu país, não se sentiam, porém inteiramente iguais aos outros brasileiros; tinham consciência de sua originalidade, e durante todo o período imperial, lutaram contra o poder central. (1959, p. 159-60)

Ainda no seio dessa contradição, depõe a favor da integração com os países do Prata a participação, a convite dos promotores da Califórnia, de considerável número de artistas argentinos, que ali se apresentaram desde o início do Festival: Atahualpa Yupanqui (pela primeira vez cantando no Brasil) e Ruben Durán, em 1980; Mercedes Sosa, em 1987; Lito Vitale, em 1988; sem contar o Balé da cidade de Brandsen, que se apresentou desde 1973 em várias edições do festival.

Outro fato significativo foi a publicação, no Dia do Músico (22 de novembro) de 1985 — portanto menos de um mês antes da Califórnia — da “Carta de Santa Rosa”. Assinada por cento e cinquenta artistas durante o Musicanto Sul-Americano de Nativismo, esse documento propunha a abertura de canais de negociação com promotores dos festivais, meios de comunicação e gravadoras, sobre o pagamento de diversos direitos. Embora o nível de organização dos músicos fosse incipiente — como ainda hoje, no Estado — surgia aí um sintoma do crescente profissionalismo propiciado pelo circuito dos festivais, impensável antes do início da Califórnia.

A tensão no palco da Califórnia atingiria seu ponto máximo ainda em 1985, quando a milonga “Astro Haragano” [XV.F*], de Jerônimo Jardim, foi declarada vencedora, contrariando a expectativa da maior parte do público, que queria ver premiada a dançante vaneira “Gaita de Botão” [XV.C(P)]. Os vencedores foram alvo de pedras, latas e outros objetos, e tiveram de aguardar um bom tempo até os ânimos se acalmarem, antes de deixarem o local do evento.

O fato provocou diversas manifestações, registradas na imprensa, numa evidente polarização das posições. Embora todos condenassem a reação do público em si mesma, alguns julgaram que o júri deveria ser sensível a ela, porque o público sabia o que era bom; outros, apoiando a decisão do júri, diziam que o público tinha de ser mais aberto à novidade. Passado o tumulto, o perplexo pivô da polêmica, Jerônimo Jardim, sugeriu, como fórmula para as próximas edições, que se dessem duas Calhandras de

igual valor, evitando assim a disputa *entre* as diferentes linhas.⁸⁵ A sugestão não foi adotada, e o compositor nunca mais voltou aos palcos da Califórnia. O trauma, aliás, foi tão grande que a XV Califórnia seria a única edição não representada no disco triplo comemorativo dos vinte anos do Festival, lançado em 1990. Não foi possível comprovar se há relação de causa e efeito entre os dois fatos, mas obviamente trata-se de uma suspeita plausível.

Para ter-se uma idéia da repercussão atingida pelo Festival, em 1986 a cobertura jornalística foi feita por oitenta emissoras de rádio, três de televisão, trinta jornais e nove revistas. (DUARTE, 1987, p. 16) Como consequência do ocorrido no ano anterior, o jornalista Juarez FONSECA, que acompanhou quase todas as edições da Califórnia, diagnosticou um retrocesso nos rumos do Festival, com a premiação de “Tropeiro do Futuro” [XVI.C(P)*], com letra de cunho francamente conservador. FONSECA comparou-a à vencedora de 1984, “Grito dos Livres” [XIV.C*], a qual entretanto tem a vantagem de, despida da ideologia, apresentar alguma substância poética. (1986a, p. 33; 1986b, p. 36)

Três anos mais tarde, às vésperas de o movimento completar duas décadas, outro jornalista irá reiterar essa constatação, num breve balanço retrospectivo:

Dois momentos são considerados históricos nesta linha evolutiva: a quarta edição, em 1974, quando novas concepções musicais apareceram, principalmente através de *Coto de Vela* (Jerônimo Jardim / Ivaldo Roque), e obrigaram à criação das três linhas hoje existentes (...) e a décima-quinta quando a vitória de *Astro Haragano*, de Jerônimo Jardim, desencadeou uma reação conservadora que impingiu um claro retrocesso ao festival. (EITELVEIN, 1989, p. 6)

No ano seguinte, a XVII Califórnia implantou uma modificação com a finalidade de proporcionar às canções concorrentes um julgamento mais justo: uma “etapa semifinal”, em que se apresentaram dezoito canções — as seis classificadas em cada noite anterior. Isto passou a permitir aos jurados terem uma visão de conjunto *antes* da escolha das doze finalistas. Além disso, a linha de Projeção Folclórica passou a denominar-se “Manifestação Livre”, enquanto a “Campeira” teve acrescentada ao nome

⁸⁵ *Zero Hora*, 17 dez. 1985.

a palavra “Manifestação” (“Manifestação Campeira”), nomenclaturas que permaneceram até o final do período estudado. Embora ainda tenha atraído um excelente público, o Festival já não teve a mesma repercussão na imprensa que nos anos anteriores. Contrastando com o início da década, quando páginas inteiras eram dedicadas à matéria, agora vemos o jornal *Zero Hora* dar, no dia posterior ao encerramento, uma pequena nota indicando os vencedores, sem fotos.⁸⁶

Na XIX Califórnia, o cantor Daniel Torres — o mesmo que quase fora impedido de cantar por seu sotaque castelhano, quatro anos atrás — venceu a Linha de Manifestação Riograndense, com a canção “Mi vim dimbora” [XIX.R], apesar de o regulamento ter incluído exatamente nesse ano a referida restrição. O que se percebe, porém, ouvindo a gravação ao vivo, é que o sotaque de Torres, que bem pode ter-se atenuado nesse intervalo de quatro anos, fica além disso quase imperceptível pelo fato de este dividir a interpretação com outro cantor, Neto Fagundes. Enquanto Fagundes canta várias frases *solo*, Torres só canta em uníssono com o outro. Os dois receberam ainda o prêmio de “melhor grupo vocal”.

A novidade dessa edição ficou por conta de a música vencedora “Mandala das Esporas” [XIX.F*] contar, em sua apresentação, com uma guitarra elétrica, fato inédito até então, ainda que para a linha de Manifestação Livre nunca houvesse restrição a qualquer instrumento. O baixo elétrico, por sua natureza mais discreta e até por ser admitido explicitamente no regulamento para a categoria Manifestação Riograndense, sempre foi bem tolerado, aparecendo desde as primeiras edições do Festival. O compositor da canção, Élton Saldanha, definiu-a como “uma vanera pop, progressiva”.⁸⁷

No ano em que a Califórnia e o Nativismo completaram duas décadas de existência, os organizadores optaram por uma mostra retrospectiva, restrita às canções vencedoras das dezenove edições anteriores. Outra idéia inédita foi a “descentralização”⁸⁸ do festival, que teve três etapas classificatórias, apresentando

⁸⁶ *Zero Hora*, 7 dez. 1987.

⁸⁷ *Zero Hora*, 12 dez. 1989, Segundo Caderno, p. 4.

⁸⁸ Em depoimento a BRAGA (1987, p. 33), Milton Mendes de Souza afirma ter proposto em 1974 uma idéia semelhante, que pretendia unificar todos os festivais que surgiam no interior do Estado sob um único, dividido em fases regionais. A fase final, naturalmente, seria em Uruguaiana.

dezenove canções em cada uma destas três cidades: Bento Gonçalves, Santa Maria e Porto Alegre. As doze classificadas em cada uma dessas etapas apresentaram-se em Uruguaiana, sendo selecionadas pelo público para a noite final — quando então cessava o caráter competitivo da mostra — as melhores doze.⁸⁹ Todas as trinta e seis finalistas integraram o disco triplo comemorativo da XX Califórnia. Não houve premiação de qualquer natureza.

A polêmica ficou por conta do modo obscuro de escolha das finalistas. Em pleno dia da primeira eliminatória, lia-se no jornal: “Nada se sabe sobre as comissões julgadoras nem sobre os critérios de avaliação”⁹⁰. E, após: “Critério de julgamento no mínimo duvidoso, votação feita entre artistas, produtores, representantes de meios de comunicação e público, mas sem divulgar o número de votantes nem sua origem. É democrático, mas pode determinar um resultado *oba-oba*”.⁹¹ Entre as diversas manifestações de músicos e autores sobre os vinte anos do festival, divulgadas pela imprensa, foram registradas algumas reclamações pela ausência de competição, o que teria contribuído para um certo “clima nostálgico”.

Também não foi possível apurar se todas as cinquenta e sete músicas previstas chegaram a ser apresentadas. A possibilidade de alguma defecção foi sugerida pela imprensa quando do lançamento da XX Califórnia, uma vez que alguns grupos teriam já deixado de existir (caso d’Os Tapes); alguns autores e compositores já teriam falecido (caso de Ivaldo Roque); e outros, afastado-se definitivamente do movimento (caso de Jerônimo Jardim, Kleiton e Kledir Ramil, entre vários outros).⁹² É interessante constatar, como já apontado acima, que a única edição da Califórnia que ficou de fora do disco comemorativo foi a décima-quinta, ainda que não se possa afirmar se isso deveu-se aos obscuros critérios de julgamento da última edição; ou se foram os próprios autores e compositores os responsáveis por essa exclusão, por não terem manifestado interesse em apresentar suas canções.

⁸⁹ As doze finalistas foram: “Ave Maria Pampeana” (IV Califórnia), “Cordas de Espinho” (V), “Negro da Gaita” (VII), “Pássaro Perdido” (VIII), “Esquilador” (IX) “Semeadura”, “Veterano” e “Romance na Tafona” (X), “Desgarrados” (XI), “Descaminho” (XII), “Guri” (XIII), e “Grito dos Livres” (XIV). UCHA, Danilo. *Zero Hora*, 9 dez. 1990, p. 41.

⁹⁰ *Zero Hora*, 17 out. 1990, Segundo Caderno.

⁹¹ *Zero Hora*, 22 out. 1990, Segundo Caderno.

⁹² *Zero Hora*, 10 out. 90, Segundo Caderno.

Parte 2 - Os poemas da Califórnia

E agora que o sonho nativo acabou nesse pesadelo infeliz,
Sem democratizar os campos, nem agauchar o país,
Foi na alienação das cidades de lona que finalmente eu
aprendi
Que o melhor dos festivais não foram os festivais em si...

(Sílvio Genro, "Pelos Cidades de Lona" - XXI Califórnia)

2.1. O NATIVISMO COMO PROPOSTA ESTÉTICA

Neste capítulo, retoma-se a discussão esboçada no início da Primeira Parte, procurando aprofundar as definições de Nativismo, Tradicionalismo e Regionalismo, agora especificamente no que tange às diretrizes impostas aos poetas e compositores envolvidos na criação das canções da Califórnia da Canção Nativa, expressas nos regulamentos⁹³ do Festival e em outros textos; bem como àquelas impostas pelos próprios artistas, através de canções que passaram a servir de modelo a outros criadores.

Se é verdade que, como quer a maioria dos autores, não há diferença essencial entre a ideologia do Movimento dos anos 50 e a dos anos 80, sendo a mais recente apenas uma renovação, uma nova onda, uma diluição da mais antiga; também é certo que o Movimento Tradicionalista Gaúcho passou a dispor, a partir dos anos 80, de recursos mais eficientes para a sua disseminação do que no passado. Recursos, esses, oferecidos pela grande evolução observada nesse período pelos meios de comunicação de massa: na década de 50 a televisão mal engatinhava e sequer existiam emissoras de rádio FM. Feita sob medida para os *mass media*, a canção nativista tornou-se veículo estratégico para o Tradicionalismo, e essa foi uma importante mudança de perspectiva, trazendo mais destaque, no interior do Movimento, aos poetas, músicos e compositores envolvidos. Basta verificar os índices de audiência alcançados pela Rádio Liberdade FM, de Porto Alegre, cuja programação é exclusivamente voltada para a música regionalista e que, em janeiro de 1999, conforme pesquisa do IBOPE, ocupou a quinta posição na Capital do Estado, com o expressivo índice de 7,1%.⁹⁴

Por outro lado, a abertura de mercado de trabalho para os profissionais envolvidos na produção da música nativista — deflagrada pelo “ciclo dos festivais” — passou a concentrar-se, a partir da segunda metade dos anos 80, cada vez mais na

⁹³ Utilizamos o plural “regulamentos” em virtude de o regulamento da Califórnia, ao longo do período estudado, ter sido modificado em diversos pontos.

⁹⁴ Informação obtida verbalmente junto à emissora.

produção de discos (o que se tornou possível graças à redução dos custos dessa atividade, e ao aumento do espaço em emissoras de rádio como a Liberdade FM) e na animação de bailes ou “fandangos”, no Estado e fora dele. Enquanto isso, a importância dos festivais decrescia na mesma proporção. Com a abertura de opções profissionais outrora inexistentes, autores e compositores puderam afastar-se dos festivais, ou ao menos trabalhar com menor afinco para eles. Outra “abertura”, a política, teve o mesmo efeito de esvaziamento, já que, com sua consolidação, os artistas passaram a ter mais liberdade de expressão, liberdade que era um dos atrativos do espaço privilegiado dos festivais.⁹⁵

Outra mudança, relacionada com as anteriores, é que, em lugar do trabalho de pesquisa que visava a recolher e fixar a tradição preexistente — trabalho desenvolvido pelo MTG desde sua fundação, passando mais tarde a contar com o auxílio de uma instituição governamental, o IGTF — passou a ter maior importância o trabalho *criativo* (musical ou poético), ainda que vinculado à tradição. Esse fato representou um progresso, em termos da participação de um contingente maior de pessoas. O problema surge, nesse contexto, justamente quando se analisa a relação entre tradição e criação. Qual tradição? Como se faz para segui-la?

O próprio Barbosa Lessa colocava-se a questão, no início das atividades do 35 CTG. No afã de pesquisar as tradições existentes, criar aquelas que não existiam e recriar as que haviam se perdido, ele admite que “o maior problema se apresentou no terreno das canções”. O cancionista gaúcho sofria de uma “pobreza franciscana”, com praticamente *uma única canção folclórica conhecida*, que vinha a ser o “Boi Barroso”. (LESSA, 1985, p. 65) A tese-matriz de Barbosa LESSA, *O sentido e o valor do Tradicionalismo*, coloca as Artes, de saída, num plano claramente subordinado, constituindo estas somente mais um dos “meios para que o Tradicionalismo alcance seus fins”. (1979, p. 8)

No mesmo ano em que a tese de Lessa é aprovada pelo I Congresso Tradicionalista (1954), já se podiam ler, no discurso com que Manoelito de Ornellas

⁹⁵ Este parágrafo resume anotações feitas durante conferência de Luís Augusto FISCHER durante o I Seminário de Cultura Gaúcha, realizado em 16 set. 1998 na Câmara de Vereadores de Porto Alegre.

abriu esse evento, algumas linhas de pensamento suscetíveis de servirem de orientação à então inexistente Música Nativista. O autor prega o culto ao passado, mas sem isolamento:

Ficamos no lirismo superficial do passado, soluçando de pena pelo que foi o gaúcho, sua vida de monarca nas coxilhas e sua liberdade no pampa sem horizontes definidos, seria uma cópia melancólica de Jeremias a chorar sobre as ruínas de Jerusalém.

Uma atitude vertical se nos impunha, não a reacionária ou extremada que repelisse toda a colaboração forasteira, pois (...) sabíamos que *o sonho do futuro, a simpatia pelo novo e uma hospitalidade ampla e generosa* eram condições naturais do nosso desenvolvimento, mas a convicção de que se houvéssimos de manter alguma personalidade coletiva, devíamos reconhecer-nos no passado e divisá-lo, constantemente, acima das velas pandas de nossos barcos (ORNELLAS, 1966, p. 83)⁹⁶

A primeira referência ao termo “nativista” encontra-se (conforme já referido acima, no item 1.2.3 da Primeira Parte) na “Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista”, de autoria de Glaucus Saraiva, aprovada pelo VIII Congresso Tradicionalista, em 1961. Ali se incluem, entre os vinte e nove principais objetivos desse Movimento, o seguinte: “Influir na Literatura, Artes Clássicas e Populares e outras formas de expressão espiritual da nossa gente, no sentido de que se voltem para os temas *nativistas*” (SARAIVA, 1968, p. 18)⁹⁷ Quanto a esse objetivo, o MTG obteve inegável sucesso a partir da realização da Califórnia que, gerando o “ciclo dos festivais”, incentivou uma multidão de artistas gaúchos a voltarem-se para os temas regionais.

Nessa “Carta de Princípios” aparece já o propósito isolacionista do Tradicionalismo: “Criar barreiras aos fatores e idéias alienígenas que nos vêm pelos veículos normais de propaganda e que sejam diametralmente opostos ou antagônicos aos costumes e pendores naturais no nosso povo”. (*ibid*, p. 18) A idéia não contraria totalmente o que foi expresso por Ornellas, citado acima, uma vez que a “simpatia pelo novo” pode ainda aplicar-se a tudo o que não seja “alienígena” ou “diametralmente oposto aos costumes e pendores naturais do nosso povo”. Já se vê, contudo, que tal propósito é deliberadamente obscuro, sendo antes de tudo necessário definir com rigor o

⁹⁶ Grifo nosso.

⁹⁷ *Idem*

que sejam “alienígena” e “costumes e pendores naturais do nosso povo”. No que diz respeito ao propósito deste estudo, tais “barreiras” cristalizam-se mediante restrições concretas, no regulamento dos festivais (quanto aos instrumentos musicais admitidos, por exemplo). Tau GOLIN afirma que o isolamento da cultura rio-grandense, proposto pelo Tradicionalismo, tem como objetivo manter nas mãos desse Movimento o monopólio da cultura. (1983, p. 64)

Relata Paixão CORTES que, por ocasião do I Rodeio de Poetas, em 1957, aqueles que deveriam fundar a Estância da Poesia Crioula firmaram uma “moção de advertência contra a degradação desse gênero”, nos seguintes termos:

Considerando que é *característica precípua do gaúcho tradicional* o sentimento de honradez, o zelo pelo seu comportamento social e um extremado pundonor;

Considerando que *uma certa corrente espúria de poesia* que vem publicamente se “entreverando como clinudo alçado” à poesia de boa cepa crioula, só tem contribuído para envergonhar não apenas as musas do rincão, mas até o brio dos homens de bem desta querência;

Considerando que essa poesia — se tal nome ainda lhe cabe — timbra em alardear o gosto pelo tipo maula do passado anárquico de nossa formação gauchesca, estimulando os impulsos maus e desenvolvendo uma atitude de irresponsabilidade perante os deveres, compromissos e princípios, precisamente tudo quanto era lei moral para o gaúcho antigo, como que a endeusar a barbárie gaúcha, cuja revivescência não é o escopo do nosso movimento;

Considerando, ainda, que essa poesia, quando não se ocupa de exaltar os feitos que deveriam ser condenados — e que o foram, no tempo em que ocorreram, dos malevos do passado, bochinando e destruindo enquanto os gaúchos de verdade construíam e defendiam com a própria vida o que haviam edificado, com dificuldade, deriva essa poesia em surto pornográfico ou em extremismo político inteiramente contrários ao legado limpo que herdamos do gaúcho tradicional;

PROPÕE que os participantes do 1º RODEIO DE POETAS CRIOULOS ora reunidos, por si e pela ESTÂNCIA que deverão fundar, coíbam, através [de] todos os recursos, dos quais será capital o da campanha de esclarecimento, semelhantes anomalias que só têm trazido desonra à verdadeira e límpida inspiração da poesia gauchesca autêntica. (*apud* CORTES, 1984, p. 119-120)⁹⁸

⁹⁸ Grifo nosso.

É interessante comparar-se a expressão (grifada no texto acima) “característica precípua do gaúcho” com outra do poeta Glaucus Saraiva, também membro da Estância, “pendores naturais do nosso povo”, já citada, que consta da sua *Carta de Princípios do Tradicionalismo*. No texto acima, porém, ao contrário do que ocorre naquele documento, tais características são elencadas expressamente: “o sentimento de honradez, o zelo pelo seu comportamento social e um extremado pundonor”.

Desculpa-se a largueza da citação integral desse manifesto por ele sintetizar perfeitamente, naquilo que afirma, não apenas a ideologia desse grupo de poetas identificados com o MTG; mas aquela intenção — que segundo GONZAGA teria presidido a fundação do regionalismo no século XIX — de purificar o gaúcho histórico de “conteúdos desprezíveis”, a fim de que ele pudesse “ser adotado como tipo representativo” de toda uma coletividade. (1980, p. 119)⁹⁹

Naquilo que nega ou combate, contudo, o manifesto dos “poetas crioulos” chama nossa atenção para um outro movimento literário, contemporâneo mas discordante deles: o Grupo Quixote, referido ali como “uma certa corrente espúria de poesia”. O “tipo maula do passado anárquico”, a “barbárie”, os “malevos”, estão presentes na maioria dos poemas de um dos fundadores do Quixote, Sílvio Duncan¹⁰⁰. Veja-se, por exemplo, o poema “Entrevero”:

A morte derrubou o terceiro cavalo do esquadrão.
Cavalo zaino pata ligeira.
Maldade da Morte que lhe tingiu as crinas de vermelho.
O tiro de laço se desenrolou no céu.
Um lançamento fincou no ar a figura do soldado barbudo.
Relincho que anavalhou os ouvidos.
Bala de 44 foi dormir na arca do peito do gurizote
brincalhão. Charquearam um índio cru na beira do
aramado.
As esporas se cobriram de sangue.
O piá ficou deitado,

⁹⁹ O propósito “purificador” da Estância da Poesia Crioula pode ser comprovado no *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul*, de autoria dos poetas NUNES & NUNES (1997), integrantes dessa agremiação, pelo uso de eufemismos e até pela supressão de significados que possam ferir o “extremado pundonor” dos leitores, como nos verbetes “china”, “culo” e “degolado”, por exemplo.

¹⁰⁰ Sílvio Gomes Wallace Duncan (Santiago, 1922), advogado e professor. Poeta, teve seus versos reunidos nos volumes *Paisagem Xucra* (1958) e *Profetas do cimento* (1983). (BIASOLI, 1994, p. 61-62)

como um couro vazio. (DUNCAN, 1993, p. 36) ¹⁰¹

Publicados pela revista *Quixote* a partir de 1947, seus poemas atingiriam maior repercussão a partir de 1956, quando a Editora do Globo publicou a antologia *Poesia Quixote*¹⁰². A tentativa de renovação do Regionalismo, embora não integrasse um programa comum aos membros do Quixote, fica evidente na leitura do primeiro livro individual de Duncan, *Paisagem Xucra* (1958). Conforme Vítor BIASOLI, Duncan também foi o único, dentro do grupo, a “expressar uma posição explicitamente contrária à dominação cultural dos Estados Unidos sobre o Brasil e a América” (1994, p. 31), posição que, paradoxalmente, aproxima-o do Tradicionalismo. Por outro lado, o Quixote manifesta uma mentalidade mais cosmopolita, que se traduz na realização do I Festival Brasileiro de Poesia, em Porto Alegre, em 1958.

Além do isolacionismo e da representação da violência, a questão do imigrante, que preocupou Cezimbra Jacques (e Elías Regules, no Uruguai), conservou sua importância estratégica para o MTG, cujo II Congresso aprovou, em 1955, a tese “A função aculturadora dos Centros de Tradições Gaúchas”, na qual se propõe que os CTGs tenham, como uma de suas funções principais, o de “ajudar os descendentes de imigrantes a encontrar meios para substituir seus padrões de cultura original pelos padrões de nossa cultura gaúcha”. Em outras palavras, “auxiliar (...) a transformação desses *alienígenas* em autênticos gaúchos.” (KREBS, s.d, p. 107)¹⁰³ Alguns anos mais tarde, Glaucus SARAIVA incluiria essa preocupação na “Carta de Princípios” do Movimento, onde se lê, no Art. 8º: “Estimular e incentivar o processo aculturativo do elemento imigrante e seus descendentes”. (1968, p. 18) Aspectos de alienação e autoritarismo integrantes desse “propósito aculturativo” levado a termo pelo MTG

¹⁰¹ Seria interessante comparar, de maneira sistemática, a violência bárbara, sem redenção ou justificativa, conforme aparece nos poemas de Duncan, com aquela descrita em poemas dos membros da “Estância”. No belíssimo “Última Rinha”, de Jayme Caetano Braun, por exemplo, uma briga de galos é descrita com todos os detalhes necessários ao gozo sádico do leitor, acumpliciado com o narrador. Mas este ao final se arrepende, e espanta a má consciência de ambos: “Eu até deixei as rinhas / Talvez por penalizado, / Ou talvez espicaçado, / Que o remorso não perdoa, / Por que se a vida é tão boa. / É um banditismo da gente / Fazer um bicho valente / Matar ou morrer à toa!” (*apud* NUNES, NUNES & RETAMOZO, 1993, p. 202-204)

¹⁰² Contendo também poemas de Pedro Geraldo Escosteguy, Walmor Marcelino, Fernando Castro e Luiz Carlos Maciel.

¹⁰³ Grifo nosso.

foram apontados por Tau GOLIN, especialmente no ensaio “Ideologia e alienação no Tradicionalismo”. (1987, p. 41-49)

Tal propósito, entretanto, não se cristaliza no texto dos regulamentos da Califórnia, onde, ao contrário, é reservado, na Linha de Manifestação Rio-Grandense, um espaço para as manifestações “não-campeiras”, ou seja, de outras regiões do Estado. Na análise dos poemas (Capítulo 2.3), voltaremos ao assunto.

Para a discussão a respeito da restrição da liberdade de criação pelos festivais nativistas, é fundamental a leitura do livro de Tau Golin, *A Ideologia do Gauchismo*. A certa altura o autor, que páginas antes analisara outro certame caro ao Tradicionalismo, o rodeio (GOLIN, 1983, p. 103-107), explica o festival como um aperfeiçoamento dos “simplórios concursos artísticos” (*ibid*, p. 110)¹⁰⁴ que aqueles eventos costumam apresentar.¹⁰⁵ E é curioso constatar que, efetivamente, os festivais, em menos de trinta anos, suplantaram os rodeios, tanto em número como em importância.

Golin vê no festival uma estrutura monolítica, quase impenetrável, na qual

alguns compositores conseguem ocupar um espaço mínimo, no sentido de contribuir mais verdadeiramente com a arte, em consonância com a realidade social e histórica. Todavia, no seu contexto, são contribuições ínfimas, quase inexpressivas, apesar de demonstrarem que o artista rio-grandense é capaz de criar com maturidade. (*loc. cit.*)

Mas não seriam essas exceções mais numerosas e importantes do que afirma o Autor? Será preciso analisar as canções, antes de concluir qualquer coisa. Golin afirma ainda que

Os promotores dos festivais definem o que desejam, através da regulamentação de seus objetivos — forma e conteúdo —, e retribuem dessa maneira a quem atende mais satisfatoriamente a

¹⁰⁴ Os mesmos artigos encontram-se reproduzidos em outro livro do Autor, *Por baixo do poncho* (1987): “Rodeio: a festivação do sistema de produção pastoril” (p. 61-65) e “Ideologia e relações de troca nos festivais” (p. 77-79).

¹⁰⁵ “Se o festival é a melhor maneira de explicar, em sua natureza artística e cultural, o sistema de produção do campo, o rodeio clubístico é a forma de representá-lo idealisticamente.” (GOLIN, 1987, p. 61)

encomenda (...) Evidentemente, sendo as composições julgadas pelos promotores ou seus ideólogos — com raras exceções, mas também peças do mesmo sistema —, elas são condicionadas aos seus valores, como concepção de arte e de mundo; em suma, à sua ideologia. Os regulamentos dos festivais já são impressionantemente objetivos e, adicionando a eles outros componentes subjetivos, podemos nos aproximar de forma real da sua natureza.” (*ibid*, p. 109-110)¹⁰⁶

O caráter de encomenda é inegável. Em tese, a partir do momento em que o autor inscreve sua canção num festival de caráter competitivo, sabe que, para ser aceito e ter chances de vencer, precisa seguir à risca o regulamento, que nada mais é que a definição do tipo de canção que os promotores do evento querem ouvir. Mas um rápido exame dos regulamentos dos festivais permite afirmar que não se logrou de forma alguma alcançar um grau de objetividade tão elevado. Aliás, é precisamente aí, nos conceitos vagos e elásticos, que reside o poder dos organizadores e jurados dos festivais, que assim mantêm o monopólio do “conhecimento”, no âmbito do seu público específico, exatamente como observou Ruben Oliven (citado no Capítulo 1.2 da Primeira Parte).¹⁰⁷

Tomando como exemplo o regulamento da XXV Califórnia, verifica-se que os instrumentos autorizados para acompanharem canções inscritas na linha campeira são “instrumentos acústicos identificados com o campo do RS, *tais como*¹⁰⁸: violão, gaita, harmônica, rabeca, bandoneon, pandeiro e outros que possam ser improvisados com elementos próprios da região campeira; também pode ser utilizado o bombo”¹⁰⁹. Na Linha de Manifestação Rio-Grandense, acrescenta-se o contrabaixo elétrico. Na de Manifestação Livre, não há restrição. Até aí, em que pesem eventuais arbitrariedades na escolha dos instrumentos, está tudo razoavelmente bem definido, ainda que o termo “tais como” possa dar ensejo a discussão, por dar a entender que os instrumentos citados não passam de exemplos, escolhidos dentre outros que não o foram. Menos sutil é a margem de discussão suscitada pela afirmação seguinte: “Os arranjos vocais devem

¹⁰⁶ O grifo é dele.

¹⁰⁷ Aliás, GOLIN reconhece no mesmo texto que “a sutileza também é patrimônio desses certames [os festivais]”. (1983, 109)

¹⁰⁸ O grifo é nosso.

¹⁰⁹ REGULAMENTO da XXV Califórnia da Canção Nativa do RS. (1995, n.p.)

guardar a simplicidade própria do canto campeiro”.¹¹⁰ Em que consiste objetivamente essa simplicidade? Não se sabe, ou pelo menos não se escreve. Esperam os organizadores que todo mundo saiba do que se trata? De qualquer maneira, a carga de subjetividade já aumenta bastante.

Quando se chega à definição da Linha de Manifestação Livre — que é como passou a denominar-se a Linha de Projeção Folclórica a partir da XVII Califórnia — depara-se com uma definição genérica de obra de arte: “[é] a que, partindo das linhas [Campeira e de Manifestação Rio-grandense] (...) projeta-se com sentido de universalidade artística, em termos de tratamento poético-musical”. Destacada a definição de seu contexto, poder-se-ia imaginar que toda a canção que logre um determinado patamar de excelência seja logo enquadrada nesta última categoria. Não é exatamente o que acontece. Paixão CORTES, por exemplo, considera as definições das linhas Campeira e de Manifestação Rio-grandense expressas no regulamento incompatíveis com essa “universalidade”. (1984, p. 131)

Além da relativa fragilidade das definições encontradas em regulamentos desse tipo, pode-se contar com o despreparo de alguns jurados, ainda quando sejam promotores dos eventos, ou ideólogos do Movimento, conforme afirma Golin num dos fragmentos citados acima. Não é raro encontrar-se, nas comissões julgadoras de festivais do interior do Rio Grande do Sul, o Prefeito da cidade, o Presidente da Câmara de Vereadores, ou o colunista social do diário local sem que eles jamais tenham se dedicado à música ou à poesia. Por outro lado, inserem-se eventualmente nessas comissões elementos estranhos ao meio tradicionalista, de notório saber artístico, o que serve para difundir o Movimento, dando-lhe maior respeitabilidade frente ao conjunto da sociedade.¹¹¹

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Exemplos de elementos estranhos ao MTG que integraram o corpo de jurados da Califórnia: o poeta Carlos Nejar, em 1974 e 1980; o músico Carlinhos Hartlieb, de 1975 a 1977; os músicos de formação erudita Celso Loureiro Chaves, em 1978, e Bruno Kiefer, em 1983; o pianista e compositor Geraldo Flach, em 1983 e 85; o maestro José Pedro Boéssio, em 1985. Uma vez mais aparece, a par da opção estratégica do MTG pela popularização (que exige do Movimento uma atenção constante em relação a novidades não autorizadas, para evitar que ele se “desvirtue”), a intenção de não perder de vista a intelectualidade local, conforme já referimos na Primeira Parte.

Somadas essas circunstâncias, é impossível não ver nelas verdadeiras “fissuras” do sistema, sendo nesse sentido um tanto “apocalípticas” (no sentido empregado por Umberto Eco) as conclusões de Golin. Não se pretende discordar deste, quando afirma que “o festival é uma das descobertas mais inteligentes da elite para (re)produzir ideologia” (GOLIN, 1983, p. 110). Apenas essa máquina não parece ser assim tão eficiente.

O próprio Golin reconhece que “no Estado já cria corpo uma quantidade relativa de artistas autênticos, cujas obras são *reflexos do real* e cujos talentos desenvolvem conteúdos populares criticamente.” (*ibid*, p. 114)¹¹²

Mas vejamos o que quer dizer o autor com “real”. Em outra parte, Golin afirma que “a arte, produzida por artistas verdadeiramente autênticos, reflete sempre a realidade” (*ibid*, p. 18). Ora, se qualquer artista vinculado ao Nativismo escreve um poema que narra fatos distorcidos da História Rio-Grandense, esse poema, se não *reflete* a verdade histórica, reflete no mínimo as condições objetivas da época em que o autor o escreveu, sob o condicionamento da ideologia tradicionalista — a admitir-se a hegemonia desta no Estado — ou de outra qualquer. Extrapolando um pouco, isto é o máximo de “reflexo da realidade” que se poderá encontrar, por exemplo, na música de Beethoven: reflexo das condições materiais — ou *realidade* — em que se encontrava o compositor e a sociedade em que vivia, na época. Mas que não se confunde com uma *representação da realidade* pelo compositor, representação cuja possibilidade, em música especialmente, é altamente discutível.

Verifica-se aí, também, a confusão entre música e poesia, presente nos próprios regulamentos da Califórnia, da qual não escapa Golin que, não se propondo a analisar qualquer canção sob o aspecto musical (ou formal, do ponto de vista literário), utiliza às vezes impropriamente a palavra “música”.¹¹³

Voltando ao texto do regulamento da Califórnia, vale a pena anotar uma divergência entre este e o pensamento de LESSA e CORTES, com relação ao gênero *chamamé*. Segundo as pesquisas desses autores, a denominação dessa dança teria se

¹¹² Grifo nosso.

¹¹³ Como por exemplo no ensaio “Artista e Consciência Social” (*in* 1987, p. 97-99)

originado da *chamarrita* (ou *chimarrita*), sendo provavelmente “exportada” do Rio Grande do Sul para a Argentina. Ali teria adquirido grande popularidade, contagiando a região fronteira do Estado. (LESSA & CORTES, 1975, p. 165) No entanto, o regulamento da Califórnia proíbe esse gênero, juntamente com o tango, a zamba e a chacarera, “representativos de países e regiões vizinhas, por não considerá-los integrados à cultura musical rio-grandense”.¹¹⁴ Dentre os outros gêneros citados, também o *tango* é mencionado por LESSA e CORTES como “uma das danças prediletas de toda a população do Rio Grande do Sul”. (*ibid*, p. 194) Curiosamente, na mesma edição em que consta essa proibição, foi oferecido um prêmio especial para o melhor “tema de integração latino-americana!”¹¹⁵

Outro item do regulamento, encontrado pelo menos a partir da XIII Califórnia¹¹⁶, e que permanece ainda na XXV é o seguinte: “Não serão classificadas músicas que neguem os *princípios* e *proposições* da Califórnia, e/ou neguem a permanência do gaúcho e sua cultura.”¹¹⁷ O que chama a atenção, no caso, é o uso dos termos que grifamos, que não se encontram definidos, *ao menos com esses nomes*, no próprio regulamento. Três hipóteses parecem plausíveis no caso. Primeira: quis-se referir, em vez de princípios e proposições, *objetivos* — estes sim expressos no início do Regulamento — tratando-se então de uma simples troca de palavras. Segunda: o redator teria pensado em *todos os itens* do regulamento como princípios e proposições; nesse caso, o artigo seria desnecessário, e sua existência um tanto absurda. Terceira: princípios e proposições da Califórnia não estariam expressos no Regulamento, mas seriam parte de um “senso comum”, compartilhado de alguma forma por todos os artistas.

Confirmada esta última hipótese, o Regulamento ajudaria a conferir aos jurados, integrantes daquele “grupo de intelectuais que se vale de um certo conhecimento como forma de poder” mencionado por OLIVEN, o “monopólio sobre o

¹¹⁴ REGULAMENTO da XXV *Califórnia da Canção Nativa do RS*. (1995, Art. 15°)

¹¹⁵ *Ibid*, Art. 23°, Item “g”.

¹¹⁶ Uma vez constatado que tal item não constava do regulamento da IX Califórnia, convém entretanto assinalar que não tivemos acesso aos regulamentos da X, XI e XII Califórnia.

¹¹⁷ REGULAMENTO da XIII *Califórnia da Canção Nativa do RS*. (1983, Art. 13°, § 1°); REGULAMENTO da XXV *Califórnia da Canção Nativa do RS*. (1995, Art. 11°).

direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha, e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos”. (1992, p. 109)¹¹⁸

O que se constata, mediante a leitura dos regulamentos, é a absoluta escassez de critérios objetivos de julgamento a serem empregados pelas comissões julgadoras e de triagem da Califórnia. Escassez que é especialmente crítica no que diz respeito aos aspectos musicais das canções, mas que afeta também o julgamento dos aspectos formais, e mesmo “conteudísticos”, das canções, pressupondo talvez os organizadores, da parte dos poetas e compositores, um pleno conhecimento de princípios subjetivos e “tradicionais”, que supostamente seriam de domínio de todos os artistas locais, quando não de toda a população.

À semelhança do que se vê nos regulamentos, a maior parte dos autores citados, tanto na Primeira Parte quanto neste Capítulo, sejam eles ligados ou não ao MTG, não se detém em aspectos estritamente musicais ou literários das canções. As discussões têm sido travada geralmente no campo dos costumes, da Antropologia, da História...

O mesmo se percebe, a despeito do título, no livro de Paixão Cortes *Aspectos da Música e Fonografia Gaúcha*. Resultado de anos de pesquisas dedicadas, e publicado em pleno auge do “ciclo dos festivais”, traz grande número de preciosas informações históricas. O autor critica corajosamente a confusão — resultante em última análise da ignorância — reinante na maior parte dos festivais, inclusive da Califórnia, cujos regulamentos apresentam “itens conflitantes e limitantes” (CORTES, 1984, p. 31); e também a obsessão de muitos poetas pelo uso (às vezes equivocado) do vocabulário gauchesco. (*ibid*, p. 127)

Na tentativa de esboçar uma classificação geral da Música Rio-Grandense, contudo, embora advertindo não pretenda “normas definitivas ou imutáveis”, Paixão Côrtes naufraga ao chegar ao panorama atual, faltando-lhe — além do distanciamento temporal, o que é desculpável — método e objetividade, exatamente como os regulamentos que critica. Pois como esperar que se possa objetivamente distinguir, por exemplo, “Música Popular de Projeção Folclórica”, “temas motivados por aspectos

¹¹⁸ V. Item 1.2.4 da Primeira Parte.

lítero-musicais do nosso folclore, [tomando] como linha fundamental (...) um gênero¹¹⁹, um ritmo ou uma forma musical transmitida pela herança espontânea coletiva do povo rio-grandense” (*ibid*, p. 108); de “Música de Inspiração Gaúcha”, “composições algo líricas ou românticas, ou mesmo épicas, que misturam aspectos da terra e do homem, fatos históricos, tradicionais ou exaltando os esplendores paisagísticos do Rio Grande do Sul”, tendo como único instrumento definições dessa espécie? (*ibid*, p. 117) Mais sensato seria propor um quadro classificatório *após* uma exaustiva análise de textos e partituras, e não aprioristicamente, a partir de impressões do autor, por maior que sejam a quantidade e variedade do material por ele ouvido e registrado em gravações.

Um fato que merece menção, pela possibilidade de relacionar-se com a mencionada advertência sobre “canções que neguem os princípios e proposições” do Festival, é a vitória da canção “Tertúlia” na XII Califórnia, ano imediatamente anterior ao do primeiro regulamento onde foi encontrada aquela cláusula¹²⁰. Embora possa ser lida como uma simples exaltação às tertúlias “em geral”, por não trazer referência explícita de tempo e lugar, é possível, num segundo plano, supor que “Tertúlia” faça referência às “tertúlias livres” realizadas na Cidade de Lona, na própria Califórnia. Na primeira estrofe, o poeta assim define a “tertúlia”:

É rima sem compromisso
Julgamento ou castração
Onde se marca o compasso
No bater do coração [XII.C*]

As referências a “julgamento” e “castração” levantam a suspeita de que se refere ao próprio Festival. A tertúlia dispensa jurados, enquadramento em “linhas” e “gêneros” ou “ritmos”, bem como restrições temáticas, instrumentais ou de outra espécie. Já na segunda estrofe:

É o batismo dos “sem nome”
Rodeio dos desgarrados
Grito de alerta do pampa
Tribuna de injustiçados
Tertúlia é o campo sonoro

¹¹⁹ Para uma melhor compreensão do sentido em que este autor emprega o termo “gênero”, adotado com a devida ressalva neste estudo, consultar o Item 2.2.2.4, adiante.

¹²⁰ Advertimos para o fato de que não pudemos consultar os regulamentos da X, XI e XII Califórnia. Na IX edição, a citada cláusula não constava do regulamento.

Sem porteira ou aramado
Onde o violão e o poeta
Podem chorar abraçados [XII.C*]

A principal referência que sugere a contextualização é “sem nome”, que se pode tomar por “sem renome”, artistas “desconhecidos”, que na tertúlia livre tinham oportunidade de se apresentarem, sendo assim “batizados”, o que não aconteceria no palco “oficial” da Califórnia. Afinal, o fato de as inscrições ao Festival nunca terem sido realizadas através de pseudônimos, como costuma acontecer em eventos dessa natureza, sempre deu margem a suspeitas de que autores “com nome” fossem beneficiados no momento da triagem das canções, já que, em princípio, poderiam atrair um público maior, além de aumentar com seu prestígio o valor de mercado dos discos. Esses “sem nome”, também chamados “injustiçados” e “desgarrados”, tinham como consolo o palco da tertúlia, espaço mais democrático, onde podiam “chorar abraçados”, isto é, lamentar sua condição de excluídos do Festival propriamente dito.

A partir de 1983, conforme se narra no Capítulo 1.4 da Primeira Parte, os espetáculos da Califórnia passaram a se realizar na Cidade de Lona, o que pode ser entendido como uma aceitação da crítica formulada por “Tertúlia”, mas também como uma manobra para esvaziá-la já que, no ano seguinte as tertúlias da Califórnia seriam suspensas. A reação, contudo, foi tamanha que elas tiveram de ser restabelecidas, a partir de 1985.

Espera-se ter sido o presente Capítulo suficiente para dar ao leitor uma noção razoavelmente clara do complexo jogo de idéias que atuam no fenômeno das Califórnicas. No Capítulo 2.3, adiante, procurar-se-á verificar de que maneira tais idéias se encontram traduzidas nos textos das canções.

2.2. CRITÉRIOS E METODOLOGIA DE SELEÇÃO, ORGANIZAÇÃO E ABORDAGEM DOS POEMAS¹²¹

Neste Capítulo se pretende explicar quais foram os critérios empregados na escolha das canções a serem analisadas neste trabalho e no estabelecimento dos textos dessas canções, a partir das várias versões disponíveis; a maneira pela qual foram esses textos ordenados no Anexo A, ao final do volume; e o método utilizado na abordagem desses poemas.

2.2.1. Critérios de seleção e organização

A gênese deste estudo deu-se através de sucessivas ampliações e reduções do objeto de estudo. Num primeiro momento, pretendia-se abordar todas as canções gravadas nos discos da Califórnia, também sob o aspecto musical. Após a decisão de concentrar a atenção nos textos das canções vencedoras, porém, chegou-se à constatação de que o estabelecimento dos textos dessas canções, através de uma edição fidedigna, tarefa a que ninguém se propusera até então, não apenas era indispensável à análise que pretendíamos fazer, como também por si só constituía objetivo digno e volume de trabalho suficiente para uma dissertação. Procurou-se, então, levar a cabo da melhor maneira possível essa tarefa, a fim de embasar este estudo e o de outros pesquisadores que venham a se interessar pela matéria. O resultado, se não é, a rigor, uma “edição crítica”, não deixa de guardar aspectos em comum com essa modalidade, como a confrontação das várias versões preexistentes e o apontamento de cada divergência entre elas.

Antes de mais nada, é preciso chamar a atenção para a limitada possibilidade de generalização dos resultados a que se poderá chegar com base nas sessenta e seis canções a serem analisadas, por representarem elas uma pequena amostra

¹²¹ As canções analisadas encontram-se integralmente transcritas no Anexo A, ao final deste volume.

de um cancionero bastante extenso. Para se ter uma idéia, foram registradas em disco, somente nas dezenove primeiras edições da Califórnia, um total de duzentas e vinte e cinco canções. Estas, por sua vez, foram selecionadas pelos jurados dentre as mais de seiscentas levadas ao palco do Festival. As quais, por seu turno, representam, dentre as mais de três mil inscritas por seus autores, aquelas que as comissões de pré-seleção julgaram mais dignas de serem apresentadas. Por fim, levando-se em conta, além da Califórnia, os outros festivais nativistas realizados anualmente em diversas cidades do Estado, que ao final do período enfocado (1989) alcançavam meia centena — ainda que pouquíssimos chegassem a ser tão concorridos quanto a Califórnia, e ainda que os autores pudessem inscrever as mesmas canções em diferentes festivais, e repetidas vezes no mesmo festival — chegar-se-á a um número impressionante, em face do qual este *corpus* poderá parecer, com o perdão do lugar-comum, um grão de areia no deserto.

Ao adotar porém, para a seleção do *corpus*, o critério da *premiação* pelo Festival — dentre outros possíveis — pretendeu-se alcançar o vínculo dessas canções com a doutrina do Movimento Tradicionalista Gaúcho, no seio do qual a Califórnia nasceu, inaugurando um ciclo de expansão de festivais semelhante ao de CTGs, promovido duas décadas antes. Ainda que muitas delas não tenham caído no gosto do público, podendo vir a ser brevemente esquecidas; ao passo que outras tenham sido premiadas a despeito de não apresentarem uma consistência mínima enquanto poemas; no conjunto, elas representam a fidelidade e a contestação possíveis ao Movimento, naquele momento determinado.

O corte temporal é mais ou menos arbitrário, uma vez que o festival vem se realizando sem interrupção até hoje, e teve em conta dois propósitos principais: limitar o volume de textos a serem analisados e favorecer o distanciamento crítico. Considerou-se ainda o fato de que, em 1990, não houve edição da Califórnia nos moldes das anteriores, isto é, uma competição para músicas inéditas. Em lugar disso, o Festival dedicou-se à rerepresentação das canções premiadas ao longo dos dezenove anos anteriores, que também integraram uma antologia em disco. Esse fato reflete a intenção, por parte da própria organização do Festival, de efetuar um balanço do período, intenção à qual (com algum atraso) vem associar-se este trabalho.

As canções estão organizadas, no Anexo A, segundo: a edição do Festival em que foram apresentadas, indicado em números romanos; e a premiação obtida, indicada por números (para as canções da I à IV Califórnia) ou letras (para as da V Califórnia em diante).

Foram tomadas como representativas, em primeiro lugar, as canções declaradas vencedoras em cada uma das três categorias, ou “linhas”, implantadas a partir da V Califórnia: *Campeira*, “... a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no Rio Grande do Sul”; de *Manifestação Riograndense*, “... que enfoca outros aspectos sócio-culturais e geográficos do Rio Grande do Sul, não limitados estritamente à Linha Campeira”; e de *Projeção Folclórica*, “... a que partindo das Linhas definidas [acima] projeta-se com sentido de universalidade artística, em termos de tratamento poético-musical”.¹²² Estão indicadas no Anexo A, antecedendo os títulos das canções, respectivamente com as maiúsculas **C**, **F**¹²³ e **R**¹²⁴.

A vencedora “geral” (que pode ser de qualquer categoria), agraciada com o troféu Calhandra de Ouro, é identificada por um asterisco (*). Nas edições anteriores à quinta, isto é, antes da divisão em “linhas”, arrolamos as primeiras três colocadas, indicando a premiação, após a edição do festival, por **1**, **2** ou **3**.

Também julgou-se relevante adicionar ao *corpus* as canções premiadas como “mais populares”, nos casos em que não coincidem com uma das três vencedoras¹²⁵ e desde que tenham se classificado para a etapa final, conquistando o

¹²² REGULAMENTO da *V Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul* (1975) (citado na capa do disco respectivo).

¹²³ A partir da XVII edição, a linha de Projeção Folclórica passou a denominar-se “Manifestação Livre”, enquanto as outras tiveram acrescentado ao nome a palavra “Manifestação” (“Manifestação Campeira” e “Manifestação Rio-grandense”), nomenclatura que permanece até o final do período estudado. Na XXI seria retomada a denominação original “Projeção Folclórica”, voltando a prevalecer “Manifestação Livre” a partir da XXIII. Apesar disto, como a descrição da “Manifestação Livre”, tal como aparece, pela primeira vez, na capa disco da XIX Califórnia, se mantém idêntica à de “Projeção Folclórica”, tal como aparece pela primeira vez na capa do disco da V Califórnia, mantivemos a mesma abreviatura. Trata-se apenas de uma alteração de nomes, antes que uma nova categoria.

¹²⁴ Na XXVI edição, não incluída neste estudo, esta categoria seria extinta.

¹²⁵ Isto só aconteceu em três edições — VII, XI e XII Califórnia — o que sugere ter havido, via de regra, uma razoável sensibilidade do júri com respeito à reação do público, muito embora a desastrosa reação deste à premiação da XV Califórnia. Em edições posteriores ao período estudado, essa divergência tem passado de exceção a regra, ocorrendo, por exemplo, durante quatro edições consecutivas (entre 1992 e 1995).

direito de serem gravadas no disco. Indicamo-las por um **P** maiúsculo. Quando coincidem com uma das vencedoras, adicionou-se (**P**) entre parênteses.

Assim, por exemplo, **X.C*(P)** indica a canção vencedora da X Califórnia, da Linha Campeira, que também foi escolhida a canção mais popular. Já **I.2** indica a canção que obteve a segunda colocação na I Califórnia.

É curioso observar que raramente houve prêmio específico para *a melhor letra ou poema*. Isso permite supor que não havia necessidade do prêmio, já que a avaliação desse aspecto seria parte fundamental da avaliação global da canção. No período estudado, só foi registrado um caso de prêmio para melhor letra: na décima edição, a canção “Caminhos de Volta”, de Luiz Coronel, não logrou classificar-se para a etapa final, ficando fora do disco e, conseqüentemente, do presente *corpus*.

Se a inexistência de prêmio específico para a letra pode parecer surpreendente, serve no entanto para deixar claro o caráter integral com que é apreciada uma canção, quando executada num festival: o melhor poema do mundo não pode salvar um cantor desafinado.¹²⁶ O contrário também pode ocorrer, a saber, que uma boa música, bem interpretada “salve” (aos olhos do júri, ou do público) um poema pobre.¹²⁷

Outros prêmios foram conferidos eventualmente a canções sobre temas específicos, a partir da VIII Califórnia, nas oportunidades em que os organizadores entenderam ser oportuno incentivar os poetas a tratarem deles: “Melhor Tema das Missões”, ou “Missioneiro”, nas VIII, IX, XI, XII edições; “Melhor Trabalho de Pesquisa”, IX e XI; “Melhor Trabalho em Defesa do Meio Ambiente”, “Melhor Trabalho sobre Tema Ecológico” ou “Melhor Tema Ecológico”, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI e XVIII; “Música mais Bem-humorada”, XI; “Melhor Tema Alusivo à Revolução Farroupilha”, XV; e “Melhor tema sobre o Negro”, XVIII¹²⁸. Manteve-se aqui o critério utilizado em relação à “Canção mais Popular” e “Melhor Letra”, qual seja o de não

¹²⁶ Trata-se de um exemplo hipotético. Não estamos nos referindo à canção citada anteriormente, até porque não assistimos à sua apresentação.

¹²⁷ O REGULAMENTO da XXV Califórnia da Canção Nativa do RS (1995) diz, em seu Art. 22º, § único: “No item apresentação devem ser consideradas interpretação, arranjo, comunicação e atuação cênica.”

¹²⁸ Nas XXIII, XXIV e XXV Califórnicas ainda viria a ser oferecido prêmio para o “Melhor Tema Integração Latino-americana”.

incluir no *corpus* as canções que, mesmo tendo recebido algum dos prêmios acima citados, não se classificaram para a etapa final do Festival e, conseqüentemente, não integram o disco respectivo. Este último aspecto dificultaria, na maior parte dos casos, o acesso ao texto e às gravações dessas canções.

As canções que receberam esses prêmios eventuais e, além disso, classificaram-se para a etapa final, conquistando o direito de integrar o disco, estão assinaladas, no Anexo A, com minúsculas: **p** = melhor trabalho de pesquisa; **e** = melhor tema ecológico; e **n** = melhor tema sobre o negro. As demais categorias citadas no parágrafo anterior não estão representadas nos discos.

Estão indicadas, no Anexo A, após o último verso de cada canção, as fontes consultadas para o estabelecimento das premiações, quais sejam: os encartes e contracapas dos discos; ou, quando omitida a informação nestes, os jornais da época e os arquivos do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF).

Cumprе ainda ressaltar que os critérios de seleção do *corpus* seguiram aqueles empregados pela organização da Califórnia para a realização da vigésima edição do Festival, em 1990, conforme há pouco referido, exceção feita às canções “mais populares” e às que receberam prêmios temáticos específicos, que não constaram daquela mostra.

2.2.2. Estabelecimento dos textos

As fontes dos textos das canções estão igualmente indicadas, no Anexo A, após o último verso de cada canção. Tendo em vista o caráter predominantemente oral da canção popular¹²⁹, foram tomadas como *fontes primárias* as gravações, que podem

¹²⁹ Entendemos por “caráter predominantemente oral” — apesar da obrigatoriedade da apresentação do texto escrito, pelo autor, no ato da inscrição no Festival, e da disponibilidade desse texto no momento da apresentação, ao menos para aquela parte do público que obtém o programa impresso — não apenas a circunstância de sua difusão massiva através do rádio e do disco; mas também a sua transmissibilidade entre os músicos profissionais ou amadores, que constitui importante fator de popularização e se dá, com freqüência, sem o apoio do texto escrito, ou pela transcrição “de memória” ou “de ouvido”; e principalmente, conforme advertimos ao final da Introdução, a peculiaridade de a canção se realizar esteticamente de maneira completa apenas no momento de sua interpretação, diante dos espectadores.

ser: em disco da própria edição do Festival em que a canção foi premiada; no disco da XX Califórnia, antologia das dezenove anteriores.

Como *fontes secundárias* — indicadas entre parênteses, logo após as primárias — sempre que disponíveis, foram utilizados os encartes e as contracapas dos discos do Festival, e eventualmente os programas impressos¹³⁰. Também utilizaram-se as versões de alguns poemas publicados em livros individuais dos autores. Naturalmente que as fontes secundárias, por serem escritas, foram fundamentais para o estabelecimento da apresentação gráfica dos textos, compreendendo a sua divisão em estrofes e versos, além da pontuação.

Em notas de rodapé, no Anexo A, estão apontadas as divergências entre as versões. Quando necessário, para facilitar a localização dessas divergências, os versos foram numerados.

Os discos das I, II, V, VI, VII e XI Califórnia que foram utilizados não contêm as letras das canções. Em consequência disso, algumas delas foram transcritas “de ouvido”, quando não foram encontradas outras fontes escritas para o cotejo. Isto tornou necessário arbitrar a apresentação gráfica das canções, que naturalmente poderão ser transcritas de maneiras distintas por outros ouvintes.

Também foram úteis os encartes dos discos: da XIX Califórnia, que traz uma relação das vencedoras das dezoito edições anteriores e, principalmente, da XX Califórnia. Ambos os encartes esclareceram sobre a premiação em algumas edições do Festival que não estavam indicadas nas respectivas capas ou encartes. Porém o encarte da XX edição contém erros mais grosseiros do que os anteriores e, por isso, na maioria das vezes a preferência foi dada aos encartes originais. Havendo divergência entre o texto cantado (*fonte primária*) e o que consta no encarte ou contracapa (*fonte secundária*), optou-se via de regra pelo primeiro, procurando fazer justiça ao caráter predominantemente oral desses textos.

Teve preferência o texto escrito somente quando tais divergências correm por conta da liberdade do intérprete para furtar-se à norma urbana culta da pronúncia,

¹³⁰ Ao contrário do que ocorreu com os discos, não foi possível ter acesso aos programas de todas as edições.

com a finalidade de conferir à interpretação um sotaque mais “autêntico”, ainda que o autor não tenha se ocupado em indicar essa pronúncia¹³¹.

A preferência pela fonte sonora dos textos autorizou ainda a correção de erros ortográficos, sempre que não alterem a pronúncia das palavras em questão¹³².

Não foram transcritos *vocalizes*, isto é, passagens melódicas cantadas cujo texto não tem valor semântico, mas apenas musical.

2.2.2.1. PONTUAÇÃO

Nos textos dos encartes e contracapas, a pontuação é certamente o aspecto mais negligenciado, seja pelos autores das canções, seja pelos copistas ou revisores. Se na poesia posterior ao Modernismo é freqüentemente dispensado o recurso à pontuação, sem que por isso o leitor deixe de fazer as pausas necessárias; na canção — numa boa canção, em todo o caso — mesmo quando tal recurso é empregado, só é percebido pelo ouvinte na medida em que o intérprete realiza as pausas correspondentes. Como a compreensão auditiva do texto não se apóia diretamente, mas de maneira mediatizada, na pontuação escrita, esta não recebe o cuidado merecido.

Em vista disso, seria justificável até mesmo suprimir completamente a pontuação de todas as canções, sem que isto prejudicasse a análise empreendida adiante. Em nome da fidelidade, contudo, foi mantida a pontuação das canções tal e qual estão reproduzidas nos encartes e outras fontes escritas, assinalando-se apenas as divergências entre elas, mas sem o intuito de estabelecer-se uma versão definitiva e gramaticalmente correta quanto a esse aspecto secundário. Essa tarefa aliás, ainda que não se tratasse de poesia “cantável”, demandaria em muitos casos decisões impossíveis, por ser a multiplicidade de sentidos indissociável do fenômeno poético mesmo.

2.2.2.2. INDICAÇÃO DE AUTORIA

Quando as canções foram compostas em parceria, o autor da letra é costumeiramente indicado, no encarte ou na contracapa de disco, em primeiro lugar,

¹³¹ Indicação que ocorre em algumas passagens da canção “Flor de Campeira” [XVIII.C], por exemplo.

¹³² Como “vem” e “vêm”, na canção “Provinciano” [XVI.R], por exemplo.

antes do compositor da música. Essa convenção foi mantida no *corpus*, onde constam os nomes de ambos, separados por “ / ”. Em alguns casos, porém, houve nas fontes inversões mais ou menos evidentes na ordem de apresentação, isto é, o nome do compositor precede o do letrista. Somente em seis edições (IX, X, XII, XIII, XVIII e XIX Califórnia) constaram de maneira explícita do encarte ou capa os nomes dos autores “da letra” e “da música”. Em caso de dúvida, foi necessário recorrer aos arquivos do CTG Sinuelo do Pago e do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, o que está indicado em nota.

2.2.2.3. REPETIÇÕES

As repetições executadas pelo(s) intérprete(s) das canções raramente são indicadas nos textos dos encartes. Como tal aspecto, na análise dos textos, adquire importância na medida em que o autor ou intérprete enfatiza determinadas passagens em detrimento de outras, indicaram-se no *corpus* tais casos.

Sempre que o *refrão* ou *estribilho* esteja repetido por extenso, no texto do encarte, no Anexo A ele foi suprimido, por questões de uniformidade e economia de espaço, indicando-se em seu lugar a abreviatura “*estr*”. Pelos mesmos motivos, apresenta-se entre chaves “{ }” os trechos que são repetidos na gravação, estejam ou não indicados na fonte escrita, indicando a seguir o número de vezes que se repetem. Nos casos em que o intérprete, ao chegar ao fim da canção, retoma-a a partir de um determinado ponto, repetindo um trecho maior que uma estrofe, indicou-se tal ponto por “>”.

2.2.2.4. GÊNERO

Para o gênero das canções — entendido como tal aquele indicado entre parênteses após o título das mesmas — consultou-se também, além dos encartes, contracapas e programas do Festival, a Hemeroteca do IGTF, indicando-se a fonte, caso a caso, após o último verso de cada canção, no Anexo A.

Termo de aplicação controversa nos estudos literários, aplica-se aqui “gênero”, talvez de forma não muito adequada, no sentido que lhe atribui Paixão

CORTES em *Aspectos da música e fonografia gaúchas* (1984) — primeira e ousada tentativa de empreender uma classificação global da música gaúcha — e que se encontra mais ou menos popularizado no meio dos festivais nativistas.

No livro anteriormente publicado *Danças e andanças da tradição gaúcha*, LESSA e CORTES haviam empregado somente a palavra “dança”, em consonância com a advertência, feita no prefácio dessa obra, de que sua extensa pesquisa de campo, empreendida desde o início da década de 50, teve sempre como eixo central o aspecto *coreográfico* das manifestações estudadas (1975, p. 7). Assim é que, no final da obra citada, incluíram um “Pequeno dicionário das *danças* gaúchas”¹³³, entre as quais se encontram quase todas as referidas nas capas e encartes dos discos da Califórnia, tais como “bugio”, “milonga”, “chimarrita”, etc.

Uma década mais tarde, ao deslocar o foco do estudo do aspecto *coreográfico* para o *musical*, Paixão CORTES refere-se aos “*gêneros* Queromana, Chula, Folias, Terno de Reis, Terol, (...) Fandango e Tirana”, dos quais somente dois — Folias e Terno de Reis — não constavam do “Pequeno dicionário...” (1984, p. 69).

Embora não interesse aqui aprofundar a questão, é necessário ainda advertir para um certo grau de confusão reinante nos festivais nativistas — confusão que se reflete no *corpus* — quanto a esse assunto, já que cada autor ou compositor classifica arbitrariamente sua obra em tal ou qual gênero, diferentemente do que ocorre com as três “linhas” da Califórnia, cujo enquadramento é efetuado pela comissão de triagem. Já na III Califórnia, para citar um exemplo, a vencedora “Canto de Morte de Gaudêncio Sete Luas”, anunciada como milonga, foi acusada por outros concorrentes de ser na verdade um samba-canção (LOPES, 1973, p. 43; UCHA, 1973). O próprio Paixão CORTES denuncia a confusão por parte não apenas dos compositores, mas dos próprios organizadores dos festivais, e que transparece na redação dos regulamentos. (*op.cit.*, p. 131) O da Califórnia, por exemplo, define um de seus objetivos como “Elevar a expressividade artística de temas e *gêneros/ritmos* regionais, buscando valorizar a música do RS,...”¹³⁴

¹³³ Grifo nosso.

¹³⁴ REGULAMENTO da XXV *Califórnia da Canção Nativa do RS*. (1995, Art. 1º, Item “c”). Grifo

Alguns discos das Califórnicas não trazem informação sobre o gênero das canções. Uma vez que sempre foi possível, nesses casos, obter tal informação através de consulta ao CTG Sinuelo do Pago ou à Hemeroteca do IGTF, supõe-se que a classificação em determinado gênero, por parte do autor, fosse indispensável para efetuar a inscrição no Festival. Consultando-se os discos, entretanto, verifica-se que, embora geralmente o gênero esteja expresso entre parênteses, após o título da música, não se especifica *de que informação se trata*. Melhor dizendo: não é referida a palavra “gênero”, ou qualquer outra. A única exceção é o disco da XIV Califórnia, que traz a mesma indicação ambígua encontrada nos regulamentos: “gênero/ritmo”.

Entenda-se aqui por *gênero*, em suma, tal como o emprega Paixão Cortes, um conjunto mais ou menos definido de constantes poéticas, musicais e coreográficas, diretamente relacionado às danças tradicionalistas. A decisão de incluir essa informação, que se encontra mais comumente vinculada ao aspecto *musical* das canções, no *corpus*, foi tomada tendo-se em mente também o aproveitamento futuro da mesma, num eventual desdobramento deste estudo.

2.2.3. Metodologia de abordagem

Uma vez estabelecidos os textos das canções, o passo seguinte foi definir um padrão de análise ou coleta de dados, isto é, um método de abordagem a ser aplicado a todas as canções, sob a forma de um elenco de questões a serem respondidas com base em cada uma delas.

Como guia para esta análise, utilizou-se o artigo de Antônio CÂNDIDO intitulado “Exercício de Leitura”, o qual recomenda iniciar-se uma análise “objetiva e metódica (...) pelos elementos por assim dizer ‘palpáveis’ do poema”, na seguinte ordem: em primeiro lugar, devem-se abordar os “elementos relativos ao gênero onde o poema se enquadra, pois eles são normas anteriores que se tornam um ponto de partida impessoal”; a seguir, deve-se procurar esclarecer “o sentido de cada palavra e cada verso”; e finalmente, deve-se “focalizar os elementos ‘materiais’, os mais ‘palpáveis’ de todos: metro, rima, estrofação, pontuação e, sobretudo, a relação entre eles”. Em todas

as etapas, segundo CÂNDIDO, “é preciso fazer um esforço para passar da descrição atomizada de cada elemento para a correlação entre eles, pois é esta que revela a fórmula própria do poema” (1975, p. 9-10)

Os elementos mais “palpáveis” do poema são, sem dúvida, os componentes do que se costuma chamar a sua “forma”, podendo ser tomada aqui essa palavra em suas acepções mais correntes, extensivas à vida ordinária e encontradiças em qualquer dicionário: “feitio”, “configuração” (FERREIRA, 1994) “talhe”, “feição”, “disposição exterior das partes”, “constituição” (AULETE, 1964, v. 3, p. 1818), etc.

Já com a recomendação de “esclarecer o sentido de cada palavra e cada verso”, Cândido procura assegurar uma perfeita compreensão do texto em seu nível semântico.

Por fim, com respeito à “correlação” entre os elementos, é necessário lembrar que, no caso da canção, elementos *musicais* interferem também na forma do poema. Desde que se tenha isso em mente, é perfeitamente plausível a aplicação, na análise desses textos, de um método desenvolvido para análise de poemas “puros”.

Assim, o elenco de questões propostas a cada poema incluiu os seguintes elementos, formais e contedúísticos: os metros empregados; o número de estrofes; o número de versos de cada estrofe; a repetição sistemática de determinados versos; a presença de estribilho; a maior ou menor regularidade do ritmo; o esquema de rimas, constante ou variável, e sua importância estrutural no poema; a utilização de aliterações; a possibilidade de se identificar um “eu poético”, ou um interlocutor a quem ele se dirige; os tempos e modos verbais empregados; a quantidade de vocábulos regionais; o uso de enumerações, ou anáforas; a presença de traços estilísticos de outros gêneros que não o lírico; as metáforas mais comuns; os temas predominantes; a identificação de tipos mais ou menos definidos; etc.¹³⁵

A fim de exemplificar o método empregado, estão descritos a seguir, detalhadamente, os passos seguidos na análise da canção “Pampa pietà” [XVII.F*]

¹³⁵ Na formulação destas questões, contamos também com conselhos úteis da Profa. Dra. Maria da Glória Bordini, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2.2.3.1. Um exemplo de análise: “Pampa Pietà”

PAMPA PIETÀ (valsa)

Dilan Camargo / Newton Bastos

Texto	Rimas	Estrofe	Parte da estrofe	tipo estrofe
1. Ó Mãe das nascidas manhãs os cães farejam tuas irmãs. Tende piedade de nós herdeiros, parceiros dos pecados do mundo no campo no amplo na pampa sem fim tende piedade de nós.	A A B C D E E F B	1 ^a	1 2	I
2. Estr: { Pampa, pampa pampa, pietà! } 2x	A B	—	—	—
3. { Pampa quanto sogá quanto sova quanta cova sem altura sepultura pá de corte ao pé da morte. } 2x	A B B' B' C C D D	2 ^a	1 2	II
4. Ó Pai dos rebanhos das reses ouve o tamanho das rezas. Tende piedade de nós campeiros, tropeiros despiedados, sem mundo no campo no amplo na pampa sem fim tende piedade de nós.	A B C D E F F G C	3 ^a	1 2	I
<i>Estr.</i>	—	—	—	—
1. Pampa quantas luas sargas nuas dores tuas só lonjuras criaturas pés sem sorte fé prá os fortes.	A B B B B' B' C C	4 ^a	1 2	II
2. Pampa quantas luas sargas nuas dores tuas sem altura só lonjuras pá de corte ao pé da morte.	A B B B B' B' C C	5 ^a	1 2	II
<i>Estr.</i>	—	—	—	—

Em primeiro lugar, chama a atenção a introdução, numa canção regionalista, de uma palavra estrangeira já no título: *pietà*, que em italiano significa “piedade”. Apesar disso, como se poderia esperar, não há qualquer reflexo, na canção, da cultura do imigrante italiano. O que pretendeu o poeta foi introduzir um elemento cristão, no poema, pela referência explícita à liturgia da igreja católica. Nos versos 1, 3, 5 e 9 da primeira estrofe (e igualmente nos v. 20, 22, 24 e 28 da terceira) podem-se ler adaptações e citações literais de trechos do *Kyrie* e do *Agnus Dei*. Esse apoio nas formas litúrgicas é recurso formal inédito nas canções do *corpus*, e especialmente significativo quando se recorda que o folclore gauchesco, por razões históricas, guarda tão poucas manifestações ligadas à religião católica.

Quanto ao gênero *valsa*, trata-se do único caso no *corpus* (com exceção de uma toada-valsas) e refere-se, como é sabido, estritamente a um gênero musical de dança, não tendo qualquer implicação na forma poética.

Usaram-se o ritmo e a extensão dos versos como critério para a classificação das cinco estrofes em dois grupos, conforme se vê acima na coluna à direita. Já a divisão de cada estrofe em duas partes leva em conta não apenas a extensão dos versos (caso das estrofes de tipo I, somente), mas também a respiração musical, mais evidente nas estrofes do tipo II, mais sutil nas do tipo I.

A canção está constituída de cinco estrofes, cujo número de versos varia entre oito (tipo II) e nove (tipo I). Não há versos repetidos individualmente nas estrofes. Porém a segunda estrofe é integralmente repetida, procedimento que confere simetria ao conjunto, que pode ser assim representado, segundo a alternância ou repetição dos dois “tipos de estrofe”: I, II, II, estr; I, II, II, estr. Sobre o estribilho, porém, é que repousa a função reiterativa, limitando-se seu texto ao título da canção.

Quanto ao número de sílabas, os versos variam de uma a oito, com esquemas variáveis de acentuação.

Nas estrofes do tipo I (primeira e terceira) predominam os versos mais longos, especialmente na primeira parte de cada uma delas. Do sexto em diante, os versos “encurtam”, mantendo-se porém o ritmo ternário característico desse tipo. As segundas partes dessas estrofes são idênticas, bem como o terceiro verso da primeira

parte de cada uma delas.

As estrofes de tipo II iniciam-se todas, tal como o estribilho, pela palavra “pampa”. O ritmo binário predomina. São constituídas na maior parte por versos de três sílabas. Permanece no tipo II a divisão da estrofe em duas partes (no caso, metades iguais) que encontram correspondência entre si. Por exemplo, as primeiras metades da quarta e da quinta estrofes são rigorosamente iguais. Além disso, um mesmo verso (“só lonjuras”) aparece nas segundas metades das duas, porém em posição diferente. Já as segundas metades da segunda e quinta estrofes são praticamente iguais, com exceção de um verso (“só lonjuras” substitui “sepultura”).

Nas estrofes do tipo II, as rimas obedecem a esquema idêntico, *tomando-se cada metade individualmente*. O esquema das primeira metades é ABBB (desconsiderando, aqui, a diferença entre rimas consoantes e assonantes), enquanto o das segundas seria AABB. De maneira geral, predominam as rimas emparelhadas. As estrofes do tipo I têm maior ocorrência de versos brancos.

Passando-se ao nível semântico do poema, verifica-se que, nas estrofes do tipo II, justifica-se o pedido de piedade que é formulado nas estrofes do tipo I. Nestas, os interlocutores parecem ser, a uma primeira leitura, a Virgem Maria e Deus Pai, se levarmos em conta a referência à liturgia cristã. Porém há a possibilidade de a “mãe das manhãs” ser simplesmente a “mãe natureza”, enquanto o “pai dos rebanhos” poderia ser o próprio pampa. Nas estrofes do tipo II, bem como no estribilho, a palavra “pampa” desempenha aparentemente o papel de vocativo, especialmente quando se observa o uso da segunda pessoa, nos v. 32 e 40. Contudo, a piedade também pode estar sendo pedida não *ao* pampa, mas *para* (ou *em benefício de*) ele.

Em relação aos verbos, predomina o modo imperativo, como é próprio da oração. Note-se, contudo, a ausência de verbos em todas as estrofes de tipo II.

Quanto ao vocabulário utilizado, a canção pertence ao grupo majoritário das que empregam *alguns*¹³⁶ termos regionais (quatro, além de “pampa”: “soga”, “campeiros”, “tropeiros” e “sangas”), em medida que não chega a impossibilitar sua

¹³⁶ V. Item 2.3.3, adiante.

compreensão pelo forasteiro. Observe-se ainda que a palavra “pampa” recebe artigo feminino, tal como no idioma espanhol, sendo em português corrente o gênero masculino. É significativo, com relação ao bilingüismo do falar gaúcho, o fato de que o texto dos encartes consultados traz o artigo masculino; enquanto a gravação, cuja versão prevaleceu por ser considerada aqui fonte primária, conforme se viu há pouco no Item 2.2.2, traz o feminino.

No v. 4, o sujeito lírico, “herdeiro” daquilo pelo qual se julga merecedor da piedade, declara-se a seguir também “parceiro”, isto é, co-responsável pelos “pecados do mundo”. É interessante observar, nesse verso, a ocorrência de uma rima interna entre os dois vocábulos, que enfatiza a diferença de grau entre “herdeiro” e “parceiro”. Recurso semelhante é empregado no v. 23.

Algumas das imagens sugeridas permanecem um tanto obscuras após a leitura, caso daquela contida no v. 2, por exemplo. Não obstante, a maior parte das expressões carrega um razoável grau de originalidade e polissemia. É o caso do verso “pés sem sorte” (quarta estrofe), que dá a idéia de “criaturas” que andam a esmo pelas “lonjuras”. Ou “ao pé da morte”, que denota ao mesmo tempo a *imediação* da morte e o gesto do homem que, *com o pé*, afunda no solo a “pá de corte” para, entre outras coisas, cavar uma “sepultura”.

Quanto ao assunto da canção, provavelmente refere-se o poeta, com “pecados do mundo”, à morte e à violência no campo de um modo geral, reforçada pela menção a “sepulturas sem altura”. Não parece referir-se, entretanto, explicitamente às guerras, como ocorre em outras canções do *corpus*. Exatamente pela dificuldade de redução do poema a um “tema” único é que ele demonstra ser um dos mais ricos do *corpus*. No que tange aos aspectos formais, de igual maneira ficou demonstrado um grau considerável de complexidade.

No próximo capítulo, serão analisados os resultados obtidos mediante a aplicação do método de abordagem acima descrito às demais canções do *corpus*, considerando-se as relações entre esses resultados individuais.

2.3. RESULTADOS DA ANÁLISE DAS CANÇÕES

Uma vez coletados os dados referentes a cada uma das canções individualmente, conforme descrito no Item 2.2.3 do Capítulo anterior, passou-se à sistematização dos mesmos, na tentativa de montar um quadro mais ou menos sintético que refletisse o *conjunto* das canções, sem deixar de mencionar aquelas que se destacam individualmente, por algum motivo. Embora alguns desses dados não se revelassem propriamente úteis aos objetivos deste estudo, optou-se por transcrevê-los mesmo assim, a fim de que o quadro resultasse o mais amplo possível. Correu-se assim o risco de uma certa prolixidade, com a vantagem de facultar a cada leitor a escolha dos dados que mais lhe interessam pessoalmente.

É importante, antes de passar aos resultados, advertir outra vez para a particularidade, implícita na escolha do *corpus*, de que tais dados referem-se a canções *premiadas* pelo Festival. Apontam, portanto, tendências não apenas do trabalho dos poetas, que as produzem desinteressadamente ou com o objetivo imediato de vencer o certame; mas também da ideologia dos promotores do evento, ou das comissões julgadoras e de triagem por eles nomeadas, que escolhem os vencedores. O mesmo método de trabalho aqui empregado, se aplicado a um *corpus* mais abrangente, para cuja seleção não fosse utilizado o critério da premiação, com certeza daria resultados que diriam mais dos autores e menos dos organizadores.

2.3.1. Aspectos do gênero

Conforme a seqüência proposta por Antônio Cândido (Item 2.2.3 do Capítulo anterior), num primeiro momento foi levantada estatisticamente a *frequência* de cada gênero nas canções do *corpus*. Verificou-se aí uma grande diversidade de gêneros: vinte e cinco, para sessenta e sete canções, conforme mostra o quadro abaixo:

gênero	quantidade de canções	gênero	quantidade de canções
lamento	1	vaneira ou vaneirão	7
exaltação	1	mazurca	2
milonga*	19	ritmo de terno de reis	1
neo-regionalismo	1	toada - valsa	1
galope	1	canção**	2
canção estilo	2	polca	1
fandango	2	bugio	2
toada - canção	1	ritmo binário	1
toada	10	valsas	1
rancheira	6	xote	1
tatu	1	candombe	1
chimarrita	2	total	67
* Inclui uma “milonga pampeana”			
** Inclui uma “canção missioneira”			

Observa-se, em primeiro lugar, a franca predominância do gênero *milonga*, com dezenove exemplos (28% do total). Na segunda década do período focado essa predominância se acentua: dessas dezenove, doze foram apresentadas nos anos 80.

Trata-se de um gênero poético-musical originário do Prata¹³⁷, sendo sua existência registrada no Uruguai já por volta de 1870. O texto da milonga, originalmente improvisado por um ou dois (isto é, em desafio, exatamente como mais tarde a “trova” gaúcha) *milongueros*, era constituído por quadras. À medida que o termo passa a designar uma canção composta (não improvisada), passa a admitir sextilhas, oitavas e décimas, tornando-se pouco a pouco mais complexa. (AYESTARÁN, 1978, p. 67-77) Registra-se também o termo na acepção de “dança popular” e, por extensão, “baile ou festa”. (LYNCH, 1953, p. 49-53; BORGES & CASARES, 1955, p. 780).

¹³⁷ É curioso, como bem observam LESSA e CORTES, que o vocábulo “milonga”, embora hoje carregado de conotações platinas para os rio-grandenses, tenha origem presumivelmente africana (1975, p. 183). Para a etimologia do vocábulo, v. CASCUDO (s.d, p. 578-579).

Para o folclorista uruguaio Lauro AYESTARÁN, o *milonguero* seria herdeiro direto do lendário *payador*, já inteiramente desaparecido no final do século passado:

El esquema psicológico del payador se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del “trovero” — del que trova, halla o inventa — es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado a la luz de los fogones de los días heroicos; éste en los ambientes espesos de las “academias” o bailes de candil. El trovador en una lujosa teoría de la rima, despliega soberano su pensamiento en la compleja estrofa de la décima; el milonguero concentra su pensamiento en la humilde y cómoda cuarteta. Los versos del primero ruedan sobre las luchas de la patria naciente por la conquista de una independencia: es la voz colectiva de la nacionalidad; los versos del milonguero, muy a menudo sobre las luchas a arma blanca por la conquista de una mujer, son la voz individual del “compadrito” (...)

Pero si el lugar, el metro y el contenido son distintos, la actitud y su resultante, el acto de improvisar cantando, son los mismos.
(1978, p. 68-69)

Eis aí um inegável ponto de contato da moderna canção nativista com a tradicional poesia Gauchesca dos países vizinhos. Seguindo o trajeto comum a todas as modas, a milonga sai das cidades — Montevideú e Buenos Aires — passando pelos arrabaldes em direção ao campo, onde fixa residência de forma definitiva. Nesse caminho, termina por ser “contrabandeada” para nosso Estado onde, em 1912, João Cezimbra JACQUES já registra sua existência, definindo-a sucintamente: “Espécie de música crioula platina, cantada ao som da guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha e o pericón, adaptada entre a gauchada rio-grandense da fronteira” (1979, p. 167).

É claro que as milongas da Califórnia já não são as uruguaias de 1870, nem as que terá ouvido Cezimbra Jacques no início deste século. Formalmente, há no *corpus* uma grande liberdade no que tange ao esquema acentual-silábico, número de versos de cada estrofe, número de estrofes, etc. Com freqüência, mas não sempre, apresentam um refrão, cujo ritmo geralmene contrasta com o das estrofes. Os temas também são os mais variados.

Por ser o mais representativo numericamente, o gênero milonga presta-se à

verificação, no *corpus*, da validade da própria definição de *gênero* aqui empregada, como um conjunto de constantes poético-musicais (V. Subitem 2.2.2.4, acima). E, com efeito, no que tange à variedade de aspectos formais, as milongas acompanham o conjunto do *corpus*, não sendo possível determinar tais constantes. O que torna extremamente problemática aquela definição, que mereceria um estudo específico.

Em “Flor de Campeira” a milonga torna-se objeto da canção, cujas três primeiras estrofes recomendam os temas de que ela deve tratar:

Uma milonga pachola
Pra se cantar a vida inteira
Tem que ser flor de campeira
Como um laço a bate-cola.

Tem que falar de cavalos,
De tombos e gauchadas,
Rodeios nas madrugadas
Contrapontando com galos,

Saudades da sesta boa
No galpão onde eu encilho,
Meu pingo quebrando milho
Pelas tardes de garoa. [XVIII.C]

para depois exemplificar com seis estrofes que falam de seis cavalos de pêlos diferentes. No estribilho, abaixo reproduzido:

Milonga flor de campeira,
Te canto de pêlo a pêlo,
Se cada verso é um sinuelo
Pra outro que vem de atrás.

Grifamos o trecho que faz menção ao caráter de *trova* ou *desafio* improvisado que a milonga, conforme afirma Lauro Ayestarán, possuía originalmente, embora a canção seja interpretada por um só cantor. A obrigatoriedade, definida em regulamento, de respeitar-se o limite temporal máximo de quatro minutos para cada canção impede, na prática, que a Califórnia seja palco da *trova* tradicional, mas não impede que ela possa ser estilizada, como nesse caso.

Outro gênero de origem platina presente no *corpus*, ainda que em pequeno número (somente dois casos) é a *canção estilo*. Embora não tenha logrado a popularidade da milonga deste lado da fronteira, o *estilo*, também chamado de *décima*,

tornou-se “*la forma lírica más noble y más socializada en el ambiente rural uruguayo*” (AYESTARÁN, 1978, p. 29). Formalmente, as duas canções do *corpus* batizadas como *estilo*, entretanto, pouco ou nada têm em comum com o modelo tradicional uruguaio, ou mesmo entre si. Uma tem metro variável; a outra, alexandrinos. Nenhuma delas utiliza estrofes de dez versos, ou *décimas*. Nesse caso, contudo, é necessário esclarecer que a denominação *décima*, no Rio Grande do Sul, difundiu-se popularmente com o sentido genérico de “cantoria narrativa” — ou *romance*. Embora registrem-se no cancionero folclórico exemplos de *décimas* efetivamente constituídas de estrofes de dez versos, predominam as quadras ou sextilhas, geralmente de redondilhas maiores. (MEYER, 1975, p. 96; GARCIA, 1990, p. 77) Entre os dois exemplos do *corpus*, “Último grito” [III.2] e “Canção dos arrozais” [IV.1], somente a primeira apresenta-se com traços de narrativa.

Caso polêmico é o da *toada*, segundo gênero mais freqüente no *corpus*, com 18% das canções, incluindo-se aí dois exemplos mistos: uma *toada-canção* e uma *toada-valsas*. Para Câmara CASCUDO, o termo “é sempre ligado à forma musical e não à disposição poética” (s.d, p. 872), e é utilizado amiúde simplesmente como sinônimo de *melodia*. Embora esteja disseminada por todo o Brasil — ou talvez por isso mesmo — é difícil encontrar-lhe características definidas. Para a musicóloga Oneyda Alvarenga, o pouco que se pode dizer da *toada* em geral é que “seus textos são curtos — amorosos, líricos, cômicos — e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão” (*apud* CASCUDO, s.d, p. 872).

A maior parte dos gêneros encontrados no *corpus*, conforme visto no Item 2.2.2.4 do Capítulo anterior, diz respeito a danças, pouco revelando sobre a forma poética que casualmente lhe corresponde na canção analisada. É o caso tanto das mais antigas, trazidas pelos portugueses ou açorianos — *tatu*, *chimarrita* e *fandango* — quanto daquelas que aqui chegaram no século XIX, danças de salão vindas de Paris através do Rio de Janeiro, e que sofreram maior ou menor aculturação — *mazurca*, *valsas*, *xote*, *polca*, *rancheira*, *vaneira* e *vaneirão*. Todas as danças citadas (bem como a *milonga*) estão descritas por LESSA e CORTES em *Danças e Andanças da Tradição Gaúcha* (1975), e juntas compreendem vinte e cinco canções (37% do *corpus*). Esse simples dado indica que o trabalho de pesquisa desses autores, fundadores do

Movimento Tradicionalista Gaúcho, representou a base sem a qual uma iniciativa como a Califórnia teria poucas probabilidades de se realizar, ainda que os autores e compositores tenham usado com crescente liberdade os gêneros descritos, o que é próprio aliás da poesia moderna.

Dentre as diversas danças acima mencionadas e aproveitadas pelos compositores da Califórnia, destacam-se individualmente a *mazurca* e sua derivada, a *rancheira*, que somam oito exemplos; e o par *vaneira-vaneirão*, com sete. Nenhuma delas apresenta, nos exemplos do *corpus*, características poéticas bem definidas.

Encontramos ainda outros gêneros, não descritos por LESSA e CORTES (1975), ocorrendo esporadicamente, os quais serão referidos de maneira breve: *neo-regionalismo*, *lamento*, *exaltação*, *galope*, *ritmo de terno de reis* e *ritmo binário*. Com exceção do primeiro, os demais nada têm de propriamente regional.

O termo *neo-regionalismo* parece ter sido empregado pela primeira vez no “batismo” da única canção do *corpus* aí enquadrada, “Gaudêncio Sete Luas” [II.2], quem sabe pela impossibilidade de classificá-la em qualquer dos gêneros conhecidos. O termo “neo-regional” chega a ser empregado na imprensa em pelo menos duas oportunidades, em 1975 e 1976¹³⁸, portanto antes da popularização do termo “nativismo”. Isto sugere que a procura de um nome adequado para a música que se fazia desde a existência da Califórnia, e que marcasse suas diferenças em relação ao Tradicionalismo, possa ter passado (sem sucesso) por “neo-regional”, antes de terminar pela popularização definitiva de “nativismo”.

Os *ternos de reis*, representados no *corpus* pela canção “Facho da Estrela Guia” [IX.F] — e que foram posteriormente objeto de pesquisas de Paixão Cortes — cuja tradição foi trazida ao Brasil pelos portugueses, são grupos de cantores que ainda hoje, no interior do País, entre o Natal e o dia 6 de janeiro, percorrem as casas da vizinhança cantando e solicitando alimento ou dinheiro. O nome, no caso da canção citada, serve aqui para designar o gênero poético-musical afeito a essa manifestação folclórica. (CASCUDO, s.d, p. 774)

¹³⁸ *Folha da Manhã*, 8 dez. 1975, p. 50 e 11 fev. 1976, esta última matéria assinada por Maria Trudy WAGNER. Ambas referem-se ao trabalho do grupo Pentagrama, de Ivaldo Roque e Jerônimo Jardim.

O termo *lamento*, gênero da primeira canção vencedora da Califórnia, “Reflexão” [I.1], não designa nenhum gênero musical conhecido na atualidade. Como gênero poético, lamento seria sinônimo de *treno*, que “designava, entre os gregos, as ladainhas ou cantos fúnebres (...) penetrando no Cristianismo, [e] floresceu nas lamentações bíblicas de Jeremias. Nas literaturas modernas, considera-se *treno* todo poema lírico de lamentação ou memória dos mortos”. (MOISÉS, 1982, p. 498-499)

O *galope*, encontrado somente na canção, “Canto de aurora” [II.3], não tem qualquer relação aparente com o “galope” ou “martelo-agalopado”, sextilha de decassílabos cantada em desafio pelos cantadores do Nordeste brasileiro.

Ritmo binário, obviamente, diz respeito apenas ao ritmo musical da canção, não constituindo gênero. Também não foram encontradas referências anteriores ao gênero *exaltação*.

Outro gênero presente no *corpus*, e igualmente não mencionado no estudo pioneiro de LESSA e CORTES, possui denominação um tanto abrangente demais para ter alguma utilidade neste estudo. Trata-se do gênero... *canção*! Registra-se um único exemplo no *corpus*, além das já mencionadas *canção estilo* (dois exemplos) e *toada-canção* (um exemplo). Já a canção “Prece ao Minuano” [I.2] é a única apresentada como *canção missioneira*. Embora Paixão CORTES (1984) não reconheça, em sua “Classificação da Música Rio-Grandense”, nenhuma “música missioneira”, é possível que o poeta-compositor pretendesse traduzir num gênero poético-musical específico alguns aspectos da fisionomia cultural própria da região das Missões¹³⁹, reconhecidamente distinta da Campanha, os quais contudo não foi possível identificar com clareza. Cabe, porém, assinalar que alguns dos mais destacados poetas da Estância da Poesia Crioula procedem daquela região do Estado, caso de Aparício Silva Rillo e Jayme Caetano Braun, por exemplo. E que a própria Califórnia, reconhecendo tais peculiaridades regionais, ofereceu prêmios específicos para o “melhor tema das missões” ou “missioneiro” em quatro das dezenove edições abrangidas por este estudo, embora nenhuma dessas canções tenha sido classificada para a etapa final.¹⁴⁰

¹³⁹ “Missões”: v. Glossário, Anexo B.

¹⁴⁰ Cfe. Item 2.2.1.1 do Capítulo anterior.

Cabe mencionar, ainda, um gênero não referido explicitamente em nenhuma canção, mas indicado nos títulos de duas delas, “Romanceiro da Erva Mate” [IX.P] e “Romance na Tafona” [X.R]. No primeiro caso, parece haver o autor empregado impropriamente o termo “romanceiro”, em lugar de “romance”. O sentido deste último termo, em que se poderia enquadrar as duas canções, é o de “composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas ou redondilhos maiores” (MOISÉS, 1982. p. 451). Emprega-se “romanceiro” em geral para designar a compilação em volume de vários “romances” (*ibid*, p. 460).

Augusto MEYER refere-se, em introdução ao *Cancioneiro gaúcho*, à escassez desse gênero no folclore do Rio Grande do Sul, sendo o “Lunar de Sepé” o único romance completo conhecido de origem autóctone, mesmo reconhecendo nos versos do “Boi Barroso”, do “Tatu” e da “Chimarrita” uma “tendência para articular-se em romance (...) mas não passam de um vago esboço”. (1959, p. 25) Versando contudo, as duas canções do *corpus* citadas acima, sobre matéria amorosa, é possível ainda que “romance” esteja aí empregado somente no sentido mais vulgar de “história de amor”.

Por fim, antes de abordar aspectos formais das canções, no Item seguinte, é importante ressaltar que não foi possível estabelecer correspondência entre *gênero* e *forma* das canções de maneira inequívoca, conforme já apontado acima com respeito à milonga.

2.3.2. Em busca de um modelo formal

Seguindo ainda o roteiro sugerido por Antônio Cândido em “Exercício de Leitura” (conforme Item 2.2.3 do Capítulo anterior), passou-se diretamente ao terceiro ponto, o levantamento dos elementos mais concretos dos poemas, para só depois atacar o segundo, referente ao nível semântico.

2.3.2.1. METRO E RITMO

O aspecto *rítmico* da canção é talvez aquele que reflete mais claramente o seu caráter híbrido. Embora haja uma quantidade considerável de poemas perfeitamente

metrificados, com acentos regularmente distribuídos; verifica-se com frequência, por exemplo, que dois versos com distinto número de sílabas adaptam-se facilmente a uma mesma frase musical. O contrário também ocorre, isto é, o mesmo verso pode receber duas melodias diferentes, quando repetido. Mas, entre a música e o poema: qual deles teria influenciado o outro? Aquele que foi criado antes, por certo. Mas, e quando a criação se dá simultaneamente? Um trabalho de pesquisa interessante poderia dedicar-se a estabelecer os sentidos dessa complexa interação.

Não houve por certo nenhuma surpresa quando se constatou que trinta e oito canções (57%) tinham como metro predominante o heptassílabo ou redondilha maior. Esse verso não apenas é o mesmo em que está vazada a maior parte do cancionero folclórico brasileiro e gaúcho, derivado da tradição lusa, como ainda corresponde, no idioma espanhol, ao verso octassílabo empregado por praticamente toda a poesia Gauchesca Platina.

O segundo verso mais empregado, porém, foge à tradição folclórica: é o alexandrino, que predomina em sete canções (10%). Trata-se de um fato no mínimo curioso, se considerarmos que há, por exemplo, apenas um caso de predominância de decassílabo, verso clássico bem mais comum na língua portuguesa. O uso do metro alexandrino sugere uma forte influência de modelos eruditos sobre os poetas da Califórnia.

Outro indício significativo de discordância em relação à tradição do cancionero popular é a existência de doze canções (18%) com versos de metro bastante variável, nas quais não predomina nenhum em especial. Aí se enquadram tanto aquelas de versos livres, como as que, em diferentes estrofes e no estribilho, utilizam vários metros distintos.

Em relação ao esquema acentual-silábico dos versos, encontrou-se variável tendência à regularidade em quarenta e oito canções (72%). Incluem-se nestas somente doze (18%) de ritmo perfeitamente regular do início ao fim; enquanto trinta e seis apresentam distintos esquemas de acentuação ao longo dos versos, sempre com tendência a predominar um ou dois dentre esses esquemas. As restantes têm ritmo irregular, sem que se possa distinguir um padrão dominante.

2.3.2.2. ESTROFAÇÃO

Quanto à extensão total, as canções têm de duas a nove estrofes, sendo quatro o número mais comum (vinte casos, ou 30%). Quarenta e oito delas (72%) têm entre quatro e seis estrofes. Conforme já foi dito no Item 2.3.1, a extensão é limitada pelo regulamento, que fixa em quatro minutos a duração máxima de cada canção.

Os autores dividem-se quanto ao uso ou não de estribilho, havendo uma ligeira superioridade numérica das canções que não o apresentam: trinta e sete (55%) contra trinta (45%). Nos casos em que há estribilho, na maior parte das vezes este é repetido a cada uma (dezoito casos, ou 49%), duas (onze casos, ou 30%) ou ainda três estrofes (sete casos, ou 20%). Registram-se ainda, em quatro casos, fórmulas mais complexas de estribilho variável, isto é, que tem um ou mais versos alterados a cada repetição.

Com relação ao número de versos em cada estrofe, a tradição folclórica é majoritariamente seguida: em metade das canções a quadra reina soberana. Somando-se-lhes aquelas em que predominam outras estrofes com número par de versos de uso bastante difundido no vernáculo — oitavas e sextilhas, estas também largamente empregadas na Gauchesca Platina — chega-se a 81%!

2.3.2.3. RIMAS

Por seu papel importante não apenas quanto à sonoridade, mas também no reforço do ritmo, a rima reveste-se de grande importância no estudo da canção.

Dentre as canções estudadas, somente quatro (6%) não apresentam esquema de rimas definido, isto é, constituem-se de versos brancos ou apresentam rimas meramente eventuais. Dentre as que apresentam esquema definido, vinte e nove (43%) mantêm idêntico esquema do início ao fim, enquanto trinta e quatro (51%) apresentam esquemas distintos nas distintas estrofes. Dentre todas as canções, vinte e sete (40%) têm a característica de rimar invariavelmente os versos pares, típica das quadrinhas do cancionero popular gaúcho e brasileiro.¹⁴¹

¹⁴¹ No levantamento das rimas, levamos em conta exclusivamente as estrofes, excluindo os estribilhos, que freqüentemente apresentam esquemas contrastantes.

No que diz respeito às rimas, um dado importante é a presença de *rimas assonantes* em dezoito canções (27%), desconsideradas nesse número aquelas em que tais rimas aparecem apenas *internamente*, com o que o percentual elevar-se-ia a 39%. De uso pouco comum na poesia vernácula, embora presentes já nas cantigas galego-portuguesas, tais rimas só vieram a ser exploradas sistematicamente no Brasil por alguns dos maiores poetas deste século, entre eles João Cabral de Melo Neto. A larga disseminação de seu uso na poesia de língua espanhola, inclusive na Gauchesca, aponta para uma influência dessa tradição sobre as canções da Califórnia.

Se é notável a ocorrência de rimas *pobres*, em quase metade do *corpus*, não o é menos a frequência com que se encontram, em medidas variáveis, rimas *internas* (presentes em 31%) e *aliterações* (em 15%), atestando uma evidente preocupação com a sonoridade. Vale a pena destacar individualmente, nesse aspecto, alguns exemplos:

A canção “Tropa de Osso” destaca-se do conjunto pelo emprego eficaz de diversas aliterações sobre as consoantes /s/, /p/, /v/ e /d/, e especialmente sobre /m/ e /n/ — fonemas que favorecem a projeção da voz do cantor — como se vê na primeira estrofe, abaixo reproduzida:

De vez **em** quando **no** horizonte do passado
Surge **uma** **nuvem** de lembranças andarilhas
Vai repontando para dentro do **meu** peito
A **minha** **infância** com seus ossos **em** tropilha. [IX.R]

O mesmo recurso é empregado, em menor grau, em outra canção do mesmo autor, “Não Podemo se Entregá pros Home”, onde a alternância das vogais /a/ e /e/ nas sílabas tônicas parece incentivar no intérprete o tom desafiador, de bravata explícita, contido no texto:

O gaúcho desde piá vai aprendendo
A ser valente, não ter medo, ter coragem
em manotaços do tempo e em bochinchos
retempera e moldura sua imagem [XII.P]

Outro exemplo, a canção “Veterano” [X.C(P)*] traz, ao longo de nove quadras (quase todas com esquemas de rimas distintos entre si), vinte e cinco redondilhas maiores com rimas assonantes em /e/ e /o/, as quais contêm nada menos do que onze distintas combinações de consoantes. A canção “Descaminho” [XII.R], do

mesmo autor, apresenta, ao longo de quatro oitavas, em todos os versos pares a mesma rima assonante (em /i/ e /a/).

Se os exemplos citados não são suficientes para situar os poetas entre os maiores da língua, nem apresentam inovações formais consideráveis, com certeza servem para assinalar a existência, no *corpus*, e no universo que este procura representar, de poemas bem realizados quanto ao aspecto da sonoridade, o que freqüentemente passou despercebido por leitores que, preocupados em realizar a crítica da ideologia tradicionalista, não se interessaram pelas conseqüências que poderiam extrair dos elementos mais “palpáveis” do poema.

2.3.2.4. INTERAÇÃO DOS ASPECTOS FORMAIS

O cruzamento dos dados relativos à métrica e à estrofação das canções aponta para um modelo formal bastante conservador, baseado no cancionário folclórico: a metade delas utiliza-se preferencialmente do verso heptassílabo em quadras, sextilhas ou oitavas. Dentre as canções compostas por quadras (metade do *corpus*, portanto), um terço (um sexto do total) seguem o esquema tradicional de rimas ABCB. Somando-se a estas as de esquema ABAB, chegamos a um total de 27% de canções do *corpus* compostas predominantemente de quadras, em que rimam sempre os versos pares.

Pode-se interpretar tal dado como sintoma de excessivo conservadorismo; é preciso contudo ter em conta que os modelos existem para serem imitados, ou não teriam esse nome. E não se poderia esperar que, em tão curto espaço de tempo, um modelo estabelecido por séculos de tradição pudesse ser simplesmente *substituído por outro qualquer*. O que temos, isto sim, são tentativas que se distanciam mais ou menos do modelo dado, apontando em direções as mais diversas, sem contudo lograrem fixar novos modelos a serem imitados.

Entre as dezenove canções que combinam a predominância de quadras com o verso heptassílabo, verificou-se que somente três não rimam invariavelmente os versos pares, seguindo os esquemas ABAB ou ABCB. Chegamos assim ao número de dezesseis canções que, no aspecto formal, vinculam-se estritamente a esse modelo — quadra, heptassílabo, rima nos versos pares — quase uma em cada quatro!

É interessante notar que, entre essas dezesseis, seis são de um mesmo autor: Luiz Coronel. As quais compreendem, aliás, toda a produção do poeta premiada na Califórnia, no período estudado¹⁴². Abaixo vai transcrito um trecho da entrevista por ele concedida:

Eu tinha uma criação dentro do meu estilo, dentro do *meu verso*. Inclusive talvez tenha sido um dos primeiros a fazer *quadras*, dentro do regionalismo. Havia uma *tradição payadora*, que era outra estrutura de versos: *décimas*, (...) E eu fazia *quadrinhas*, que era a velha *tradição lusa*, que acompanha a Revolução Farroupilha. Eu tinha lido aquelas coisas. Os cantos da Revolução Farroupilha eram quadrinhas... Então, eu estava muito dentro dessa tradição aí, dessa linha das quadras, dos versos vigorosos.¹⁴³

Quando se refere à tradição *payadora*, contrapondo-lhe a tradição lusa, o poeta remete evidentemente à Gauchesca Platina, tradição que se encontrava representada, no Rio Grande do Sul, pela Estância da Poesia Crioula, entidade-membro do MTG que, como se viu no Item 1.3.3 da Primeira Parte, participou ativamente da criação da Califórnia.

Em artigo intitulado “Poesia Nativa”, publicado na imprensa apenas dois dias após a realização da VI Califórnia, o poeta Jayme Caetano BRAUN, sócio-fundador da Estância, inicia resumindo a história da Gauchesca Platina, pois “para estudar a Poesia Nativa do Rio Grande do Sul, temos de começar com uma tropeada nos descampados platinos.” E declara, mais adiante: “podemos então chegar à conclusão de que foram os *payadores* os criadores da poesia nativa” (BRAUN, 1976, p. 4)¹⁴⁴.

Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares atribuem esta última afirmativa ao historiador da literatura argentina Ricardo Rojas, para em seguida questionarem sua

¹⁴² Convém mencionar que Coronel, quanto ao número de canções incluídas em nosso *corpus*, ocupa o segundo lugar, ficando atrás somente de Aparício Silva Rillo (este com sete canções). Tomando-se em conta todas as canções gravadas em discos da Califórnia, no período estudado, ambos conservam as posições: Rillo tem dezoito canções e Coronel, dezessete.

¹⁴³ Os grifos são nossos. A íntegra da entrevista, inédita e realizada por nós com o fim específico de subsidiar o presente trabalho de pesquisa, encontra-se no Anexo D.

¹⁴⁴ O artigo, embora não se limite a isto, reproduz de maneira sucinta — e por vezes literal, sem usar aspas, e uma vez sem mesmo citar a fonte — as idéias veiculadas por Manoelito de ORNELLAS em “A Origem da Poesia Crioula na Sátira Política” (1954). Este ensaio, que veio a lume no mesmo ano em que seu autor presidiu o I Congresso do Movimento Tradicionalista Gaúcho, defende a perfeita identidade entre os gaúchos das três pátrias, com base em extenso levantamento de vocábulos comuns aos idiomas português e espanhol, extraídos dos principais poemas da Gauchesca.

exatidão. Para eles, o homem do povo, quando faz poesia, não se esmera em empregar termos populares ou abordar temas cotidianos; antes procura temas nobres e abstratos para seus versos, dos quais não poderia jamais ter procedido “*el género gauchesco, tan rico en realidades*”. Para comprovar tal afirmativa, citam a *pajada* cantada pelo personagem Martín Fierro, “*que trata del cielo, de la tierra, del mar, de la noche, del amor, de la ley, del tiempo, de la medida, del peso y de la cantidad*”. (BORGES & CASARES, 1955, p. viii-ix) Embora a argumentação possa parecer consistente, o exemplo citado tem contra si o ter sido extraído *de um poema*. Realista, porém poema, e por isto talvez verossímil, mas não necessariamente verídico.

No mesmo artigo de Braun é mencionada a tese de Hugo Ramires, aprovada por unanimidade no I Congresso da Estância da Poesia Crioula, que estabeleceu serem “Antônio Chimango”, de Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcellos); “Estância do Abandono de Dona Brazília Comarca”, de Zeca Blau (pseudônimo de José de Figueiredo Pinto); e “Estância de Dom Sarmento”, de Balbino Marques da Rocha “as ‘três marias’ da poética sul-riograndense, seus três poemas mestres, pela densidade lírica, pela continuidade e pelo vigor com que espelham nossos costumes”. (BRAUN, 1976, p. 4)

A simples leitura desses poemas demonstra seu vínculo com a Gauchesca. Quando se pensa em qualquer um deles como modelo para as canções da Califórnia, surge porém um problema elementar: sua extensão. A canção, ainda que possa trazer elementos épicos, é por natureza lírica. E a limitação da duração máxima das canções a quatro minutos tende a ser incompatível com uma tradição de longos poemas épicos.

Quer tenha percebido claramente essa incompatibilidade, quer não, o fato é que Luiz Coronel trabalhou, desde sua primeira participação na Califórnia, com base no modelo formal oposto — o do cancionero folclórico — às vezes sob fortes críticas dos defensores da tradição épica.¹⁴⁵ Dos poucos poetas a refletirem coerente e

¹⁴⁵ Para essas críticas, ver p. ex. os artigos de Ney GASTAL, “Gaudêncio 7 Luas” (*Correio do Povo*, 6 dez. 1975); ou Osvald LOPES (*Correio do Povo*, 11 dez. 1973). Jayme Caetano BRAUN, já quase concluindo o artigo citado acima, também parece referir-se à questão, embora não cite nomes, quando pergunta: “Mudar os rumos da Poesia Nativa? Perderia o sentido. (...) Fundadores que somos da Estância da Poesia Crioula, levantada para *preservar o espírito do verso crioulo* e agrupar dentro dela os cultores do *verdadeiro verso nativo*, nos parece que está-se esquecendo suas finalidades. Se é

sistematicamente sobre a Califórnia, Coronel por diversas vezes manifestou-se a favor da mais ampla liberdade de criação e da convivência entre as diversas tendências poético-musicais, todas concorrendo, segundo ele, complementarmente, para a construção do panorama heterogêneo da música nativa.¹⁴⁶

2.3.3. Vocabulário

Procurou-se verificar o uso da *enumeração* como prática generalizada nas canções nativistas, com base na hipótese de que tal técnica favoreceria o emprego do vocabulário gauchesco, estruturando-se o poema como uma espécie de “catálogo” de termos, o qual, quanto maior e mais completo, mais “verdadeiramente gaúcho” seria¹⁴⁷.

O uso da enumeração propriamente dita foi com efeito comprovado em trinta canções (45%), sendo quatorze delas (21%) estruturadas predominantemente sobre essa técnica, que nas dezesseis restantes ocorre episodicamente.

O que não foi possível comprovar foi a associação entre *enumeração* e *vocabulário gauchesco*. Efetuamos a contagem dos termos regionais incluídos no Glossário (Anexo B) em cada uma das canções, dividindo-as depois em três grupos que ficaram assim constituídos:

- *Sem, ou praticamente sem termos regionais* (contendo entre 0 e 2 termos diferentes) - dezoito canções;
- *Com alguns termos* (contendo entre 3 e 10 termos) - trinta e sete canções;
- *Com muitos termos* (contendo mais de 10 termos) - doze canções.

Dentre as doze do último grupo, somente quatro utilizam-se da técnica

verdade que não podemos parar no tempo, não menos verdade é que a essência do nativismo é imutável.” (1976, p. 5 - grifos nossos) É interessante notar ainda que Braun, ao enumerar os verdadeiros “poetas nativos” — quase todos membros da Estância da Poesia Crioula — menciona entre eles... Sílvio Duncan, cuja poesia era duramente atacada por um manifesto da mesma agremiação, duas décadas atrás. (V. capítulo 2.1, acima)

¹⁴⁶ Encontram-se expressas suas idéias, p. ex., em *Zero Hora*, 17 dez. 1973 e *Correio do Povo*, 31 dez. 1977. V. também Entrevistas (Anexo D).

¹⁴⁷ A hipótese foi mencionada em nossa Comunicação “A Poesia da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul”, apresentada ao II Fórum de Literatura Brasileira, em Porto Alegre, em dezembro de 1998. A semelhança de certos poemas regionalistas com um “rol” de termos ou expressões típicas — não necessariamente estruturadas mediante a enumeração — foi-nos sugerida em conferência do Prof.

enumerativa, entre elas “Tertúlia”:

Uma chamarra, uma fogueira
Uma chinoca, uma chaleira
Uma saudade, um mate amargo
E a peonada repassando o trago
Noite cheirando a querência
Nas tertúlias do meu pago [XII.C*]

Dada a preocupação expressa desde o início da Califórnia por promotores, artistas e simpatizantes do Festival, de fazer com que, através dele, a música popular do Rio Grande do Sul pudesse disputar espaço no mercado nacional¹⁴⁸, era de se esperar que a maioria dos poetas evitasse escrever — e que os jurados deixassem de premiar — letras compreensíveis somente pela população fronteiriça, ou mesmo rio-grandense, ou por um restrito grupo de iniciados. Essa suposição, bastante sensata, é corroborada à primeira vista pelo resultado acima descrito. Porém isto não esgota a questão.

Listando-se as doze canções com muitos termos regionais — VII.C*, IX.C*, X.R, XII.C*, XII.P, XIII.C*, XV.C(P), XVI.e, XVIII.F*, XVIII.C, XIX.F*, XIX.C.P¹⁴⁹ — verifica-se que *somente na sétima edição* (1977) vai aparecer a primeira canção enquadrada nesse grupo; enquanto que quatro delas, ou a terça parte, concentram-se *somente nas duas últimas edições* do período estudado! Isto leva a supor que a preocupação de conquistar o mercado nacional teria vigorado fortemente nos primeiros anos da Califórnia, caindo depois no esquecimento. É possível, ainda, que tenha contribuído para essa tendência o verdadeiro surto de popularidade alcançado pelos festivais nativistas, que por essa época começam a se multiplicar pelo interior do Estado, indo ampliar sobremaneira o mercado *interno* para a música regional, fato não previsto inicialmente pelos criadores da Califórnia.

Outra constatação surpreendente é que, dentre as doze canções relacionadas acima, a *metade sagrou-se vencedora geral* da Califórnia, levando a Calhandra de Ouro

Dr. Luís Augusto Fischer, no Projeto Unilivro da UFRGS, em 25 ago. 1997.

¹⁴⁸ Cfe. um dos objetivos expressos no REGULAMENTO da *IX Califórnia da Canção Nativa do RS*: “Elevar a expressão de arte, temas e ritmos regionais, buscando colocar a música do RS no lugar que lhe está reservado no cenário nacional” (1979, Art. 1º). V. também o texto de Osmar Meletti, reproduzido na contracapa do Disco da *I Califórnia da Canção Nativa do RS*.

¹⁴⁹ Por economia de espaço indicamos aqui somente o “código” de cada canção, cujo significado se explica no Capítulo 2.2, bem como no Anexo A, que traz o texto integral de todas elas.

(assinaladas acima com um *). Ora, como as dezenove vencedoras da Calhandra incluídas no *corpus* representam somente 28% do total de canções, é evidente que um maior índice de termos regionais na canção passou a representar para o autor, a partir da década de 80, uma probabilidade bem maior — quase o dobro da média! — de vencer o Festival. Já dentre as dezoito canções “sem ou quase sem termos regionais”, aquelas que poderiam ser mais facilmente compreendidas fora das fronteiras do Rio Grande, apenas duas (12,5%) sagraram-se vencedoras, nas I e IV Califórnicas.¹⁵⁰

É bastante significativa a opinião do jornalista Roberto Moura a respeito desse assunto, publicada em coluna no jornal carioca *A Notícia*, em duas edições consecutivas logo após a realização da VII Califórnia. Primeiro jornalista do Centro do País a cobrir a Califórnia (segundo afirmação do então presidente do Festival, Mauro Lopez, transcrita por Moura), ele a observa de uma perspectiva nova e isenta, permanecendo distante das polêmicas locais. MOURA inicia o relato de suas impressões enumerando aquelas que lhe parecem as duas preocupações principais dos “folcloristas e estudiosos” envolvidos no evento: “primeiro, uma necessidade vital de preservação de sua cultura, que consideram ameaçada até pelos ritmos nacionais¹⁵¹ (...); segundo, (...) uma tentativa desesperada de forçar a entrada de sua música regional dentro dos planos consumistas do mercado.” (1977a, p. 3)

No segundo artigo — muito propriamente intitulado “O som do sul e o impasse de subir” — Moura sustenta que, além da baixa qualidade das gravações em disco das Califórnicas disponíveis à época e de sua precária distribuição comercial, as principais razões “que levam a música típica da região a não encontrar uma receptividade comercial à altura de sua própria importância como manifestação musical de uma imensa área do País” estão ligadas ao desequilíbrio entre letras e músicas, sendo a importância daquelas superestimada em detrimento destas. Tal desigualdade, aliada ao

¹⁵⁰ Esta “mudança de rumos” da poesia da Califórnia aproxima-a uma vez mais da *Gauchesca* platina, a qual, segundo BORGES e CASARES, não descreve, mas *pressupõe* a vida no pampa, usando o vocabulário típico como um código para quem tem a chave da sua compreensão, coisa que não acontece na obra ficcional de Sarmiento e Güiraldes, por exemplo, acessíveis a um público mais amplo. (1955, p. x) A opção pelo público local, “descoberto” pelos festivais, coincide com aquela que foi também, segundo Ángel RAMA, a “*fundamental y básica opción que hicieron los gauchescos, la que habría de regir su estética y su poética*”. (1977, p. xiii)

¹⁵¹ Moura relata ter ouvido falar, em Uruguaiana, de “imperialismo do samba”.

uso intenso do vocabulário gauchesco, impediria a aceitação pelo público brasileiro em geral, já que,

quando a língua se apresenta modificada, com características e expressões próprias, cabe à melodia o papel difícil de ultrapassar fronteiras e cruzar os preconceitos (...)

Como pode chegar a ser um sucesso nacional uma composição pobre e com uma letra que só é inteligível na própria região em que nasceu, falando de quinha, flexilhas, panaria, aragano, tropilhas, maneador, polvadeira, flete, manajo, chimarrona, gaudério, pajada...¹⁵² (MOURA, 1977b, p. 3)

Conforme já se afirmou acima, parece que o “impasse de subir” — ou a opção entre um vocabulário regional e outro, acessível a todos os brasileiros; entre o público local e o nacional — começava, já a essa altura, a encaminhar-se para uma solução contrária à inicialmente pretendida pela Califórnia.¹⁵³ Por outro lado, a comunicação com o público rural, mesmo fora da região da campanha gaúcha, parece ser bastante facilitada pelo uso do vocabulário gauchesco, como se pode ler no depoimento (um tanto infeliz no trecho citado) do deputado Ruy RAMOS, em prefácio ao primeiro livro do poeta Jayme Caetano Braun, *Galpão de Estância* (1954) :

Muitas vezes, em nossa modesta pregação de idéias entre o povo, temos usado, conscientemente, a linguagem do gaúcho, com as suas expressões próprias e originais e o colorido das comparações. É de ver o sucesso que produz mesmo um discurso medíocre, só por ter sido vestido da forma em que fala o homem do campo. (1988, p. 7-8)

Ainda com relação ao vocabulário, chama a atenção o fato de que duas canções em que o poeta se atreveram a introduzir termos flagrantemente importados já no próprio título — “*Mandala das esporas*” [XVII.F*] e “*Pampa pietà*” [XIX.F*] — lograram vencer o Festival, fato ocorrido igualmente na segunda década do período estudado. Embora duas canções constituam elemento muito precário para suportar conjeturas, pode-se supor legitimamente que, se tais palavras não apareceram durante a primeira década do Festival, isto também pode estar relacionado à preocupação com a

¹⁵² E seguem-se mais uma dúzia de vocábulos.

¹⁵³ Não deixa de ser sintomático que, dentre os músicos originários do ciclo dos festivais, aquele cujo trabalho alcançou maior repercussão nacional e mesmo internacional seja o gaitero Renato Borghetti (o Borquetinho), que se especializou em compor e interpretar *música instrumental*, superando a

afirmação da imagem do gaúcho *para o resto do Brasil*, preocupação que desaparece à medida que se aproxima o final do período coberto por este estudo.

Também foram observados, nas canções do *corpus*, dois casos de *neologismos*: “cobraluz”, espécie de tradução literal de “boitató [III.3]; e “lumir”, sinônimo para “luzir” ou “iluminar” [XVII.R].

Além do vocabulário gauchesco, foram encontrados no *corpus* dez exemplos (15%) de canções onde o poeta em algum momento procura reproduzir a fala inculta do tipo rural, por exemplo, pela omissão das consoantes “s” e “r” no final das palavras. É o que ocorre em “Pesadelo”:

“Noutra noite tive um sonho,
Um sonho de admirá
O tatu pegando a vela
Pra o lagarto costurá”. [XIII.e]

Por fim, chama a atenção a absoluta escassez de qualquer vocábulo relacionado à cultura do elemento imigrante, escassez sem dúvida decorrente do “propósito aculturador” do MTG (mencionado no Capítulo 2.1, acima), a despeito de o regulamento permitir o enquadramento, na Linha de Manifestação Rio-Grandense, de canções *nativas* de outras regiões do Estado. Somente foi encontrada, em todo *corpus*, a expressão “gringo imigrante”, na canção “Canto de aurora” [II.3]. Além dessa, poder-se-iam registrar referências absolutamente eventuais — a “vinho”, em três canções; a “uva”, em uma; ao trabalho agrícola, em cinco — que só de maneira indireta podem ser consideradas como referências à cultura dos imigrantes.

2.3.4. Sujeito lírico

Dentre as canções analisadas, trinta e duas (48%) são enunciadas por sujeitos absolutamente neutros, isto é, não identificáveis minimamente. Entre as demais, encontramos onze — a sexta parte do total do *corpus* — onde o sujeito enunciador é um *cantor*, que se identifica enquanto tal. Ao analisar os *temas* predominantes, no Item 2.3.7, voltaremos a esse assunto. Em sete canções (10% do total), o enunciador tem todas as características do *monarca das coxilhas*. Somente em duas delas ouve-se a voz

da mulher *entre outras vozes* com as quais ela divide o espaço: “Leontina das Dores” [IV.3] e “Comunicado”. Nesta última, o autor reproduz (entre aspas) uma mensagem ouvida através do rádio, que na gravação é dita por um homem, suposto locutor da emissora:

“Atenção! No interior!
Nico Changueiro, onde se encontrar,
Peço que venhas ou mande dinheiro.
Quem ouvir este favor avisar.” [XIII.R]

A mesma letra funcionará também como estribilho. A mulher, autora do “comunicado”, toma a palavra a seguir, numa longa estrofe, para descrever sua cotidiana luta:

É a livreta do armazém,
É um remédio pra comprar.
É um piá que não passa bem,
É o outro que vai chegar,
É o dono do terreno
Que ameaça outra vez,
É mais um fim de mês,
São as contas pra pagar,
É a vida a lhe cobrar
Sempre mais suor e vintém
E o mundo a lhe negar
As poucas chances que tem. [XIII.R]

Também a mulher, enquanto tema das canções, será tratada no Item 2.3.7, adiante.

Em outras duas canções, o sujeito identifica-se com um “contador de causos”: “Sabe moço” [XI.P] e “Quati-mundéu” [XVI.e].

Procurando-se *indícios* da classe social desses sujeitos líricos, o que não aparece com muita frequência, verificou-se uma preferência pela classe trabalhadora, expressa em cinco canções: VII.F, VIII.C, XII.F, XIII.R e XIV.R. Somente em duas — IV.3 e X.C(P)* — o sujeito identifica-se como *proprietário* de terras, embora não se possa determinar qual a extensão dessas terras.

2.3.5. Tempo, modo, pessoa

O tempo predominante nos verbos, empregado em vinte e seis canções, (39%) é o presente, enquanto o pretérito predomina em somente onze (16%). As restantes canções apresentam alternância de tempos verbais, sem predominância notável

de qualquer um deles; ou predominam os modos infinitivo (caso de “Campesina”) e imperativo (“Tropeiro do Futuro”), ou o gerúndio (como em “Gaita de Botão”). Em alguns poemas, a alternância de tempos assume papel estrutural importante, resultando em planos distintos de discurso ou ação. É o que ocorre, por exemplo, em “Último grito” [III.2], “Colorada” [VII.R] e “Roda canto” [V.C(P)*]. Quando esses tempos são o presente e o pretérito, pode associar-se o tema do êxodo rural, como em “Seis da Manhã” [VII.F] ou “Pássaro Perdido” [VIII.R]; ou o da infância, como em “Tropa de osso” [IX.R] e “Guri” [XII.C*].

Outra vez, o cancionero nativista da Califórnia encontra apoio na Gauchesca Platina, que, segundo Lauro Ayestarán, “*es un verbo poético conjugado en tiempo presente*” (apud RAMA, 1977, p. xix). Admitida a validade da polêmica entre Tradicionalistas e Nativistas, mencionada no Capítulo 1.2.3, esse dado aponta para uma vitória dos últimos, que assim procuraram definir-se: “Os nativistas têm presente a realidade de hoje (...) Os nativistas sabem que têm um passado, mas não vivem cultuando esse passado como forma de ausentar-se do presente, nem vivem mitificando heróis que já estão por demais sacralizados”. (apud OLIVEN, 1992, p. 119)

Quanto à pessoa gramatical, a mais empregada nas canções é a terceira, predominante em trinta delas (45%), enquanto a primeira tem relevância em vinte (30%). Esse dado adquire relevo na medida em que se considera que nos “cantos da monarquia” a primeira pessoa reina absoluta, predominando também no restante do cancionero folclórico gaúcho. Quanto à Gauchesca Platina, embora eventualmente se encontre um sujeito narrador impessoal, nela também predomina a primeira pessoa, indissociável da forma de *diálogo* empregada por quase todos os poetas dessa tradição, inclusive no poema mais conhecido deste lado da fronteira, o *Martín Fierro*. Eis aí, portanto, um aspecto no qual as canções da Califórnia escapam à previsibilidade decorrente da imitação dos modelos citados.

2.3.6. Traços estilísticos

Utilizaram-se, na abordagem desse ponto, as definições sintetizadas por Anatol Rosenfeld em *A poesia épica*. A canção — inclusive as do *corpus* — enquadra-

se inequivocamente na categoria¹⁵⁴ do *lírico*, tal como esse autor o descreve: “todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central — quase sempre um ‘Eu’ — nele exprimir seu próprio estado de alma”. Será *épica* “toda obra — poema ou não — de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos”; e *dramática* a “obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.” (ROSENFELD, 1985, p. 5)

Numa outra acepção — *adjetiva* — dos três termos, o mesmo autor sustenta que podem referir-se também a “*traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero”. (*ibid*, p. 6)¹⁵⁵ Adotando essa acepção é que procuramos rastrear nos textos do *corpus*, incluídos na categoria do lírico, *traços* visíveis de outras categorias.

Além das três categorias clássicas, também foram encontrados sinais de outras: o *cômico* ou *satírico*, que se apresenta com o objeto de provocar o riso; o *religioso*, que se define claramente na forma de oração votada à divindade; e o *retórico*, aqui entendido como o discurso destinado a *persuadir* o ouvinte. Embora estas últimas possam ser considerados subdivisões das três principais, a relativa frequência com que aparecem no *corpus* justifica o seu destaque, para além da complexa discussão teórica concernente à questão dos gêneros ou categorias literárias.

Com base nesse levantamento, montou-se um quadro, onde são comparadas as probabilidades de vencerem o Festival que têm as canções que apresentam traços de cada uma das categorias descritas acima. Note-se que algumas canções podem conter elementos de mais de uma categoria:

A	B	C	D
categoria (traços)	n° de canções com traços	n° de canções vencedoras	porcentagem de C sobre B (Cx100/B)

¹⁵⁴ Utilizamos “categoria” em substituição a “gênero”, termo efetivamente empregado por Rosenfeld, a fim de evitar confusão com “gênero” conforme a acepção de Paixão Cortes, aqui adotada, exposta no Subitem 2.2.2.4 do Capítulo anterior.

¹⁵⁵ Ou *categoria*, cf. nota anterior.

épico	15	5	33%
dramático	9	3	33%
retórico	9	2	22%
cômico	8	0	0%
religioso	7	2	29%
total das canções do corpus	67	19	28%

Verifica-se, antes de mais nada, que elementos do épico, característico da Gauchesca Platina e dos poetas da Estância da Poesia Crioula, ainda estão bem presentes nas canções da Califórnia apesar da limitação das canções à duração máxima de quatro minutos, conforme se afirmou acima, em princípio não favorecer tal influência.

Analisando-se em conjunto o desempenho de cada um dos grupos acima (coluna D), constatamos que não há muita diferença entre as probabilidades de vitória das canções enquadradas em cada um deles, com exceção daquelas que apresentam traços cômicos.

Seja pelo emprego da hipérbole:

Tenho um lubuno mimoso
E atacado das idéias,
Disparou com minha sogra:
Nem os corvos acharam a véia... [XVIII.C]

que pode se tornar bravata:

Quando a bala vem por cima, companheiro, se abaixemo.
Quando a bala vem por baixo, companheiro, nós pulemo.
Mas se a bala vier no meio, ah! fazemo a bala voltá [VI.R]

da imitação da fala rural, já referida:

“Mi vim dimbora”
do meu campo pra cidade,
meio por necessidade,
pra desenroscar um nó. [XIX.R]

da metáfora bizarra:

Velha gaitinha campeira

cordeoninha de botão,
mamangava barulhenta
cheia de mel e ferrão [XV.C]

ou da irônica referência ao plano da política:

Conheço índio velhaco,
como o quati caborteiro,
vive dando navalhaço
e manotaço no dinheiro;
Vive no plano e no planalto
esse bicho mui matreiro,
mundéu, evita de longe
por desconfiado e manheiro [XVI.e]

algumas dessas canções chegaram a se tornar bastante populares. Ao lado de ditos jocosos, podem trazer mensagens de cunho ecológico, descrição de episódios guerreiros ou a louvação do mais popular instrumento musical dos gaúchos. Porém nada disso permitiu-lhes conquistarem o troféu máximo.

Isto leva a crer que o cômico, embora quase sempre apreciado pelo público, e bem tolerado mesmo quando se dirige contra — mas não muito! — o mito do gaúcho, é considerada, tal como em Aristóteles, categoria inferior também na Califórnia (ainda que na décima-primeira edição tenha-se oferecido um prêmio especial para a “música mais bem humorada”). O gaúcho que se quer retratar, para mostrar seja ao Brasil, seja ao Rio Grande; para consumo *externo* ou *interno*, é um gaúcho *sério*.

Fato semelhante ocorre, como aponta Maria Luiza ARMANDO, com a obra de Simões Lopes Neto, cujos escritos jornalísticos e, especialmente, os *Casos do Romualdo*, onde se encontram mais à vontade tanto o espírito crítico quanto a veia cômica do Autor, não gozam do prestígio conferido pela crítica à sua obra regionalista “séria”. (1995, p. 31-32)

Prova de que essa seriedade não goza contudo de unanimidade entre os gaúchos é o caso exemplar no plano da literatura, lembrado por Ruben OLIVEN (1992, p. 115), do *Analista de Bagé*, personagem de Luís Fernando Veríssimo. Parodiando a figura do gaúcho pela incorporação de um elemento que não lhe poderia ser mais estranho — a psicanálise — tornou-se espetacular sucesso de vendas desde sua primeira edição, em 1981, pleno auge dos festivais.

Na ausência de humor, a Califórnia às vezes resvala da sisudez para a tristeza. No jornal *Correio do Povo*, imediatamente após a III Califórnia, Osvald LOPES observava, nas músicas classificadas nos quatro primeiros lugares, “uma predominância nítida para temas tristes, tanto na música como na letra” (1973, p. 43), o que pode ser verificado também em outras edições do Festival (por exemplo, nas VII, VIII e XI Califórnicas). Essa constatação leva a evocar uma das tantas etimologias da palavra “gaúcho” que, segundo o historiador Aurélio PORTO, significaria, numa combinação dos idiomas guarani e quíchua, “gente que canta triste” (1946, p. 67). A maior parte dos poemas do *corpus* tende a corroborar essa etimologia, havendo porém uma visível tendência à atenuação da tristeza, já no final do período estudado.¹⁵⁶ Além das muitas canções que simplesmente tendem à tristeza, encontram-se algumas que expressam a consciência da própria tristeza, caso de “Prece ao Minuano”:

Nestas planuras do Rio Grande, onde existe
Um cantor que é bem mais triste
Que o cantar do meu violão... [I.2]

Cabe citar ainda uma canção que explicita as próprias razões da tristeza, “Provinciano”:

As razões de cantar triste
vêm de muito tempo atrás
rude devoção que existe
pelo campo e pela paz [XVI.R]

Entre os sete exemplos de canções de tom religioso, merece destaque aquela que se encontra analisada, a título de exemplo, no Subitem 2.2.3.1 do Capítulo anterior, “Pampa Pietà”, por aproveitar-se também da forma litúrgica da missa — ou mais exatamente, de partes dela: o *Kyrie* e o *Agnus Dei* — para dirigir seu pedido à divindade.

Já em relação às canções de traços retóricos, procuramos listar as diversas mensagens nelas explicitadas, que podem ser de exaltação ao Rio Grande, como em

¹⁵⁶ O aspecto musical das canções, não abordado neste trabalho, parece confirmar essa tendência “para fugir à tristeza” (primeiro verso da primeira canção do *corpus*, “Reflexão”), com a crescente exploração, pelos compositores, de ritmos e arranjos mais dançantes do que aqueles empregados nos primeiros anos do Festival, tendência especialmente notável a partir da vitória de “Tertúlia”, na XII Califórnia, e que pode estar relacionada com a ampliação do mercado profissional dos músicos voltado à animação de bailes.

“Imagens da Minha Terra” (no mais perfeito tom ufanista, característico do período do Regime Militar):

Venha, venha, venha ver
O sul deste meu país
Você vai virar criança
Vai ser muito mais feliz

Venha ver o meu Rio Grande
Pegar a terra com a mão
E há de cantar como eu canto
Com amor no coração [I.3]

de reversão do êxodo rural, como em “Esquilador”:

Quem vendeu tesouras
Na ilusão povoeira
Volte pra Fronteira
Para se encontrar. [IX.C*]

de incentivo à luta, como em “Não podemo se entregá pros home”:

Não podemo se entregá pros home
de jeito nenhum, amigo e companheiro
Não tá morto quem luta, quem peleia
Pois lutar é a marca do campeiro [XII.P]

ou de caráter ecológico, como em “Ronco do bronco”:

O bugio “tá” na mata
não mate o bugio
é mais uma vida
com seu desafio.
Conserve o que é nosso
conserva o que é seu
não tire uma vida
que você não deu. [XV.e]

Os exemplos citados acima têm em comum o uso dos verbos no modo imperativo. Nos dois primeiros aparece, após a ordem, a promessa compensatória: aquele que vier conhecer o sul do país, “vai virar criança / vai ser muito mais feliz”; aquele que “vendeu tesouras / na ilusão povoeira”, se voltar para a fronteira irá “se encontrar”.

2.3.7. Temas

No trato com as canções do *corpus* — ainda antes de iniciar este trabalho, mas principalmente durante a organização do material, quando foram realizadas exaustivas audições e leituras — diversos temas chamaram a atenção por sua recorrência ou especificidade de tratamento, os quais foram sendo elencados para um posterior levantamento detalhado. Segue, abaixo, um quadro onde são apontados os temas mais freqüentemente abordados pelos poetas. Note-se que, a fim de obter um quadro mais representativo, não se pretendeu “confinar” cada canção a um único tema, já que a maior parte delas efetua distintas combinações entre eles.

Foram assinalados com asterisco temas incentivados com a atribuição de prêmio específico, conforme descrito no Item 2.2.1.1. acima.

Tema	Número de canções
campo / cidade / êxodo rural	7
cavalo	2
fato histórico determinado	4
guerra / violência	7
ecologismo *	5
índio	2
infância / pais	6
lazer / festa	5
liberdade / “monarquia”	11
morte	8
mulher / amor / família	9
natureza / telurismo	21
negro / escravidão *	5
nomadismo / sedentarismo	7
passado / presente / futuro	13
pobreza / miséria / fome	6
poesia / música	18
política	5
religiosidade / sobrenatural	7

solidão	3
trabalho	15
tradição / folclore	4
velhice	3

Sendo a definição de “tema” um tanto problemática, tomada aqui no sentido mais genérico, equivalente a “assunto” ou “conteúdo”¹⁵⁷; e sendo por vezes difícil, na curta extensão das canções, distinguir em que medida determinado assunto é efetivamente “desenvolvido”, constituindo idéia central ou secundária, ou apenas mencionado de passagem; é necessário advertir que tal levantamento estatístico pode não gozar de um alto grau de objetividade. Justifica-se, porém, por servir de ponto de partida a uma análise que, sem a pretensão de esgotar o assunto, irá se deter nos temas recorrentes e naqueles que encontram, em determinadas canções, tratamento em alguma medida original em relação à tradição ou ao restante do *corpus*.

Bastante arbitrária é também a compartimentação proposta, conforme se pode ver no quadro acima. É natural, por exemplo, em princípio, que um tema mais abrangente seja encontrado com mais freqüência do que outro mais específico. No quadro proposto, inclusive, alguns temas podem estar contidos em outros, caso de “cavalo”, contido em “natureza”. O mesmo pode verificar-se entre “guerra” e “fato histórico determinado”, ou entre “escravidão” e “trabalho”.

Com base neste levantamento, algumas considerações merecem ser feitas sobre cada tema em particular:

¹⁵⁷ Assumimos por nossa própria conta e risco o uso do binômio forma-conteúdo, a despeito da advertência de nossa Orientadora, por nos sentirmos mais familiarizados com estes termos. A acepção de forma aqui adotada, que nada tem de original, está expressa no Item 2.2.3 do Capítulo anterior. No que diz respeito a “conteúdo”, Herbert READ tem uma interessante definição do termo, negativa porém eficiente, com a qual concordamos: “A melhor maneira de mostrar o que queremos dizer pela palavra ‘conteúdo’ é (...) considerar certos tipos de arte completamente destituídos de tal atributo”. (s.d, p. 27) E cita como exemplo a arte da cerâmica, à qual poderíamos imediatamente acrescentar aquela que, segundo Oscar WILDE é “do ponto de vista da forma, o modelo de todas as artes: (...) a do músico.” (1981, p. 7) Um e outro termos são aqui sempre tomados em conjunto, aplicados na medida de sua utilidade prática para os fins da análise a ser empreendida, e empregados à falta de outros mais adequados, tendo em conta a complexidade teórica da questão.

2.3.7.1. A NATUREZA

O tema da natureza é o tema por excelência das canções e fonte preferida da maior parte das imagens, relacionando-se com diversos outros: a música (como em “Canto Livre”), o trabalho (“Canção dos arrozais”), a religiosidade (“Prece ao Minuano”), a fome (“Tempos de seca”) e mesmo a morte (“Pedro Guará”). Analisando diversos livros de contos regionalistas (ou “casos”) gaúchos publicados entre 1912 e 1927, Lígia Chiappini M. LEITE verifica que “a ligação com a terra é o atributo básico do herói (...) Por outro lado, o afastamento da terra, o relacionamento mediatizado com esta (...) provoca o enfraquecimento físico e moral” (1978, p. 57). Embora na poesia lírica não possamos a rigor falar de personagem — e conseqüentemente, de herói — podemos verificar que o telurismo permanece como principal atributo, ou ao menos como principal referência do “sujeito lírico”.

Dentre todas as canções do *corpus*, somente três (5%) não se referem em absoluto a qualquer elemento da natureza, constituindo-se verdadeiras exceções à regra. São elas: “Leontina das Dores” [IV.3], “Sabe moço” [XI.P] e “Comunicado” [XIII.R].

Tendo em vista a constatação dessa esmagadora presença de referências à natureza, e sendo este tema um tanto amplo, decidiu-se proceder a um levantamento minucioso de todos os *substantivos* a ele relacionados, contando-se o número de vezes que aparecem, descontadas as repetições ocorridas numa mesma canção. Este procedimento teve o objetivo de descobrir quais os termos e imagens relacionadas à natureza são mais freqüentes no *corpus*, e o seu resultado tem um caráter supostamente mais objetivo do que aquele exposto no quadro anterior, por tratar de valores perfeitamente mensuráveis. As quatro primeiras linhas contêm os quatro elementos naturais, e as três últimas, os três “reinos”. Note-se que a linha “D” (ou “1”) consiste na intersecção das duas classificações.

elemento ou reino	n° de ocorrências	substantivos
A. FOGO	58	fogo, sol, estrela, soleira, fogaréu, chama, cinza, raio, relâmpago, braseiro, mandado, brasa, fogueira, estio, chispa, sol-pôr, pôr-de-sol, astro, cometa.
B. AR	129	<i>Somente relacionadas a vento (50 ocorrências):</i> ar, vento, pampeiro, minuano, ventania, temporal, brisa, tempestade, tormenta, redemoinho, tufão.

		<i>outras</i> : poeira, nuvem, céu, horizonte, lua, sol-pôr, sol, pôr-do-sol, luar, nebulosa, cometa, astro, firmamento, planeta.
C. ÁGUA	69	água, rio, geada, orvalho, sereno, banhadal, fonte, gota, mar, garoa, tempestade, aguaceiro, temporal, chuva, aguada, gelo, litoral, cascata, cachoeira, nuvem, pingo, sanga.
D. TERRA OU 1. MINERAL	129	<i>somente mineral (77 ocorrências)</i> : areia, barranca, chão, planura, terra, pedra, ferro, serra, várzea, prata, ouro, furna, cerro, salamanca, monte, barro, tacuru, grotta, planeta, cinza, litoral, cristal. <i>dupla natureza mineral-vegetal (52 ocorrências)</i> : campina, coxilha, pampa, campanha, campo.
2. VEGETAL	132	<i>somente vegetal (80 ocorrências)</i> : semente, seiva, milho, umbu, cerne, rama, raiz, copa, angico, flechilha, laranja, limão, fruto, mata, eucalipto, planta, haste, cacho, arroz, trigal, lírio, flor, galho, pitangueira, espinho, mato, tronco, timbaúva, uva, palha, fumo, erva, salso, pasto, corticeira, cana, caboatá, verde, arvoredado, japecanga, rosa, margarida. <i>dupla natureza mineral-vegetal (52 ocorrências)</i> : campina, coxilha, pampa, campanha, campo.
3. ANIMAL	206	<i>equinos (38 ocorrências)</i> : cavalo, flete, bagual, pingo, petiço, potro, tordilho, quilineira, virilha, mouro, malacara, lubuno, cavalhada. <i>bovinos (19 ocorrências)</i> : boi, rês, guampa, matambre, vaca, touro, novilha, picanha, custilhar. <i>ovinos e caprinos (6 ocorrências)</i> : ovelha, cabrita, velo. <i>gado em geral, incluindo equinos, bovinos, caprinos e ovinos, exceto os termos citados nos três itens anteriores (26 ocorrências)</i> : carne paleta, garrão, lombo, couro, carnal, tropa, osso, pelo, ossito, pasto, rebanho, manada. <i>n° total de ocorrências de termos relacionados a animais e ao trabalho no campo: 89</i> <i>aves (36 ocorrências)</i> : ninho, tico-tico, passarada, pássaro, passarinho, asas, plumas, quero-quero, ave, garça, pena, pinto, João-barreiro, galo, galito, corvo, bem-te-vi. <i>referente a outros animais ou inespecíficos (64 ocorrências)</i> : mel, tacuru, aranha, sorro, peixe, pata, cobra, sangue, sêmen, ventre, pelo, tatu, lagarto, fera, cardume, dourado, goela, bicho, quati, cuscada, cola, guaipeca, cachorrada, orelha, cara, macho, vaga-lume, pirilampo, grilo, rã, bugio, abelha.

A primeira constatação que se impõe a partir desse quadro é a de que, além da *terra*, fonte por excelência do telurismo, o *ar* assume nas canções da Califórnia um grande destaque. Iniciando-se a leitura do *corpus* a partir do princípio, o leitor terá de passar por onze canções antes de encontrar a primeira que não faz qualquer menção ao vento: a já citada “Leontina das Dores” [IV.3].

Na maioria dos casos, o vento surge, em lugar do ar, como elemento da natureza por excelência livre. É-se tentado a sugerir que, se o gaúcho há tempos já não é

livre, desde a demarcação das propriedades rurais — como o foram o *Santos Vega* de Ascásubi e o *Vaqueano* de Apolinário Porto Alegre, protagonistas de narrativas cuja ação se desenvolve em grandes extensões geográficas — só ao vento ainda é permitido ir a qualquer parte, sem prestar contas a ninguém.

É o que podemos ler, por exemplo, em “Reflexão” (caso em que outros elementos naturais compartilham da mesma liberdade):

Para fugir à tristeza
Por buscar esquecimento
Desejei ser como o *vento*
Que passando sozinho
Sem repisar o caminho
Sem conhecer paradeiro
Quis ser nuvem ao *pampeiro*
Ser a *estrela* que fulgiu
Ser as *águas* do rio
Fazendo inveja às areias
Em seu eterno viajar [I.1]

ou em “Ventania”:

eu sou *ventania*, nasci pra voar. [VI.C]

Esse vento, quando não identificado diretamente com o sujeito lírico, serve-lhe como meio de transporte que proporciona o exercício da liberdade, exatamente como o cavalo. Veja-se, por exemplo, “Imagens da minha terra”:

Venho de longe montado nas asas do *vento* [I.3]

ou “Canto de aurora”:

Eu venho no sopro de todos os *ventos* [II.3]

ou ainda “Roda canto”:

Meu canto chega de longe,
na garupa do *vento*. [V.C]

Em outros casos, o vento pode tornar-se *cantor*, como em “Prece ao Minuano” (onde é, também, divindade a quem o cantor recorre):

Vento Minuano, eu te peço que prossigas
Nesta *cantiga* de fraterna comunhão [I.2]

Outro tipo de referência freqüente à natureza, presente em quinze canções

(22%), diz respeito às aves, que adquirem significação especial em virtude quem sabe do próprio símbolo da Califórnia, a Calhandra. As aves citadas relacionam-se com o vento em dois aspectos: pelo *canto* e pela *liberdade*, expressa no dom de voar.

Esses últimos aspectos serão abordados com mais vagar adiante.

2.3.7.2. ECOLOGISMO

Fator inegável de modernidade é a abordagem da natureza sob o viés ecológico, que não se confunde com o telurismo, mas pode reforçá-lo. Pretendendo incentivar essa abordagem, os organizadores da Califórnia passaram a oferecer, de 1981 até 1988 (com interrupção no ano de 1987), um prêmio específico para canções que traduzissem a preocupação com o meio-ambiente, prêmio temático que teve a maior sobrevida, dentro do período estudado. Antes disso, porém, já em 1977, a canção “Sementes de Pedra” apontava para esta tendência:

Neste mato de concreto
Só resta um salso chorão
Um raio de sol aberto
E o pranto pelo chão [VII.F]

Dentre as canções que revelam preocupação com o meio-ambiente, uma das que se destaca é “Das Salamancas”, por fazer uma afirmação um tanto surpreendente, já que desqualifica um dos trajes mais tradicionais do gaúcho:

O pala que te protege
Da geada e do Minuano
Contra a garoa da radiação
Não vale nada porque é de pano [XII.e]

Um dos melhores exemplos dessa vertente temática é a canção premiada em 1984, intitulada “Funerais”. No plural, porque lamenta duas mortes intimamente relacionadas: a morte de um rio, e o suicídio do pescador ribeirinho que desse rio retirava seu sustento.

Silêncio e tristeza
Num rancho costeiro.
À luz do candeeiro
Velando mais um
Daqueles que vivem
À beira dos rios,

Agora vazios
Sem peixe nenhum. [XIV.e]

2.3.7.3. A MORTE

Se em “Funerais”, a morte do rio, de onde retirava seu ganha-pão o pescador, resulta no desespero e na morte deste último, em outras canções a morte é representada como uma transfiguração pacífica, um passo a mais no ciclo da natureza, quando não totalmente isenta de dor. A seu respeito, é frequente o emprego de eufemismos, como por exemplo em “Pedro Guará”:

Pedro Guará, partiu sem rastro
Fruto maduro, na volta pra terra
Rasgando um riso seu último gesto
Sumiu na serra, não vai mais cantar. [II.1]

Exemplos semelhantes encontram-se em “Veterano” [X.C(P)*], onde a morte é “novo paradeiro”; e “Canto de Morte de Gaudêncio Sete Luas”, de quem se diz que “pulou a cerca da vida”, e depois de morto “virou brisa”.

Em outros exemplos ainda, a morte é abordada com maior realismo e dramaticidade, quando tratada no contexto da guerra (V. Subitem 2.3.7.7 abaixo), como em “Colorada”:

Olha a faca de bom corte,
Olha o medo na garganta!
O talho certo e a morte
No sangue que se levanta. [VII.R]

2.3.7.4. O POETA-CANTOR E A LIBERDADE

Um dos temas predominantes nas canções (em dezoito delas, ou 27%) é o do *cantor que explicita o fato de estar cantando*, formando uma categoria de canções que se poderia denominar *metapoéticas*. Vinte e sete músicas (40,3%) contêm ao menos uma referência à música. Somando-se a estas as três que trazem essa referência somente no título, chegar-se-á a 45%.

A relação entre canto e natureza está desde o princípio estabelecida na escolha da ave-símbolo da Califórnia, que dá nome ao troféu máximo, a Calhandra de Ouro. Convém, a esta altura, recapitular a descrição da Calhandra pelo idealizador da Califórnia, Colmar DUARTE: “ave da região do pampa (...) de suave cantar e fácil

convívio com o homem,(...) [que] não aceita o cativo, e quando a isso submetida deixa de cantar, definha e morre.” (1987, p. 4) Com frequência, nas canções, o canto está ligado ao vento, que é de fato ar, ou sopro, tal e qual a voz humana ou o canto do pássaro. Além disso, dentre os elementos da natureza, o ar é talvez o mais *livre*, conforme se afirmou acima. A ave está, portanto, na privilegiada posição de representar ao mesmo tempo a liberdade e o canto; ou a liberdade de (para) cantar; ou ainda, conforme expresso por Duarte na descrição acima, *a liberdade sem a qual não vale a pena cantar*.¹⁵⁸ Liberdade esta cuja mesma afirmação, recorrente nas canções, parece delatar sua escassez no âmbito concreto dos regulamentos do Festival, que impõem aos autores diversas restrições de que já tratamos anteriormente.

Tendo em vista as relações estreitas entre os grupos temáticos “*canto*”, “*vento*” e “*aves*”, realizou-se um levantamento específico com o propósito de verificar qual a proporção de canções abrangidas pelas combinações entre eles. Foram os seguintes os resultados obtidos:

Quarenta e cinco canções (64%) contêm termos relacionados a *no mínimo um* dos três grupos; dezenove (28%) apresentam termos que se enquadram em *pelo menos dois* grupos; enquanto apenas três canções (4%) conseguem combinar termos dos três grupos. Nesse “modelo temático hipotético” que se procurou testar — referido diretamente ao troféu-ave-símbolo da Califórnia — uma das que mais perfeitamente se enquadra é “Canto Livre”:

Por algo sou pêlo-duro
E o campo é meu elemento
Na alma — *penas e vento*
Nos nervos ganas de andar
Vendo os *pássaros cantar*
Entendi meu nascimento. [XI.C]

As outras duas são “Canto de Morte de Gaudêncio Sete Luas” [III.1] e “Ave Maria Pampeana” [IV.2].

Não fazem qualquer menção a *canto*, *vento* ou *aves* vinte e quatro canções

¹⁵⁸ Cabe ainda mencionar que o cantor mais querido e premiado das Califórnicas, falecido em 1998, chamava-se César “Passarinho”. Nome que, em sua homenagem, a última edição do festival atribuiu ao ao troféu de “melhor intérprete”.

(36%). Dentre estas, é interessante constatar que a metade despreza efetivamente as metáforas de liberdade, fornecidas pelos três grupos de termos, porém em compensação menciona explicitamente as palavras “livre” ou “liberdade”, como as canções “Leão do Caverá” [VI.R] e “Grito dos Livres” [XIV.C*]; ou tematiza-a diretamente, ou ao seus opostos “prisão” e “escravidão”, caso das canções “Leontina das Dores” [IV.3] e “Escravo de Saladeiro” [XI.R]; ou, ainda, filia-se diretamente à tradição dos “cantos da monarquia”, como se vê, por exemplo na canção “Couro Cru”:

Me apontam o dedo,
Me chamam bagual,
Matambre dos duros,
Sem cinza e sem sal.
Sem furo na guampa,
Sem marca ou sinal,
O dedo me apontam,
Me chamam bagual!... [VIII.C]

Deduzidas dessas vinte e quatro as doze que fazem referência explícita à “monarquia” ou à liberdade, encontram-se, no extremo oposto ao “modelo temático” predominante, afirmador de uma liberdade não raro fictícia, somente doze canções (18%), que seriam, sob esse ponto de vista, as mais desviantes ou originais em relação a esse modelo: III.3, VII.P, IX.R, IX.P(p), X.R, XII.R, XII.F, XIII.R, XIII.F, XIV.e, XVI.e e XVII.F*. Ao compararmos a porcentagem de vencedoras gerais (assinaladas com *) desse grupo com a porcentagem de vencedoras contidas no *corpus* (dezenove, num total de sessenta e sete canções, ou seja, 28%), constatamos algo semelhante ao que havíamos observado em relação às canções com traços cômicos: as canções que não tratam de *liberdade*, nem usam termos relacionados a *canto*, *vento* ou *aves*, só vencem o Festival em 8% dos casos. Têm, portanto, três vezes e meia menos chances de levar a Calhandra de Ouro do que a média do *corpus*!

Dentre as quarenta e três que trazem no mínimo um termo pertencente aos três grupos temáticos em questão, a proporção de vencedoras é de 33%. Dentre as dezenove canções que apresentam no mínimo dois termos, cinco são vencedoras (26,3%). Todas estas cinco, porém, encontram-se nas seis primeiras edições do Festival, sugerindo que os clichês, de uso intenso nos primeiros anos, foram sendo aos poucos abandonados. A propósito, dentre todas as dezenove canções do *corpus* que

conquistaram o troféu máximo, somente cinco (26% das vencedoras) não trazem nenhum dos termos referidos, *todas elas apresentadas na segunda metade do período estudado*: X.C(P)*, XIV.C*, XVI.C(P)*, XVII.F* e XVIII.F*. Dessas cinco, porém, somente uma, “Pampa Pietà” [XVII.F*], não se vincula diretamente aos “cantos da monarquia”.

Por fim, é necessário considerar seriamente a possibilidade de as constantes referências à liberdade estarem relacionadas ao contexto político, especialmente na primeira metade do período estudado, quando o país se encontrava sob a Ditadura Militar, implantada em 1964.

2.3.7.5. O TRABALHO

Outro tema importante, o terceiro em ordem de aparição, encontrado em quinze canções (22%), é o trabalho. Juntamente com o telurismo, atributo básico do herói gaúcho, apontado por Lígia Chiappini M. LEITE (1978), a habilidade no trabalho campeiro é vista por José Clemente POZENATO como *fonte de valor* que transparece na leitura dos *Contos Gauchescos* de Simões Lopes Neto:

O homem fazendo: esta a realidade de Blau Nunes. É pelo fazer, pelo modo de fazer, que se revelam e se diferenciam os homens uns dos outros. O que eles dizem deverá ser sempre corroborado pelo que fazem. (1974, p. 49)

Assim que, fundamentalmente, o que Blau Nunes traz das origens são as regras do fazer, é um *ethos*, (...) E é em função desse fazer que são também valorizadas as coisas, os objetos a serviço do homem: tudo o que de qualquer forma se liga ao fazer é de algum modo sagrado. (*ibid*, p. 51)

Em diversos exemplos, o trabalho campeiro segue sendo descrito com aquele caráter “puramente lúdico”, conforme observado por Décio FREITAS, mediante o qual alguns historiadores e literatos¹⁵⁹, desde o século passado, dedicaram-se a construir o mito da “produção sem trabalho”, segundo o qual a riqueza resultante da

¹⁵⁹ Dentre os *escritores*, o único exemplo citado por Décio Freitas é o poeta Vargas Neto. Mesmo sem efetuar um levantamento metódico sobre o assunto, arriscamos dizer que não houve participação unânime dos poetas gauchescos na construção desse mito, citando, por exemplo, TAVEIRA JR, que dedica poemas às vezes extensos à descrição minuciosa das lides campeiras: “O Rodeio”, “O Domador”, “A marcação”, “O tropeiro”, todos em *As Provincianas* (1986)

atividade pastoril seria produto muito mais da benevolência da natureza que do esforço humano. (1980, p. 7-24) É o que transparece na menção ao “rodeio”, em “Veterano”:

Nas manhãs de primavera
quando vou parar rodeio
sou menino de alma leve
voando sobre o pelego. [X.C(P)*]

Quem ouvir a canção, poderá supor que o autor quis-se referir ao rodeio “festivo”, tal como hoje se pratica no âmbito do MTG, onde os CTGs competem com o fim único de demonstrar as habilidades campeiras de seus membros. E talvez não suspeite da existência histórica de um rodeio integrante do processo de produção pastoril, atividade extenuante que, durante dias, envolvia transporte, cura, apartação, castração e alimentação de amplos contingentes de gado. (FREITAS, 1980, p. 12-13)

Complemento perfeito para este trabalho prazeroso é a música, como se verifica em “Esquilador” [IX.C*], onde, em que pese a descrição realista do trabalho, “as tesouras cortam em um só compasso”; ou na “Canção dos Arrozais”:

Ouro que dança, à luz do sol esplende em fachos...
Maduras hastes querem lâminas afiadas,
foices que façam do rumor de ouro dos cachos
canção de rodas a rodar pelas estradas. [IV.1]

Nas canções que tratam do êxodo rural, o trabalho campeiro é sempre mais agradável do que aquele encontrado na cidade, isto é, quando ali o migrante encontra algum... Em “Seis da manha”, por exemplo, o operário dirige-se à construção, que exige a sua presença no horário marcado. Trata-se de um local onde

(...)
tem um andaime que espera:
a construção
precisa subir,
subir, subir, subir... [VII.F]

A seguir, a angústia de “subir, subir” é substituída pela recordação, em tom bem diverso:

O galope afoito,
o tordilho forte,
a rês desgarrada,
a cancha de reta,
tempo pra viver. [VII.F]

A menção a “rês desgarrada” apenas sugere a existência do trabalho, que fica assim subentendido. Ainda assim, sabe-se que o peão dispunha de “tempo pra viver”, coisa que deixou de ter.

Oposição semelhante, e bem mais rica em detalhes, aparece em “Desgarrados” [XI.F*]. No passado, os personagens “cevavam mate”, “viravam brasas”, “contavam casos”, “polindo esporas”, “faziam planos” e “eram felizes”. Hoje, na cidade, eles “se encontram no cais”, “fazem biscates”, “carregam lixo”, “vendem revistas”, “juntam baganas”, “são pingentes”, “se escondem” e “contam bravatas”. Observa-se que, na primeira série de ações, não há nenhuma que configure trabalho. Já na segunda, das três que constituem trabalho, duas têm conotação claramente pejorativa, enquanto a outra não pode ser considerada uma atividade de muito *status* social. Poderia o leitor perguntar-se se acaso, no passado, esses marginais não teriam jamais feito biscates ou carregado lixo, nas estâncias onde trabalhavam; ou se matavam o tempo simplesmente cevando mate e polindo esporas...

Enfoque diverso é dado pela canção “Toada de mango”, toda dedicada à descrever a atividade tipicamente campeira da *doma*. Através do ritmo peculiar dos versos bipentassílabos, o poeta consegue sugerir a brutal força física exigida pelo trabalho, da tensão e do perigo a que está submetido o peão:

Só o bufo do potro que se estremeceira
E uma quilineira louca pelo ar.
Como um rio tranqüilo cai na cachoeira
Um bagual ao tranco rompe a corcovear. [XVIII.F*]

O resultado final é o fracasso da lida, donde o trabalhador extrai uma lição na forma de conselho ou “moral da história”:

(...)
Doma é como a vida do campeiro pobre:
Pra ganhar alguns cobre tem que forcejar. [XVIII.F*]

que lembra os “Artigos de fé do gaúcho” enunciados por Blau Nunes (LOPES NETO, 1994, p. 130-131). O recurso, contudo, não é comum nas canções estudadas.

Além do trabalho pastoril, outras modalidades estão representadas no *corpus*: o trabalho doméstico (geralmente afeito à mulher) adquire espaço nas canções

“Campesina” e “Surpresa”; o agrícola, em “Tempos de seca”, “Descaminho” e na já citada “Canção dos arrozais”; o do pescador, em “Funerais”; e mesmo o trabalho do escravo nas charqueadas, que é rememorado com a máxima crueza em “Escravo de Saladeiro”:

A dor do charque é barata
O sal te racha o garrão.
É fácil ver tua pata
Na marca em sangue no chão.
O boi que morre te mata
pouco a pouco, meu irmão! [XI.R]

2.3.7.6. PASSADO, PRESENTE

Verifica-se uma presença forte (em treze canções, ou 19%) da tradicional oposição entre o passado, freqüentemente idealizado como “paraíso perdido” com o campo; e o presente, descrito realisticamente como a decadência, na cidade. O esquema segue inalterado, tal e qual apontado, mais uma vez, por Lígia Chiappini M. LEITE nos contos regionalistas publicados no Rio Grande do Sul entre 1912 e 1927. (1978, p. 37)

A presença dessa temática, entretanto, levando-se em conta o propósito do movimento de preservar as “raízes culturais”, não chega a ser surpreendente, ao contrário: surpreende o fato de ela não ser hegemônica. Somando-se a isto a pequena ocorrência de canções que tematizam fatos históricos determinados (somente quatro, ou 6%), é possível enquadrar sem erro boa parte dos poetas da Califórnia na geração mais recente da Literatura Gaúcha, segundo a classificação proposta por Luís Augusto FISCHER, geração que já dispõe de uma “perspectiva libertária com relação ao Fantasma da História”, não sendo esse portanto um tema obrigatório, mesmo no âmbito do movimento estudado. (1996, p. 4-5)¹⁶⁰

Uma das abordagens mais originais do tema, no sentido em que não apenas passa longe do êxodo rural, mas também desmistifica o tom heróico em que a guerra quase sempre é cantada, é realizada pela canção “Sabe moço”. Nesta, um veterano narra a um jovem a sua história:

Sabe, moço,

¹⁶⁰ Aqui seria pertinente uma análise da obra individual de cada poeta da Califórnia, já que pertencem a diversas gerações.

que no tempo do alvoroço
tive um lenço no pescoço
que foi bandeira pra mim.
E lutei mil peleias,
em lutas brutas e feias,
desde o começo até o fim. [XI.P]

Refletindo sobre a parcialidade do discurso histórico, onde só se lêem “páginas de glória” e se estampam “retratos de imortais”, todos eles “caudilhos” ou “coronéis”, o sujeito lírico conclui, desiludido com seu próprio quinhão:

E o que restou? Ah, sim,
no peito, em vez de medalhas,
cicatrices de batalhas
foi o que sobrou pra mim. [XI.P]

2.3.7.7. GUERRA E VIOLÊNCIA

Passados, ao final do período estudado, mais de trinta anos do manifesto da Estância da Poesia Crioula, reproduzido no Capítulo 2.1, constata-se a manutenção daquela orientação. Prova disso é que são esporádicas no *corpus* (sete canções, ou 10%), as referências à guerra, entre elas “Sabe Moço”, citada há pouco. São ainda menos freqüentes os lances de violência explícita, sendo uma interessante exceção a canção “Colorada”, (de autoria de um membro da própria Estância, Aparício Silva Rillo) que descreve esta instituição nada lisonjeira da história gaúcha: a degola.

Era no tempo do inimigo não se poupá,
Prisioneiro era defunto e se não fosse era exceção,
Botavam nele a gravata colorada
Que era o nome da degola nesses tempo de leão. [VII.R]

No extremo oposto ao exemplo citado, encontra-se “Imagens da minha terra”, cujo tom ufanista característico dos “anos de chumbo” (a canção é de 1971) torna-a emblemática do que GONZAGA chama o propósito de purificar a imagem do gaúcho de “conteúdos desprezíveis” (1980, p.119), conforme apontado acima no Capítulo 2.1:

Se um dia o mundo se olhasse
No espelho do meu chão
Todos os brados de guerra
Se tornariam canção [I.3]

A exaltação da violência — quase inseparável da bravura — tão cara à

Gauchesca Platina e aos “cantos da monarquia”, pouco antes da fundação da Estância da Poesia Crioula já provocava por sua vez a *violência* da censura do Estado Novo. Sua vítima: o cantor e gaiteiro Pedro Raymundo, cujo sucesso em programas de rádio, durante a década de 40, tornou nacionalmente conhecidas canções como “Adeus Mariana”. Eis duas quadras de uma de suas canções censuradas “Tudo pra mim é pagode”, visivelmente inspiradas nos “cantos da monarquia”:

Sô cabra bem atirado
Gosto mesmo da desorde
Se vejo o sangue corrê
tudo prá mim é pagode.

(...)

O bodeguero me xinga
mas vê logo que não póde
dô taio a torto e dereito
tudo pra mim é pagode. (*apud* MINAS & LOPES, 1986, p. 40)

2.3.7.8. O ÊXODO RURAL

Tema por excelência da literatura regionalista brasileira, a comparação do *campo*, freqüentemente descrito na tradição como o *locus amoenus* perdido, com a cidade, entidade não raro referida como causa, e não consequência, dos males da sociedade moderna, está presente em oito canções do *corpus* (12%). Quantidade que, se não é desprezível, evidencia não estar o tema em primeiro plano nas preocupações dos autores e daqueles que a estes concederam prêmios. Dentre as canções que demonstram essa preocupação, porém, a grande maioria trata o tema da mesma maneira esquemática e altamente ideologizada descrita por Tau Golin na análise de “Pássaro Perdido”, cujas duas primeiras estrofes reproduzimos:

Bom cavalo — arreio bom,
Pilcha simples — bem cuidada.
E uma estampa de monarca
Mesmo tendo quase nada.

Palha, fumo, carne gorda,
Erva buena não faltava.
Prum índio flor-de-campeiro
Serviço sempre sobrava. [VIII.R*]

GOLIN resume suas críticas com esta frase: “Aos autores não ocorreu a

simples pergunta: se na estância tinha de tudo para um índio flor-de-campeiro, porque ele resolve migrar para a cidade?” (1987, p. 90)

Distinguem-se, grosso modo, duas abordagens do êxodo rural, que poderiam denominar-se “otimista” e “pessimista”, conforme preguem ou não o retorno da cidade para o campo. A primeira vertente só tem um representante no *corpus*, a canção “Esquilador”, que entretanto tem uma mensagem ambígua: após descrever o impacto da mecanização sobre o trabalho, que expulsou o trabalhador, exorta:

Quem vendeu tesouras
Na ilusão povoeira
Volte pra Fronteira
Para se encontrar. [IX.C*]

Não se sabe é se, após ter ouvido o “simbronaço tocado a motor” — isto é, ter sido substituído pela máquina — ao voltar para a fronteira, o ex-esquilador encontrará o emprego perdido, ou outro trabalho qualquer, ou apenas a lembrança dos bons tempos.

A esmagadora maioria, entretanto, não vê saída para o migrante. É o que se vê no conhecido refrão de “Desgarrados”:

Mas o que foi nunca mais será. [XI.F*]

Em “Mi vim dimbora”, o poeta, embora cogite a princípio o retorno ao campo,

Não sei se volto,
pra dizer, pro tempo morto,

ao referir-se a “tempo morto” já anuncia a impossibilidade do retorno, confirmada na conclusão do poema:

que eu garrei caminho torto
e hoje é tarde pra voltar. [XIX.R]

A única canção que consegue evitar os clichês com sucesso é “Pra onde ir?”, que coloca o problema através de insistentes interrogações:

Pra onde ir?
Quem no campo empobreceu?
Pra onde ir?
Quem na cidade se perdeu?

(...)

Seguir o rastro
Das carroças verdadeiras?
Seguir o rumo
Das serras e fronteiras?
Seguir o sonho
Dessas terras brasileiras?
(...)[XIV.F]

Note-se ainda, no último verso do trecho citado, que o poeta tem consciência de estar tratando de um problema que transcende os limites do regional. Por fim, sua resposta às questões acima colocadas, se não é nem um pouco animadora, tampouco simplifica o problema. A verdade é que não há “para onde ir”:

Pasto, asfalto,
De chinelo ou de espora,
Não se desfaz a diferença
Entre o lucro e o salário
Na cidade ou lá fora. [XIV.F]

É flagrante o contraste entre esta última canção, que não reconhece qualquer diferença entre a condição dos trabalhadores do campo e da cidade e a já citada “Mi vim dimbora” que, apesar de certa medida de originalidade, que consiste em tratar do êxodo rural com certa dose de humor, parece afirmar que o capitalismo é privilégio da cidade:

Na cidade as hora
são contadas por mirréis,
adonde a grana
vale mais do que o vivente,
(...) [XIX.R]

O “paraíso perdido” da estância, dessa forma, permanece intocado, espaço mítico onde o tempo não passa, e as transformações econômicas mais brutais não chegam.

2.3.7.9. A MULHER

A mulher, em geral relacionada ao amor e à família, é tematizada em nove canções (13%). Tal como apontado por Augusto MEYER (1959) e Guilhermino CÉSAR (1971) em relação ao cancionista folclórico, o amor decididamente não está entre os temas prediletos de poetas e jurados da Califórnia. Em quatro dessas canções, os autores exaltam a mulher trabalhadora, que apesar da dura lida não perde a ternura.

Em “Campesina”, por exemplo, o gaúcho, depois de descrever as várias atividades domésticas de que sua companheira se desincumbe sem queixas, exalta-a no refrão:

Que mulher valente, buena companheira,
suas mãos são asas, seu olhar me guarda.
Que mulher valente, buena companheira,
me repara a casa e me enfeita a cama... [XII.F]

Lisana BERTUSSI, ao estudar essa canção no contexto de “uma evolução da imagem feminina” na poesia regionalista gaúcha, declara que o estribilho acima citado “insiste no falseamento do sofrimento feminino”. O enunciador desse fragmento, segundo a Autora, seria “o campeiro”, enquanto que na estrofe a seguir reproduzida falaria “o poeta da mulher, crítico desvelador da situação real e do gaúcho machista” (BERTUSSI, 1989, p. 249): “Bate a roupa, torce o corpo, enreda o campo,/ bebe o sonho, esfrega a vida, enxuga o tempo,/ foge o riso, enrola o sonho, esfrega os olhos,/ torce a vida, bate o medo, esfola as mãos.” De nosso ponto de vista, os sujeitos dos dois fragmentos não parecem de tal forma antagônicos, mas complementares.

Uma variação desse enfoque aparece em “Tempos de seca”, onde é ressaltada ainda outra virtude da mulher companheira: a fertilidade.

Com chuva a terra seria
fértil, doce qual Maria,
que apesar do pouco trato,
da pouca bóia no prato,
nunca lhe negou a cria. [VII.P]

O cavalo, principal fonte do cancionero folclórico para metáforas relacionadas à mulher, como por exemplo nesta quadrinha:

Cuidavas que, me deixando,
Eu por ti deitava dó;
Muito fraco é o carreirista
Que tem um cavalo só... (*apud* MEYER, 1959, p. 10)

ainda aparece ocasionalmente na Califórnia, como no alegre vaneirão “Baile nas cabritas”, a ponto de ser quase impossível distinguir a quem o cantor se refere — se ao animal ou à mulher — destacados estes versos do contexto:

E, se me cincho, não me tem mais quem me descole,
até que eu peale uma orelhana pros pelegos. [XIX.C(P)]

Porém tal linguagem já não se encontra tão amiúde no *corpus*, já que o machismo que transparece nessas associações é mais um daqueles conteúdos dos quais o gaúcho precisa ser “purificado” pela poesia, já que deixou de ser virtude para tornar-se defeito, condenado socialmente. É ilustrativo transcrever aqui algumas passagens antológicas da obra do tradicionalista Salvador F. LAMBERTY, *ABC do Tradicionalismo Gaúcho*, que contém uma capítulo especialmente dedicado ao “Machismo gaúcho”:

O homem era medido pela sua coragem, considerada sinônimo de machismo (...)

O machismo era muito mais sinônimo de valentia do que submissão proposital da mulher pelo homem. (...)

O gaúcho, em sua música e poesia, exalta a beleza e as virtudes de sua prenda, tão socialmente vestida, em sua chita. No samba, tango, etc. a mulher é abordada como símbolo sexual. O tradicionalismo trata a prenda com muito respeito. (1996, p. 87-88)

Conforme foi mencionado anteriormente (Item 2.3.4) somente duas canções do corpus atribuem voz própria à mulher, entre elas “Leontina das Dores”:

Eu me chamo Leontina das Dores
Das Dores Maria Leontina.
De amores que sempre findam
Das Dores que não terminam. [IV.3]

Nessa canção se pode constatar o verdadeiro machismo (que nada tem a ver com a coragem), escamoteado em outras. Leontina é obrigada a renunciar ao amor em nome de um casamento de interesse com o proprietário da fazenda vizinha:

Com o seu amor primeiro
Leontina não casa não.
Vai casar com o lindeiro
e o aramado vai pro chão. [IV.3]

Lisana BERTUSSI afirma ainda que a Califórnia, “abrindo espaço para a poesia, cumprirá o papel de estimulador do processo de libertação feminina.” (*op.cit.*, p. 248) Se a mulher, apesar de tudo, chega a adquirir voz própria na canção, os poetas ainda são do sexo masculino: não há nenhuma autora ou compositora mulher entre todos os textos do *corpus*! Dentre as duzentas e vinte e cinco canções gravadas em disco, no período enfocado, surgem finalmente as pioneiras: *três* são de mulheres. A Califórnia é

portanto um espaço ainda masculino, exatamente como o *galpão* (espaço este que a última canção citada também ajuda a desmistificar, conforme se verá a seguir).

2.3.7.10. O GALPÃO¹⁶¹

O galpão, curiosamente, é mencionado apenas em cinco das canções estudadas, entre elas “Gaita de botão”:

Velha gaitinha campeira
cordeoninha de botão,
mamangava barulhenta
cheia de mel e ferrão
que um deus campeiro inventou
para a missa do galpão. [XV.C(P)]

A imagem de um “templo” para designar o galpão não é absolutamente nova. A mesma identificação foi proposta em várias oportunidades pelo poeta Jayme Caetano BRAUN, cujo “Galpão de estância” (publicado pela primeira vez em 1954), por exemplo, termina assim:

Dizem até que São Pedro
Altas horas desce oculto
Celebrando extranho culto (*sic*)
No teu altar meu galpão,
É o padroeiro do rincão
Que vem pela noite grande
Encomendar o RIO GRANDE
Na missa da tradição. (1988, p. 23)

“Catedral chucra do pago”, “sacristia do batismo do gaúcho”, “altar do fogo votivo”, “templo da planura” são algumas das expressões utilizadas por BRAUN nesse e em outros poemas (V. também: 1985, p. 75-79). Outro poeta gaúcho, Balbino Marques da ROCHA, dedica ao tema o seu “Galpão do Rio Grande”, chamando-o “santuário de fumaça”, “templo de fogo vermelho”, etc. (s.d, p. 205)

Ao que tudo indica, o galpão, embora já apareça na literatura anteriormente¹⁶², assume um papel de destaque no anedotário regionalista somente com o advento do Tradicionalismo. Para quem pretendia representar simbolicamente o

¹⁶¹ Para uma caracterização do galpão, v. o Glossário, no Anexo B.

¹⁶² Em 1925, por exemplo, Darcy Azambuja publicava seu volume de contos intitulado justamente *No galpão*. O galpão aparece com destaque também no romance *Don Segundo Sombra*, do argentino

mundo da estância em plena cidade, o galpão foi um verdadeiro achado: lugar onde se mantém o fogo aceso, se come o churrasco, se contam “causos”, se canta, se chamarreia... O galpão *representa* a estância, (esta mencionada ainda mais raramente do que “galpão”, nas canções do *corpus*) que o contém, com a vantagem de não trazer a conotação de “latifúndio” (outra vez o “conteúdo desprezível”) da qual o termo “estância” é dificilmente separável. E, num segundo nível, o galpão representa o próprio pampa, onde a estância por sua vez está inserida.

No livro intitulado *Nativismo*, Barbosa Lessa descreve a fundação do 35 CTG num capítulo intitulado significativamente “Um galpão em Porto Alegre”. E declara: “O simbólico galpão do CTG está sempre aberto aos forasteiros”. (LESSA, 1985, p. 59)

Já em “Leontina das Dores”, citada há pouco, o poeta desmistifica o “templo sagrado”: o galpão aparece aí como mais um daqueles lugares proibidos às mulheres, ou ao menos às “de boa família”:

Pra dentro Maria Leontina
menina não vai no galpão.
Leontina de quarto e sala
Leontina quarto e prisão. [IV.3]

A importância do galpão no temário tradicionalista também transparece claramente à leitura do verbete a ele dedicado pelos irmãos Nunes — poetas e membros da Estância da Poesia Crioula — em seu *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul*. Após uma descrição física bastante razoável do galpão, os autores não se contêm, passando rapidamente da Arquitetura à ideologia, e da História ao mito. Eis um trecho do “galpão ideal” que eles constróem:

O galpão característico do Rio Grande do Sul é uma construção rústica, (...) *desprovido de porta e às vezes até de uma das paredes, onde o fogo de chão está sempre aceso. Serve de abrigo e aconchego à peonada da estância e a qualquer tropeiro, viajante ou gaudério que dele necessite.* No galpão se prepara e se come o churrasco, se toma chimarrão, e, também nele, nas horas de folga, ao redor do fogo, se improvisam reuniões de que participam *democraticamente* patrões e empregados, viajantes, tropeiros,

carreiros e gaudérios. (NUNES & NUNES, 1997, p. 203)¹⁶³

É difícil localizar no tempo e no espaço esse galpão; se pertence à estância do século XIX ou ao CTG do século XX. Para uma reconstrução histórica, baseada em escassos documentos disponíveis (e não citados), é um tanto precisa demais. Em se tratando do presente, estariam fora de contexto aqueles “gaudérios”. E ficar-se-ia imaginando por que razão os “sem-terra” não descobriram ainda esses abrigos tão hospitaleiros e ecumênicos, espalhados por todo o Rio Grande do Sul. De qualquer forma, o tema pede um estudo minucioso, para o qual não se dispõe de espaço aqui, e que se propusesse a verificar em que momento efetivamente os escritores regionalistas gaúchos começam a construção desse galpão mitológico.

Em resumo, o que há de novo nesse aspecto das canções da Califórnia, em relação à poesia regionalista anterior, é que a representação do galpão perde importância, chegando a praticamente desaparecer.

2.3.7.11. O NEGRO

Outro tema que chegou a merecer, por parte da Califórnia, a instituição de um prêmio especial no ano de 1988, o elemento da raça negra, aparece em apenas cinco canções do *corpus*. Em três delas, associa-se ao tema da escravidão. Em nenhuma, entretanto, o negro toma a si a palavra: é sempre visto como “outro”, exatamente como ocorria na defesa da causa abolicionista pelos escritores brancos e liberais do Partenon Literário, no século XIX, conforme observado por ZILBERMAN (1980, p. 31).¹⁶⁴

É o que vemos, por exemplo, em “Escravo de saladeiro”:

O *teu* braço de aço escuro
Sustentou o *meu* Estado... [XI.R]

O braço é do negro, mas o Estado... é do poeta.

O uso do pronome possessivo é revelador também em “Resgate à liberdade”, canção que, embora de letra mal composta, recebeu em 1988 o prêmio de “Melhor tema *sobre* o negro” (onde a preposição grifada já denota a posição ocupada

¹⁶³ Grifos nossos.

¹⁶⁴ V. Item 1.3.1 da Primeira Parte.

pelo negro, que é objeto, e não sujeito). A luta contra o preconceito é do negro, e não de toda a sociedade:

Eu estou na *tua* luta, meu irmão. [XVIII.n]

Um ponto de vista bem mais original é revelado pela canção “Romance na tafona”, que narra o encontro amoroso entre um casal de negros, de maneira lírica e singela:

Maria florão de negra,
Pacácio negro na flor
se negacearam por meses
para uma noite de amor. [X.R]

Embora ainda não tenham adquirido voz, os protagonistas negros dessa canção, ao receberem nomes próprios, tornam-se seres de carne e osso, com sexo inclusive, deixando de serem abstrações como o são, por exemplo, “o escravo”, em “Escravo de saladeiro”, e o “Negro de 35”, na canção homônima. Deixam de estar em primeiro plano também, em “Romance na Tafona”, os bons sentimentos do sujeito lírico branco, como se percebe em “Resgate à liberdade”:

Digo não ao preconceito desumano:
Eu estou na tua luta, meu irmão. [XVIII.n]

ou novamente em “Escravo de saladeiro”:

Escravo de saladeiro,
Me dói saber como foi, [XI.R]

Nessa última canção, contudo, há que reconhecer o efeito sutil alcançado pelo poeta, que produz uma completa identificação entre o negro, escravo da charqueada, e o boi que é a matéria prima de seu trabalho. Veja-se, como exemplo, o estribilho:

A dor do charque é barata
O sal te racha o garrão.
É fácil ver tua pata
Na marca em sangue no chão.
O boi que morre te mata
pouco a pouco, meu irmão! [XI.R]

Ambos, negro e boi, são vítimas da dor e do sal. O pé do negro se “animaliza”, virando “pata” que deixa um rastro de sangue. Sangue de quem? Por fim, a cada boi abatido

encurta-se a vida do negro, ao mesmo tempo carrasco e vítima, submetido a condições desumanas de trabalho.

2.3.7.12. OUTROS TEMAS

Além dos mencionados, outros temas encontraram lugar, embora com menos destaque, no cancionero da Califórnia, conforme o quadro-resumo mostrado acima, no início deste Item (2.3.7). O maior companheiro do gaúcho, o cavalo, embora freqüentemente mencionado nas canções, somente em duas é tematizado.

O índio, embora eventualmente possa encarnar de maneira um tanto idealizada o ideal da “monarquia”, transformando-se no legítimo ancestral do gaúcho, aparece em apenas duas canções, o que, se não reflete sua condição atual de excluído da sociedade, tampouco dá idéia da sua importância na história do Rio Grande do Sul.

Outro fato notável é o pequeno número de canções baseadas integralmente em lendas ou costumes, se considerarmos a origem do Festival. Somente quatro canções tematizam as lendas da “Boitatá” [III.3] e da “Salamanca do Jarau” [XII.e], e os costumes do “terno de reis” [IX.F] e do chimarrão [IX.P].

* * * * *

Os resultados da análise dos textos até aqui expostos são suficientes, ao que tudo indica, para permitir a interrupção do trabalho neste ponto, arriscando-se, a partir daqui, a formulação de algumas hipóteses ou conclusão sobre o que foi observado.

Se, dentre o elenco de aspectos a serem analisados nas canções do presente *corpus*, mencionados no Item 2.2.3, alguns deixaram de ser abordados neste Capítulo, isto é consequência natural do próprio andamento das investigações. À medida que determinados pontos revelavam-se mais interessantes do ponto de vista dos objetivos a que se propôs este estudo, requeriam um maior aprofundamento; ficando outros, por conseguinte, em segundo plano, ou até completamente esquecidos. Por certo muitos outros aspectos — seja do presente *corpus*, seja de outras canções nativistas — poderão ser revelados através da abordagem aqui proposta.

Considerações finais

E pelas cidades de lona o povo não tava nem aí
E misturava Pink Floyd com Noel Guarany!

(Sílvio Genro, "Pelos Cidades de Lona" - XXI Califórnia)

Após termos procurado, na Primeira Parte deste estudo, situar o Nativismo em relação a seus antecedentes históricos e, na Segunda, sintetizar os resultados da análise minuciosa de um conjunto de poemas representativo desse movimento, nestas Considerações Finais iremos, de algum modo, tentar relacionar Poesia e História. Ou, conforme foi dito na Introdução, verificar em que medida — e de que maneira particular — os textos analisados denotam não apenas a doutrina tradicionalista, mas também influências de outra ordem.

A primeira e talvez principal mudança que a Califórnia introduz no panorama do Tradicionalismo — e, por conseqüência, do regionalismo gaúcho — é que, em lugar do *resgate* da tradição, prioridade nas duas primeiras décadas de existência do MTG, a *criação* poético-musical assumiu um papel de relevo. Prova dessa mudança é o insignificante número de canções baseadas integralmente em lendas ou costumes, conforme se viu no final da Segunda Parte. E a partir dela foi possível uma relativa *democratização da idéia de regionalismo*, conforme apontado por OLIVEN:

Freqüentemente o renascimento da cultura gaúcha é encarado como uma vitória do Tradicionalismo. É claro que essa “vitória” esbarra no fato de os novos artistas estarem reelaborando temas do Rio Grande do Sul sem se prender a qualquer tipo de dogma e parodiando inclusive a figura tradicional do gaúcho. (...)

O Movimento Tradicionalista Gaúcho não consegue controlar todas as expressões culturais do estado, nem disseminar hegemonicamente suas mensagens. Os tempos são outros, existindo diferentes formas de ser gaúcho que não necessariamente passam pelos CTGs. O mercado de bens simbólicos ampliou-se e novos atores passaram a disputar segmentos dele. (1992, p. 115-116)

Essas mudanças, entretanto, já eram detectadas no Tradicionalismo pelos próprios iniciadores do movimento, em meados da década de setenta, antes mesmo de a

Califórnia ter-se multiplicado em outros festivais pelo interior:

Se existem hoje milhares e milhares de pessoas filiadas a CTGs ou de outra forma “ligadas” em tradicionalismo, é claro que já existe uma considerável massa consumidora ditando leis ao mercado — seja no tocante à música, à dança, à literatura popular, ao artesanato e outras manifestações da cultura rio-grandense. Torna-se cada vez mais difícil, por isso, “ditar leis” a essa imensa comunidade. E ilusória é a pretensão de quem queira se arvorar em “dono da verdade” em meio a essa avalanche que se expande, cada vez mais vigorosamente, em torno da simbologia gauchesca. O próprio tradicionalismo, em verdade, também entrou na era da comunicação em massa... (LESSA & CORTES, 1975, p. 149)

Se nem os fundadores do MTG pretendem ser “donos da verdade”, quais as bases “tradicionais” de que dispõe objetivamente os artistas para a tarefa da criação? Quais são os critérios de julgamento utilizados nos festivais?

Quanto aos gêneros considerados “nativos”, em princípio não há maiores surpresas: boa parte dos que se encontram nas canções do *corpus* já havia sido descrito por LESSA e CORTES em *Danças e Andanças da Tradição Gaúcha* (1975). Não há dúvida de que o trabalho de pesquisa desses autores representou um ponto de referência para a Califórnia, ainda que poetas e compositores tenham usado os referidos gêneros com crescente liberdade. Tal liberdade encontra apoio, aliás, no fato, para qual os próprios autores chamam a atenção, de que suas pesquisas centraram-se sempre no aspecto *coreográfico* dos gêneros (LESSA & CORTES, 1975, p. 7-8). Verifica-se, com efeito, que esses gêneros — milonga, vaneira, xote, mazurca, etc. — não se encontram aí descritos em termos estritamente musicais ou poéticos.

Do ponto de vista formal, não há dúvida de que concorrem, para a constituição do atual “cancioneiro lírico nativista”, duas tradições distintas, que representam em última análise duas culturas, em cuja fronteira não por acaso localiza-se a cidade que sedia a Califórnia da Canção Nativa: uma inclui a Gauchesca Platina, os *payadores* — depois *milongueros* — improvisando em desafio ou contando histórias às vezes longas, de caráter satírico ou heróico, não raro com intenção político-partidária, em décimas, oitavas, sextilhas...; outra é a tradição lírica popular portuguesa, à qual Augusto MEYER demonstrou pertencerem a maior parte das quadrinhas tidas por aqui como “nativas”, e que originou também a produção folclórica autóctone, que inclui os

nossos “cantos da monarquia”. (1959, p. 3-33)

De fato, as duas tradições não são completamente estanques e antagônicas, já que a quadrinha, sob a forma característica dos *cielitos*, não está ausente da Gauchesca Platina; sendo ainda a estrofe preferida dos primeiros *milongueros*. Na Gauchesca se encontram, por outro lado, muitas passagens que se assemelham aos “cantos da monarquia”, como esta de António Lussich, extraída de *Los tres gauchos orientales*:

Tengo en el dedo un anillo
de una cola de peludo
como hombre soy corajudo
y ande quiera desensillo;
le enseño al gaucho más pillo
de cualquier modo a chusiar,
y al mejor he de cortar
si presume de muy bravo,
enterrándole hasta el cabo
mi alfajor sin tutubiar. (*apud* BORGES & CASARES, 1955, p. xviii)

Poder-se-ia objetar que o idioma espanhol em princípio tornaria mais difícil a imitação dos modelos do Prata, mas o argumento não se aplica à população fronteiriça. Além disso, a mediação dos poetas filiados à Estância da Poesia Crioula, que alcançaram grau considerável de popularidade mesmo antes da Califórnia, pode ter contribuído para tornar conhecidos tais modelos. Um desses poetas, em artigo já citado anteriormente, chega mesmo a afirmar — em tom propositalmente exagerado, é evidente — que o *Martín Fierro* de Jose Hernández “está em todos os galpões e fogões do pampa, sejam eles argentinos, uruguaios ou rio-grandenses do Sul”. (BRAUN, 1976, p. 4)

Os próprios “cantos da monarquia”, portanto, podem ter essa dupla origem: quadrinhas populares de origem lusa influenciadas pela temática heróica da Gauchesca Platina, de origem erudita.

Barbosa Lessa e Paixão Cortes, ao fazerem um balanço da trajetória da música e dança gaúchas, vinte e cinco anos passados da primeira apresentação de danças promovida pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho em 1950, já observavam a dupla filiação da Califórnia, cujos “modelos procurados ora pendem para o eixo Bahia / Rio,

ora para o eixo Buenos Aires / Montevideu. Tanto podem ser encontrados vestígios de Geraldo Vandré ou Caetano Veloso, como vestígios inclusive dialetais dos ‘payadores’ platinos” (LESSA & CORTES, 1975, p. 149).

Em resumo, a Califórnia — englobados nesse nome os autores, jurados e promotores do Festival — não se propôs a inaugurar nenhum novo modelo formal para a poesia regional, predominando nas canções analisadas o modelo do cancionero popular gaúcho, com suas quadras de redondilhas maiores e rimas nos versos pares.

Com relação às grandes categorias do lírico, épico e dramático, embora por definição pertencentes à categoria do *lírico*, boa parte das canções da Califórnia (22%) conservam em comum com a Gauchesca traços estilísticos do *épico*. A veia *cômica* ou satírica, outra característica da tradição do Prata, também aparece em oito exemplos (12%). Dentre esses, no entanto, nenhum logrou conquistar a Calhandra de Ouro, o que demonstra ser o *cômico* uma categoria menor, cujas canções, mesmo caindo no agrado do público, não são reconhecidas pela Comissão Julgadora como merecedoras do prêmio máximo.

Se a maior parte dos gêneros empregados pelos autores da Califórnia já fora descrita por Lessa e Cortes em suas pesquisas, o destaque individual adquirido atualmente pelo gênero *milonga* é inteiramente resultante do Nativismo dos anos 80, tendo como conseqüência um reforço na identidade cultural com os países vizinhos. A *milonga*, sobre cuja origem platina não pairam dúvidas, impôs-se ao gosto do público gaúcho num movimento que dificilmente se poderá reverter.¹⁶⁵ Por outro lado, verificase que outros gêneros descritos por aqueles autores como “danças gaúchas” — o tango e o chamamé, por exemplo — não apenas não adquiriram a mesma popularidade, como também acabaram proibidos expressamente no regulamento da Califórnia, por serem “representativos de países e regiões vizinhas” e por não estarem “integrados à cultura

¹⁶⁵ Prova da popularidade atual da *milonga* no Rio Grande do Sul foi dada pelo lançamento quase simultâneo, em 1997, de pelo menos quatro discos de músicos gaúchos que exploram o gênero com muita felicidade, submetendo-o a influências as mais diversas: instrumentos orientais, elementos do jazz, da música *country*, etc. V. a respeito artigo de Juarez FONSECA (1997, p. 2)

musical rio-grandense”.¹⁶⁶

Quanto a alguns temas abordados — como o êxodo rural, o trabalho campeiro, etc. — conservam-se nas canções da Califórnia uma série de clichês consagrados pela poesia regional, desde o século passado. Apesar disso, é pequena a ocorrência de canções que tematizem fatos históricos determinados, dado que de certa forma surpreende, em vista da origem tradicionalista do Festival. O afrouxamento do vínculo desses poetas com a História é apontado como um aspecto de modernidade no quadro da Literatura Gaúcha proposto por FISCHER (1996).

O “propósito aculturativo” do contingente imigrante, isto é, a substituição da cultura originária deste pela cultura gauchesca, defendido pelo MTG praticamente desde sua fundação, não está expresso no regulamento da Califórnia, o qual inclusive reserva, na Linha de Manifestação Rio-Grandense, espaço onde teoricamente poderiam se enquadrar canções sobre temas teuto ou ítalo-rio-grandenses. Contudo, verificou-se a mais absoluta proscricção de tais temas do *corpus*.

A *natureza*, a *liberdade* e o ato de *cantar* (englobados simbolicamente neste último os de compor música e fazer poesia), sintetizados perfeitamente no troféu máximo, a Calhandra de Ouro, compõem o núcleo temático mais representativo da Califórnia, nos casos em que os poetas não se limitam a reformular o tema gasto da “monarquia”. A novidade em relação a estes últimos é a ênfase maior no *canto*. A virtude do canto é acrescentada às demais do gaúcho-herói, contanto que se limite o cantor a cantar o que (e como) definem os regulamentos, cujas restrições objetivas à liberdade de criação dos artistas parecem de algum modo provocar a insistente ênfase na liberdade como *tema* das canções.

Além da calhandra, representada no troféu máximo da Califórnia, diversas referências a aves aparecem nas canções do *corpus*, sugerindo uma ampla repercussão desse símbolo no meio nativista. A ave estaria, portanto, na privilegiada posição de representar ao mesmo tempo a liberdade e o canto; ou a liberdade de (para) cantar; ou ainda, a liberdade sem a qual não vale a pena cantar. Constatou-se que as canções que privilegiam esses núcleos temáticos foram favorecidas, durante o período estudado,

¹⁶⁶ REGULAMENTO da XXV Califórnia da Canção Nativa do RS. (1995, Art. 15°).

tendo mais probabilidades de arrebatarem o prêmio máximo do Festival.

Na abordagem da guerra e da violência, mantém-se hegemônica, na Califórnia, a orientação expressa no I Congresso da Estância da Poesia Crioula, passados quarenta anos daquele manifesto, sendo extremamente raros os lances de violência explícita descritos nas canções.

Quanto ao espaço ocupado pelas mulheres no Festival, a julgar pelas canções do *corpus*, é ainda muito restrito. A mulher adquire voz própria em apenas duas canções (em *parte* delas, na verdade!), mas os poetas são todos homens. A Califórnia é um espaço ainda masculino, exatamente como o galpão.

Um dos objetivos originais da Califórnia — “colocar a música do RS no lugar que lhe está reservado no cenário nacional”¹⁶⁷ — teve sua importância progressivamente reduzida ao longo das duas décadas enfocadas por este estudo, conforme já afirmamos, pela espantosa ampliação do mercado interno para a música regional. Esse fato tem como consequência mais evidente o aumento de canções vencedoras com alto índice de vocábulos regionais, incompreensíveis para os demais brasileiros.

Por outro lado, no que se refere ao âmbito *regional*, o Festival teve sucesso, se pensarmos que talvez esse mercado não existisse hoje, se não tivesse havido a Califórnia. Cabe perguntar: que espécie de música popular estariam divulgando hoje as inúmeras emissoras de rádio que dedicam boa parcela de sua programação à música regional? O auge do “ciclo dos festivais”, não resta dúvida, ficou para trás. Porém o estigma de “grossura” que pesava sobre a arte de Gildo de Freitas, Teixeira e José Mendes — precursores do Nativismo — parece ter desaparecido. Será?

Os autores de uma biografia de Pedro Raymundo — outro artista sobre o qual pesava aquele estigma, e que, com sua gaita inseparável, projetou nacionalmente a

¹⁶⁷ REGULAMENTO da *IX Califórnia da Canção Nativa do RS* (Art. 1º, item “d”). De fato, este objetivo já não se encontra no regulamento da vigésima-quinta edição do Festival, onde se lê somente: “Premiar regional, nacional e internacionalmente as composições que melhor expressem os objetivos...”

imagem do gaúcho na década de 40 — estranhavam, no auge do “ciclo dos festivais”, que

a onda de nativismo estranhamente pouco colaborou para resgatá-lo da obscuridade. Não se instituiu nenhum troféu para gaiteiros com o seu nome. A Discoteca Pública do Estado não possui um único disco seu e jamais promoveu a audição de suas músicas. (MINAS & LOPES, 1986, p. 74)

Ainda segundo os biógrafos do “Gaúcho Alegre do Rádio”, Vítor Mateus Teixeira, o “Teixeirinha”, teria solicitado por diversas vezes à Câmara Municipal de Porto Alegre que se homenageasse Pedro Raymundo “com uma estátua ou mesmo com um nome de rua”, sem sucesso. (*ibid*, p.74) O guia de ruas de Porto Alegre para 1999 ainda não traz nenhuma rua com seu nome. É provável que o principal motivo pelo qual o Nativismo não tenha reconhecido até hoje a importância de Raymundo não seja sua “grossura”, nem sua naturalidade catarinense, mas a “perigosa” ambigüidade de sua imagem pública, que oscilava entre o *gaúcho* e o *caipira*, sem que ele, aparentemente, fizesse questão de demarcar a diferença entre esses dois tipos regionais, pelo que se depreende da sua biografia. (*ibid*, p. 29, 37, 48) Somem-se a essa ambigüidade a sua veia cômica — categoria considerada “inferior” na Califórnia, que no período abrangido por este estudo jamais deu o prêmio máximo a uma canção com traços cômicos —, aliás característica do caipira; e algumas canções suas censuradas por fazerem a apologia da desordem; e teremos um pioneiro incômodo o bastante para ser esquecido.

Constatou-se, portanto, uma complexa interação entre os textos analisados e as idéias dos movimentos culturais antecessores do Nativismo, e também entre aqueles e as tradições da poesia folclórica brasileira e da assim chamada Gauchesca dos países do Prata. Essas tradições encontram-se aí “atualizadas”, revelando dados de modernidade, com a consciência possível aos poetas que se submetem às restrições formais e temáticas expressas nos regulamentos; e demarcando, no campo da comunicação de massa, uma identidade cultural gaúcha que, se conserva ainda fortes índices de idealização e autoritarismo, ajudou a espantar o estigma de “grossura” que, há três décadas, marcava as manifestações poético-musicais de caráter regional.

Quanto aos regulamentos, constatamos neles a absoluta escassez de critérios objetivos para orientação das comissões, julgadoras e de triagem, da Califórnia. Escassez que é especialmente crítica no que diz respeito ao aspecto musical das canções, mas que também afeta o julgamento do aspecto formal, e mesmo conteudístico, das canções; pressupondo talvez os organizadores, da parte de poetas, compositores e jurados, um pleno conhecimento de “princípios” e “proposições” não escritos, que supostamente seriam de domínio de todos os envolvidos, quando não de toda a população. A subjetividade dos julgamentos funciona entretanto como uma “faca de dois gumes”, podendo o prêmio tocar a canções, no que diz respeito à veiculação da ideologia Tradicionalista, tão distantes quanto, por exemplo, “Astro haragano” e “Trapeiro do futuro”.

Entre nativistas e tradicionalistas, entre “a simpatia pelo novo e uma hospitalidade ampla e generosa” (ORNELLAS, 1966, p. 83) e a criação de “barreiras aos fatores e idéias alienígenas (...) que sejam diametralmente opostos ou antagônicos aos costumes e pendores naturais no nosso povo” (SARAIVA, 1968, p. 18) estabeleceu-se o embate de idéias que resulta na síntese da canção nativista.¹⁶⁸

É quando o anônimo ex-combatente, tal qual Blau Nunes, relembra o passado, mas para queixar-se (coisa que o personagem de Simões Lopes não se permitia) de que as glórias são apanágio dos “caudilhos” e “coronéis”. Ou quando, parodiando a liturgia católica — de escassa ou nenhuma influência na tradição gauchesca — e incluindo ainda um vocábulo italiano, o poeta procura esconjurar os fantasmas insepultos do “pampa-pietà”. E ainda quando, pela inserção de uma pitada de ironia, o “monarca das coxilhas” desce de seu pedestal (ou do cavalo?) para transformar-se no lírico “Gaudêncio Sete Luas” (que um jornalista indignado apelidou muito a propósito de “herói sem osso”¹⁶⁹). Quando, ademais, um singelo “comunicado” através do rádio — elemento nem tão moderno, mas ainda de grande utilidade em

¹⁶⁸ A contradição indicada encontra paralelo naquela apontada por Angel RAMA na obra do fundador da Gauchesca, Bartolomé Hidalgo, que há cento e cinquenta anos atrás teria optado de maneira conscientemente por “dar un paso atrás con el fin de hacer dos hacia adelante”, ou seja, adotar as formas estéticas *tradicionais* para veicular mensagens políticas *revolucionárias*, ao mesmo tempo propondo a reintegração da língua falada à poesia. (1998, p. 43-45)

¹⁶⁹ Trata-se de Janer CRISTALDO (s.d.).

paragens longínquas do interior — é evocada pelo poeta no que tem de plangente e característico do cotidiano atual dos trabalhadores rurais. Ou quando a Campanha deixa de ser o “paraíso perdido” e a representação tradicional do êxodo rural é problematizada, dissolvendo-se a diferença entre o “pasto” e o “asfalto” ou entre o “chinelo” e a “espora”, e ficando no ar a pergunta “pra onde ir?”. Quando, enfim, o tema da escravidão, mesmo servindo de pretexto para evidenciar o sentimento paternalista do branco, propicia um retrato preciso do caráter sangrento da economia do charque, sob cuja ótica quase não se diferenciavam o boi e o “escravo de saladeiro”.

Encerramos estas considerações, muito a propósito, com uma aguda observação de Lígia Chiappini M. LEITE sobre o regionalismo, a qual, em nosso entendimento, poderia sem reserva ser estendida a quaisquer outros “ismos” literários:

Como programa literário, o regionalismo dos manifestos, prefácios e depoimentos pode ser analisado por analogia com o discurso político. Já como resultado concreto, (...) demanda um cuidado maior da crítica. Freqüentemente, programa e obra mantêm uma relação tensa, quando não se contradizem abertamente (...)

É preciso, então, ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica (...) (1994, p. 668)

Parece-nos, e aí chegamos ao ponto final de nosso percurso, que é *exatamente desta contradição* que surgem as mais felizes criações poéticas, dentre as canções do *corpus*.

Referências

Abreviaturas utilizadas nas Referências:

CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EDIPUCRS	Editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
EDUCS	Editora da Universidade de Caxias do Sul
ERUS	Estante Rio-grandense União de Seguros
EST	Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes
FAPA	Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras
FAPERGS	Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul
FIPE	Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas
IA	Instituto de Artes (UFRGS)
ICP	Instituto Cultural Português
IEL	Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul
IFCH	Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UFRGS)
IGTF	Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore
IL	Instituto de Letras (UFRGS)
INL	Instituto Nacional do Livro
MinC	Ministério da Cultura
Pró-Memória	Fundação Nacional Pró-Memória
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
Universidade	Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
URGS	Universidade do Rio Grande do Sul (atual UFRGS)

1. BIBLIOGRAFIA

1.1. Geral

- ADORNO, Theodor W.-. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. *Trad. de Luiz João Baraúna. “Lírica e sociedade”. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Fº. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1980. (Os Pensadores) p. 165-191; 193-208.*
- APPEL, Carlos Jorge. “Traços biográficos” *In: PINTO, Aureliano de Figueiredo. Memórias do Coronel Falcão. Porto Alegre: Movimento, 1986. p.5-8.*
- ARISTÓTELES. “Poética”. *In Aristóteles. São Paulo, Nova Cultural, 1996. (Os pensadores)*
- ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho. “*Macarroni* indígena por processo italiano: Simões Lopes e a inadequação”. *Ciências & letras: Revista da FAPA. Porto Alegre, n. 15, 1995, p. 31-43. _*
- AYESTARÁN, Lauro. El folklóre musical uruguayo. Montevideo: Arca, 1978.
- BANGEL, Tasso. O estilo gaúcho na música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1989. (Luís Cosme, 21)
- BARBOSA, João Alexandre. “Nota do organizador” *In: MEYER, Augusto. Textos críticos. Brasília: INL, Pró-Memória; São Paulo: Perspectiva, 1986. (Textos, 4) p. 9-10.*
- BASTIDE, Roger. Brasil, terra de contrastes. *Trad. de Maria Isaura Pereira de Queiroz*. São Paulo: Difel, 1959.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul (1868 a 1880). Porto Alegre: EST, 1982.
- BERTUSSI, Lisana. “Da prenda à mulher”. Organon: Revista do IL - UFRGS, Porto Alegre, n. 16, 1989. p. 243-250.
- BIASOLI, Vítor. Grupo Quixote: história e produção poética. Porto Alegre: IEL, EDIPUCRS, 1994.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. “Prólogo”. *In: Poesia gauchesca. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1955. Tomo I. p. vii-xxvii.*
- CÂNDIDO, Antônio. “Exercício de Leitura” *In Texto. Araraquara, 1975, nº 1. p.*
- CARPENTIER, Alejo. A literatura do maravilhoso. *Trad. Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina*. São Paulo: Vértice, 1987. (O Vermelho e o Negro, 1)
- CÉSAR, Guilhermino. História da literatura do Rio Grande do Sul. 2. ed. rev. Porto Alegre: Globo, 1971. (Coleção Província, 10)
- CORTES, Paixão. Aspectos da música e fonografia gaúchas. Porto Alegre: Proletra, 1984.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. *Trad. Pérola de Carvalho*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates, 19).

- FAGUNDES, Antônio Augusto. Curso de tradicionalismo gaúcho. 3. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.
- FERREIRA, Athos Damasceno. “Sociedades literárias em Porto Alegre no século XIX”. *In: Fundamentos da cultura rio-grandense - quinta série*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da URGs, 1962. p. 51-67.
- . Imprensa literária de Porto Alegre no séc. XIX. Porto Alegre: URGs, 1975.
- FISCHER, Luís Augusto. Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje. Porto Alegre: Universidade, 1992. (Síntese Riograndense, 8-9)
- FREITAS, Décio. “O gaúcho: o mito da ‘produção sem trabalho’”. *In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (orgs.). RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. (Série Documenta, 3) p. 7-24.
- GALEANO, Eduardo. A descoberta da América (que ainda não houve). 2. ed. *Trad. de Eric Nepomuceno*. Porto Alegre: Universidade, 1990. (Síntese Universitária, 11)
- GARCIA, Rose Marie Reis. “A trova e a décima no Rio Grande do Sul”. Porto Arte: Revista do IA - UFRGS, Porto Alegre, ano 1, n. 1, maio 1990. p. 66-82
- GOLIN, Tau (Luiz Carlos). A ideologia do gauchismo. Porto Alegre: Tchê, 1983.
- . Por baixo do poncho: contribuição à crítica da cultura gauchesca. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- . A tradicionalidade na cultura e na história do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Tchê, 1989. (Biblioteca Socialista)
- GONZAGA, Sergius. “As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura”. *In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (orgs.). RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. (Série Documenta, 3) p. 113-132.
- GÜIRALDES, Ricardo. Dom Segundo Sombra. *Trad. Augusto Meyer*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. (Latino-América)
- HANSLICK, Eduard. Do belo musical. 2. ed. *Trad. de Nicolino Simone Neto*. Campinas: UNICAMP, 1992.
- HAUSER, Arnold. “Historia del arte segun los estratos culturales: arte del pueblo y arte popular”. *In: Introduccion a la historia del arte*. 2. ed. *Trad. de Felipe Gonzalez Vicen*. Madrid: Guadarrama, 1969. (Punto Omega, 53)
- JACQUES, João Cezimbra. Assuntos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Cia. União de Seguros Gerais, 1979. (ERUS)
- KREBS, Carlos Galvão. “A função aculturadora dos Centros de Tradições Gaúchas”. *In: Anais do II Congresso Tradicionalista Gaúcho*. (Rio Grande, 1955) Porto Alegre: Globo, s.d. p. 101-108.
- LACERDA, César de. O monarca das coxilhas. Porto Alegre, IEL / EDIPUCRS, 1991.
- LAMBERTY, Salvador Ferrando. ABC do tradicionalismo gaúcho. 5. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Regionalismo e Modernismo: o caso gaúcho. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 52)
- . “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. *In: PIZARRO, Ana (org.). América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo, Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2. p. 665-702.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. O sentido e o valor do Tradicionalismo. Porto Alegre: S. A. Moinhos Rio-grandenses (SAMRIG), 1979.

- . Nativismo: um fenômeno social gaúcho. Porto Alegre: L&PM, 1985. (Universidade Livre)
- . Era de Aré: raízes do Cone Sul. São Paulo: Globo, 1993.
- ; CORTES, Paixão. Danças e andanças da tradição gaúcha. Porto Alegre: Garatuja, [1975].
- LOPES NETO, João Simões. Contos gauchescos. 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.
- LYNCH, Ventura R. Folklore Bonaerense. Buenos Aires: Lajouane, 1953.
- MARIANTE, Hélio Moro. História do tradicionalismo sul-riograndense. Porto Alegre: IGTF, 1976. (Cadernos Gaúchos, 1)
- MEYER, Augusto. “Gaúcho: história de uma palavra”. *In*: Prosa dos pagos (1941-1959). Rio de Janeiro: São José, 1960. p. 11-42.
- MINAS, Vítor; LOPES, Israel. Pedro Raymundo. Porto Alegre: Tchê, 1986. (Coleção Esses Gaúchos)
- OLIVEN, Ruben George. A parte e o todo: A diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 1992.
- ORNELLAS, Manoelito de. “A origem da poesia crioula na sátira política”. *In*: FERREIRA, João-Francisco (org.). Fundamentos da cultura rio-grandense: primeira série. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da URGs, 1954. p. 117-154. Também *In*: NUNES, Rui Cardoso; NUNES, Zeno Cardoso; RETAMOZO, José Hilário (orgs.) Tentos e loncas: poetas e poemas da Estância da Poesia Crioula. Porto Alegre: IEL, AGE; Cachoeirinha: IGEL, 1993. p. 30-58.
- . “O Rio Grande tradicionalista e brasileiro”. *In*: Máscaras e murais da minha terra. Porto Alegre: Globo, 1966. p. 81-90.
- PORTO, Aurélio. “Gente que canta triste”. Província de São Pedro, Porto Alegre, v. 2, n. 4, mar. 1946. p. 63-68.
- PORTO ALEGRE, Apolinário. Paisagens. Porto Alegre: Movimento; Brasília, MinC / Pró-Memória / INL, 1987 (Coleção Rio Grande, 82; Coleção Resgate, 2)
- POZENATO, José Clemente. O regional e o universal na literatura gaúcha. Porto Alegre: Movimento, IEL, 1974.
- RAMA, Angel. “El sistema literario de la Poesia Gauchesca.” *In*: RIVERA, Jorge B. (ed.) Poesia Gauchesca. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1977]. p. ix-liii.
- . Los Gauchipolíticos Rioplatenses. Montevideo: Arca, 1998.
- RAMOS, Ruy. “Prefácio”. *In*: BRAUN, Jayme Caetano. Galpão de estância. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 1988. p. 7-15.
- READ, Herbert. O significado da arte. 2. ed. *Trad. de A. Neves-Pedro*. s.l [Portugal]: Ulisseia, s.d.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SARAIVA, Glaucus. “Carta de princípios do movimento tradicionalista”. *In*: Manual do tradicionalista. Porto Alegre: Sulina, 1968. p. 17-19
- SCHÜLER, Donald. A poesia no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Mercado Aberto, IEL, 1987. (Série Documenta, 22)
- TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: 34, 1998.
- VELLINHO, Moysés. “O gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino”. *In*: Fundamentos da cultura rio-grandense: segunda série. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da

- URGS, 1957. p. 47-66.
- WILDE, Oscar. “Prefácio”. *In: O retrato de Dorian Gray. Trad. de Oscar Mendes.* São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ZILBERMAN, Regina. “O Partenon Literário: Literatura e discurso político” *In* ZILBERMAN, Regina; SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O Partenon Literário: poesia e prosa.* Porto Alegre: EST, ICP, 1980. (Caravela, 5) p. 25-42)

1.2. Poesia gaúcha e gauchesca

- BRAUN, Jayme Caetano. *Bota de garrão.* 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 1985.
- . *Galpão de estância.* 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 1988.
- CORONEL, Luiz. *Clássicos do regionalismo gaúcho.* Porto Alegre: IEL, Tchê; Cachoeirinha: IGEL, 1994.
- COSTA, Francisco Lobo da. *Obra poética. Ed. crítica de Alice Campos Moreira.* Porto Alegre: IEL, EDIPUCRS, FAPERGS, 1991.
- DUNCAN, Sílvio. *Paisagem xucra. Ed. bilíngüe. Versión en español de Héctor Báez.* Porto Alegre: IEL, Tchê, 1993.
- HERNANDEZ, José. *Martin Fierro. Trad. de Walmir Ayala.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- JUVENAL, Amaro. (Ramiro Fortes de Barcellos) *Antônio Chimango.* 3. ed.[?] Porto Alegre: Globo, 1961. (Coleção Província, 5)
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho.* 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1959. (Província, 2)
- NUNES, Rui Cardoso; NUNES, Zeno Cardoso; RETAMOZO, José Hilário (orgs.) *Tentos e loncas.* Porto Alegre: IEL, AGE; Cachoeirinha: IGEL, 1993.
- PINTO, Aureliano de Figueiredo. *Romances de estância e querência.* 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1981. (Tarca)
- PORTO ALEGRE, Apolinário. *Cancioneiro da revolução de 1835.* Porto Alegre: Cia. União de Seguros Gerais, 1981. (ERUS, 9)
- RIVERA, Jorge B. (ed.) *Poesia gauchesca: B. Hidalgo, L. Pérez, M. de Araújo, H. Ascasubi, E. del Campo, J. Hernández.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1977]. (Ayacucho, 29)
- ROCHA, Balbino Marques da. *Poemas Campeiros.* s.l, s.n, [1978].
- TAVEIRA Jr, Bernardo. *As provincianas.* Porto Alegre: Movimento; Brasília: MinC, Pró-Memória, INL, 1986.
- TISCORNIA, Eleuterio F. (ed.) *Poetas gauchescos: Hidalgo, Ascásubi, Del Campo.* 3. ed. Buenos Aires: Losada, 1974. (Biblioteca Clásica y Contemporánea)
- VARGAS NETO, Manoel do Nascimento. *Tropilha crioula - Gado xucro.* 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1959. (Província, 8)
- ZILBERMAN, Regina; SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O Partenon Literário: poesia e prosa.* Porto Alegre: EST, ICP, 1980. (Caravela, 5)

1.3. Textos inéditos¹⁷⁰

¹⁷⁰ Além dos textos citados, foi ainda útil de forma indireta (com a mediação da Autora, necessária devido

- ARAÚJO, Rosângela. Sob o signo da canção: uma análise de festivais nativistas do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 1987. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social)
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Festivais da Canção Nativa do RS: A música e o mito do gaúcho. Porto Alegre: UFRGS, 1987. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social)
- DUARTE, Colmar. “A Califórnia da Canção Nativa do RGS”. 1987.
- GUINZBURG, Jaime. “A formação do leitor de poesia no 1º grau”. Santa Maria: UFSM / CNPq / FIPE, 1995-1998. (Relatório de projeto de pesquisa)
- SANTI, Álvaro. “Formação da Idéia de Regionalismo na Literatura Brasileira”. Ensaio elaborado para a disciplina “Cultura Brasileira Contemporânea”, sob orientação do Prof. Dr. José Augusto Avancini (IFCH-UFRGS). Out. 1996.
- SILVA, Marciano Lopes e. Do regionalismo à latinoamericanidade. Porto Alegre: UFRGS, 1994. (Dissertação de Mestrado em Letras)

1.4. Artigos em jornais e revistas

- “Califórnia, agora valorizando a contribuição do imigrante”. Folha da Manhã, Porto Alegre, 8 dez. 1975.
- BRAUN, Jayme Caetano. “Poesia Nativa”. Correio do Povo, Porto Alegre, 14 dez. 1976. Caderno de Folclore, p. 4-5.
- CORONEL, Luiz. “Coronel: Califórnia busca nova linguagem.” Depoimento a Zero Hora, Porto Alegre, 17 dez. 1973.
- . “Não se pode fazer do próprio trabalho um paradigma de criação artística”. Depoimento ao Correio do Povo, Porto Alegre, 20 dez. 1973.
- . “A Califórnia da Canção e seus impasses”. Depoimento a Ney Gastal. Correio do Povo, Porto Alegre, 31 dez. 1977. p. 14
- CRISTALDO, Janer. “Gaudêncio, herói sem osso”. Folha da Manhã, s.d, n.p.¹⁷¹
- EITELVEIN, Gilmar. Zero Hora, Porto Alegre, 6 dez. 1989. Segundo Caderno.
- FISCHER, Luís Augusto. “As cinco constelações do mapa literário gaúcho. ZH Cultura, Porto Alegre, 2 nov. 1996. Cultura, p. 4-5.
- FONSECA, Juarez. Zero Hora, Porto Alegre, 6 dez. 1986. p. 33.
- . Zero Hora, Porto Alegre, 9 dez. 1986. p. 36.
- GASTAL, Ney. “Gaudêncio 7 Luas”. Correio do Povo, Porto Alegre, 6 dez. 1975.
- LOPES, Osvil. Folha da Tarde, Porto Alegre, 11 dez. 1973. p. 43.
- MACHADO, Marcelo. “Urnas seduzem músicos nativistas”. Zero Hora, Porto Alegre, 6 ago. 1998. Eleições 98, p. 4.-5.
- MATTOS, Pedro. “Califórnia tem de vencer o preconceito tradicionalista”. Folha da Tarde, Porto Alegre, 4 jan. 1975.

à nossa deficiência no idioma francês) o seguinte: ARMANDO, Maria Luiza de Carvalho. Le régionalisme littéraire et le “mythe du gaúcho” dans l’Extrême-Sud brésilien: Le cas de Simões Lopes Neto. (t. 1: Le Rio Grande do Sul et le “mythe du gaúcho”: panorama problématique; t. 2: Simões Lopes Neto et le “mythe du gaúcho”: analyse textuelle; t. 3: Une culture menacée?: propositions pour une analyse sociologique; t. 4: Annexes. Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales / Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1984.

¹⁷¹ Cópia desse artigo chegou-nos às mãos sem as devidas referências.

- MOURA, Roberto. “A Califórnia que fica na fronteira do Brasil”. A Notícia, Rio de Janeiro, 14 dez. 1977. p. 3.
- . “O som do sul e o impasse de subir”. A Notícia, Rio de Janeiro, 15 dez. 1977. p. 3.
- UCHA, Danilo. “A 3ª Califórnia tem um vencedor: Canto de Morte de Gaudêncio Sete Luas”. Zero Hora, Porto Alegre, 11 dez. 1973.
- WAGNER, Maria Trudy. “‘Pentagrama’ está gravando o seu primeiro disco, de música neo-regional”. Folha da Manhã, Porto Alegre, 11 fev. 1976.
- . “Concorrentes falam da inovação e acham que se trata de experiência”. Folha da Manhã, Porto Alegre, 9 mar.1976. p. 32-3.
- . “Reprise da Califórnia mostrou que a nossa música começa a ter público”. Correio do Povo, Porto Alegre, 11 mar. 1976. p. 34.

1.5. Regulamentos

- REGULAMENTO da V Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1975.
- REGULAMENTO da IX Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1979.
- REGULAMENTO da XIII Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1983.
- REGULAMENTO da XV Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1985.
- REGULAMENTO da XVI Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1986.
- REGULAMENTO da XIX Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1989.
- REGULAMENTO da XXV Califórnia da Canção Nativa do RS, Uruguaiana, 1995.

1.6. Obras de referência (Utilizadas especialmente no Glossário - Anexo B)

- AULETE, Caldas. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. 5. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.
- CORRÊA, José Romaguera da Cunha *et al.* Vocabulário sul-rio-grandense. Porto Alegre: Globo, 1964.
- LAYTANO, Dante de. Folclore do Rio Grande do Sul: levantamento dos costumes e tradições gaúchas. 2. ed. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: EST, 1987. (Coleção Temas Gaúchos, 30)
- MEYER, Augusto. Guia do folclore gaúcho. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL; Porto Alegre, IEL, 1975.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- NUEVO Larousse básico. Mexico: Larousse, 1979.
- NUNES, Rui Cardoso; NUNES, Zeno Cardoso. Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.
- TRINDADE, Almema Menine. O léxico do cavalo. Porto Alegre: PUCRS, 1980.

1.7. História da literatura brasileira (Utilizadas somente no Anexo C)

- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.
- COUTINHO, Afrânio (org.). A literatura no Brasil. São Paulo: Sulamericana, 1970.

- MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MIGUEL-PEREIRA. História da Literatura Brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- ROMERO, Sílvio. História da Literatura Brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

2. DISCOGRAFIA

- I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1982. 1 LP.
- II Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1982. 1 LP.
- III Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1982. 1 LP.
- IV Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1982. 1 LP.
- V Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Paulo: Continental, 1976. 1 LP.
- VI Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Paulo: Continental, 1977. 1 LP.
- VII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Paulo: Continental, 1978. 1 LP.
- VIII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Paulo: Continental, 1979. 1 LP.
- IX Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: K-Tel, s.d. 1 LP.
- X Califórnia da Canção Nativa do RS. São Bernardo do Campo: K-Tel, 1980. 1 LP.
- XI Califórnia da Canção Nativa do RS. São Bernardo do Campo: K-Tel. 1 LP.
- XII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. 1 LP.
- XIII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: Polygram, 1983. 1 LP.
- XIV Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: Polygram. 1 LP.
- XV Califórnia da Canção Nativa. Porto Alegre: RBS. 1 LP.
- XVI Califórnia da Canção Nativa. São Paulo: Continental. 1 LP.
- XVII Califórnia da Canção Nativa do RS. São Paulo: DiscoBan, 1 LP.
- XVIII Califórnia da Canção Nativa do RS. Porto Alegre: Discoteca. 1 LP.
- XIX Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Novatrilha, 1990. 1 LP.
- XX Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: RGE, 1990. 3 LP.
- XXI Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: RGE, 1991. 1 LP.
- XXII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: RGE, 1993. 1 LP.
- XXIII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro: RGE, 1994. 1 LP.
- XXVII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Caxias do Sul: Multiproduções, 1998. 1 CD.

3. OUTROS

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Dicionário Aurélio Eletrônico para Windows. Versão 1.3. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

Anexos

ANEXO A: CORPUS (EDIÇÃO DOS TEXTOS DAS CANÇÕES PREMIADAS NA CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RIO GRANDE DO SUL 1971-1989)

Nota:

Para informações mais completas sobre a seleção e organização das canções, consultar o capítulo “Critérios e Metodologia”.

Fontes e abreviaturas utilizadas:

Premiação:

As canções estão organizadas segundo a edição do Festival na qual foram apresentadas, indicada em primeiro lugar, em números romanos.

A seguir, indica-se a premiação obtida em uma das três “linhas”: “Campeira” (C), de “Manifestação Riograndense” (R), e de “Projeção Folclórica” (F).

A vencedora “geral” é identificada por um asterisco (*).

Nas edições anteriores à quinta, isto é, antes da divisão em “linhas,” arrolamos as primeiras três colocadas, indicadas por **1**, **2** ou **3**.

Indicamos “as mais populares” por um **P** maiúsculo. Quando coincidem com uma das três vencedoras, adicionamos (**P**) entre parênteses.

As letras minúsculas indicam prêmios temáticos eventuais: **p**, o “melhor trabalho de pesquisa”; **e**, “melhor tema ecológico”; e **n**, “melhor tema sobre o negro”.

Indicam-se as fontes após o último verso de cada canção:

Fontes usadas para o estabelecimento do texto:

primárias - São consideradas aqui como fontes primárias as gravações em disco, que pode ser: a) o da própria edição do Festival em que foi premiada, indicada por **grav.*** (onde o * deve ser substituído pelo número romano correspondente à edição do Festival); ou b) o da XX Califórnia (antologia), indicada por **grav.XX**.

secundárias - São consideradas fontes secundárias: a) encartes e contracapas dos discos acima mencionados; e b) programas do festival. Estão indicadas entre parênteses, logo após as primárias. Quando disponíveis, cotejadas com as primárias. Estão indicadas mediante as abreviaturas: **enc.*** = encarte do disco do Festival, **contr.*** = contracapa do disco do Festival e **prog.*** = programa do Festival (onde * deve ser substituído pelo número romano correspondente à edição do Festival). Também consultamos a versão de alguns poemas publicados no livro de Luiz Coronel, *Clássicos do Regionalismo Gaúcho* (abreviado por **LC-CRG**. V. Bibliografia.), indicados caso a caso.

Fontes da indicação da premiação:

Para a premiação das canções, consultamos, além de **enc.***, **contr.*** e **prog.***, também as seguintes fontes: **ZH** = Jornal “Zero Hora” (**SC** = Segundo Caderno); **CP** = Jornal “Correio do Povo”; **FT** = Jornal “Folha da Tarde”; e **HIGTF** = Hemeroteca do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, vol. 181.

Fonte da indicação do gênero:

Para o gênero das canções, indicado entre parênteses após o título, consultamos **enc.***, **contr.*** e **prog.***, além de **HIGTF**.

Disposição gráfica:

Todas as quebras de página coincidem com mudanças de estrofe.

Índice Alfabético das Canções

- ASTRO HARAGANO — XV.F*
- AVE MARIA PAMPEANA — IV.2
- BAILE NAS CABRITAS — XIX.C(P)
- CAMINHADA — XIII.F
- CAMPESINA — XII.F
- CANÇÃO DOS ARROZAIAS — IV.1
- CANTO DE AURORA — II.3
- CANTO DE MORTE DE GAUDÊNCIO SETE LUAS — III.1
- CANTO LIVRE — XI.C
- COBRALUZ — III.3
- COLORADA — VII.R
- COMUNICADO — XIII.R
- CORDAS DE ESPINHO — V.R
- COURO CRU — VIII.C
- DAS SALAMANCAS — XI.E
- DESCAMINHO — XII.R
- DESGARRADOS — XI.F*
- ESCRAVO DE SALADEIRO — XI.R
- ESQUILADOR — IX.C*
- ESTEIO E SONHO — XIV.R
- FACHO DA ESTRELA GUIA — IX.F
- FLOR DE CAMPEIRA — XVIII.C
- FUNERAIS — XIV.E
- GAITA DE BOTÃO — XV.C(P)
- GAUDÊNCIO SETE LUAS — II.2
- GURI — XIII.C*
- IMAGENS DA MINHA TERRA — I.3
- LEÃO DO CAVERÁ — VI.R
- LEONTINA DAS DORES — IV.3
- MANDALA DAS ESPORAS — XIX.F*
- MI VIM DIBORA — XIX.R
- MISSÕES — XVI.F
- NÃO PODEMO SE ENTREGÁ PROS HOME — XII.P
- NEGRO DA GAITA — VII.C*
- NEGRO DE TRINTA E CINCO — XVII.R(P)
- O GRITO DOS LIVRES — XIV.C*
- O TEMPO E O VENTO, CANTO II — XV.R
- PAMPA PIETÀ — XVII.F*
- PÁSSARO PERDIDO — VIII.R*
- PEDRO GUARÁ — II.1
- PESADELO — XIII.E
- PIQUETE DO CAVEIRA — V.F
- PRÁ ONDE IR? — XIV.F
- PRECE AO MINUANO — I.2
- PROVINCIANO — XVI.R
- QUATI-MUNDÉU — XVI.E
- RESGATE À LIBERDADE — XVIII.N
- RODA CANTO — V.C(P)*
- ROMANCE NA “TAFONA” — X.R
- ROMANCEIRO DA ERVA MATE — IX.P(P)
- RONCO DO BRONCO — XV.E
- SABE MOÇO — XI.P
- SEIS DA MANHÃ — VII.F
- SEMEADURA — X.F
- SEMENTES DE PEDRA — VIII.F
- SOLFEJO DE PRATA — XVIII.R
- SURPRESA — XVII.C
- TEMPOS DE SECA — VII.P
- TERTÚLIA — XII.C*
- TOADA DE MANGO — XVIII.F*
- TROPA DE OSSO — IX.R
- TROPEIRO DO FUTURO — XVI.C(P)*
- ÚLTIMO GRITO — III.2
- UM CANTO PARA O DIA — VI.F(P)*
- VENTANIA — VI.C
- VETERANO — X.C(P)*

I.1 — REFLEXÃO (LAMENTO)

Colmar Duarte / Júlio Machado da Silva F^o

Int: **Grupo de Arte Nativa Marupiaras**

Para fugir à tristeza¹⁷²
Por buscar esquecimento,
Desejei ser como o vento
Que passando sozinho,
Sem repisar um caminho
Sem conhecer paradeiro
Quis ser nuvem ao pampeiro,
Ser a estrela que fulgiu,
Quis ser as águas do rio
Fazendo inveja as areias
{ Em seu eterno viajar } 2x

Estr: Um dia cansei de andar
E desejei novamente
Em vez de rio ser barranca,
Em vez de vento, moirão,
{ Em vez de nuvem, semente,
Em vez de estrela, ser chão! } 2x

Recém então aprendi
Que muita gente maldiz
Sua sorte — insatisfeita —
Por não saber que é feliz.

E nunca mais invejei
O destino das estrelas,
Que só enfeitam a noite
Porque o sol não pode vê-las;
As nuvens que submissas,
Vão onde o vento as levar
E o vento que passa triste
Porque não pode voltar!

Estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.I e XX (enc.XX)</i> <i>pre - enc.XX</i> <i>gên - contr.I</i></p>

I.2 — PRECE AO MINUANO (CANÇÃO MISSIONEIRA)

¹⁷² *enc.XX* = a. Cfe. justificamos no capítulo Metodologia, a preferência dada à fonte *auditiva* (gravação) sobre a fonte *escrita* (encarte ou outra), permitiu-nos corrigir a grafia do texto dos encartes, sempre que isso não altere a pronúncia das palavras em questão, como neste caso.

Telmo de Lima Freitas

Int: **Edson Otto**

Nestas planuras do Rio Grande, onde existe¹⁷³
Um cantor que é bem mais triste
Que o cantar do meu violão...
Deixa semente de saudade quando passa,
Se mesclando na fumaça
Da minha imaginação.

Ouço cantigas, é o minuano me pedindo
Que os caminhos vão se abrindo
P'ra passar minhas canções;¹⁷⁴
Rogando ao mundo que a maior fraternidade
Seja o elo da bondade
Pra todos os corações.

Estr: { Vento minuano,
Eu te peço que prossigas
Nesta cantiga
De fraterna comunhão. } 2x

Vento Minuano, pensativo te reponto,
O meu mate já está pronto
Porque sou madrugador...
Venho pedir-te muito pouco, quase nada,
Que ilumine a carreteada
Da minha querência flor

Peço que tragas a mensagem para o povo,
Animando o sangue novo,
seiva forte do meu chão,
Para que sigam a cantar o mesmo hino,
Reafirmando o seu destino
Na futura geração.

Estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.I e XX (enc.XX)</i> <i>pre - enc.XX</i> <i>gên - contr.I</i></p>

I.3 — IMAGENS DA MINHA TERRA (EXALTAÇÃO)

Jader Moreci Teixeira (Leonardo)

¹⁷³ Seguimos os *enc.* (*grav.I* = aonde)

¹⁷⁴ *enc.XX* = “P’repassar”.

Int: Grupo de Arte Nativa Marupiaras

Venha, venha, venha ver
O sul deste meu país
Você vai virar criança
Vai ser muito mais feliz

Venha ver o meu Rio Grande
Pegar a terra com a mão
E há de cantar como eu canto
Com amor no coração

Venho de longe montado nas asas do vento
Trazendo cantigas, mensagens de paz e amor

{ E o pito que eu pito, envolto
Na palha do milho que é ouro
Espalha nos céus a fumaça
E o cheiro da terra que eu vim } 2x

A minha terra tem terra
que não pertence a ninguém
Estradas muito mais velhas
que o tempo que a terra tem

Se um dia o mundo se olhasse
No espelho do meu chão
Todos os brados de guerra
Se tornariam canção

[repete toda a canção]

Venha, venha, venha ver
O sul deste meu país
E há de cantar como eu canto
Com amor no coração

<p><i>Fontes: tex - grav.I</i> <i>pre - ZH, 10/10/90, p. 7 (S.C.)</i> <i>gên - contr.I</i></p>
--

II.1 — PEDRO GUARÁ (MILONGA PAMPEANA)

Cláudio Boeira Garcia / José Cláudio Leite Machado

Int: Os Tapes

Num lamento, chegou o minuano
Anunciando o último inverno;
{ O orvalho chorou nas campinas
E o céu enlutou as estrelas. } 2x

Pedro Guará, sentia mais forte
Cheiro da terra, o vento do sul,¹⁷⁵
Entrava no rancho, no calor do braseiro
Mateava na espera do tempo chegar.¹⁷⁶

Pedro Guará, viveu aragano¹⁷⁷
Camperiando manhãs distantes
{ E passando plantava alegria
O riso ficava quando partia. } 2x

Pedro Guará, partiu sem rastro
Fruto maduro, na volta pra terra¹⁷⁸
Rasgando um riso seu último gesto
Sumiu na serra, não vai mais cantar.¹⁷⁹

*Fontes: tex - grav.II e XX (enc.XX)
pre - enc.XIX e XX
gên - HIGTF*

II.2 — GAUDÊNCIO SETE LUAS (NEO-REGIONALISMO)

Luiz Coronel¹⁸⁰ / Marco Aurélio Vasconcelos

Int: **Leopoldo Rassier e Lúcia Helena**

A lua é um tiro ao alvo
e as estrelas bala e bala.¹⁸¹
Vem minuano e eu me salvo
no aconchego do meu pala.

¹⁷⁵ *enc.XX* = “o vento, o do sul”

¹⁷⁶ *enc.XX* = a. O encarte também separa este verso em dois, o que julgamos ser um erro, já que a música é idêntica para todas as estrofes.

¹⁷⁷ O *enc.XX* traz esse verso como último da estrofe anterior. O largo interlúdio instrumental que se verifica na *grav.* não deixa margem a dúvidas de que se trata de um erro.

¹⁷⁸ *enc.XX* = madura.

¹⁷⁹ Com estes dois últimos versos ocorre o mesmo que com o último verso da segunda estrofe, isto é, encontram-se divididos ao meio, no texto do encarte.

¹⁸⁰ Para maior clareza, no caso deste poeta e de outros em que ocorre o mesmo, adotamos desde o início o seu nome artístico, ainda que o *enc.* traga o nome completo “Luiz de Martino Coronel”.

¹⁸¹ *enc.XX* traz todos os versos iniciando com maiúscula.

Se troveja gritaria
já relampeja minha adaga.
Quem não mostra valentia
já na peleia se apaga.

Marquei a paleta da noite
com o sol que é ferro em brasa.¹⁸²
E o dia veio mugindo
pra se banhar n'água rasa.

Pra me aquecer mate quente,¹⁸³
pra me esfriar geada fria.
Não vai ficar pra semente
quem nasceu pra ventania.

[repete toda a canção]

*Fontes: tex - grav.II e XX (LC-CRG, p.15 e enc.XX)
pre - enc.XX
gên - HIGTF*

II.3 — CANTO DE AURORA (GALOPE)

José Machado Leal & Walmir Pinheiro / Joviniano Pires

Int: Os Muuripás

Eu venho de longe,
eu venho de longe,
eu venho de longe...¹⁸⁴

Eu venho de longe
Eu venho de perto
Eu venho de todos os cantos da terra.
Eu venho do rancho;
Eu venho da estância;
Eu venho no sopro de todos os ventos
{ Trazendo cantigas de aurora pra dar¹⁸⁵ } 2x

Meu canto tem cantos de todas as raças,
E tem a ternura de choro d'infância¹⁸⁶
Também reboliços e cantos de guerra¹⁸⁷

¹⁸² *enc.XX* = sem ponto final.

¹⁸³ *enc.XX* = sem vírgula.

¹⁸⁴ Esta estrofe não consta no *enc.XX*.

¹⁸⁵ *enc.XX* = E trago

¹⁸⁶ *enc.XX* suprime as palavras.

¹⁸⁷ *enc.XX* suprime a palavra.

E tem a cantiga mais linda do mundo
{ Gerada e nascida nos campos da paz. } 2x

> Meu canto tem crenças de noites charruas;¹⁸⁸
Tem mistérios do gringo, do gringo imigrante
{ Com experiências de estrelas e luas...¹⁸⁹ } 2x

Meu canto magoadado nascido de um não,¹⁹⁰
Colhendo tristezas em caminhos sem luz
{ Meu canto é canto de vida,
Meu canto é canto de paz. } 2x

repete: de > até o final

<p><i>Fontes: tex - grav.I e XX (enc.XX) pre - enc.XX¹⁹¹ gên - HIGTF</i></p>

III.1 — CANTO DE MORTE DE GAUDÊNCIO SETE LUAS (MILONGA)

Luiz Coronel / Marco Aurélio Vasconcelos

Int: **Rosa Maria**

Silêncio, abanem os lenços,¹⁹²
chora o vento, em despedida.¹⁹³
Gaudêncio, velho Gaudêncio,
pulou a cerca da vida.

Adaga atirou no rio,
é mais um peixe de prata.
Sete Luas já partiu
com seu poncho cor de mata.

Esporas jogou ao léu,
boleando a imensidão.
Mandou estrelas pro céu

¹⁸⁸ *enc.XX* = credices.

¹⁸⁹ *enc.XX* = E tem também (1ª vez), ...Tem (2ª vez). Na mesma fonte, esta estrofe e a anterior estão dispostas como uma única, o que é desmentido pela estrutura musical e pela simetria das repetições.

¹⁹⁰ *enc.XX* = e.

¹⁹¹ Em *HIGTF* consta, como 3º colocado no Festival, “Cantiga de Rio e Remo”, de Aparício S. Rillo e José G. L. Bicca, erro que é transcrito por ARAÚJO (1987:131). Os Jornais ZH de 10 out. 1990, p. 7 (SC); CP (*entre 20 e 25 dez. 1972* - cópia deste material chegou-nos às mãos sem a referência completa), e FT de 12 dez. 72, p. 54-55 (?) apresentam como *as três primeiras colocadas* nesta edição, sem contudo especificar a ordem, as três que adotamos aqui. Como a 1ª e a 2ª colocadas integram o *enc.XX*, esta só poderia ser a 3ª.

¹⁹² *enc.XX* = abaxem

¹⁹³ *enc.XX* traz todos os versos com inicial maiúscula, além de suprimir a maior parte da pontuação .

quem se deitou neste chão.

Nas mãos levou sementes,
nada mais ele precisa.
No eucalipto se sente
que Gaudêncio virou brisa.

> Dormindo em cova rasa,
sem nome ou data nenhuma.
Se um pássaro bater asas
é Gaudêncio envolto em plumas.

Quem quer levar oferendas
pra Gaudêncio em noite escura,
leve bom trago de venda,
Mate amargo e rapadura.¹⁹⁴

[repete de > até o fim]

<p><i>Fontes: tex - grav.III e XX (LC-CRG, p.24 e enc.III e XX)</i> <i>pre - enc.XX</i> <i>gên - enc.III</i></p>
--

III.2 — ÚLTIMO GRITO (CANÇÃO ESTILO)

Kenelmo Alves

Int: **Passarinho (César Scout) e Os Uruchês**

¹⁹⁴ *enc.III* junta as duas últimas estrofes numa única.

Cutucou suas esporas
na Paleta do Minuano¹⁹⁵
e galopou pelo tempo
na cancha reta dos anos
E dando rédeas ao flete
Deu um gritito no más:¹⁹⁶
{ BIRIBIBIUJUJU¹⁹⁷ ... e o tempo ficou pra trás.¹⁹⁸ } 2x
BIRIBIBIUJUJU... agora já não se escuta.
BIRIBIBIUJUJU... perdeu a força da luta.¹⁹⁹

Lá vai pelo tempo vencido,
dobrado, esquecido, o velho xirú
e nos alambrados o vento
lhe grita zombando BIRIBIBIUJUJU...²⁰⁰

Agora, no fim do caminho,
no sono do vinho,
jogado no chão,
adormece na beira da estrada,
não pede pousada²⁰¹
pois sabe do “não”.
E ainda o perseguem nos sonhos
os uivos medonhos do vento a gritar:
BIRIBIBIUJUJU... BIRIBIBIUJUJU... BIRIBIBIUJUJU.

*Fontes: tex - grav.III e XX (enc.III e XX)
pre - enc.XX
gên - enc.III*

III.3 — COBRALUZ (FANDANGO)

Jerônimo Jardim / Ivaldo Roque²⁰²

Int: **Jerônimo Jardim e Lúcia Helena**

¹⁹⁵ Nos dois primeiro versos, seguimos *enc.XX*, com exceção da inicial maiúscula no segundo verso. (*enc.III* traz os dois versos iniciais totalmente em maiúsculas)

¹⁹⁶ *enc.XX* = grito

¹⁹⁷ Cfe. a gravação, pronuncia-se o “j” como no idioma espanhol. Segundo Ney Gastal, trata-se de “grito bastante comum nos pampas” (“Califórnia Nativa II” in *Correio do Povo*. ?? jan. 1974. p.?? - material que chegou às nossas mãos sem as referências completas.)

¹⁹⁸ *enc.XX* = prá

¹⁹⁹ *enc.XX* suprime toda a pontuação nesta estrofe, com exceção das reticências.

²⁰⁰ *enc.XX* não separa esta estrofe da seguinte.

²⁰¹ *enc.XX* = Na

²⁰² Na capa do disco os nomes foram invertidos.

{ Boitatá,
Cobraluz, cobra grande
amarelo azulada.
Boitatá,
Cobracruz, tem a peste²⁰³
na noite velada.²⁰⁴ } 2x [1x na repetição]

Boitatá,
vai solita, enrolada
pela madrugada.
Boitatá,
luz dos olhos na morte
da tropa empestada.

Boiguaçu
tem a alma no corpo
da tropa assombrada
{ Luz, mormaço
que apaga na argola do laço } 2 x [3x na repetição]

[repete toda a canção]

*Fontes: tex - grav.III (contr.III)
pre - Fax do "CTG Sinuelo do Pago" ao autor, em 10/03/98
gên - contr.III*

IV.1 — CANÇÃO DOS ARROZAIIS (CANÇÃO ESTILO)

José Hilário Retamozo

Int: **Grupo Jaros**

Quando evapora o suor do peão, ao céu levanta,
nuvem de chuva o suor do peão volta pro rio,
vai ser mais peixe, ser mais pão e vai ser planta
O suor do peão, várzeas de arroz, água do rio.

> O rio é peão que se alimenta de migalhas
de sal e suor, de vento e sol e de outras mais,
e se levanta como prata e cai nas calhas
como ouro líquido a banhar os arrozais.

²⁰³ *enc.III* = Cobraluz

²⁰⁴ Ao separar as estrofes 1 e 2 (unidas cfe. o texto do *enc.III*) seguimos a *grav.*, pois não apenas a 1ª é repetida, como ainda há um interlúdio instrumental que deixa enfatizada a separação

Ouro que dança, à luz do sol espande em fachos...
Maduras hastes querem lâminas afiadas,
foices que façam do rumor de ouro dos cachos
canção de rodas a rodar pelas estradas.

{ O arroz é rio,
o arroz é sol,
o arroz é roda,
é suor do peão,
é caminhão
roda que roda } 4x

[repete de > até o fim]

<p><i>Fontes: tex/ gên - grav.IV (contr.IV)</i> <i>pre - HIGTF</i> <i>gên - contr.IV</i></p>
--

IV.2 — AVE MARIA PAMPEANA (TOADA CANÇÃO)

Ubirajara Raffo Constant / Francisco Alves

Int: **Passarinho (César Scout)**

Na mansidão das campinas,
Co'a tarde que já se desfaz,²⁰⁵
Solfejam as aves do campo
A melodia de um hino de paz.

Ave, Maria!... murmura²⁰⁶
A brisa que ondula os trigais...
E as garças brancas, tão puras²⁰⁷
rezam a prece dos banhadais.

> Ave Maria Pampeana,
Escuta o fervor destas orações
E no adeus deste entardecer
Devolve paz aos corações.²⁰⁸

²⁰⁵ *enc.XX* traz os dois primeiros versos terminando com “ponto e vírgula”.

²⁰⁶ *enc.XX* = Ave Maria...

²⁰⁷ *enc.XX* = graças / ouras (sic!)

²⁰⁸ *enc.* = pra os

Ave Maria Pampeana,²⁰⁹
Dá-nos a luz de teu santo véu...
Que em suas roupagens brancas
Qual prece os lírios do campo
Erguem perfume pra o céu.

[repete de > até o fim]

*Fontes: tex - grav.IV e XX (contr.IV e enc.XX)
pre - enc.XX²¹⁰
gên - contr.IV*

IV.3 — LEONTINA DAS DORES (MILONGA)

Luiz Coronel / Marco Aurélio Vasconcellos

Int: **Rosa Maria**

- 1 *Estr:* Eu me chamo Leontina das Dores
2 Das Dores Maria Leontina.²¹¹
3 { De amores que sempre findam²¹²
4 Das Dores que não terminam. } 2x [1x na repetição]
- 5 Pra dentro Maria Leontina
6 menina não vai no galpão.²¹³
7 { Leontina de quarto e sala
8 Leontina quarto e prisão. } 2x
- estr.*
- 9 Com o seu amor primeiro
10 Leontina não casa não.
11 Vai casar com o lindeiro
12 e o aramado vai pro chão.
- 13 São mais seis léguas de campo
14 sesmarias de solidão.
15 São mais seis léguas de campo
16 { sesmarias de solidão. } 3x

estr.

²⁰⁹ Seguimos aqui a grafia de *enc.XX* (*enc.IV* = Ave-Maria-Pampeana)

²¹⁰ Em *HIGTF* consta, em segundo lugar, “Leontina das Dores” — a terceira colocada, cfê. o *enc.XX*. A exemplo do que registramos na nota às fontes da canção II.3, acima, também para esta edição os mesmos jornais dão as três canções que arrolamos como as três primeiras, sem especificar a ordem. O 1º está informado no *enc.XIX*, e o 2º no *enc.XX*, donde deduzimos o 3º.

²¹¹ *enc.IV* = dores; e v. 2, 3, 4 e 11 têm iniciais minúsculas.

²¹² *enc.XX* = Amores

²¹³ *enc.XX* = Todos os versos iniciam com maiúsculas.

[repete 1ª estrofe]

*Fontes: tex - grav.IV e XX (LC-CRG, p.33, contr.IV e enc.XX)
pre - enc.XX²¹⁴
gên - contr.IV*

V.C(P)* — RODA CANTO (TOADA)

Aparício Silva Rillo / Mário Barbará

Int: **Luís Eugênio e Os Cambarás**

Meu canto chega de longe,
Vem na garupa do vento,
Vem no vento, vem
Da furna funda do tempo.
Veio do grito da bugra
Amando o primeiro branco
{ Sangue, sol,
Sêmen, semente } 2x

Foi flete, foi lança e laço,
Foi guerra e foi pastoreio,
Foi berço, foi cancha e campa,
Foi rumo, rancho e razão...
— Foi rumo,
Rancho
E razão...

Meu canto chega de longe,
Foi destino e foi estrada,
Estrada foi
Por onde cruzava o boi.

Foi maça, cambota e raio,
Alvoradas e sol-por.²¹⁵
Roda, rodado, rodando,
Enquanto a roda do tempo
Acompanhava a carreta,
Roda rodado, rodando,
{ Fazendo das sesmarias
Trilho aberto e campo em flor. } 2x

Meu canto chega de longe,
Do pai do pai de meu pai.

²¹⁴ Em *HIGTF*, esta canção consta como segunda colocada. A terceira seria “Coto de Vela”, de Jerônimo Jardim e Ivaldo Roque. Novamente optamos pela informação do disco, visto concordar com as referências da imprensa (cfe. notas às fontes de II.3 e IV.2).

²¹⁵ *enc.XX* = Alvorada de

{ Sangue, sol, sêmen, semente,²¹⁶
Roda-rodando se vai... } 2x

*Fontes: tex - grav.V e XX (enc.XX)
pre - contr.V, enc.XIX e enc.XX
gên - contr.V*

V.R — CORDAS DE ESPINHO (MILONGA)

Luiz Coronel / Marco Aurélio Vasconcellos

Int: **Ivo Fraga**

Geda vestiu de noiva
os galhos da pitangueira.²¹⁷
Ainda caso com Rosa²¹⁸
caso ela queira ou não queira.

Pra domar meu destino²¹⁹
comprei um buçal de prata.²²⁰
Nem um pesar me derruba
qualquer paixão me arreбата.

> Acordoei minha viola²²¹
com seis cordas de espinho.²²²
Meu canto tem cor de sangue
teu beijo gosto de vinho.

Fui aprender minha milonga
na água clara da fonte.
{ O canto do quero-quero,
mais que um aviso é uma ponte. } 3x (*somente na última
repetição*)

*[repete toda a canção]
[repete de > até o fim]*

*Fontes: tex - grav.V e XX (LC-CRG, p.186 e enc.XX)
pre - contr.V e enc.XX
gên - contr.V*

²¹⁶ Corrigimos o *enc.* = sêmem

²¹⁷ *enc.XX* suprime toda a pontuação.

²¹⁸ *enc.XX* = rosa

²¹⁹ Em *LC-CRG* a segunda e a terceira estrofes trocaram de posição.

²²⁰ *enc.XX* = boçal

²²¹ *enc.XX* = Acordei.

²²² *enc.XX* = corda (sic!)

V.F — PIQUETE DO CAVEIRA (RANCHEIRA)

*José Fogaça/ Kledir Ramil*²²³

Int: **Kledir e Kleiton Ramil (Os Almôndegas)**

Lanças erguidas, espadas no ar,
é o Piquete do Caveira
que chegou pra espantar,
pra espalhar os inimigos,
pra mandar e desmandar.

É ponta de faca, é relho na mão,
cavalhada disparada
vai deixando pelo chão
a marca do piquete
do Caveira valentão.

Estr.1: Cavalo negro, a escuridão,
O lenço preto, assombração,
Botando gente pra valer... (2ª vez = correr)

Vem chegando, vem chegando,
vem chegando, Caveira!
Vem chegando, vem chegando,
vem chegando...

Estr.2: Cavalo negro, a escuridão,
O lenço preto, assombração,
Botando gente pra correr... (2ª vez = medo pra valer)

[repete toda a canção]

<i>Fontes: tex - grav.V pre/gên - contr.V</i>

VI.F(P)* — UM CANTO PARA O DIA (TATU)

Ernani Amaro de Oliveira

Int: **Oristela Alves, César Scout e Os Uruchês**

{ Um naco de um sol de ouro
dourando a copa do angico,
pé por pé se levantando
pra acordar o tico-tico. } 2x

²²³ No *enc.* consta na ordem inversa. José Fogaça entretanto é conhecido como letrista, não compositor.

No frescor da madrugada
e a passarada já se assanha,
e o sereno em gotas de prata
enfeita a teia de aranha.

Estr. 1: Sol, lua, estrela boieira,
num rastro de poeira
o dia começou.

Metade de um sol vermelho
lustrando o céu na planura,
agachando-se matreiro
que nem sorro em noite escura.

E à tarde, ao caminheiro
que vai chegando à pousada,
tem mate churrasco quente
pra seguir na madrugada.

Estr. 2: Sol, lua, estrela boieira,
num rastro de poeira
o dia continuou.

{ Um quarto de lua fria
iluminando a coxilha,
que filtrada mais se enfeita
nos cabelos da flechilha. } 2x

E à noite, pra ser encolhida,
um causo, uma gauchada,
e o fogo comendo a lenha,
no sorriso da peonada.

Estr. 3: Sol, lua, estrela boieira,
num rastro de poeira
o dia terminou.

<p><i>Fontes: tex - grav.VI pre - contr.VI e enc.XIX gên - contr.VI</i></p>

VI.C — VENTANIA (TOADA)

Aparício Silva Rillo / Mário Barbará

Int: **Miguel Ângelo e os Cambarás**

Me chamam Ventania
Porque estou sem estar
{ E sem asas ou plumas

Me vêem a voar. } 2x

> Aparto os cavalos que encilho²²⁴
Da negra tropilha dos temporais,
Tendo por marcos de posse
{ O azul do horizonte
E os pontos cardeais.²²⁵ } 2x

Na cancha-reta do fio de uma adaga
Balanço no freio meus fletos de lei,
E a não ser ao amor das mulheres
{ A nada me rendo
— Palavra de rei! } 2x

Ouçõ a voz dos que vivem plantados
Em falsas raízes, num palmo de chão,
Daqueles que à sombra dos ranchos
Cortaram-se as asas a troco de pão.

A eles aceno meu pala
— Bandeira dos livres
Que eu sei desfraldar —
E afundo
Meus rastros no mundo
— Eu sou Ventania,
Nasci pra voar!

[repete de > até o fim]

<p><i>Fontes: tex - grav.VI e XX (enc.XX) pre/gên - contr.VI</i></p>
--

VI.R — LEÃO DO CAVERÁ (CHIMARRITA)

Gilberto Carvalho / Raul (Talo) Pereira

Int: **Leopoldo Rassier e Os Tropeiros do Ibirapuitã**

{ Quando a bala vem por cima, companheiro, se abaixemo.
Quando a bala vem por baixo, companheiro, nós pulemo.
Mas se a bala vier no meio, ah! fazemo a bala voltá. }
(declamado)

Explode o pampa, num grito incendiado
de maragato e campeiro tropel,
quando a tesoura na ponta da lança,
riscando o céu em estandarte que avança

²²⁴ Corrigimos o *enc* = ensilho.

²²⁵ Corrigimos o *enc* = cardiais.

{ do Caverá, teu nativo quartel. } 2x

Te chamam Leão, pois com garra combates,
ponteando todo o piquete notório.
E nas barrancas do Ibirapuitã,
tinges auroras de um outro amanhã,
{ com rubros lenços que trazes, Honório. } 2x

Agora o povo no seu dia-a-dia
repete ditos da luta e da glória.
E a terra toda ainda guarda, é verdade,
a viva chama de quem liberdade
{ calçou bem fundo nos tomos da História. } 2x

{ Honório Lemes, Honório, } 3 x
{ Leão do Caverá } 2x

<i>Fontes: tex - grav.VI pre/gên - contr.VI</i>

VII.C* — NEGRO DA GAITA (MILONGA)

Gilberto Carvalho / Airton Pimentel

Int: **César Passarinho e Os Fogoneiros**

Mata o silêncio dos mates
A cordeona, “voz trocada”,
E a mão campeira do negro
Passeando, aveludada,
Nos botões chora segredos
Que ele juntou pela estrada.

*Estr.*²²⁶ Quando o negro abre essa gaita
Abre o livro da sua vida
{ Mercado de poeira e pampa
Em cada nota sentida. } 2x

²²⁶ *enc.XX* só traz o estribilho no final da canção.

declamado { Quando o pai que foi gaiteiro
Desta vida se ausentou.
O negro piá, solitário
Tal como pedra rolou.
E se fez homem proseando
Co'a gaita que o pai deixou. }

E a gaita se fez baú
Para causos e canções
Do negro que passa a vida
Mastigando solidões
E vai semeando recuerdos
Por estradas e galpões.

Estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.VII e XX (enc.XX) pre/gên - contr.VII</i></p>
--

VII.R — COLORADA (FANDANGO)

Aparício Silva Rillo / Mário Barbará

Int: **Ademar Sílvio e Os Cambarás**

(I-Visão:)

Estr: Olha a faca de bom corte,
Olha o medo na garganta!
O talho certo e a morte
No sangue que se levanta.

Onde havia um lenço branco
Brota um rubro, de sol pôr,²²⁷
Se o lenço era colorado
O novo é da mesma cor.

Quem mata chamam bandido,
Quem morre chamam herói.
O fio que dói em quem morre
{ Na mão que abate não dói...²²⁸ } 2x

(II-Relato:)

²²⁷ *enc.XX* = burro

²²⁸ *enc.XX* = Ma

“Era no tempo das revolução,
Das guerra braba de ermão contra ermão,
Dos lenço branco contra os lenço colorado
Dos mercenário contratado a patacão.”

“Era no tempo que os morto votava
E governava os vivo até nas eleição,
Era no tempo dos combate a ferro branco,
Que fuzil tinha mui pouco e era escassa a munição.”

“Era no tempo do inimigo não se poupá,
Prisioneiro era defunto e se não fosse era exceção,
Botavam nele a gravata colorada
Que era o nome da degola nesses tempo de leão.”²²⁹

[repete do início até aqui, e segue]
Estr.

Olha a faca de bom corte.

<i>Fontes: tex - grav.VII e XX (enc.XX)</i> <i>pre/gên - contr.VII</i>

VII.F — 6 DA MANHÃ (MILONGA)

Jerônimo Jardim / Zezinho Athanázio

Int: **Zezinho Athanazio e Grupo Clã**

Seis da manhã,
é o caminho da feira,
da construção,
da construção...

Rádio de pilha
grudado no ouvido,
na rádio mais popular,
mais popular...

A Praça Quinze
é o destino, paragem,
{ olha a laranja!
olha o limão! } 2x

²²⁹ *enc.XX* = do. Neste ponto, termina o texto de *enc.XX*.

Num bairro novo,
tem um andaime que espera:
a construção
precisa subir,
subir, subir, subir...

Ai,
ai, meu Jaguarão
que ficou pra trás,
o som da campanha
o rádio me traz...

Ai,
gaita de oito baixos
que tocava o pai,
e a gente livre,
terra sob os pés...

O galope afoito,
o tordilho forte,
a rês desgarrada,
a cancha de reta,
tempo pra viver.

<p><i>Fontes: tex - grav.VII</i> <i>pre/gên - contr.VII</i></p>

VILP — TEMPOS DE SECA (VANERÃO)

*Waldir Santana / Domingos Scelzo / João Chagas Leite / Sílvio Genro /
Armando Vasques*

Int: **Grupesquisa**

Brasa, mormaço, soleira.
Arde a terra em fogaréu.
Sangas de bocas abertas
pedindo cristais ao céu.

O arado coleando a terra,
João não cansa de rezar,
plantando suor e semente
pra o filho que vai brotar.

A chama da vela clama
no tronco da timbaúva,
E as nuvens prenas não querem
dar ao chão gotas de chuva.

Ave Maria

nas sesmarias...
Reza João,
reza João

pra que a manada do tempo
vá pontear pingos de chuva,
que vão cair que nem uva,
se esborrachando no chão

Com chuva a terra seria
fértil, doce qual Maria,
que apesar do pouco trato,
da pouca bóia no prato,
{ nunca lhe negou a cria. } 2x

Ah!
se o vento virasse,
se o tempo mudasse,
e a chuva chegasse
a tempo.

Ah!
se o tempo mudasse,
se a sorte virasse,
e os piá não chorassem
a fome.

<p><i>Fontes: tex - grav.VII</i> <i>pre/gên - contr.VII</i></p>

VIII.R* — PÁSSARO PERDIDO (TOADA)

Gilberto Carvalho / Marco Aurélio Vasconcellos

Int: **Marco Aurélio Vasconcelos e Os Posteiros**

Bom cavalo — arreio bom,
Pilcha simples — bem cuidada.
E uma estampa de monarca
Mesmo tendo quase nada.

Palha, fumo, carne gorda,
Erva buena não faltava.
Prum índio flor-de-campeiro²³⁰
Serviço sempre sobrava.

> Veio a visão da cidade
E o pago se fez lembrança.

²³⁰ *enc.VIII e XX = Prá um.*

Hoje — amarga a dura vida
Num pôr-de-sol de esperança.²³¹

Cativo ao brete das ruas²³²
Como pássaro perdido,
Negaceando alguma changa
Pro prato tão diminuído.²³³

Por isto, quando se encontra
No espelho fundo de si,
{ Ouve o tempo debochando²³⁴
Já te vi bem... bem te vi. } 2x

[repete de > até o fim]

*Fontes: tex - grav.VIII e XX (enc.VIII e XX)
pre - contr.VIII e enc.XIX e XX
gên - enc.VIII*

VIII.C — COURO CRU (RANCHEIRA)

Aparício Silva Rillo / Mário Barbará

Int: **Leopoldo Rassier e Os Cambarás**

1 Couro cru, carnal à mostra,²³⁵
2 Não sou feito pra quem gosta
3 De várzea sem tacurus.²³⁶
4 Outro curtido não tive
5 Que a chuva caindo livre
6 No carnal de couro cru.

7 Batido a sol e sereno,
8 Sou pequeno entre os pequenos,
9 Igual entre os meus iguais.
10 Um lombo-duro entre os fortes
11 E embora vergue ou me entorte
12 { Ninguém me põe nos varais. } 2x

13 *Estr:* — Me apontam o dedo,
14 Me chamam bagual,
15 Matambre dos duros,

²³¹ Corrigimos os *enc.* = por-do-sol.

²³² Corrigimos o original “brête” (cfe. ambos os *enc.*).

²³³ *enc.XX* = Pra o; *enc.VIII* = Prá o.

²³⁴ Corrigimos o original “Houve” (cfe. os dois encartes).

²³⁵ Corrigimos o original sem crase.

²³⁶ Corrigimos cfe. *grav.* O *enc.VIII* traz “tucurus” neste verso, porém “tacurus” no v.23.

16 Sem cinza e sem sal.
 17 Sem furo na guampa,
 18 Sem marca ou sinal,
 19 O dedo me apontam,
 20 Me chamam bagual!...
 21
 22 Couro cru, carnal à mostra,²³⁷
 23 Não sou feito pra quem gosta²³⁸
 24 De várzea sem tacurus.
 25 Aos que me apontam o dedo
 26 Falta cerne e sobra medo²³⁹
 27 { Pra sovar um couro cru... } 2x

estr. (2x)

<p><i>Fontes: tex - grav.VIII (enc.VIII)</i> <i>gên - enc.VIII)</i> <i>pre - contr.VIII</i></p>

VIII.F — SEMENTES DE PEDRA (TOADA)

Kenelmo Amado Alves / Geraldo Flach

Int: ***Jerônimo Jardim***

> Neste mato de concreto
 Só resta um salso chorão
 Um raio de sol aberto
 E o pranto pelo chão

Um quero-quero querendo
 Espaço para querer
 E o salso chorão chorando
 Pedindo pra não morrer [*fim*]

O salso plantou sementes
 No pranto que derramou
 E o canto do quero-quero
 O homem não escutou²⁴⁰

Por ser mais inteligente
 Da natureza o mais forte
 Segue plantando sementes

²³⁷ *idem* v. 1.

²³⁸ *enc.VII* conclui este verso com vírgula, que suprimimos de acordo com o v. 2.

²³⁹ *enc.VIII* = cerno

²⁴⁰ *enc.VIII* não separa esta estrofe da seguinte, mas o erro fica evidente; não apenas pela audição da canção, que tem música diferente para cada uma delas (relação idêntica à existente entre a primeira e a segunda estrofes); mas também pelo esquema das rimas, totalmente independente.

Sentenças da própria morte.

[repete de > até “fim”]

<p><i>Fontes: tex - grav.VIII (enc.VIII)</i> <i>pre - contr.VIII</i> <i>gên - enc.VIII</i></p>
--

IX.C* — ESQUILADOR²⁴¹ (MAZURCA)

Telmo de Lima Freitas

Int: **Edson Otto e Os Cantores dos Sete Povos**

{ Quando é tempo de tosquia
Já clareia o dia
Com outro sabor. } 2x
{ As tesouras cortam
Em um só compasso
Enrijecendo o braço²⁴²
Do esquilador. } 2x

{ Um descascarreia,
Outro já maneia
E vai levantando
Para o tosador. } 2x
{ Avental de estopa,
Faixa na cintura,
E um gole de pura
Pra “espantá” o calor. } 2x

{ Alma branca igual o velo
Tosando a martelo
Quase envelheceu. } 2x
{ Hoje perguntando
Para a própria vida
Pra onde foi a lida
Que ele conheceu? } 2x

²⁴¹ Todas as estrofes são cantadas duas vezes.

²⁴² Corrigimos *enc.IX* e *XX* = enrijecer.

{ Quase um pesadelo
Arrepiando o pelo
Do couro curtido
Do esquilador. } 2x
{ Ao cambiar de sorte
Levou simbronaço
Ouvindo o compasso
Tocado a motor.²⁴³ } 2x

{ A vida disfarça
Lembrando a comparsa
Quando alinhavava²⁴⁴
O seu próprio chão } 2x
{ Envidou os pagos
Numa só parada!
"Trinta e três de espada"
Mas perdeu de mão!²⁴⁵ } 2x

{ Nesta vida guapa
Vivendo de inhapa
Vai voltar aos pagos
Para remoçar.²⁴⁶ } 2x
{ Quem vendeu tesouras
Na ilusão povoeira
Volte pra Fronteira
Para se encontrar. } 2x (6x na repetição)

[repete a primeira e a última estrofes]

<p><i>Fontes: tex - grav.IX e XX (enc.IX e XX) pre/gên - enc.IX</i></p>

IX.R — TROPA DE OSSO (MILONGA)

Humberto Zanatta / Luiz Carlos Borges

Int: **Luiz Carlos Borges e Grupo Horizonte**

1 Tropa de osso...²⁴⁷

²⁴³ Ambos os *enc.* trazem "tocando o".

²⁴⁴ Ambos os *enc.* trazem "alinhava".

²⁴⁵ *enc.XX* = mão!" (sic!)

²⁴⁶ *enc.XX* = recomeçar

²⁴⁷ Este verso não consta dos *enc.*

2 De vez em quando no horizonte do passado
 3 Surge uma nuvem de lembranças andarilhas
 4 Vai repontando para dentro do meu peito
 5 A minha infância com seus ossos em tropilha.

6 Tinha mangueira com banheiro bem cuidado
 7 Tinha piquete e um campo onde invernava
 8 A minha tropa era de puro pedigree
 9 Toda de ossos descarnados que campeava.

10 > Gado de osso que foi parte do meu mundo
 11 Carro de lombo e trator de corticeira
 12 { O meu bodoque e o banho no açude
 13 Foram na infância minha vida verdadeira. } 2x

14 Tropa de osso quem não teve quando piá
 15 Ou não foi piá ou não viveu como nós outros
 16 Como era lindo a gurizada se entretendo
 17 Com os ossitos que eram bois, ovelhas, potros.

18 Noutras andanças toco as reses dos meus sonhos
 19 Por um estreito corredor feito esperança
 20 { Algumas vezes sou tropeiro, outras sou tropa
 21 Mas sempre guardo os bois de osso na lembrança. } 2x *na repetição*

[repete de > até o fim]

<p><i>Fontes: tex - grav. IX e XX (enc. IX²⁴⁸) pre/gên - enc. IX</i></p>
--

IX.F — FACHO DA ESTRELA GUIA (RITMO DO TERNO DE REIS)

Luiz Coronel / Airton Pimentel

Int: **Leopoldo Rassier, Victor Hugo e o Terno da Freguesia do Mundo Novo**

Agora mesmo chegamos
 Pelos rastros da alegria.
 Como os reis magos seguimos
 { O facho da estrela guia. } 2x

Vossa janela se abriu
 E o vulto que foi visto
 Tem a inocente bondade
 Do menino Jesus Cristo.

²⁴⁸ Desprezamos *enc. XX*, por apresentar diversos erros ortográficos grosseiros.

Se aqui fora existe a treva
Em vossa casa existe a luz.
Que se abra vossa porta
{ Como os braços de Jesus. } 2x

Saudamos o Deus-Menino
Nesse terno de louvor.
Nosso canto se faz reza
{ Com viola, tiple, tambor. } 2x

Temos sede, temos fome
De andar pelos caminhos.
Se há Jesus em vossa casa
{ Surge o pão e surge o vinho. } 2x

Se são pobres nossas vestes
Pra louvar criança loura
Também pobre foi o menino
{ Que nasceu na manjedoura. } 2x

Nós já vamos em despedida
Para outra freguesia
Levando de vossa casa
{ Amor de José por Maria.²⁴⁹ } 2x

<p><i>Fontes: tex - grav.IX (enc.IX) pre/gên - enc.IX)</i></p>
--

IX.P(P) — ROMANCEIRO DA ERVA MATE (RANCHEIRA)

Ricardo Thofehrn Coelho / Asaph Roque Borba²⁵⁰

Int: **César Scout (Passarinho) e o Grupo Carqueja**

Naquele dia, por simpatia,
Se achegou, sentou ao meu lado.
{ E me olhou, e me serviu
Mate com açúcar queimado. } 2x

Voltei logo, via de longe
Troteando a felicidade.
{ Aquele mate com açúcar
Deu somente amizade. } 2x

²⁴⁹ *enc.IX* = e

²⁵⁰ Nome correto do compositor, conforme consta do *enc.*, confirmado mediante fax do CTG Sinuelo do Pago ao autor, em 22 set. 1998. Na capa do disco constou “Asaph R. de Souza Roque”.

Estr: { Tua vida é sentida,
No calor de cada mate.
Na internada do amor,
Há sabor de vida e sorte. } 2x

Passei a vagar pelos campos
Dia e noite a pensar nela.
{ Pra dizer que em mim pensava
Serviu mate com canela. } 2x

Colhi as flores do campo,
Trouxe brincos e um anel,
{ Querendo casar comigo,
Me serviu mate com mel. } 2x

Estr.

Mas não quis partir comigo,
Ai quanta tristeza eu trago.
{ Pra dizer: tenho outro amor
Me deu mate mui amargo.²⁵¹ } 2x

Sete vezes eu voltei,
Mas desisti afinal.
{ Só pra me mandar embora
Me serviu mate com sal. } 2x

Estr. (3x)

<p><i>Fontes: tex - grav.IX (enc.IX) pre/gên - enc.IX</i></p>

X.C(P)* — VETERANO (RANCHEIRA)

Antônio Augusto Ferreira / Ewerton Ferreira

Int: **Leopoldo Rassier**

Está findando o meu tempo
a tarde encerra mais cedo,
meu mundo ficou pequeno
e eu sou menor do que penso.

O bagual tá mais ligeiro,
meu braço fraqueja às vezes
demoro mais do que quero
mas alço a perna sem medo.

²⁵¹ *enc.IX* = Deu um

Encilho cavalo manso
mas boto laço nos tentos.
Se a força falta no braço
na coragem me sustento.

Estr. { Se lembro o tempo de quebra
a vida volta pra trás.
Sou bagual que não se entrega²⁵²
assim no mais. } 2x

Nas manhãs de primavera
quando vou parar rodeio
sou menino de alma leve
voando sobre o pelego.

Cavalo do meu potreiro
mete a cabeça no freio.
Encilho no parapeito
mas não ato nem maneio.

Se desencilho, o pelego
cai no banco onde me sento.
Água quente e erva buena
para matear em silêncio.

Estr.

Neste fogo onde me aqueço
remôo as coisas que penso.
Repasso o que tenho feito
para ver o que mereço.²⁵³

Quando chegar meu inverno
que me vem branqueando o cerro
vai me encontrar, venta aberta,
de coração estreleiro,

Mui carregado dos sonhos
que habitam o meu peito
E que irão morar comigo
No meu novo paradeiro.

Estr.

*Fontes: tex - grav.X e XX (enc.X e XX)
pre - contr.X
gên - HIGTF*

²⁵² *enc.X* = Bagual como eu

²⁵³ Neste ponto termina o texto reproduzido no *enc.X*.

X.F — SEMEADURA (MILONGA)

José Fogaça / Vítor Ramil

Int: **Vítor Ramil e Grupo Tribo**

Nós vamos prosseguir, Companheiro
Medo não há
No rumo certo da estrada
Unidos vamos crescer e andar
Nós vamos repartir, Companheiro
O campo e o mar
O pão da Vida, meu Braço, meu Peito²⁵⁴
Feito prá amar

Estr: Americana Pátria morena

Quiero tener
Guitarra y canto libre²⁵⁵
En tu amanecer.²⁵⁶
No pampa, meu pala a voar
Esteira de vento e luar
Vento e luar

Nós vamos semear, Companheiro
No coração
Manhãs e frutos e sonhos
Pr'um²⁵⁷ dia acabar com essa²⁵⁸ escuridão
Nós vamos preparar, Companheiro
Sem ilusão
Um novo tempo, em que a paz e a fartura
Brotem das mãos

Estr.

²⁵⁴ *enc.XX* = vida

²⁵⁵ *enc.XX* = Y (sic!)

²⁵⁶ Cfe. *enc.XX* (*enc.X* = amanecer (sic!)) Ambos os *enc.* iniciam aqui uma nova estrofe. Optamos por mantê-las juntas por funcionarem indiscutivelmente como um estribilho.

²⁵⁷ *enc.XX* = Prá um

²⁵⁸ *enc.X* e *XX* = a

declamado { Minha guitarra, Companheiro
Fala o idioma das águas, das pedras
Dos cárceres, do medo, do fogo, do sal
Minha guitarra, Companheiro

Tem os demônios da ternura e da tempestade
É como um cavalo
Que rasga o ventre da noite
Beija o relâmpago²⁵⁹
E desafia os senhores da Vida e da Morte²⁶⁰

Minha guitarra é minha terra, Companheiro
É o meu arado semeando na escuridão
Um tempo de claridade

Minha guitarra é meu povo, Companheiro. }

Estr

<p><i>Fontes: tex - grav.X e XX (enc.X e XX) pre - contr.X gên - HIGTF</i></p>
--

X.R — ROMANCE NA “TAFONA” (TOADA)

Antônio Carlos Machado / Luiz Carlos Borges

Int: **Luiz Carlos Borges e Grupo Horizonte**

Estr. 1: { Maria florão de negra,
Pacácio negro na flor
se negacearam por meses
para uma noite de amor. } 2x

Na “tafona” abandonada
que apodreceu arrodando,
Pacácio serviu a cama
e esperou chimarreando.
Do pelego fez colchão,
do lombilho travesseiro,
da badana fez lençol,
fez estufa do braseiro.

²⁵⁹ *enc.XX* termina o verso com vírgula.

²⁶⁰ A partir deste ponto não consta no *enc.XX*.

{ A tarde morreu com chuva
mais garoa que aguaceiro,
Maria surgiu na sombra
cheia de um medo faceiro. } 2x

Estr.2: A negra de amor queimava
tal qual o negro na espera
e incendiaram de amor
a “tafona” antes tapera.

A noite cuspiu um raio
que correu pelo aramado
queimando trama e palanque
na hora desse noivado.
e o braço forte do negro
entre rude e delicado
protegeu negra Maria
do susto desse mandado.

Estr.1 (1x)

Estr.2 (2x)

<p><i>Fontes: tex - grav.X (enc.X²⁶¹)</i> <i>pre - contr.X</i> <i>gên - HIGTF</i></p>
--

XI.F* — DESGARRADOS (TOADA/VALSA)

Sérgio Napp / Mário Barbará

Int: **Mário Barbará e Grupo Nascentes**

Eles se encontram no cais do porto
Pelas calçadas,
Fazem biscates pelos mercados
Pelas esquinas,
Carregam lixo, vendem revistas,
Juntam baganas
E são pingentes nas avenidas
Da capital.

²⁶¹ Desprezamos *enc.XX* por trazer vários erros grosseiros.

Eles se escondem pelos botecos
Entre os cortiços,
E pra esquecerem contam bravatas
Velhas histórias
Então são tragos, muitos estragos
Por toda a noite,
Olhos abertos, o longe é perto,
O que vale é o sonho.

Estr: Sopram ventos desgarrados
Carregados de saudade,
Viram copos, viram mundos,
{ Mas o que foi nunca mais será. } 2x

Cevavam mate, sorriso franco,
Palheiro aceso,
Viravam brasas, contavam casos
Polindo esporas,
Geadas frias, café bem quente,
Muito alvoroço,
Arreios firmes e nos pescoços
Lenços vermelhos.²⁶²

Jogo do osso, cana de espera
E o pão de forno,
O milho assado, a carne gorda,
A cancha reta,
Faziam planos e nem sabiam
Que eram felizes,
Olhos abertos, o longe é perto,
O que vale é o sonho.

Estr.

Eles se encontram no cais do porto,
Pelas calçadas,
Viravam brasas, contavam casos,
Polindo esporas,
Carregam lixo, vendem revistas,
Juntam baganas
Arreios firmes e nos pescoços
Lenços vermelhos.

²⁶² O texto do *enc.XX* termina aqui, e passamos a seguir a *grav.XI*, mantendo a pontuação idêntica.

Cevavam mate, sorriso franco,
Palheiro aceso,
Fazem biscates pelos mercados
Pelas esquinas,
Geadas frias, café bem quente
Muito alvoroço,
E são pingentes nas avenidas
Da capital.

Jogo do osso, cana de espera
E o pão de forno,
O milho assado, a carne gorda,
A cancha reta,
Faziam planos e nem sabiam
Que eram felizes,
Olhos abertos, o longe é perto,
O que vale é o sonho.

estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XI e XX (enc.XX) pre/gên - contr.XI</i></p>
--

XI.R — ESCRAVO DE SALADEIRO (CANÇÃO)

Antônio Augusto Fagundes / Euclides (Bagre) Fagundes Filho

Int: ***Euclides Fagundes Neto (Neto Fagundes) e Grupo Inhanduy***

Escravo de saladeiro,
Me dói saber como foi,
Trabalhando o dia inteiro
Sangrando o mesmo que o boi.

A faca que mata a vaca,
O coice, o laço que vem,
O tronco, a soga e a estaca
Tudo é teu, negro, também!

Estr: A dor do charque é barata
O sal te racha o garrão.
É fácil ver tua pata
Na marca em sangue no chão.
{ O boi que morre te mata
pouco a pouco, meu irmão! } 2x

Pobre negro sem futuro,
Touro polhango humilhado!
O teu braço de aço escuro
Sustentou o meu Estado...

Já é hora, negro forte,
Que os homens se dêem as mãos,
E se ouça de sul a norte
Que todos somos irmãos!

estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XI e XX (enc.XX) pre/gên - contr.XI</i></p>
--

XI.C — CANTO LIVRE (MILONGA)

Colmar Duarte & Armando Vasques / João Chagas Leite & Waldir Santana

Int: **César Scout (Passarinho) e Grupesquisa**

Por algo sou pêlo-duro²⁶³
E o campo é meu elemento²⁶⁴
Na alma — penas e vento
Nos nervos ganas de andar
Vendo os pássaros cantar
Entendi meu nascimento.

Há cantos que calam vozes
E há vozes que calam cantos.
Como calar — no entanto,
O claro canto dos pássaros,
{ Se pra cantar nascem tantos?²⁶⁵ } 2x

Meu berço ninho de ramas²⁶⁶
Nas melenas de um umbú.
Minha mãe — uma torcassa;
Meu pai — o vento pampeiro;
Meu destino — ser herdeiro
Do descaso à minha raça:²⁶⁷

²⁶³ Corrigimos a grafia do *enc.XX* = pelo.

²⁶⁴ *enc.XX* = e

²⁶⁵ *enc.XX* = para

²⁶⁶ *enc.XX* = rama

²⁶⁷ *enc.XX* = descanso

Eu canto, e brota do peito
O livre canto do pago.
Sou pássaro procurado,
{ Não pelo encanto qu e tenho,
Mas pelo canto que trago } 2x

Quantos pássaros cativos,²⁶⁸
Por que encantam, ao cantar?
Ter penas não é ser livre,²⁶⁹
Nem nos pode libertar
{ Um par de asas apenas,
Se falta o céu pra voar. } 2x

<p><i>Fontes: tex - grav.XI e XX (enc.XX) pre/gên - contr.XI</i></p>
--

XI.P — SABE MOÇO (MILONGA)

Francisco Alves

Int: **Leopoldo Rassier e Os Uruchês**

Sabe, moço,
que no tempo do alvoroço
tive um lenço no pescoço
que foi bandeira pra mim.
E lutei mil peleias,
em lutas brutas e feias,
desde o começo até o fim.

Sabe, moço,
depois das revoluções,
vi esbanjarem brasões
pra caudilhos, coronéis.
Vi cintilarem anéis,
assinatura em papéis,
honorarias para heróis.

É duro, moço,
olhar agora pra história,
e ver páginas de glória,
e retratos de imortais.

²⁶⁸ *enc.XX* = cativados

²⁶⁹ Neste ponto termina o texto em *enc.XX*.

Sabe, moço,
fui guerreiro como tantos
que andaram os quatro cantos,
sempre seguindo clarins

{ E o que restou? Ah, sim,
no peito, em vez de medalhas,
cicatrices de batalhas
foi o que sobrou pra mim. } 2x

*Fontes: tex - grav.XI
pre/gên - contr.XI*

XII.C* — TERTÚLIA (CHIMARRITA)

Jader Moreci Teixeira (Leonardo)

Int: **Leonardo e Os Serranos**

Estr: Uma chamarra, uma fogueira
Uma chinoca, uma chaleira
Uma saudade, um mate amargo
E a peonada repassando o trago
Noite cheirando a querência
Nas tertúlias do meu pago

Tertúlia é o eco das vozes
Perdidas no “campo afora”
Cantiga brotando livre
Novo prenúncio de aurora
É rima sem compromisso
Julgamento ou castração
Onde se marca o compasso
No bater do coração

Estr.

É o batismo dos “sem nome”
Rodeio dos desgarrados
Grito de alerta do pampa
Tribuna de injustiçados
Tertúlia é o campo sonoro
Sem porteira ou aramado
Onde o violão e o poeta
Podem chorar abraçados

*Fontes: tex - grav.XII (enc.XII)
pre/gên - enc.XII*

XII.R — DESCAMINHO (MILONGA)

Antônio Augusto Ferreira / Ewerton Ferreira

Int: **Marco Aurélio Vasconcelos e Os Posteiros**

A lanterna da cidade
Deslumbra os olhos da china,
Que quando sai de seu pago²⁷⁰
Pelas luzes se fascina.
Nas grossas mãos calejadas
De sanga, planta e capina,
Se acende a luz do desejo
De cambiar de pago e sina.

Vê seu rancho tão pequeno
Que aos de casa contamina,
Sonha os filhos empregados
As charlas pelas vizinhas.
Sorte melhor ao campeiro
Que se consome na lida.
Seguir o rastro dos outros,
{ Que ergueram rancho na vila. } 4x

A mesma luz da cidade
A mais olhares fascina,
Lá se vai o plantador
Vender as terras que tinha
Buscar trabalho no povo,
Operário de oficina.
Vender a força e saúde,
Soltar as filhas na vida.

A carreta vai vergada,
Os ombros vão mais ainda
Logo, logo estão changueando
Pelo prato de comida.
Lavando roupa prá fora
Pegando frete e capina
Prá encher a boca dos filhos,
{ E encher a vida vazia. } 4x

<p><i>Fontes: tex - grav.IX e XX (enc.XII²⁷¹) pre/gên - enc.XII</i></p>
--

XII.F — CAMPESINA (RANCHEIRA)

Sérgio Napp / Mário Barbará Dornelles

²⁷⁰ *enc.XII* = do

²⁷¹ Desprezamos *enc.XX* por ter diversos erros grosseiros.

Int: **Mário Barbará e Grupo Saracura**

Levantar-se a tempo de acordar o sol,
preparar a erva para o chimarrão,²⁷²
leite para os guachos, roupa no varal,
água na cacimba e varrer o chão.

Bate a roupa, torce o corpo, enreda o campo,
bebe o sonho, esfrega a vida, enxuga o tempo,
foge o riso, enrola o sonho, esfrega os olhos,
torce a vida, bate o medo, esfola as mãos

{ e a comida quente para o seu peão... } 2 x

Estr: “Que mulher valente, buena companheira,
suas mãos são asas, seu olhar me guarda.
Que mulher valente, buena companheira,
me repara a casa e me enfeita a cama...”

Atiçar o fogo pra fazer o pão,
milho para os pintos, depois semear,
e mexer o tacho e socar pilão,
e a gurizada para reparar,

{ nada mais lhe cabe em seu pequeno mundo... } 2x

estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XII e XX (enc.XII XX)</i> <i>pre/gên - enc.XII</i></p>

XII.P — NÃO PODEMO SE ENTREGÁ PROS HOME (VANERÃO)

Humberto Gabbi Zanatta / Francisco Alves & Francisco Scherer

Int: **Leopoldo Rassier e Os Tiarajús**

O gaúcho desde piá vai aprendendo
A ser valente, não ter medo, ter coragem
em manotaços do tempo e em bochinchos
retempera e moldura sua imagem

²⁷² *enc.XX* traz todos os versos com inicial maiúscula.

Estr: {(mas) Não podemo se entregá pros home²⁷³
(mas) de jeito nenhum, amigo e companheiro
Não tá morto quem luta, quem peleia
Pois lutar é a marca do campeiro } 2x

Com lança, cavalo e no peitão
Foi implantada a fronteira deste chão
Toscas cruces solitárias nas coxilhas
a lembrar a valentia de tanto irmão

Apesar do bom cavalo e dos arreios
de façanhas, garruchas, carreiradas
a lo largo o tempo foi passando
plantando novo rumo em sua pousada

Estr.

Vieram cercas, porteiras, aramados
veio o trator com seu ronco matraqueiro
e no tranco sem fim da evolução
transformou a paisagem dos poteiros

E ao contemplar o agora dos seus campos
o lugar onde seu porte ainda fulgura
o velho taura dá de rédeas no seu eu
E esporeia o futuro com bravura

Estr.

Não podemo se entregá pros home
mas de jeito nenhum.

<p><i>Fontes: tex - grav.XII (enc.XII)</i> <i>pre/gên - enc.XII</i></p>

XIIE — DAS SALAMANCAS (MAZURCA)

Nilo Bairros de Brum / Ewerton dos Anjos Ferreira

Int: ***Eraci Rocha e Grupo Turuna***

²⁷³ Na *grav.XII*, o intérprete *eventualmente* insere o “mas” no início deste verso e do seguinte.

Das salamancas dos gabinetes
Estranhos ventos te ameaçam
Coxilha agora é um perigo
Já vem do céu o inimigo
Tafonas brancas e saladeiros
Por razões bem conhecidas
Estão vazios sem movimento
Lá fora o vento devora vidas
Devora vidas lá fora o vento
Devora o vento lá fora vidas
O pala que te protege
Da geada e do Minuano
Contra a garoa da radiação
Não vale nada porque é de pano
Porque é de pano não vale nada
De nada vale porque é de pano

Montado em um foguete
Vai o ginete buscar resposta
Nos quatro cantos do continente
Todos esperam nova proposta
E as nebulosas contêm segredos
Em potros lerdos ninguém aposta
{ Ninguém aposta porque são lerdos
Porque são lerdos ninguém aposta } 3x (3ª vez = porque são lerdos)
E se o fantasma desse ginete
Trouxer sementes quando voltar
Nos intervalos dos campos santos
O recomeço terá lugar
{ Terá lugar por ser começo
Por ser começo terá lugar } 3x (3ª vez = por ser começo)

<p><i>Fonte: tex - grav.XII (enc.XII) gên/pre - enc.XII</i></p>

XIII.C* — GURI (MILONGA)

João Batista Machado / Júlio Machado da Silva Neto

Int: **César Passarinho e Grupo Inhandui**

Das roupas velhas do pai
Queria que a mãe fizesse²⁷⁴
Uma mala de garupa,
Uma bombacha, e me desse;
Queria boina, alpargatas
E um cachorro companheiro,
Prá me ajudar “botá as vacas”
No meu petiço sogueiro.²⁷⁵

Hei de ter uma tabuada
E o meu livro “queres ler”,
Vou aprender fazer contas
E algum bilhete escrever,
Pra que a filha do Seu Bento
Saiba que é o meu bem-querer,²⁷⁶
E se não for por escrito
Eu não me animo a dizer.

Quero gaita de oito baixos
Pra ver o ronco que sai!
Botas feitiço do Alegrete,
Esporas do Ibirocai,
Lenço vermelho e guaiaca
Comprada lá no Uruguai,
{ Pra que digam quando eu passe:
— Saiu igualzito ao pai! } 2x

E se Deus não achar muito
Tanta coisa que pedi,
Não deixe que eu me separe
Deste rancho onde nasci,
Nem me desperte tão cedo²⁷⁷
Do meu sonho de guri,
{ E, de lambuja, permita,
Que eu nunca saia daqui! } 3x

*Fontes: tex - grav.XIII e XX (enc.XIII e XX)
pre/gên - enc.XIII*

XIII.R — COMUNICADO (POLCA²⁷⁸)

Francisco Alves / Sílvio Genro

²⁷⁴ *enc.XX* traz “dois pontos” no final deste verso.

²⁷⁵ *enc.XX* = “sogueiro”

²⁷⁶ *enc.XX* = Bem-Querer.

²⁷⁷ O pronome oblíquo não consta de *enc.XIII*.

²⁷⁸ Embora não nos detenhamos na análise deste aspecto, cumpre advertir que se trata de um equívoco. A polca tem compasso binário, e a primeira estrofe toda é cantada em ternário. Já a segunda tem acompanhamento típico de milonga.

Int: **Oristela Alves e Os Tiarajus**

Estr: { “Atenção! No interior!

Nico Changueiro, onde se encontrar,
Peço que venhas ou mande dinheiro²⁷⁹.
Quem ouvir este favor avisar.” } 3x [1ª vez declamado]

É a livreta do armazém,
É um remédio pra comprar.
É um piá que não passa bem,
É o outro que vai chegar,
É o dono do terreno
Que ameaça outra vez,
É mais um fim de mês,
São as contas pra pagar,
É a vida a lhe cobrar
Sempre mais suor e vintém
E o mundo a lhe negar
As poucas chances que tem.

No aviso do rádio,
A verdade crua.
Na cidade fria
A saudade tua.
Na visão amarga,
Do filho na rua,²⁸⁰
{ A ilusão se apaga
E a vida continua²⁸¹ } 2x

estr (2x).
[repete de > até o fim]

Na eterna esperança
De melhores dias.
Beijos das crianças,
Abraços — Maria.

<p><i>Fonte: tex - grav.XIII (enc.XIII)</i> <i>pre/gên - enc.XIII</i></p>

XIII.F — CAMINHADA (MILONGA)

Colmar Duarte / Sérgio Rojas

Int: **Ivo Fraga e Grupo Sem Fronteiras**

²⁷⁹ Notar o erro de conjugação verbal.

²⁸⁰ *enc.XIII* = Dos filhos nas ruas

²⁸¹ O *enc.* não indica a repetição deste verso e do anterior, não separa esta estrofe da próxima, nem indica a repetição do estribilho.

Fui pela estrada batida
No rumo do que será,
Andei várzeas e quebradas
Só pelo gosto de andar,
Seguindo o rumo de tantos
Que não têm onde chegar.²⁸²

A vida pode ser muito,
O homem pode ser nada.
Se o tempo é uma galopada
Que leva ao fim do caminho,
Já que quis andar sozinho
Vou fazer por mim a estrada.

Talvez mudando de rumo,
Talvez buscando outro norte
Consiga cambiar de sorte.
Nesta nova caminhada
Não me basta achar caminhos:
Eu quero a razão da estrada.

{ Galopa vida, galopa,
Que o tempo pode acabar.
Preciso encontrar respostas
Antes da morte encontrar
Galopa vida, galopa,
Que ainda quero voltar. } 2x

<p><i>Fontes: tex - grav.XIII (enc.XIII) pre/gên - enc.XIII</i></p>

XIII.E — PESADELO (BUGIO)

Colmar Duarte / Luiz Duarte Neto, Miguel Gonzalez & Domingos Celzo

Int: **Miguel Gonzales e Grupo Touropasso**

“Noutra noite tive um sonho,
Um sonho de admirá
O tatu pegando a vela
Pra o lagarto costurá”.

²⁸² Corrigimos *enc.XIII* = tem.

> Sonhei co' uma serenata
E acordei feliz da vida
Era um avião na lavoura
Fumigando o herbicida

Em outra feita sonhei
Co' uma carga farropilha
Era o ronco dos tratores
Desmatando uma coxilha.

Acordei num sobressalto,
Com medo do boi tatá
Era um trator peludiando
Pra arrancar um caboatá.

{ Sonhei que os homens dormiam
Esquecendo a porta aberta,
Todo o verde fora embora
E a terra estava deserta. } 2x

[repete de > até o fim]

Esta noite tive um sonho
Que os home iam se acabá
Sem tatu pegando vela
Sem lagarto a costurá!

<p><i>Fontes: tex - grav.XIII (enc.XIII) pre/gên - enc.XIII</i></p>

XIV.C* — O GRITO DOS LIVRES (MILONGA)

José Fernando Gonzalez

Int: **Dante Ramón Ledesma e Conjunto Os Guenoas**

- 1 Quando os campos deste Sul eram mais verdes,
- 2 Índios Pampeanos²⁸³ que habitavam²⁸⁴ o lugar,
- 3 Foram mesclando com a raça do homem branco
- 4 Recém-chegado de querências além-mar.²⁸⁵
- 5 E o novo ser que se formou miscigenado
- 6 Virou semente, germinou e se fez povo;
- 7 Um grito novo ecoou no continente
- 8 Lembrando a todos que esta terra tinha dono.

- 9 Enquanto um gaúcho for visto na pampa,²⁸⁶

²⁸³ *enc.XX* = pampeanos

²⁸⁴ *enc.XIV* = habitam

²⁸⁵ *enc.XX* = Recém chegado

10 Enquanto essa raça teimar em viver,
 11 O grito dos livres ecoará nesses montes,²⁸⁷
 12 Buscando horizontes libertos na paz.
 13 No grito do índio, o grito inicial,
 14 Com cheiro de terra no próprio ideal,
 15 De amor à querência liberta dos pampas
 16 Gerada em estampas do próprio ancestral.

17 A nova raça cresceu e traçou limites
 18 Que bem demarcam a extensão dos ideais,
 19 E o mesmo povo, hoje, repete o grito,
 20 Alicerçado nas raízes culturais.
 21 A liberdade não tem tempo nem fronteira,
 22 O homem livre não verga, não perde o entono,
 23 Vai repetindo a todos num velho grito:
 24 Passam os tempos, mas a terra ainda tem dono.

25 Do grito do índio aos gritos atuais,
 26 Há cheiro de terra nos próprios ideais
 27 De um povo sofrido, ereto em vontade
 28 De escrever liberdade nos seus memoriais.
 29 { Enquanto um gaúcho for visto na pampa,²⁸⁸
 30 Enquanto essa raça teimar em viver,
 31 O grito dos livres ecoará nesses montes,
 32 Buscando horizontes libertos na paz.²⁸⁹ } 2x

*Fontes: tex - grav.XIV e XX (enc.XIV e XX e prog.XIV)
 pre/gên - enc.XIV*

XIV.R — ESTEIO E SONHO (MILONGA)

Vinícius Pitágoras Gomes / Luiz Bastos²⁹⁰

Int: **Victor Hugo**

²⁸⁶ *enc.XIV* = no

²⁸⁷ *enc.XX* suprime a vírgula deste verso, bem como nos v. 18, 24 e 31.

²⁸⁸ Embora os *enc.* tragam o artigo masculino para o vocábulo “pampa” nos v. 9 e 15, aqui lhe atribuem o feminino, concordando com as *grav.* Apesar do gênero masculino ser corrente na língua portuguesa (em espanhol, a língua materna do intérprete, é que o termo é usado no feminino), mantivemos nossa opção preferencial pela fonte sonora sobre a escrita.

²⁸⁹ Esta última estrofe apresenta-se invertida, nos dois *enc.* como no *prog.*, com os versos na seguinte ordem: 29, 30, 31, 32, 25, 26, 27, 28.

²⁹⁰ Conforme o *enc.* A capa deste disco apresenta estes e vários outros nomes na ordem inversa.

- 1 Por esta vida, nas duras lidas,²⁹¹
 2 Busca sofrida pra te encontrar,²⁹²
 3 Quinchei o rancho, esteio e sonho,²⁹³
 4 Sangrei auroras neste esperar.
- 5 Esteio e sonho, flor de gaúcha,
 6 Pura ternura de entardecer,
 7 { Sorriso claro de sol maduro,
 8 Rumo seguro pra o meu querer. } 2x
- 9 *Estr:* Companheira, mulher companheira,
 10 { Graça de garça pra enfeitar a primavera
 11 Garra de fera pra lutar a vida inteira.²⁹⁴ } 2x [no final = 3x]
- 12 Em cada olhar, a mesma estrada,²⁹⁵
 13 Luta e carinho em nossas mãos,
 14 Calos e flores colhendo juntos
 15 E dividindo o mesmo pão.
- 16 Quando o silêncio do nosso inverno,
 17 Cruzando manso, deixar em nós
 18 Ausências tristes e sonhos mortos,
 19 Que não nos deixe mateando sós.²⁹⁶

estr. (2x)

<p><i>Fontes: tex - grav.XIV e XX (enc.XIV e enc.XX) pre/gên - enc.XIV</i></p>

XIV.F — PRÁ ONDE IR? (TOADA)

Dilan Camargo / Celso Bastos

Int: **Victor Hugo**

- 1 { Pra onde ir? } 2x
 2 Quem no campo empobreceu?
 3 { Pra onde ir? } 2x
 4 Quem na cidade se perdeu?
- 5 Beber à flor das aguadas,²⁹⁷

²⁹¹ *enc.XX* suprime a vírgula final.

²⁹² *enc.XIV* = para. O mesmo ocorre nos v. 8 e 11.

²⁹³ *enc.XIV* = Guinchei

²⁹⁴ *enc.XX* = “Garra”

²⁹⁵ *enc.XX* suprime a vírgula no meio do verso.

²⁹⁶ *enc.XIV* = mantendo.

- 6 Ouvir os pássaros urbanos,
7 Despedidas, desenganos
8 E não ter pra onde ir.
- 9 Seguir o rastro
10 Das carroças verdadeiras?²⁹⁸
11 Seguir o rumo
12 Das serras e fronteiras?
13 Seguir o sonho
14 Dessas terras brasileiras?
15 E não ter pra onde ir.
- 16 Pasto, asfalto,
17 De chinelo ou de espora,
18 Não se desfaz a diferença
19 Entre o lucro e o salário
20 Na cidade ou lá fora.
- 21 { Pra onde ir? } 3x
22

*Fontes: tex/pre - grav.XIV e XX (enc.XIV e XX e prog.XIV)
pre - enc.XIV, XX e prog.XIV
gên - enc.XIV*

XIV.E — FUNERAIS (TOADA)

*João Chagas Leite / José Luiz Souza Villela*²⁹⁹

Int: **João Chagas Leite e Grupo Pencas e Cordas**

- 1 Silêncio e tristeza
2 Num rancho costeiro.³⁰⁰
3 À luz do candeeiro
4 Velando mais um
5 Daqueles que vivem
6 À beira dos rios,
7 Agora vazios
8 Sem peixe nenhum.

²⁹⁷ *enc.XX* não traz vírgula no final deste verso, bem como nos v. 8, 18 e 19.

²⁹⁸ *enc.XIV* e *prog.XIV* = verdadeiras

²⁹⁹ Conforme a capa. O *enc.* apresenta somente o segundo nome.

³⁰⁰ *enc.XIV* traz vírgula em lugar de ponto.

9 Um homem daqueles
10 Perdeu-se nas águas,
11 No fundo das águas
12 Com barro nas mãos.³⁰¹
13 Num rio sem vida,
14 De braços cansados,³⁰²
15 De punhos cerrados,
16 Morreu sem razão.

17 Não viu os cardumes
18 Na busca vazia
19 E nem poderia,
20 Se agora não tem.
21 Parece ironia,³⁰³
22 Porque nessa hora
23 Do lado de fora
24 Morriam também.

25 Não viu os cardumes
26 Que a trama das malhas,
27 As bombas e as calhas
28 Tiravam do rio,
29 E nem os dourados
30 Que óleo e veneno
31 Mataram pequenos
32 Por anos a fio.

33 { "Silêncio e tristeza
34 Num rancho vazio!
35 Silêncio e tristeza
36 Nas águas do rio!" } 2x

37 Um homem daqueles
38 Perdeu-se nas águas.

*Fontes: tex - grav.XIV (prog. e enc.XIV)
pre/gên - prog.e enc.XIV*

XV.F* — ASTRO HARAGANO (MILONGA)

Jerônimo Jardim

Int: ***Jerônimo Jardim***

³⁰¹ *enc.XIV* não traz ponto final. O mesmo ocorre no v. 32.

³⁰² *enc.XIV* traz ponto em vez de vírgula. O mesmo ocorre no v. 28.

³⁰³ *enc.XIV* não traz vírgula.

É fogo, é gelo
é verdade, ilusão
vento de prata, escarcéu
{ varando a noite campeira
repointando estrelas
na estância do céu. } 2x³⁰⁴

> Chispa de sonho
galope de luz
mistério na imensidão
pingo tordilho, cigano
qual Boitatá na escuridão.

Astro haragano
esperança fugaz
passando em meu coração
de encontrar meu menino
tropa de osso, { roda, pião. } 2x

[*Repete a partir de > até o fim*]

<i>Fontes: tex - grav.XV (enc.XV)</i> <i>pre - enc.XV</i> <i>gên - HIGTF</i>
--

XV.C(P) — GAITA DE BOTÃO (VANEIRA)

*Antônio Augusto Fagundes / Moreno Martins*³⁰⁵

Int: **Neto Fagundes**

Gaitinha de quatro baixos
quatro estrelas de botão
que o gaiteiro amanuncia
no gesto suave da mão,
{ subindo um céu dentro dele
no tranco do vaneirão. } 2x

Gaitinha de quatro baixos
cada baixo, um coração
do lado esquerdo do peito
bem palanqueado no chão
{ sonhando um namoro chucro
na cintura do violão. } 2x

³⁰⁴ Além da repetição indicada, toda a estrofe é cantada novamente.

³⁰⁵ No *enc.* os nomes foram invertidos.

O teu fole rressoprando
como se fosse um pulmão,
respirando o ar tão puro
da campeira tradição;
pampa, serra e litoral
corcoveiam de roldão
{ nessa hileira solitária
que se ri da solidão.³⁰⁶ } 2x

Doze lágrimas de prata
nos olhos de algum fogão.
Velha gaitinha campeira
cordeoninha de botão,
mamangava barulhenta
cheia de mel e ferrão
{ que um deus campeiro inventou
para a missa do galpão. } 2x

[Repete tudo]
[Repete a 1ª estrofe]

Gaitinha...

<p><i>Fontes: tex - grav.XV (enc.XV)</i> <i>pre - enc.XV</i> <i>gên - HIGTF</i></p>

XV.R — O TEMPO E O VENTO, CANTO II (MILONGA)

Luiz Coronel / Sérgio Rojas

Int: **Ivo Fraga**

{ Havia na boca da noite
Um riso lânguido e triste.
De moça que vai ao baile
Se vê no espelho e desiste. } 2x

Quando os ventos enlouquecem
Esquecem o próprio caminho.
{ Já não chegam, já não partem
No giro dos redemoinhos. } 2x

{ Havia no ventre da tarde
Uma oculta cicatriz.
Atalhos que a morte abre
Num corpo de meretriz.³⁰⁷ } 2x

³⁰⁶ O *enc.* suprimiu este verso.

³⁰⁷ O *enc.* suprime a preposição.

Quem sabe onde o vento nasce
Não procura nem espera.
{ Não tem destino ou morada
Quem tem por berço taperas. } 2x

{ Havia uma lua em desmaios
Quando a aurora teve um filho.
O sol enfiou esporas
E galopou seu tordilho. } 2x

[*Repete a 4ª estrofe*]³⁰⁸

Não tem destino ou morada
Quem tem por berço taperas.

<p><i>Fontes: tex - grav.XV (enc.XV)</i> <i>pre - enc.XV</i> <i>gên - HIGTF</i></p>

XV.E — RONCO DO BRONCO (BUGIO)

Telmo de Lima Freitas

Int: ***Telmo de Lima Freitas***

O ronco do bronco
na grotta escondida
soturno alarido
num dia de estio
{ murmuram as goelas
dos bichos da mata
o som da cascata
convida o bugio } 2x

O bugio resmungando
no seu resmungar
convida que todos
aprendam cantar
{ Conserve o que é nosso
conserva o que é seu
não tire uma vida
que você não deu. } 2x

³⁰⁸ O *enc.* não indica as repetições.

> Que linda algazarra
das aves sonoras
ao som das auroras
na mata sutil
{ O ronco soturno
acorda Água Grande
no sul do Rio Grande
do nosso Brasil. } 2x

O bugio “tá” na mata
não mate o bugio
é mais uma vida
com seu desafio.
{ Conserve o que é nosso
conserva o que é seu
não tire uma vida
que você não deu. } 2x

[Repete de > até o fim]
[Repete a última estrofe]

<i>Fontes: tex - grav.XV (enc.XV)</i> <i>pre - enc.XV</i> <i>gên - HIGTF</i>
--

XVI.C(P)* — TROPEIRO DO FUTURO (TOADA)

Armando Vasques / Adão Quintana Vieira

Int: João Quintana Vieira e Grupo Parceria

- 1 Piaquito, olhe bem estas campanhas
- 2 Desta querência onde tocas boi por diante
- 3 Tu que vais ser o amanhã rumo ao futuro³⁰⁹
- 4 Tens que saber o que te espera pela frente

- 5 Põe tenência no que te digo piá
- 6 Cuida essa pampa que o amanhã espera por ti³¹⁰
- 7 Lembra que um dia eu deixarei de ser moço
- 8 E tu também vais deixar de ser guri³¹¹

³⁰⁹ *enc.XVI* = vai

³¹⁰ *enc.* = cuida

³¹¹ *enc.XVI* = vai

- 9 Não te impressões com discursos e bravatas
 10 Desses que zumbem como fazem as abelhas
 11 { Vais ver³¹² os sorros misturados³¹³ aos rebanhos
 12 Pelos caminhos a berrar junto às ovelhas } 2x
- 13 *Estr:* Quanto tu fores o tropeiro do futuro
 14 E pelas trilhas encontrar dificuldade³¹⁴
 15 { Recorda sempre o que a querência te ensinou
 16 E saberás te conduzir à liberdade } 2x³¹⁵

[*repete estr.*]

- 17 Quando encontrares nos atalhos desta pampa³¹⁶
 18 Tropas vendidas, seduzidas por vinténs
 19 Lembra guri, nem que o mundo venha abaixo
 20 Jamais entregues a querência prá ninguém³¹⁷
- 21 As piores ervas são aquelas que não vemos
 22 Ervas daninhas que a qualquer tempo resistem³¹⁸
 23 Mesmo sem vê-las, toma cuidado guri
 24 São como o vento que não vês mas ele existe

estr. [1x]

- 25 Quanto tu fores o tropeiro do futuro...³¹⁹

<p><i>Fontes:</i> <i>tex</i> - <i>grav.XVI e XX (enc.XVI e XX)</i> <i>pre</i> - <i>enc.XVI (cot.c/enc.XX)</i> <i>gên</i> - <i>HIGTF</i></p>

XVI.F — MISSÕES (RITMO BINÁRIO)

Sérgio Napp / Cláudio Amaro & Edson Vieira

Int: **Grupo Status**

³¹² *enc.XX* = Vai ser

³¹³ Aqui seguimos os *enc.* (*grav.XVI* = misturado)

³¹⁴ O erro de conjugação é comum a todas as fontes.

³¹⁵ Os *enc.* trazem o estribilho apenas no final.

³¹⁶ Seguimos *grav.XX* (*grav.XVI* = encontrar nos, *enc.XVI e XX* = encontrar pelos)

³¹⁷ Ambos *enc.* = entregue

³¹⁸ Este verso e o anterior são declamados na *grav.XX*.

³¹⁹ Não consta dos *enc.*

Ó de casa, aqui fora
uma terra, uma história,
um punhado de lembranças,
uma vez nessas estâncias
se plantou a esperança,
que ainda hoje se ouve forte
quando canta forte a minha voz.

Ó de fora, nessa casa
minha gente se amava,
e plantava seu destino
nesses campos solitários,
procurava suas vidas
com a garra de quem sabe
o valor de tudo que se quer.

Estr.{ Sete vezes veio a morte
sete vezes fez-se a vida
mais inteira, na medida
em que o sonho não se apaga. } 2x

Sete vezes vezes sete
eu provei dessa saudade
nas paredes demolidas,
nos caminhos da paixão
essa terra, esse sangue,
esse grito dos que lutam,
afluentes do meu coração.³²⁰

estr.

{ Sete vezes fez-se a vida } 3x
Fez-se a vida.

<p><i>Fontes: tex - grav.XVI (enc.XVI)</i> <i>pre - enc.XVI</i> <i>gên - HIGTF</i></p>
--

XVI.R — PROVINCIANO (MILONGA)

Mário Eleú Silva / Mário Barros

Int: **João de Almeida Neto**

³²⁰ A partir daqui não consta do *enc.*

Longe da cidade grande
alheio ao mundo agitado³²¹
vive bem aquerenciado
o gaúcho provinciano

Seja campeiro ou urbano
é sempre um conservador
seu verso guarda o sabor
das coisas do cotidiano

*Estr.*³²² Estende a mão, cumprimenta
também retira o chapéu
sabe quando muda o tempo
bombeando as nuvens do céu
Lá pras bandas da fronteira
se parece ao João-Barreiro
zeloso, cuida do pago
com cismas de peão caseiro

As razões de cantar triste
vêm de muito tempo atrás³²³
rude devoção que existe
pelo campo e pela paz

Que misteriosa tendência
sina, feitiço ou desejo
faz clamar seu lugarejo
no entardecer da existência

Provinciano pelo duro, te juro
sei do teu amor sem fim
por essa querência amada
e pela vida sossegada
porque eu também sou assim

estr.
[Repete a última estrofe]

{ Estendo a mão, cumprimento...³²⁴ } 2x

<p><i>Fontes: tex/pre - grav.XVI e XX (enc.XVI e XX)</i> <i>pre - enc.XVI e XX)</i> <i>gên - HIGTF</i></p>
--

XVLE — QUATI-MUNDÉU (VANEIRA)

³²¹ *enc.XX* traz todos os versos iniciando com maiúscula.

³²² Embora os *enc.* apresentem os oito versos que seguem divididos em duas estrofes, decidimos juntá-las em uma devido à função evidente de estribilho que desempenha.

³²³ Corrigimos os *enc.*, que trazem o verbo no singular (vem).

³²⁴ *enc.XVI* traz, a seguir, o verso “também retiro o chapéu”.

Int: **Juliano Javoski**

Vou lhes mostrar o quati
sem mistério e sem segredo
Se chega sempre de noite
Tanto faz, tarde, ou bem cedo.
Me recordo, certa feita,
lá no fundão do arvoredado,
um quati e a cachorrada
num pega de meter medo!

Estr. 1: Era um tal quati-mundéu
mais “brabo” que mamangava
{ cercado pela cuscada
dava um tapa e se amoitava!³²⁵ } 2x

Quem já viu, diz que o quati
se defende embodocado,
se guasqueia pros dois lados
num guincho de debochado;
Amoitado, se bandeando,
meio em pé, meio sentado,
cada tapa é um navalhaço
e um guaipeca degolado.

Estr. 2: { O mundéu é quati velho
já separado do bando;
Briga mais que correntino
forjado no contrabando. } 2x

Conheço índio velhaco,
como o quati caborteiro,
vive dando navalhaço
e manotaço no dinheiro;
Vive no plano e no planalto
esse bicho mui matreiro,
{ mundéu, evita de longe
por desconfiado e manheiro. } 2x

estr. 1

estr. 2

<p><i>Fonte: tex - grav.XVI (enc.XVI) pre - enc.XVI gên - HIGTF</i></p>

³²⁵ Corrigimos o *enc.*, que traz “seamoitava”.

XVII.F* — PAMPA PIETÀ³²⁶ (VALSA)

Dilan Camargo / Newton Bastos

Int: Délcio Tavares e Grupo Fandango

Ó Mãe das nascidas manhãs
os cães farejam tuas irmãs.³²⁷
Tende piedade de nós
herdeiros, parceiros
dos pecados do mundo
no campo
no amplo
na pampa sem fim³²⁸
tende piedade de nós.

Estr: { Pampa, pampa
pampa, pietà! } 2x

{ Pampa
quanto sogá
quanto sova
quanta cova
sem altura
sepultura
pá de corte
ao pé da morte. } 2x

Ó Pai dos rebanhos das reses
ouve o tamanho das rezas.
Tende piedade de nós
campeiros, tropeiros
despiedados, sem mundo
no campo
no amplo
na pampa sem fim
tende piedade de nós.

estr.

Pampa
quantas luas
sangas nuas
dores tuas

³²⁶ Embora todas as fontes escritas tragam “pietà”, optamos por corrigir o acento, que é *grave* no idioma italiano.

³²⁷ *enc.XX* traz todos os versos com inicial maiúscula.

³²⁸ Seguindo o mesmo critério utilizado na canção XIV.C*, mantivemos o gênero feminino, conforme a *grav.* Os *enc.* trazem “no”.

só lonjuras
criaturas
pés sem sorte
fé prá os fortes.³²⁹

Pampa
quantas luas
sangas nuas
dores tuas
sem altura
só lonjuras
pá de corte
ao pé da morte.

estr

.

*Fontes: tex - grav.XVII e XX (enc.XVII e XX)
pre - enc.XVII, XIX e XX
gên - enc.XVII*

XVII.C — SURPRESA (XOTE)

Telmo de Lima Freitas

Int: **Januário Paulo Teixeira e Os Cantores dos Sete Povos**

{ Dona Santiaga bote ordem no seu rancho³³⁰
Mande as meninas sová massa e fazê pão } 2x
{ Fim de semana com certeza tem surpresa
Toque de gaita, cantoria e violão } 2x

Mande no “Pêpo” se muni de querosena
Buscar açúcar e algo mais que precisá
{ Dona Palmira vem c’oas filhas da siá Lica
A noite é chica prá quem gosta de dançá. } 2x

³²⁹ Cfe. os *enc.* o texto termina neste ponto. Na *grav.XX* repete-se esta estrofe de modo idêntico. Passamos a seguir a *grav.XVII*, onde a repetição sofre alterações, incorporando parte da segunda estrofe.

³³⁰ Embora o *enc.* traga os versos dodecassílabos invariavelmente divididos em dois (geralmente um tetra seguido de um heptassílabo), esta divisão é totalmente artificial, interrompendo as idéias. O ritmo deixa evidente o equívoco, que corrigimos.

> { Eu já mandei o Ramão Grande trazê lenha
Deixar a pipa cheia d'água bem à mão³³¹ } 2x
{ E uma gamela p'ra lavar os pensamentos
Para os que chegam meio "empedo" no Galpão. } 2x

O tio Machado se encarrega do churrasco
D'uma novilha repontando o "custilhar"
{ E dele gaita e dele trago à moda antiga³³²
e dele chote "inté" o dia clarear.³³³ } 2x (*repetição: 3x*)

[*repete de > até o fim*]

<p><i>Fontes: tex - grav.XVII (enc.XVII) pre/gên - enc.XVII</i></p>

XVII.R(P) — NEGRO DE TRINTA E CINCO (TOADA)

José Rufino Aguiar / Clóvis de Souza

Int: **César Passarinho e Os Andarilhos**

A negritude trazia
A marca da escravidão.
Quem tinha a pele polianga
Vivia na escuridão.
Desgarrado e acorrentado,
Sem ter direito a razão.

Castrado de seus direitos
Não tinha casta nem grei,
Nos idos de trinta e cinco
Quando o caudilho era um rei,
{ O branco determinava
Fazia e ditava a lei.³³⁴ } 2x

Apesar de racional,
Vivia o negro na encerra,
E adagas furavam palas
Ensanguentando esta terra.³³⁵
Da solidão das senzalas,
Tiraram o negro para guerra.

Estr. 1: Peleia negro, peleia

³³¹ *enc.* = a

³³² *enc.* = a

³³³ *enc.XVII* = del

³³⁴ Seguimos *grav.XVII e enc.* (*grav.XX* = leis)

³³⁵ Os *enc.* trazem "ensanguentando".

Pela tua independência
Semeia, negro, semeia
Teus direitos na Querência!

Deixar o trabalho escravo,
Seguir destino campeiro,
As promessas de igualdade
Aos filhos do cativo,
E buscando liberdade
O negro se fez guerreiro.

O tempo nas suas andanças
Viajou nas asas do vento.
Fez-se a paz, voltou a confiança
A renovar pensamentos,
{ A razão venceu a lança
E apagou ressentimentos. } 2x

Veio a Lei Afonso Arinos
Cultivando outras verdades,
Trouxe a semente do amor
Prá uma safra de igualdade³³⁶
Porque o amor não tem cor,
Sem cor é a fraternidade.

*estr. 1.*³³⁷

Estr.2: Peleia negro, peleia
Com as armas da inteligência
Semeia negro, semeia
Teus direitos na Querência!

<p><i>Fontes: tex - grav.XVII e XX (enc.XVII e XX) pre/gên - enc.XVII</i></p>

XVIII.F* TOADA DE MANGO (VANEIRA)

Mauro Ferreira / Élton Saldanha

Int: **Élton Saldanha e Rui Biriva**

Só o bufo do potro que se estremecera
E uma quilineira louca pelo ar.
Como um rio tranqüilo cai na cachoeira
Um bagual ao tranco rompe a corcovar.

Se assustou por nada ou se assustou da sombra,
Se tapeou na orelha e arrancou o buçal,

³³⁶ *grav.XVII* = Para

³³⁷ Cfe. *grav.XVII*. Os *enc.* não trazem esta repetição, bem como *grav.XX*.

E de cara solta, num lançante abaixo,
Macho contra macho desce que é um tendal.

Estr: A estrela da espora na noite do pêlo:
Estrela cadente que corre e { se aninha. } 2x
E a tala do mango, clarão da tormenta,
{ Troveja batendo } paleta e virilha. 4x

[*repete estr.*]

O pala — rasgado pelas japecangas;
O taco da bota — num coice se foi.
... E o campeiro cobra o prejuízo do potro
A ferro de espora e a couro de boi.

Se vai no corcovo paciência e serviço
Num potro que dava quase pra enfrenar.
Doma é como a vida do campeiro pobre:
Pra ganhar alguns cobre tem que forcejar.³³⁸
Tem que forcejar.

estr.

{ A estrela da espora... } 3x

<p><i>Fontes: tex - grav.XVIII (enc.XVIII)</i> <i>pre - enc.XVIII</i> <i>gên - HIGTF</i></p>
--

XVIII.C — FLOR DE CAMPEIRA (MILONGA)

Antônio Augusto Ferreira & Mauro Ferreira / Luiz Bastos

Int: **João de Almeida Neto**

Uma milonga pachola
Pra se cantar a vida inteira
Tem que ser flor de campeira
Como um laço a bate-cola.³³⁹

Tem que falar de cavalos,
De tombos e gauchadas,
Rodeios nas madrugadas
Contraponteando com galos,

Saudades da sesta boa³⁴⁰

³³⁸ Seguimos *grav.* (*enc.XVIII* = algum), embora o erro de concordância, por ser de uso comum na representação literária da fala inculta.

³³⁹ *enc.XVIII* e *XX* = laço.

³⁴⁰ *enc.XVIII* e *XX* = Saudade de.

No galpão onde eu encilho,
Meu pingo quebrando milho
Pelas tardes de garoa.

Estr: { Milonga flor de campeira,
Te canto de pêlo a pêlo,
Se cada verso é um sinuelo
Pra outro que vem de atrás. } 2x

De faceiro encilho rindo
Esse potro colorado,
Pois, quando estou bem montado,
Até o dia fica mais lindo.

Cavalo que corcoveia
Conheço ao meter o freio,
Não tiro pros meus arreios,
Se for mesquinho da orelha.

Eu posso ser feio assim,
Mas, quando encilho meu mouro,
Falta janela no povo
Pras moças olharem pra mim.

estr.

Conheço parada feia,
Mas peguei um malacara:
Se nega estrivo, dispara;
E se não nega, corcoveia.

Potro que anda gavionando,
Eu ferro porteira a fora,
Me agrada de vez em quando
Dar comida pras esporas.

Tenho um lubuno mimoso
E atacado das idéias,
Disparou com minha sogra:
Nem os corvos acharam a véia...

estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XVIII e XX (enc.XVIII e XX) pre - enc.XVIII gên - HIGTF</i></p>
--

XVIII.R — SOLFEJO³⁴¹ DE PRATA (TOADA)

³⁴¹ *enc.XVIII* traz duas vezes “Solfejo...” e uma vez “Solfejos...”

Int: **João de Almeida Neto**

Por esta noite que ando
Lume, lume, vaga-lume,³⁴²
Mesmo lume que lumiu³⁴³
Nas tantas noites que andei.
Meu amiguinho do campo,
Estrelinha, pirlampo,
Quanto te quero só eu sei.

Lume,³⁴⁴ lume vaga-lume,
Lume, acende teu candil.
Vaga-lume³⁴⁵ era só um,
Vaga-lumes³⁴⁶ já são dois...
E agora são mais de mil.³⁴⁷
E em pingos de luz a mata
Parece um solfejo de prata,
A ofertar notas e brilhos,
Para a seresta dos grilos
E o dó-re-mi-fá das rãs.

> Lume, lume vaga-lume,
Lume, relume, reluz.
Também tenho minha luz
Toda feita inspiração
Que acende luas e estrelas
No céu da minha canção.

Mas agora, vaga-lume,
Temos que nos separar:
Já lume lá no horizonte
A manhã que vai chegar;
É o sol que vem trazendo
Seu lume para lumir
E as estrelas quais amantes
Nos chamam para dormir.

[*Repete de > até o fim*]

<p><i>Fontes: tex - grav.XVIII e XX (enc.XVIII e XX) pre - enc.XVIII e XX gên - HIGTF</i></p>

³⁴² Os *enc.* trazem “um vaga-lume”.

³⁴³ Seguimos *enc.XX e grav.XVIII (enc.XVIII = lumiu)*

³⁴⁴ *enc.XX* traz hífen em vez de vírgula.

³⁴⁵ O *enc.XX* traz vírgula neste ponto.

³⁴⁶ *idem* à anterior.

³⁴⁷ os *enc.* trazem “Agora”

XVIII.N — RESGATE À LIBERDADE (CANDOMBE)

Armando Vasques / Adão Quintana Vieira

Int: **Grupo Parceria**

declamado { Houve um tempo em que aqui sopraram ventos
De incerteza e sangrenta revolução,
Veio o negro pelear junto ao gaúcho,
Lado a lado na defesa deste chão. }

Essa raça de distante continente,
Naqueles tempos de sementes de violência
Pelos ferros dos grilhões trocaram lanças
E partiram na defesa da querência.

Liberdade, liberdade pra querência,
Pela terra onde a raça negra lutou!
Liberdade, liberdade pra querência,
Mas o negro ainda não se libertou...

Pelo negro que lutou no meu costado,
Peito aberto por nossa revolução,
Digo não ao preconceito desumano:
Eu estou na tua luta, meu irmão.

Quem lutou pelas causas que não suas
Se fez pampa lutando por nossa gente
Ainda busca o resgate à liberdade
Contra a dor de um Apartheid indiferente.³⁴⁸

Estr: Nego, nego, nego, nego.....
Nego, nego, nego, nego...

{ Liberdade, liberdade para o negro
Que peleou pra libertar nossa querência!
Liberdade, liberdade a essa raça
Contra tantos preconceitos e inconsciências!
Resgatemos para o sol do novo mundo
Verdadeira e soberana independência. } 2x

Resgatemos para o sol do novo mundo
Verdadeira e soberana independência.

estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XVIII (enc.XVIII) pre - enc.XVIII gên - ZH 9 dez. 1988, p. 16</i></p>
--

³⁴⁸ Corrigimos *enc.XVIII* = Apartheid (sic)

XIX.F* — MANDALA DAS ESPORAS (VANEIRA)

Vaine Darde / Élton Saldanha

Int: **Élton Saldanha, Léo Almeida e Leandro Cachoeira**

Se vivo assim, teatino,
Nesta sina, campo a fora,
É por ter o meu destino,
Na mandala das esporas.³⁴⁹

Nos celestes pirilampos,
Tenho o caminho riscado;
Se fui nascido no campo,
Campeiro sou, seu criado.³⁵⁰

Trago, enfrenados nas botas,
Dois cometas;
Vagalumeiam na rota,
Gira o sol nestas rosetas;
{ São os luzeiros de escolta,
Dos centauros do planeta. } 2x

Estr: Nesta flor inquieta e linda,
Margarida de ditames,
{ Rumam os giros da vida,
Giram os rumos dos homens. } 3x

Eu não cambeio de rumo,
Me firmo nas pontes-suelas,
E, de a cavalo, me aprumo,
Guiado pelas estrelas.

³⁴⁹ Note-se que a palavra, originária do idioma sânscrito, é utilizada no feminino, tal como se popularizou em português, embora o “Aurélio Eletrônico” registre a palavra como masculina, como indicamos no glossário anexo.

³⁵⁰ Seguimos *grav. e prog.XIX (enc.XIX = sou)*

Se meu caminho é nos bastos,
Ninguém rebenta esta ilhapa;
Pois, na ciranda dos astros,
Está riscado meu mapa.

Por isso é que me agüento
De pêlo, em qualquer tufão;
Pois trago a rosa-dos-ventos
Prendida junto ao garrão,
Acesa de firmamento,
Pulsada de coração.

estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XIX (enc. e prog.XIX) pre - enc.XIX gên - prog.XIX, p.32</i></p>

XIX.C(P) — BAILE NAS CABRITAS (VANEIRÃO)

Vaine Darde / Talo Pereira

Int: **Bagre Fagundes**

{ Logo de noite vou num baile nas cabritas,
que eu sou chibeiro e tou com pila na guaiaca;
pra ver se aparto uma pinguancha bem bonita,
pois me palpita que hoje eu caio na fuzarca. } 2x (1ª vez:
declamada)

Sou redomão; porém depois de uma de canha,
eu me acolhero com a chinoca mais crinuda,
que eu tenho um jeito de cutuco na picanha,
pra retouçar essas percantas carrancudas.

Estr: Dá-lhe gaitero, não te encolhe nesse fole,
porque depois que eu me emborracho eu quero achego...
{ E, se me cincho, não me tem mais quem me descole,
até que eu peale uma orelhana pros pelegos. }

Desde guri que eu sou louco por bochincho;
pouco me importa se no xixo der peleia,
porque a vida não é nada sem cambicho,
e, quando eu bebo, não existe china feia.

Por isso logo vou engraxar o meu bigode,
no pó-de-arroz de uma ventana bem tisanada;
pois sou chibeiro e, afinal, quem pode pode,
e nas cabritas tá assim de desgarrada.

Estr.

E quando então o chinaredo erguer o pano,
nessa fuzarca que bandeia a madrugada,
eu³⁵¹ gasto o taco da bota no³⁵² mano a mano
e me entrevero no trote de cola atada.

Assim quem vive por um fio, nesse bochincho,
pouco se importa com a tal patrulha mista;
porque, afinal, eu sou chibeiro e não me mixo
e vou cantar hoje de galo nas cabritas.

Estr.

<p><i>Fontes: tex - grav.XIX (enc.XIX)</i> <i>pre - enc.XIX</i> <i>gên - prog.XIX, p.21</i></p>

XIX.R — MI VIM DIMBORA (RANCHEIRA)

Aparício Silva Rillo / Élton Saldanha

Int: Neto Fagundes e Daniel Torres

- 1 *Estr:* { “Mi vim dimbora”
2 do meu campo pra cidade,³⁵³
3 meio por necessidade,
4 pra desenroscar um nó.
5 Não sei se volto
6 da cidade pro meu campo,
7 que hoje “veve” no meu canto
8 de galito carijó. } 2x
- 9 Não sei se volto
10 pra contar as diferença,³⁵⁴
11 depois de tomar as “bença”
12 da xirua minha vó.
13 Não sei se digo
14 que aprendi por estes lado,
15 que quanto mais arrodado,
16 mais um homem se vê só...

³⁵¹ Seguimos *prog.XIX*. No *enc.* — evidente erro — o pronome ficou no final do verso anterior.

³⁵² *enc.XIX* = do

³⁵³ *enc.XX* traz todos os versos com inicial maiúscula.

³⁵⁴ *enc.XX* suprime a pontuação no final deste e dos seguintes versos: 14, 15, 18, 22, 23, 30, 31, 32, 35 e 38.

17 O bom de antes
18 mudou agora.
19 Na cidade as hora
20 são contadas por mirréis,
21 adonde a grana
22 vale mais do que o vivente,
23 neste credo diferente,
24 com milhares de fiéis,
25 milhares de mirréis.

Estr. (sem repetição)

26 No mundo véio
27 deste caderno de contas
28 até eu troquei de ponta
29 vim do A, cheguei no Z.
30 O canto limpo,
31 que eu trazia de cabeça,
32 Deus queira sempre aconteça,
33 porque é o pão pra mim comer.

34 Não sei se volto,
35 pra dizer,³⁵⁵ pro tempo morto,
36 que eu garrei caminho torto
37 e hoje é tarde pra voltar.
38 Mal comparando,
39 sou mesmo que um passarinho
40 que por ter deixado o ninho
41 fez o seu mundo no ar.³⁵⁶
42 É tarde pra voltar.³⁵⁷

Estr.

43 { Mi vim, mi vim,
44 mi vim, mi vim, mi vim,
45 mi vim, mi vim dimbora } 4x

*Fontes: tex - grav.XIX e XX (enc.XIX e XX)
pre - enc.XIX
gên - prog.XIX, p.10*

³⁵⁵ *enc.XX* suprime esta vírgula.

³⁵⁶ *enc.XX* substitui o ponto por vírgula.

³⁵⁷ Neste ponto termina o texto dos *enc.*

ANEXO B: GLOSSÁRIO PARA LEITURA DAS CANÇÕES

Foram incluídos neste Glossário os termos ou expressões, dentre os utilizados nos textos das canções do *corpus*, que:

* possuem cunho regional, inclusive aqueles mais correntes no Rio Grande do Sul, como “pampa” ou “gaúcho”, a fim de facilitar a compreensão das canções mesmo por leitores de outros estados ou países.

* mesmo não sendo regionalismos, são de uso pouco comum (caso de arcaísmos como “cambote” por exemplo).

As obras de referência para elaboração deste glossário foram NUNES, Zeno Cardoso & NUNES, Rui Cardoso: Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul e FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda: Dicionário Aurélio eletrônico. Consultamos eventualmente CASCUDO, Luís da Câmara: Dicionário do folclore brasileiro; AULETE, Caldas: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa; Nuevo Larousse básico e MEYER, Augusto: Guia do folclore gaúcho. (V. Bibliografia)

Indicamos em notas de rodapé os verbetes encontrados em outras fontes. Suprimimos as denotações que não se referiam ao termo da canção onde aparecem. Em alguns casos, adicionamos o sentido figurado correspondente ao caso específico.

A LO LARGO	<i>loc. adv.</i> . Com o tempo, aos poucos, à medida que o tempo passa.
ACHEGO	<i>s.m.</i> Ato ou efeito de achegar(-se). Proteção, amparo: achego materno. Esposa ou amante. Ato ou efeito de encostar; encosto.
ACOLHERAR	<i>v. t.</i> Atrelar ou ajoujar (animais) por meio de colhera. <i>p. ext.</i> Unir, juntar, agrupar, reunir (pessoas). Andar (duas ou mais pessoas) juntas, acompanhadas. Juntar-se, reunir-se (geralmente para certo fim). Juntar-se, amasiar-se, amigar-se, amancebar-se.
AGUADA	<i>s.f.</i> Lugar utilizado pelos animais para babarem água. Bebedouro.

AMANUNCIAR	<i>v. t. d.</i> Amansar (um cavalo) sem o montar; tirar-lhe as manhas; domesticá-lo por meios brandos, sem o montar; manosear. <i>var.</i> Amanonsiar, amanonsiar, amanosear, amanusear.
AQUERENCIAR	<i>v. t.</i> Acostumar (o animal) a determinado lugar que não o de seu pouso habitual ou de seu nascimento, ou a determinada campanha. Habituar-se (o animal, ou p. ext., pessoa) a certo lugar, ou a viver com outrem.
ARAMADO	<i>s.m.</i> Alambrado, cerca de arame.
BADANA	<i>s.f.</i> Pele macia e lavrada que se coloca, na encilha do cavalo de montaria, por cima dos pelegos ou do coxonilho, se houver.
BAGUAL	<i>s.m.</i> Potro arisco, ou recém-domado; cavalo que se tornou selvagem. <i>fig.</i> Espantadiço, assustadiço; pouco sociável; intratável; muito grande; desmedido; fora do comum.
BANDEAR	<i>v.t.</i> Atravessar, varar, passar para o outro lado.
BANHEIRO	<i>s.m.</i> Grande tanque de pedra, tijolo ou cimento onde é preparado o banho carrapaticida, por dentro do qual o gado é obrigado a passar.
BASTOS	<i>s.m.</i> As partes acolchoadas do <i>lombilho</i> que assentam no lombo da cavalgadura; basteiras, suadeira. O lombilho.
BOCHINCHE	<i>s.m.</i> Divertimento próprio das camadas inferiores da sociedade. Arrasta-pé. Baile popular; baile reles. Festa familiar, geralmente improvisada, em que há dança; bailarico, baileco. Conflito ou briga em que se envolvem numerosas pessoas. <i>var.</i> Bochincho.
BOIEIRA	<i>s.f.</i> Estrela Boieira. Estrela D'alva. O Planeta Vênus.
BOITATÁ	<i>s.m. (s.f.)</i> Fogo-fátuo. Inflamação espontânea de gases emanados de sepulturas e de pântanos; fogaréu. Gênio que protege os campos contra os incêndios; cobra-de-fogo.
BOMBACHA	<i>s.f.</i> Calças muito largas, presas por botões logo acima do tornozelo, que integram a indumentária característica do gaúcho. (Usa-se indistintamente no plural: <i>bombachas</i>)
BOMBEAR	<i>v.t.</i> Espionar (o campo inimigo). Seguir disfarçadamente (alguém), buscando ocasião para lhe falar ou pedir obséquio. Observar com atenção; espreitar.
BRETE	<i>s.m.</i> Pequeno curral destinado ao recolhimento das ovelhas que vão ser tosadas. Corredor estreito onde os animais ficam tolhidos, a fim de serem marcados, assinalados, vacinados, etc, sem que seja necessário derrubá-los.
BUÇAL	<i>s.m.</i> Peça de couro que faz parte dos arreios e é colocada na cabeça e pescoço do cavalo.
BUENA	<i>adj.</i> Boa.

BUGIO	<i>s.m.</i> Designação comum aos símios platirrinos, da família dos cebídeos, do gênero <i>Alouata</i> , da América Central e do Sul, de coloração escura, caracterizados pela maxila inferior barbada, e sobretudo pelo grito peculiar. <i>sin.</i> Guariba, barbado. Ritmo de dança gaúcha em que se imitava, com o baixo do acordeão, o ronco do animal. ³⁵⁸
CABOATÁ	<i>s.m ou s.f.</i> Caboatã. Árvore da família das sapindáceas (<i>Cupania vernalis</i>), da floresta atlântica, de folhas penadas, com folíolos coriáceos, pequenas flores alvas e fruto pequeno, capsular. A madeira, amarelada, dura e resistente, é usada sobretudo no fabrico de cabos de ferramenta.
CABORTEIRO	<i>adj. e s.m.</i> Indivíduo velhaco, manhoso, mentiroso, que vive de expedientes. Cavallo arisco, falso, velhaqueador, cheio de manhas. <i>var.</i> Cavorteiro.
CABRESTEAR	<i>v.int.</i> Caminhar (o cavallo) pelo cabresto, sem que seja preciso espantá-lo. Obedecer docilmente à tração do laço. <i>fig.</i> Deixar-se guiar ou conduzir por outrem em qualquer assunto.
CABRITA	<i>s.f.</i> Criança arteira. Mestiça ainda nova. Mulher no começo da adolescência. Prostituta. ³⁵⁹
CACIMBA	<i>s.f.</i> Fonte de água potável. Vertente.
CAMBICHO	<i>s.m.</i> Apego, paixão. Inclinação irresistível por pessoa do sexo oposto. <i>var.</i> Cambixo.
CAMBIXO	<i>s.m.</i> Mesmo que Cambicho.
CAMBOTA	<i>s.f.</i> Parte circular da roda dos carros, onde se fixam os raios e na qual é fixado o aro.
CAMPANHA	<i>s.f.</i> Campo extenso; planície. Região ondulada em coxilhas, coberta por vegetação herbácea, onde predomina a pecuária, as estâncias de gado. <i>p. ext.</i> A região geográfica do RS formada pela campanha.
CAMPEIRO	<i>s.m. ou adj.</i> Pessoa que vive ou trabalha no campo. Pessoa que executa com habilidade os serviços de campo. Diz-se dos objetos de uso no campo, ou apropriados para trabalhos de campo.
CAMPEREAR	<i>v.t.</i> Andar pelo campo, pelo mato, à procura de (o gado). Procurar, buscar. <i>v. int.</i> Andar a cavallo no campo ou no mato, em procura do gado, ou para prestar-lhe assistência. Bater ou explorar o campo em todos os recantos. <i>var.</i> Campear.

³⁵⁸ Para a segunda acepção deste termo, consultamos BANGEL, Tasso. O estilo gaúcho na música brasileira. p. 37.

³⁵⁹ Segundo Juarez Fonseca, a canção “Baile nas Cabritas” retrata uma tradicional zona de meretrício da cidade de Uruguaiana (Zero Hora 9 dez. 1989, p. 5 - Segundo Caderno)

CAMPESINO	<i>s.m.</i> Camponês, campeiro.
CANA DE ESPERA	<i>s.f. não dicionarizado.</i>
CANCHA	<i>s.f.</i> Lugar apropriado para jogar a péla ou o jogo do osso. <i>cancha-reta</i> : Lugar onde se realizam corridas de cavalo.
CANDIL	<i>s.f.</i> Pequeno aparelho de iluminação, que se suspende por um prego, com recipiente de folha-de-flandres, barro ou outro material, abastecido com óleo, no qual se embebe uma torcida, e de uso em casas pobres. Lamparina. Vela de cera. <i>var.</i> candela, candeia.
CANHA	<i>s.f.</i> Aguardente de cana. Caninha, cachaça.
CARNAL	<i>s.f.</i> Lado do couro que está pegado à carne do animal.
CARREIRADA	<i>s.f.</i> Disputa entre animais de corrida em campo raso, na cancha ou cancha-reta. <i>var.</i> carreira, carreiramento.
CAUDILHO	Chefe militar; cabo-de-guerra, chefe.
CEVAR	<i>v.t.</i> Preparar (o mate ou chimarrão).
CHAMARRA	<i>s.f.</i> Pelego. <i>var.</i> <i>chimarra</i> , <i>samarra</i> .
CHANGA	<i>s.f.</i> Carreto feito por changadores ou carregadores. Mesmo que <i>gorjeta</i> , bebida ou dinheiro com que se gratificava um pequeno serviço. Esmola. Boa ~ = Bom negócio.
CHANGUEAR	<i>v.i. ou v.t.</i> Fazer changa. Mendigar. <i>var.</i> changar.
CHANGUEIRO	<i>s.m.ou adj.</i> Diz-se de quem, ou aquele que faz <i>changa</i> . <i>var.</i> changueador, changador.
CHARLA	<i>s.f.</i> Palestra, conversa. Conversa à-toa.
CHARLAR	<i>v.i.</i> Conversar, tagarelar.
CHIBEIRO	<i>s.m. ou adj.</i> Negociante ou cortador de carne de <i>chibo</i> (bode). Pastor, ou o que guarda cabras. Cabreiro. Vivo, esperto, atilado.
CHICO	<i>adj.</i> Pequeno.
CHIMARRITA	<i>s.f.</i> Modalidade do fandango, de origem açoriana, onde os pares, em fileiras opostas, se cruzam e se afastam e tornam a aproximar-se, como nas evoluções das danças portuguesas; Limpa-banco. A cantiga que acompanha essa dança.
CHINA	<i>s.f.</i> Mulher de índio. Pessoa do sexo feminino da raça aborígine, ou que apresenta alguns dos caracteres étnicos desta raça. Cabocla Concubina, Meretriz. <i>p.ext.</i> Mulher.
CHINAREDO	<i>s.m. Col.</i> de china.
CHINOCA	<i>s.f.</i> Filha de china, china ainda menina, chininha. Mesmo que china. Diminutivo carinhoso para china.

CHUCRO	<i>V. Xucro.</i>
CINCHA	<i>s.f.</i> Faixa de couro ou de qualquer tecido forte que passa por baixo da barriga da cavalgadura para segurar a sela. <i>var.</i> Chinchá.
CINCHAR-SE	<i>v.t.</i> Ter (o animal) preso pelo laço, e este preso à cincha. Arrastar pela cincha. Apertar a cincha a. <i>var.</i> Chinchar. <i>fig.</i> Agarrar-se.
COLA	<i>s.f.</i> Cauda, rabo. Rasto, rastro, encaço.
COLA ATADA	<i>expr.</i> A cauda do cavalo atada de forma a formar um tope. Baile de ~ : Bailes ocorridos em bordéis da região fronteira, em princípios do século, em que as prostitutas erguiam a parte traseira das saias e davam um nó acima da cintura. Os homens, por sua vez, atavam a camisa às costas, dançando apenas com a camisa atada e botas. ³⁶⁰
COLORADO	<i>adj.</i> Da cor vermelha, encarnado. Animal de pelo avermelhado.
CORDEONA	<i>s.f.</i> Acordeão, gaita, sanfona.
CUSCADA	<i>s.f.</i> Coletivo de <i>cusco</i> ou <i>guaipeca</i> .
CORRENTINO	<i>s.m. ou adj.</i> O natural ou habitante de Corrientes. De, ou pertencente ou relativo a Corrientes, província argentina.
COXILHA	<i>s.f.</i> Campina com pequenas e contínuas elevações, arredondadas, típica da planície sul-rio-grandense, em geral coberta de pastagem.
COXONILHO	<i>s.m.</i> Manta geralmente de lã, que se põe sobre os arreios para comodidade do cavaleiro. <i>Var.</i> Coxinilho, cochinilho, cochonilho.
CRIOULO	<i>s.m. e adj.</i> O cavalo existente no RS desde a época da colonização que, aclimatado, veio a constituir uma raça com características bem definidas. Animal, pessoa ou coisa oriundo(a) de determinada fazenda, região ou lugar. Cigarro de fumo em rama enrolado em palha de milho.
CUSTILHAR	<i>s.m.</i> A região das costelas do vacum. A carne que se tira dessa região, junto com as costelas, em geral para fazer assado. O assado feito dessa carne. <i>var.</i> Costilhar.
DESCASCARREAR	<i>v.t.</i> Desbolotar, retirar do ovino as bolas de excremento que ficam presas à lã, antes da tosquia. <i>var.</i> Descascarear.
DESENCILHAR	<i>v.t.</i> Tirar os arreios (do cavalo).
DESGARRADO	<i>adj.</i> Apartado dos outros, perdido dos companheiros.
EM PEDO	<i>loc.adj.</i> Embriagado. <i>var.</i> De pedo. <i>Al pedo</i> = Inutilmente, à toa.
EMBODOCAR-SE	<i>v.r.</i> Curvar-se tomando a forma do arco do bodoque. Ficar (o

³⁶⁰ Para a segunda aceção, consultamos CORTES, Paixão e LESSA, Barbosa. Danças e andanças da Tradição Gaúcha. p.157-158. (V. Bibliografia)

	cavalo) de lombo duro, para corcovear.
EMBORRACHAR-SE	Embebedar-se, embriagar-se.
ENCILHAR	<i>v.t.</i> Colocar os arreios no animal
ENFRENAR	<i>v.t.</i> Enfrear. Colocar o freio na boca do animal. Domar, dominar.
ENTONO	<i>s.m.</i> Altivez, majestade. Soberba, arrogância; orgulho; vaidade.
ENTREVERO	<i>s.m.</i> Mistura, desordem, confusão, entre pessoas, animais ou objetos. Recontro em que, no aceso da peleja, as tropas beligerantes se misturam em desordem, lutando individualmente.
ENVIDAR	<i>v.t.</i> Parar mais; apostar quantia maior e provocar (o parceiro) para que aceite a parada, quando se supõe ter maior jogo que ele. Desafiar, provocar.
ESQUILADOR	<i>s.m.</i> Tosquiador.
ESTÂNCIA	<i>s.f.</i> Fazenda.
ESTRELEIRO	<i>adj.</i> Diz-se do cavalo que, ao correr, à menor pressão do freio, levanta exageradamente a cabeça (como se olhasse para as <i>estrelas</i>), diminuindo a marcha, o que o torna imprestável para a lida de campo.
ESTRIVO	<i>s.m.</i> Estribo.
FANDANGO	<i>s.m.</i> Baile ou divertimento. Denominação genérica dos antigos bailes campestres, constituídos de danças sapateadas, executadas alternadamente com canções populares, com acompanhamento de viola. <i>fig.</i> Tumulto, desordem, arruaça.
FLECHILHA	<i>s.f.</i> Variedade de grama comuníssima em várias zonas do RS (<i>Stipa neesiana</i>). <i>Var.</i> Flexilha.
FLETE	<i>s.m.</i> Cavalo bom e de bela aparência, encilhado com luxo e elegância.
FREIO	<i>s.m.</i> Peça de metal que passa pela boca das cavalgaduras, presa às rédeas, dotada de uma reentrância que castiga o animal quando é puxada e que serve para guiá-las; trava, travão.
FUZARCA	<i>s.f.</i> Farra, folia, pândega, troça. Desordem, bagunça, confusão. <i>var.</i> fusarca.
GAITA	<i>s.f.</i> Instrumento musical acionado por um fole. Ou ~ piano: Acordeão, sanfona. ~ ponto, ~ de botão, ~ de oito baixos: Concertina, bandoneão ou bandônio.
GALPÃO	<i>s.m.</i> Construção existente nas estâncias, destinada ao abrigo de homens e animais, e à guarda de material. Estábulo, estrebaria.
GARRÃO	<i>s.m.</i> Nervo ou tendão da perna dos quadrúpedes; curvejão; curvilhão; jarrete. Para o homem, é usado como sinônimo de calcanhar, ou mesmo de pé.

GARRUCHA	<i>s.f.</i> Haste de madeira com um ferro na extremidade, que os bandarilheiros enterravam no cachaço dos touros, e que foi substituído pela farpa ou bandarilha. <i>p.ext.</i> Lança. <i>fig.</i> China velha.
GAÚCHO	<i>s.m.</i> Primitivamente, o habitante do campo, descendente, na maioria, de indígenas, de portugueses e de espanhóis (Nesta acepção original, teve caráter pejorativo: ladrão, vagabundo, andejo). Natural do Estado do Rio Grande do Sul, Rio-grandense-do-sul. O natural do interior do Uruguai e de parte da Argentina. Peão de estância. Cavaleiro hábil.
GAVIONAR	<i>v.i.</i> Não se deixar apanhar (o cavalo). Andar esquivo, fugitivo; vagabundear. Paquerar.
GINETE	<i>s.m.</i> Cavaleiro ou domador. Aquele que é bom cavaleiro, que monta bem e firme.
GUACHO	<i>adj.</i> Pessoa ou animal criado sem mãe ou sem o leite materno. Órfão <i>var.</i> Guaxo.
GUAIACA	<i>s.f.</i> Cinto largo de couro ou de camurça, provido de bolsinhos, usado para se guardar dinheiro e objetos miúdos, e também para o porte de armas.
GUA�PECA	<i>s.m.</i> Cão pequeno, de raça ordinária. <i>fig.</i> Pessoa sem importância, reles, ou inútil, imprestável. <i>var.</i> Guaipeva, guapeva, guaiepeca, guaipé. <i>sin.</i> Cusco.
GUAPO	<i>adj.</i> Animoso, corajoso, ousado, valente, bonito, airoso.
GUASCA	<i>s.f.</i> Tira ou correia de couro cru. <i>s.m.</i> Denominação dada, no RS, pelos habitantes das cidades aos moradores do campo. (Indivíduo) rústico, forte, guapo, valente. Pênis. <i>adj.</i> Do, ou pertencente ou relativo ao rio-grandense-do-sul, ou próprio dele; gaúcho.
GUASQUEAR	<i>v.t.d.</i> Fustigar com a guasca, ou com outro açoite qualquer.
HARAGANO	<i>adj.</i> Diz-se do cavalo que por haver estado solto durante muito tempo, sem prestar serviço, tornou-se arisco, espantadiço. <i>fig.</i> Velhaco, preguiçoso, vagabundo. <i>var.</i> Aragano.
HILEIRA	Fila, fileira.
ÍNDIO	<i>s.m.</i> Homem do campo, peão de estância. Indivíduo valente, destemido.
ILHAPA	<i>s.f.</i> A parte mais grossa do laço de pealar, a qual tem cerca de 1 m, estando a ela presa a argola.
INHAPA	<i>s.f.</i> Aquilo que o vendedor dá de presente ao comprador. Aquilo que se ganha além do combinado. <i>var.</i> Anhapa, japa.
INVERNADA	<i>s.f.</i> Designação comum a certas pastagens rodeadas de obstáculos, naturais ou artificiais, onde se guardam eqüídeos, muares e bovinos, para repousarem e recobrem as forças. (Nas estâncias

gaúchas a invernada também serve para, durante o inverno, engordar os novilhos, e às vezes fazer-se alguma criação especial, como cruzamentos, etc.)

INVERNAR	<i>v.i. ou v.t.</i> Dispor (o gado) na invernada. Permanecer na invernada.
JAPECANGA	<i>s.f.</i> Designação comum a cipós do gênero <i>Smilax</i> , da família das liliáceas, de cuja raiz o povo extrai uma droga considerada como eficiente depurativo. O caule, trepador, é provido de acúleos grossos; as folhas têm nervuras salientes; as flores são pequenas, e os frutos, bagas. <i>sin.</i> Salsa-americana, salsaparrilha, zarza, jarrilho.
JOÃO-BARREIRO	<i>s.m.</i> Ave da família dos Dendrocolaptídeos, muito comum no Rio Grande do Sul. <i>sin.</i> João-de-Barro, barreiro, forneiro.
LAMBUJA	<i>s.f.</i> Pequeno lucro com que se seduz alguém. Vantagem que um jogador concede ao parceiro. O que se ganha ou dá além do combinado; quebra, inhapa. <i>var.</i> Lambujem.
LANÇANTE	<i>s.m.</i> Declive forte num cerro ou numa coxilha.
LEÃO DO CAVERÁ	Nome pelo qual ficou conhecido Honório Lemes, caudilho gaúcho do Partido Libertador que participou das revoluções de 1893, 1923 e 1925. ³⁶¹
LINDEIRO	<i>s.m. ou adj.</i> Limítrofe. Vizinho cujo terreno é limítrofe.
LONCA	<i>s.f.</i> Parte do couro do cavalariço ou do muar da região do flanco, desde a base do pescoço até às nádegas, e limitada pelo fio do lombo e por uma linha média que vem do peito até o ânus, passando pela parte inferior da barrigada. Tira muito fina que se retira do couro pelado e raspado para fazer trançados.
LOMBILHO	<i>s.m.</i> Denominação da peça principal dos arreios; espécie de sela semelhante ao serigote.
LOMBO-DURO ³⁶²	<i>s.m. ou adj.</i> Diz-se do cavalo que tem o andar incômodo ou que sempre ameaça corcovear. <i>Fig.</i> Rebelde, resistente, teimoso, que não cede.
LUBUNO	<i>adj. e s.m.</i> Diz-se de, ou animal cavalariço ou vacum de pêlo escuro, acinzentado, da cor do lobo. <i>var.</i> libuno.
MALACARA	<i>adj. 2 g. e s. 2 g.</i> Diz-se de, ou equídeo que, sem ser escuro, tem a testa branca, com uma listra da mesma cor desde o focinho até o alto da cabeça.
MAMANGAVA	<i>s.f.</i> Designação comum às espécies de insetos himenópteros da

³⁶¹ Cfe. LOVE, Joseph L. O Regionalismo Gaúcho. p.226-227. (V. Bibliografia)

³⁶² Cfe. TRINDADE, Aldemir Menine. O léxico do cavalo. Porto Alegre, PUCRS (Letras de Hoje), 1980. p. 27.

	família dos bombídeos que representam as grandes abelhas sociais. <i>sin.</i> abelhão, vespa-de-rodeio, marimbondo-mangangá. Designação comum às abelhas solitárias da família dos xilocópídeos, cujos ninhos são feitos geralmente em paus podres ou madeira mole. <i>var.</i> mangangá, mangangaba, mamangaba, mangangava.
MANDADO	<i>s.m.</i> Raio, relâmpago. <i>red.</i> Mandado-de-deus.
MANDALA	<i>s.m.</i> No tantrismo, diagrama composto de círculos e quadrados concêntricos, imagem do mundo e instrumento que serve à meditação.
MANEAR	<i>v.t.</i> Prender (o animal) com a maneia ou corda.
MANGO	<i>s.m.</i> Relho de cabo tosco, feito de madeira, com açoiteira larga de couro não trançado.
MANGUEIRA	<i>s.f.</i> Grande curral de gado, de pedra ou de madeira, junto ao edifício da estância.
MANO A MANO	<i>expr.</i> Diz-se do jogo ou briga do qual participam somente duas pessoas, em igualdade de condições.
MANOTAÇO	<i>s.m.</i> Pancada que o cavalo dá com uma das patas dianteiras, ou com as duas, quando perseguido ou tolhido; manoteio. Pancada que uma pessoa dá com a mão. Pancada. <i>fig.</i> Desfeita, afronta.
MARAGATO	<i>s.m. ou adj.</i> Apodo com que os adversários distinguem pejorativamente os participantes da Revolução Federalista ³⁶³ de 1893, chefiados por Gaspar da Silveira Martins (1834-1901), contrário ao partido então dominante, dito <i>chimango</i> , cujo chefe era Júlio Prates de Castilhos (1860-1903). Adepto desse movimento e dessa política. Participante do movimento da Aliança Libertadora de 1923, liderado por Joaquim Francisco de Assis Brasil (1857-1938), infenso ao partido do então presidente do RS, Antônio Augusto Borges de Medeiros (1863-1961). Maragatos e chimangos distinguem-se pela cor do lenço usado ao pescoço: vermelho (ou <i>colorado</i>) para os primeiros, branco para os últimos.
MASSA	<i>s.f.</i> Núcleo central das rodas dos carros, ligados pelos raios às pinas. <i>var.</i> Maça.
MATAMBRE	<i>s.m.</i> Carne que cobre as costelas do boi e é a primeira que se retira

³⁶³ Segundo ORNELLAS (1964, p. 25-32), o apodo foi dado pejorativamente com o significado de “estrangeiro invasor” ou “mercenário”, já que os federelistas, exilados no Uruguai, efetivamente “invadiram” o país cruzando a fronteira, sob a liderança de Gumercindo Saraiva, cuja família era da província limítrofe de San Jose. Os habitantes desta província são ainda hoje denominados *maragatos*, em virtude de ter sido a província povoada por imigrantes provenientes da região do norte espanhol conhecida como *La Maragatería*; assim denominada, por sua vez, em memória da cidade egípcia de *Maragath*, origem dos berberes que a povoaram após a invasão da Espanha pelos mouros.

	depois do couro; vaqueira. Assado feito com essa carne. <i>var.</i> Matame.
MATEAR	<i>v.i.</i> Chimarrear. Tomar o mate ou chimarrão.
MESQUINHO	<i>adj.</i> Diz-se do cavalo que não deixa pôr o freio, que é assustadiço. <i>p.ext.</i> Diz-se de pessoa arisca, difícil, desconfiada, ou tímida, medrosa.
MILONGA	<i>s.f.</i> Música de origem platina, dolente, em ritmo binário, cantada originalmente ao som do violão. A música também serve para acompanhar a <i>payada</i> , declamação de poemas narrativos. Canto e dança do tipo da <i>habanera</i> e do <i>tango</i> andaluz, popular nos subúrbios de Montevideu e Buenos Aires em fins do séc. XIX, e que veio a ser absorvida pelo <i>tango</i> .
MINUANO	<i>s.m.</i> Indígena dos Minuanos, tribo que habitava o sudoeste do RS. Vento frio e seco que sopra de sudoeste, no inverno, vindo dos Andes através da região onde habitavam os índios Minuanos.
MISSIONEIRO	<i>s.m. ou adj.</i> Indígena das antigas missões jesuíticas. Pessoa ou coisa originária da região das Missões (noroeste do RS).
MISSÕES	<i>s.m.</i> Os Sete Povos das Missões, reduções fundadas pelos jesuítas espanhóis localizadas outrora no noroeste do estado do RS, no Paraguai e na atual província argentina de Misiones, destruídas por portugueses e espanhóis no século XVIII. A região do RS onde se localizavam estas reduções.
MONARCA	<i>s.m. ou adj.</i> Monarca das Coxilhas. Gaúcho que monta com garbo e elegância, em animal bom e bem aparelhado. Diz-se do cavalo faceiro, garboso.
MOURO	<i>adj. e s.m.</i> Diz-se do cavalo de pêlo preto salpicado de branco. <i>var.</i> Moiro.
MUI	<i>adv.</i> Muito.
MUNDÉU	<i>s.m.</i> Armadilha para apanhar caça. Traição.
ORELHANO	<i>adj.</i> Diz-se do animal sem nenhum sinal nas orelhas. <i>p.ext.</i> Diz-se do animal sem marca, ou de pessoa livre, sem patrão, família ou sentimento de nacionalidade.
OSSITO	<i>s.m.</i> Ossinho.
PACHOLA	<i>adj.2 g.</i> Cheio de si; orgulhoso, vaidoso; gabola.
PAGO	<i>s.m.</i> O mesmo que <i>querência</i> . Lugar.
PALA	<i>s.m.</i> Mesmo que <i>poncho</i> . Poncho leve, retangular, com as extremidades franjadas, que pode também ser utilizado enrolado ao pescoço, à maneira de cachecol.
PALANQUE	<i>s.m.</i> Pau que sustenta o arame, nos alambrados, mesmo que moirão ou mourão. Tronco ou esteio grosso e forte que se finca

	no chão e ao qual se prende o cavalo para o domar, encilhar, ou tratá-lo de bicheira.
PALANQUEAR	<i>v.t.</i> Prender (o potro) no palanque, com o fim de o encilhar, domar, ou tratá-lo de bicheira.
PALETA	<i>s.f.</i> Omoplata ou espáduas do animal, e p. ext., das pessoas.
PAMPA	<i>s.m. ou s.f.</i> Grande planície, coberta de vegetação rasteira, na região meridional da América do Sul.
PAMPEIRO	<i>s.m.</i> Vento forte que sopra de sudoeste, provindo do pampa argentino.
PEALAR	<i>v.t.</i> Prender (o animal) atirando-lhe o pealo, ou laço. <i>fig.</i> Armar cilada a; enganar. <i>var.</i> Apealar.
PEITAÇO	<i>s.m.</i> Ato de oferecer o peito, afrontando corajosamente alguma coisa. Temeridade. Blefe.
PELEGO	<i>s.m.</i> A pele do carneiro com a lã. Usada sobre os arreios, para tornar macio o assento do cavaleiro.
PÊLO-A-PÊLO	<i>expr.</i> Diz-se “viajar de pêlo-a-pêlo” com o significado de “viajar sem mudar de cavalo”.
PÊLO-DURO	<i>s.m. ou adj.</i> Pessoa ou animal crioulo, genuinamente riograndense. ³⁶⁴
PELUDIAR	<i>v.i.</i> Lutar para, com muito trabalho e dificuldade, retirar uma carreta dum atoleiro. Tirar um peludo. <i>var.</i> Peludear.
PEONADA	<i>s.f.</i> Conjunto de peões de uma estância, tropa ou empreitada.
PERCANTA	<i>s.f. não dicionarizado.</i> [?] Prostituta.
PIÁ	<i>s.m.</i> Menino. Originalmente, criança índia; jovem índio ou mestiço de branco com índio; qualquer menor que não fosse branco e trabalhasse como peão de estância.
PIAZADA	<i>s.f.</i> Coletivo de <i>piá</i> .
PICANHA	<i>s.f.</i> A parte posterior da região lombar da rês. A carne dessa

³⁶⁴ Cfe. NUNES & NUNES (1997, p. 366). Tomado ao pé da letra, a definição dos autores presta-se a equívocos, já que o termo não se aplica, na prática, a *todas* as pessoas naturais do Rio Grande do Sul, mas às *genuinamente riograndenses* (?). Em geral, usa-se com o sentido de “descendentes de portugueses, índios ou negros”, ou, definindo negativamente, “não-descendentes de imigrantes” (especialmente alemães e italianos, que formam o maior contingente). Surpreendemos o uso do termo durante o I Congresso Tradicionalista (1954), narrado por KREBS (s.d, p. 105-106) “(...) o então deputado federal, Ruy Ramos, (...) teve a infelicidade de afirmar em plenário (...) que os cargos políticos e administrativos do Estado vinham ultimamente sendo ocupados por pessoas com nomes de origem estrangeira, tornando-se necessário lutar por que fossem a tais cargos reconduzidos homens de nomes ‘*pêlos-duros*’, isto é, genuínos do Rio Grande (...) Imediatamente,(...) perguntamos a Ruy Ramos se tais pessoas, de origem estrangeira, não eram tão brasileiros como os ‘*pêlos-duros*’, ao chegarem a tais cargos. Para cúmulo, o deputado (...) era então,(...) companheiro do senador Alberto Pasqualini, (...) de notória origem italiana.” (grifo nosso)

	região. Prato preparado com essa carne. Anca.
PICUMÃ	<i>s.m.</i> Fuligem. Teia de aranha enegrecida pela fuligem. <i>var.</i> Pucumã.
PILCHA	<i>s.f.</i> Vestimenta típica do gaúcho. Roupas ou arreios em geral.
PILCHADO	<i>adj.</i> Que usa ou veste pilcha.
PINGO	<i>s.m.</i> Cavalo bom, corredor, bonito, vistoso.
PINGUANCHA	<i>s.f.</i> Caboclinha de vida fácil; china, chinoca. <i>var.</i> piguancha, biguancha, picuancha.
PIQUETE	<i>s.m.</i> Tropa de soldados que formam guarda avançada ou de honra. Pequena tropa de soldados a cavalo. Pequeno potreiro, ao lado da casa, onde se põe ao pasto os animais utilizados diariamente. O animal que é mantido preso no piquete, piqueteiro.
POLHANGO ³⁶⁵	<i>adj.</i> Pertencente à raça bovina <i>Polled-angus</i> . Que tem a cor semelhante à pelagem desta raça. <i>var.</i> Poleango, poliango.
POLIANGA	<i>V. Polhango.</i>
PONCHO	<i>s.m.</i> Espécie da capa de pano de lã, com uma abertura no centro, por onde se enfia a cabeça. Agasalho tradicional do gaúcho do campo, prático para usar a cavalo, servindo de cobertor à noite. Enrolado ao braço, serve ainda como escudo em brigas de arma branca.
PONTE-SUELA	<i>s.f.</i> Peça decorativa, penduricalho posto na parte inferior do freio do animal. <i>var.</i> Ponte-suelo, ponto-suela.
PONTEAR	<i>v.i.</i> Exercer a função de <i>ponteiro</i> . Ir na frente. Começar, primeiro que os outros, a caminhar ou fazer qualquer coisa.
PORTEIRA	<i>s.f.</i> Portão de entrada em propriedades rurais.
POTREIRO	<i>s.m.</i> Campo de pequena área, cercado, maior que o piquete e menor que a invernoada, próximo à extância, com pastagem e aguada, no qual se guardam os animais utilizados diariamente, ou os que estejam necessitando de cuidados especiais.
POVOEIRO	<i>s.m. ou adj.</i> Designação dada pelos camponeses aos habitantes de um povoado, vila ou cidade.
PRENDA	<i>s.f.</i> Moça.
PURA	<i>s.f.</i> Cachaça.
QUATI-MUNDÉU	<i>s.m.</i> Designação vulgar para os exemplares de quatis já velhos, em geral machos, de grande porte, que vivem desgarrados do bando. <i>var.</i> Quatimundéu, quatimundé.

³⁶⁵ Cfe. CORRÊA, José Romaguera da Cunha *et alii*: Vocabulário Sul-Rio-Grandense. V. Bibliografia.

QUEBRA	<i>s.m. ou adj.</i> Cavalo xucro, perigoso. <i>P. ext.</i> Diz-se do homem atrevido, valente, desordeiro, belicoso. ~ <i>largado</i> : cavalo que, além de quebra, vive largado no campo, tornando-o ainda mais insubmisso. <i>red. quebra-freio.</i>
QUEBRADA	<i>s.f.</i> Cada um dos alicives ou declives de um terreno ondulado. Vertente. Anfractuosidade do terreno produzida pela água; desbarrancado, esbarrancada. Curva da estrada. Qualquer curva nos limites externos de um capão.
QUERÊNCIA	<i>s.f.</i> Pátria; localidade onde alguém nasceu, se criou ou se acostumou a viver. <i>var.</i> Querença.
QUILINEIRA ³⁶⁶	<i>s.f.</i> [De <i>quilina</i> , corruptela de <i>crina</i>] Quantidade grande de crina.
QUINCHAR	<i>v.t.</i> Cobrir com quinchas, assentar as quinchas. Cobrir com palha, santa-fé ou qualquer capim, amarrado em molhos.
RANCHEIRA	<i>s.f.</i> Dança popular, de compasso ternário, originária da Argentina, comum no RS e mais tarde divulgada nos salões. A música dessa dança.
RECUERDO	<i>s.m.</i> Recordação.
REDOMÃO	<i>adj.</i> Diz-se do cavalo que experimentou poucos repasses, não estando, pois, completamente amansado. Diz-se do cavalo que ainda está sendo domado. <i>fig.</i> Diz-se de peças de vestuário que, por serem novas, ainda molestam um pouco a parte do corpo à qual se ajustam. <i>s.m.</i> Cavalo redomão. <i>fem.</i> Redomona.
REPONTAR	<i>v.t.</i> Vir surgindo novamente. Começar a surgir; despontar. Amanhecer, despontar, raiar. Fazer refluir para certo ponto. Enxotar (animais) em determinada direção. Tocar o gado por diante de um lugar para o outro.
RETOUÇAR	<i>v.</i> Correr, brincando; retouçar-se. Faceirar, namorar, brincar. Fazer travessuras; traquinar. Espojar-se, espolinhar-se. Pastar, pascer. <i>v.t.d.</i> Pastar, pascer. <i>var.</i> Retoiçar, retoçar.
RINCÃO	<i>s.m.</i> Lugar retirado ou oculto; recanto. Lugar indeterminado, em geral distante. Local bem protegido, rodeado de matas ou rios. Qualquer porção da campanha gaúcha onde haja regato, capões ou qualquer mata. <i>sin.</i> Pago, querência. <i>var.</i> Rinconada.
RODADA	<i>s.f.</i> Queda do animal de montaria para a frente, quando vai a trote ou a galope. Tombo.
RODEIO	<i>s.m.</i> Reunião do gado, com a finalidade de marcar, castrar, curar, dar sal, apartar, etc. <i>Parar</i> ~ (<i>v.t.</i>): Trabalhar no rodeio, realizar rodeio.
ROSETA	<i>s.f.</i> Peça móvel da <i>espora</i> , constante de roda dentada, que serve

³⁶⁶ Cfe. ALMEIDA, João Araújo Pio de. "Uma visagem do gaúcho". Correio do Povo, 14 dez. 76. Caderno de Folclore, p. 7.

	para picar o animal.
SALADEIRO	<i>s.m.</i> Charqueada. Estabelecimento onde se charqueia a carne; tablada.
SALAMANCA	<i>s.f.</i> O nome deriva da expressão “covas de salamanca”, referindo-se à cidade de Salamanca, na Espanha, famosa pelo ensino de ciências mágicas, professada em subterrâneos. ³⁶⁷ O termo generalizou-se na América para designar qualquer caverna encantada, cheia de tesouros. Na lenda da “Salamanca do Jarau”, ela é guardada pela “Teiniaguá”, denominação indígena para entidade mágica que ora aparece como princesa moura, ora como uma lagartixa (ou salamandra) com uma pedra muito brilhante sobre ou no lugar da cabeça.
SANGA	<i>s.f.</i> Pequeno regato, que seca facilmente. Escavação profunda no terreno, produzida pelas chuvas ou por correntes de água subterrâneas.
SEBRUNO	<i>adj. e s. m.</i> Diz-se de, ou equídeo de pêlo plúmbeo.
SESMARIA	<i>s.f.</i> Terra inculta ou abandonada. Lote de terra inculto ou abandonado, que os reis de Portugal cediam a sesmeiros que se dispusessem a cultivá-lo. Antiga medida agrária, ainda hoje usada no RS, para áreas de campo de criação. A légua de sesmaria tem 3.000 braças, ou 6.600 metros.
SIMBRONAÇO	<i>s.m.</i> [Do esp. <i>cimbrón</i> + sufixo <i>aum. azo</i>] Ação ou efeito de vibrar uma vara ou coisa flexível. Estremecimento nervoso.
SINUELO	<i>s.m.</i> Cincerro. <i>p. ext.</i> O gado manso habituado ao curral, e que se emprega nos trabalhos rurais como guia de animais xucros.
SOGA	<i>s.f.</i> Corda resistente feita de couro, fibra vegetal ou crina de animal, usada para prender o cavalo à estaca ou ao <i>pau-de-arrasto</i> , quando é posto a passar. Corda que liga as pedras da boleadeira.
SOGUEIRO	<i>s.m.</i> Piquete. Encerra gramada, bem menor do que o potreiro, onde ficam presos os animais que devem ser usados a qualquer momento. <i>adj.</i> Relativo à sogá ou encerra, ato de recolher o gado ao curral.
SORRO	<i>s.m.</i> Raposa, graxaim. <i>fig.</i> Astuto, velhaco, matreiro.
SOVAR	<i>v.t.</i> Tornar flexível; amaciar. (Aplica-se especialmente em relação ao couro cru, no preparo de arreios ou cordas empregadas em serviços rurais.) Montar (um cavalo) durante vários dias a fio.
SOVÉU	<i>s.m.</i> Laço grosseiro e forte, para pegar touros.

³⁶⁷ Segundo MEYER (1975, p. 235), a famosa “Cova de Salamanca” ou “Cova de San Ciprian” seria simplesmente a sacristia subterrânea da igreja de San Ciprian, localizada naquela cidade.

TACURU	<i>s.m.</i> Montículo de terra, cuja altura pode ultrapassar um metro, feito pelas formigas, geralmente em terrenos alagadiços ou banhados. <i>var.</i> Tucuruva, tacuri ou tucuri.
TAFONA	<i>s.f.</i> Moinho manual ou movido por cavalgadas. Azenha. <i>Var.</i> Atafona.
TAPERA	<i>s.f.</i> Casa de campo ou qualquer habitação abandonada, em ruínas.
TATU	<i>s.m.</i> Uma das mais antigas modalidades do <i>fandango</i> , baile em que os pares entoam quadrinhas ao dançar. Os versos, que também podem ser improvisados a partir de um verso inicial que é sempre o mesmo, contam as desventuras do tatu, espécie de anti-herói.
TAURA	<i>s.m. ou adj.</i> Indivíduo valente, arrojado, destemido; folgazão, expansivo; perito em algum assunto.
TEATINO	<i>s.m. ou adj.</i> Diz-se do cavalo ou boi, ou da coisa que não se sabe a quem pertence. Forasteiro, forâneo. Pessoa que anda longe de sua querência.
TENDAL	<i>s.m.</i> Lugar em que se tosquam ovelhas. Entreposto onde se expõe a carne das reses abatidas no matadouro, para ser vendida aos açougueiros. Varal.
TENTO	<i>s.m.</i> Tirinha de couro, na parte posterior dos arreios, à qual se prende o <i>poncho</i> , o <i>laço</i> ou qualquer coisa que se deseje trazer à garupa. Tira de couro usada em diversos misteres da vida pastoril.
TERTÚLIA	<i>s.f.</i> Baile familiar. Reunião artística em casa de família. Agrupamento de amigos.
TIPLE	<i>s.2g.</i> Soprano. Instrumento musical antigo, espécie de charamela com embocadura de palheta dupla, precursor da clarineta. Violão pequeno, de tonalidade aguda. ³⁶⁸
TISNADO	<i>adj.</i> Requeimado, tostado. Enegrecido, escurecido. Uma das inúmeras denominações populares brasileiras para <i>diabo</i> .
TORCAÇA	<i>s.f.</i> ave columbiforme, da família dos columbídeos (<i>Columba picazuro Tem.</i>), da América do Sul, de coloração pardo-acinzentado-violácea, com penas orladas de branco, o que lhe dá uma aparência escamosa, e abdome plúmbeo. Vive em bandos, e é uma das maiores pombas brasileiras, muito popular no N.E., onde recebe o nome de asa-branca. <i>var.</i> Torcaz, pomba-trocaz.
TORDILHO	<i>s.m. ou adj.</i> Cavalo que tem o pelo da cor do tordo, isto é: fundo branco encardido salpicado de pequenas manchas mais ou menos negras. Goza da fama de ser excelente para atravessar cursos

³⁶⁸ A última acepção deste termo, *em espanhol*, foi encontrada em nota de Jorge B. Rivera a texto de Bartolomé Hidalgo, na antologia *Poesia Gauchesca*. p. 7. V. Bibliografia.

	d'água.
TRAMA	<i>s.f.</i> Travessa de madeira que se põe entre os vãos dos mourões das cercas de arame, presa aos respectivos fios por um arame flexível.
TRANCO	<i>s.m.</i> Salto que dá o cavalo, solavanco. Abalo, comoção. Esbarro, encontrão, empurrão, safanão. Marcha normal, habitual, não apressada, do cavalo; tranquilo.
TRONCO	<i>s.m.</i> Pau fincado no chão, e ao qual amarravam escravos para os surrar. Corredor estreito que se liga com a porteira do curral, e onde se prendem os animais que vão ser abatidos, castrados, tosquiados, marcados, etc.
TROPEIRO	<i>s.m.</i> Condutor ou comerciante de tropas de gado.
VANEIRA	<i>s.f.</i> Gênero de música de dança do RS.
VANEIRÃO	<i>s.f.</i> Gênero de música de dança do RS, derivada da <i>vaneira</i> .
VARAL	<i>s.m.</i> Cada uma das duas grossas varas que saem dos lados de um veículo e entre as quais se atrela o animal que o puxa. Cada uma das varas onde se expõe ao sol o charque para secar.
VELO	<i>s.m.</i> Lã de carneiro, ovelha ou cordeiro. Lã cardada. <i>var.</i> <i>Véu</i> .
VENTANA	<i>s.f.</i> Ladra. <i>s.m. e adj.</i> Diz-se de, ou indivíduo mau. Desordeiro, turbulento, valentão. <i>var.</i> Ventena, ventania. <i>sin.</i> Venta-furada, venta-rasgada. Diz-se de, ou cavalo matreiro, velhaco.
VOZ TROCADA ³⁶⁹	<i>loc.adj.</i> Diz-se da gaita de escala diatônica que, a exemplo da harmônica de boca, produz um som determinado quando se abre o fole, e outro distinto quando se fecha. Também chamada <i>gaita-de-botão</i> , ou <i>gaita-de-duas-conversas</i> .
XIRU	<i>s. e adj.</i> Índio, caboclo, moreno carregado, que tem traços de indígena. Acaboclado, indiático. <i>var.</i> chiru.
XIXO	<i>s.m. não dicionarizado.</i> [?]
XOTE	<i>s.m.</i> Antiga dança de salão, talvez proveniente da Hungria, em compasso binário ou quaternário, e cujos passos se aproximam dos da polca. Música que acompanha essa dança. <i>var.</i> chote, chotis.

³⁶⁹ Cfe. FAGUNDES, Antônio Augusto. Curso de Tradicionalismo Gaúcho. p. 132. V. Bibliografia.

ANEXO C: O REGIONALISMO NA LITERATURA BRASILEIRA (QUADRO-RESUMO)

<i>crítico</i>	<i>termo(s) utilizado(s)</i>	<i>autor(es) estudado(s)</i>	<i>gênero</i>
Sílvio Romero	Sertanejismo	Poetas do Norte: Gentil Homem, Trajano Galvão, D. Carneiro, B. Sampaio, Franklin Dória, Joaquim Serra, Coriolano, Juvenal Galeno	poesia
	Período de Transformação Romântica	Franklin Távora	prosa
Taunay			
José Veríssimo	Regionalismo	José de Alencar (de <i>O Gaúcho</i> , <i>O Sertanejo</i> e <i>Til</i>)	prosa
		Bernardo Guimarães	
		Taunay	
		Franklin Távora	

<i>qualidades</i>	<i>defeitos</i>	<i>definição</i>
maior atenção aos costumes, situações, lendas, fatos populares” (1949, v.4, p. 14)	“Tem a maior facilidade em descambar do belo para o ridículo” (1949, v. 4, p. 68-69)	“Só tem graça quando sabe aliar à verdade os primores da arte, as gentilezas e galas do estilo; quando
“faro psicológico, firmeza das tintas,(...) vibração realística das impressões e do estilo, pendor naturalista, brilho da forma e vigor da idealização e execução” (1949, v. 5, p. 97-98)		é obra de um verdadeiro artista. Fora daí só tem valor quando é puramente popular.” (1949, v. 4. p. 20-21)
“sentimento da paisagem, tom realístico da reprodução dos costumes populares, da sociedade campestre” (1949, v. 5, p. 105)		
	idealismo, ausência de naturalismo (1969, p. 185)	“Romances da vida mestiça brasileira, do nosso meio
“criador do romance sertanejo e regional, sob seu puro aspecto brasileiro” (1969, p. 194)	falta de naturalidade. “Não se lhe apura nas obras a imagem exata, seja na sua representação objetiva, seja na sua idealização subjetiva (1969, p. 194-195)	provinciano ou sertanejo, com a sua paisagem, os seus moradores, os seus costumes, as suas atividades peculiares” (1969, p. 185)
autor do “primeiro romance realista, no exato sentido do vocábulo, da vida brasileira... ressumando a realidade” (1969, p. 215)		
reage contra o romantismo, é precursor do naturalismo (1969, p. 218-219)		

<i>crítico</i>	<i>termo(s) utilizado(s)</i>	<i>autor(es) estudado(s)</i>	<i>gênero</i>
Lúcia Miguel-Pereira	Regionalismo, Sertanismo	Valdomiro Silveira, Afonso Arinos, Domingos Olímpio, Manuel de Oliveira Paiva, Lindolfo Rocha, Alcides Maya, João Simões Lopes Neto	prosa
Afrânio Coutinho e outros	Regionalismo	diversos	prosa
		José Lins do Rego (por Luiz Costa Lima)	

<i>qualidades</i>	<i>defeitos</i>	<i>definição</i>
<p>“revela o anseio, num país onde a cultura é importada, de valorizar os elementos mais genuinamente nacionais” (1973, p. 183)</p>	<p>pode encontrar dificuldades em comunicar-se com um leitor imerso em realidades diversas (1973, p. 35)</p> <p>O excesso de características típicas dos personagens pode torná-los inverossímeis. (1973, p. 180)</p>	<p>São regionalistas: “obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora (...) o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de ‘cor local’.” (1973, p. 179)</p> <p>“nasce do encontro, com formas de vida rudimentares, de espíritos que lhes sentem a sedução precisamente por conhecerem outras mais complexas” (1973, p. 181)</p> <p>“Tratando-se,(...) de expressão literária, portanto artística, é pela sua capacidade de, lidando com elementos locais, atingir o universal, que se mede o seu valor; o que importa não é que os nativos se reconheçam no retrato, mas que o retrato impressione aos que ignoram os modelos” (1973, p. 215)</p>
	<p>“Forma de escape do presente para o passado, um passado idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico (...) incorre numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe” (1968, v. 3, p. 219)</p>	<p>“conjunto de retalhos que arma o todo nacional. (1968,v. 3, p. 222)</p> <p>Regionalista é a obra que retira sua “substância real” de um lugar determinado, entendida tal substância como composta pela <i>natureza</i>, tomada como fator atuante sobre a vida dos homens que ali vivem; e pela <i>cultura</i> destes mesmos homens. (1968,v. 3, p. 222)</p>
<p>“como a arte e a literatura se movem no campo do concreto, do particular e não no das abstrações e das leis gerais, uma abordagem regional, em princípio, significa uma vantagem” (1968, v. 5, p. 303)</p>		<p>“uma obra é regionalista enquanto a realidade literária se inspire e se ampare em um plano físico e social determinados, que aparece como a sua contraface.” (1968, v. 5, p. 303)</p>

<i>crítico</i>	<i>termo(s) utilizado(s)</i>	<i>autor(es) estudado(s)</i>	<i>gênero</i>
Antônio Cândido	Regionalismo	Franklin Távora	prosa
	Super-regionalismo	diversos	
Nelson Werneck Sodré	Regionalismo Sertanismo		prosa
José Guilherme Merquior	Regionalismo	Bernardo Guimarães, José de Alencar	prosa
		Franklin Távora	

<i>qualidades</i>	<i>defeitos</i>	<i>definição</i>
“a ficção é beneficiada pelo contacto de uma realidade concretamente demarcada no espaço e no tempo, que serviria de limite e (...) de corretivo à fantasia.” (1971, v. 2, p. 300)	Configura uma espécie de traição à “grande tarefa romântica de definir uma literatura nacional” (1971,v.2:300) Excesso de conteúdo programático (1971, v. 2, p. 300)	
Refinamento técnico, ausência de sentimentalismo ou retórica (1979, p. 362)		incorporação de elementos fantásticos, absurdos, mágicos ou simplesmente não-naturalistas (1979, p. 362)
“sentido social, intenção redentora, que já valoriza o homem em vez de fazê-lo um títere ante o meio” (1964, p. 407)	Risco de cair “naquela vulgaridade dos detalhes, (...) pequeno realismo da minúcia, (...) reconstituição secundária em cuja fidelidade colocam um esforço cândido e inútil.” (1964, p. 324) “Geografismo delirante, apego profundo ao pitoresco” (1964, p. 407) “Nostalgia de um passado que não encontra nenhuma correspondência mais na realidade” (1964, p. 405) Superficialidade, expressa nos excessos praticados na transcrição do linguajar regional, tendendo a um hermetismo. (1964, p. 416-417)	Consiste na condenação das áreas urbanas e litorâneas como aquelas onde transparecem influências externas, portanto “falsas” do ponto de vista do “verdadeiro” Brasil, que poderia ser encontrado em seu estado “puro” no interior. (1964, p. 324)
		“tendência subordinada, por assim dizer embutida nas formas exóticas e idealizadoras da ficção romântica” (1979, p. 86)
	“personagens romanticamente heroicizados, diálogos ‘literários’ demais, estilo carregado de apelos sentimentais (...) apegado às convenções românticas e até ao romantismo pudico e policiado da literatura vitoriana.” (1979, p. 86)	

<i>crítico</i>	<i>termo(s) utilizado(s)</i>	<i>autor(es) estudado(s)</i>	<i>gênero</i>
Alfredo Bosi	Regionalismo	diversos	prosa
		Valdomiro Silveira, João Simões Lopes Neto	

<i>qualidades</i>	<i>defeitos</i>	<i>definição</i>
		<p>Origina-se do estranhamento resultante do “contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico”</p> <p>“Está fadado a ser literatura de segunda plana que se louva por tradição escolar ou (...) por amor ao documento bruto que transmite” (1994, p. 141)</p>
<p>“Voltando as costas para as modas que as elites urbanas importavam, tantas vezes por mero esnobismo, puseram-se a pesquisar o folclore e a linguagem do interior, alcançando, em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis.” (1994, p. 207)</p>		

ANEXO D: ENTREVISTAS

A fim de confrontar com os resultados de nossa pesquisa bibliográfica, e a análise das canções, decidimos entrevistar alguns atores importantes do movimento em questão, divididos em dois grupos principais: de um lado, pessoas que participaram ativamente da fundação do Movimento Tradicionalista, ou que desempenham atualmente um papel de relevo dentro deste movimento; de outro, alguns dos poetas que mais freqüentaram a Califórnia.

No primeiro grupo incluímos Paixão Cortes, Barbosa Lessa e Antônio Augusto Fagundes.

Para definir o segundo grupo, efetuamos dois levantamentos estatísticos elementares, a saber: determinamos os poetas que mais freqüentemente aparecem em nosso *corpus*; e os que mais aparecem nos vinte e cinco discos (num total de duzentas e noventa e sete canções).

No *corpus*, destacam-se os seguintes:

NOME	NÚMERO DE CANÇÕES
Aparício Silva Rillo ³⁷⁰	7
Luiz Coronel	6
Colmar Duarte	4
Telmo de Lima Freitas	4

Na totalidade das músicas gravadas, sobressaem-se estes:

NOME	NÚMERO DE CANÇÕES
Aparício Silva Rillo	18
Luiz Coronel	17
Kenelmo Alves ³⁷¹	15
Telmo de Lima Freitas	14
Sérgio Napp	11

As entrevistas, cujo texto integral encontra-se abaixo transcritas, foram

³⁷⁰ Falecido.

³⁷¹ Idem nota anterior.

concebidas com o objetivo de fornecer subsídios para nossa pesquisa, procurando dar uma *amplitude* e uma *atualidade* à discussão que dificilmente seriam possíveis mediante o solitário vasculhar de livros, artigos e poemas. Por diversos motivos, alguns de ordem pessoal do autor ou dos entrevistados, não pudemos levar a cabo todas as entrevistas que inicialmente planejamos, ficando este trabalho para ser completado posteriormente.

As entrevistas, gravadas em meio magnético, foram transcritos literalmente e sem correções, razão pela qual conservam as características inerentes ao discurso verbal, entre elas eventuais incorreções.

3.1. LUIZ CARLOS BARBOSA LESSA

AS — O senhor participa, ou participou alguma vez, de festivais nativistas de música? De que maneira?

LCBL — *Quando começaram as Califórnicas eu não morava aqui, morava em São Paulo. Eu tive notícias. Ao voltar, em setenta e quatro, eu cheguei a participar duma Califórnia, com uma música afro-riograndense. Eu achava que pudesse abrir a temática, não ficar apenas naquela temática campeira tradicional, eu resolvi concorrer com o Bambaquererê.*

— Em que ano foi isso?

— *Tenho a impressão de que foi em setenta e cinco. Inclusive o pessoal que foi interpretar, que era o grupo Tempero, vieram vestidos com uma roupa de rito afro, tipo de uma bata branca, e eu sei que isso escandalizou alguns companheiros. Alguns velhos tradicionalistas que já participavam dessas Califórnicas se espantaram muito que eu estava... até algum deles disse que eu estava querendo fazer música de jangadeiro, o que não era o caso, “de jangadeiro”, mas pela maneira com que se apresentaram. Foi uma tentativa minha de abrir um pouco.*

Quanto a participar de festivais nativistas, eu fui convidado para participar como jurado desses festivais. O último em que eu estive foi em São Lourenço do Sul, e pouco depois eu abro a Zero Hora um dia, e está lá uma fotografia, com destaque, do entrevistado, que era um músico nativista, dizendo com todas as letras que jamais participaria de um festival se de antemão soubesse que na comissão julgadora estava o Barbosa Lessa, e dava mais um ou dois nomes. Ora, aquilo me assustou um pouco, porque afinal eu estava com um espírito puramente de colaboração, não estava querendo a glória por ser um integrante do festival. Então, por este motivo eu me retirei dos festivais, até mesmo como integrante das comissões julgadoras.

Um último dado que eu tenho que dar: Eu tenho, devido a minha formação campeira, numa cidadezinha pequena — depois andei correndo esse mundo, como profissional — mas eu gosto muito do silêncio, uma oportunidade de falar como eu estou falando contigo aqui. E tu sabes melhor do que ninguém que num ambiente de festival nós jamais poderemos trocar idéias, ou num fandango, porque estão tamanhos decibéis lá que é impossível o diálogo. Esse foi um outro motivo pelo qual eu me afastei não só dos festivais, mas também dos fandangos pela impossibilidade de a gente conversar com os companheiros.

— Entre os acontecimentos que resultaram na fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, e o fenômeno dos festivais nativistas, vinte anos mais tarde, uma das diferenças é que a intenção de recolher, estudar e preservar a tradição foi substituída pela tentativa de criação artística *tomando como base aquela tradição*. O senhor concorda com esta afirmação? Que outras diferenças existem? Os dois momentos históricos eram semelhantes? Por quê?

— *Isso aí eu, conforme te disse não tenho acompanhado, não posso analisar o que houve. Posso é dar depoimento. Quando no ginásio, aos doze anos de idade, em Pelotas, eu vinha do interior do município de Piratini, com mais três colegas, conterrâneos, Germano, o Clair e o Juvenal, aliás, não era o Juvenal, era o irmão dele, o Vidal, eu resolvi, dei a idéia que foi muito aprovada, de nós fundarmos um grupo pra músicas gaúchas, com um repertório de músicas gaúchas. Tinha gaitero, violão e tudo o mais. Formamos então o grupo “Os Minuanos”. Eu tinha doze anos de idade, em mil novecentos e quarenta e dois. “Os Minuanos” durou mais ou menos uns três meses, pelo simples fato de não haver cancionário gaúcho. Não havia música gaúcha. Nós começamos a cantar música sertaneja, a tocar tango, mas não tínhamos vibração praquilo, e paramos totalmente.*

Depois, quando Paixão e eu iniciamos, fizemos um levantamento das danças gaúchas, chegamos a selecionar e completar aquelas danças nossas, não havia em Porto Alegre nenhum estúdio e nenhum cantor de música gaúcha. Nós precisávamos gravar para divulgar, e quem é que podia sair: o Paixão era funcionário da Secretaria da Agricultura, eu era jornalista free-lancer, free-lancer aqui ou free-lancer lá era a mesma coisa, e eu tive de me mudar para São Paulo para ver se lá eu conseguia quem cantasse, quem gravasse, porque aqui não havia estúdio nem cantor. Então, com Inezita Barroso eu consegui um apoio, e com a Editora Irmãos Vitale também, e a etiqueta Copacabana.

Vê como era difícil aqui, com tu dizes, a fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho: nós não tínhamos nem cantores, nem estúdio, nem nada. A grande diferença que eu vejo nessa fase, vinte anos mais tarde é que já se começou com um público, que antes não havia público. Então, quando um cantor foi na I Califórnia e abriu o peito, ele já tinha um público propiciado pelo próprio CTG, promotor da Califórnia, e dali foi indo pra outros e outros e outros... Eu acho que a grande contribuição do MTG foi essa, essencial, que é o público. Não foi mais preciso aos cantores nativistas passar por aquele desafio, aquele sacrifício que eu próprio passei, de ter que me mudar do Rio Grande do Sul, pra tentar conseguir lá fora um intérprete e um estúdio. Hoje, mais do que vinte anos passados, qualquer guri que queira se iniciar no movimento, ele já tem uma série de festivais que ele possa conhecer, mais perto do município dele, ele pode ir de ônibus... Mas o essencial que ele tem agora e que não havia no início do movimento é o público. A ponto de ter formado já um mercado auto-suficiente.

O que eu acho uma das deficiências do Movimento Nativista é se voltar única e exclusivamente para o mercado interiorano do RS. Excepcionalmente chega até Lajes, mas ao Uruguai não chega, São Paulo nem pensar, e Rio de Janeiro muito menos. O MTG através dos CTGs continuou se espalhando pelo Brasil afora e até por outros países, e o Nativismo ainda está muito amarrado ao mercado consumidor local.

— Mas chega [o Nativismo] muito àquelas regiões onde o MTG está espalhado, no Paraná, Mato Grosso...?

— *Sim. Onde o MTG chegou, e realiza fandango, aí tem que comparecer o tocador de gaita, o cantador, a fim de animar o fandango. Se não houvesse lá os CTGs, representando o MTG, seria bem mais difícil. Mas não são os cantores, exclusivamente; são mais os tocadores de fandango.*

— Em que medida os festivais, e a posterior apropriação pelos meios de comunicação de massa do seu produto — a canção nativista ou gauchesca — serviram para popularizar o MTG e seus ideais?

— *Eu acho que a parte musical é uma parte... A música nativista, ou gauchesca ela faz parte do Movimento Tradicionalista geral. Ela se apropriou da parte musical, da parte de danças, tocando como uma parte desse movimento como um todo. Hoje, se botar uma bomba na sede do MTG, e acabar com o MTG, eu acho que não será o fato de desaparecer a sigla MTG que vai [fazer] desaparecer o Movimento Tradicionalista, ou qualquer nome, a “Tendência Tradicionalista”. E os meios de comunicação ainda... tá muito relativo. A não ser que sejam emissoras voltadas para a música nativista, ainda aqui no RS é muito difícil...*

— Em que medida essa popularização é um “mal necessário”, isto é, provoca a distorção ou diluição da tradição original?

— *Não, acho que não. Nunca houve uma rigidez de princípios no MTG. Não é uma seita dogmática como alguns companheiros dão a entender. O próprio Luiz Coronel já se referiu alguma vez nesse sentido. Mas não há esse dogmatismo na tradição. E se houvesse esse dogmatismo, é óbvio que ele não teria se difundido tanto. Imagina se lá em Roraima, se lá no Japão, se em Los Angeles alguém queira se aproximar de um fogo de chão, queira tomar o seu chimarrão, e tenha que seguir dogmas tradicionalistas do MTG do Brasil, não sai nenhum. Nenhum. No entanto, cada mês são novos CTGs que estão sendo fundados, exatamente por essa liberdade de atuação. Não existem donos da verdade no Movimento Tradicionalista.*

E veja bem, uma pessoa como eu, que me afastei um tanto do movimento por causa do som demasiado. Agora que nós estamos conversando, eu sinto... eu te convidei para chegar perto da janela porque eu fumo. E nos últimos anos, eu tenho sentido, inclusive por parentes chegados, uma grande restrição à minha pessoa pelo fato de eu fumar. Eles alegam que eu largando essa fumaça eles estão sendo forçados a respirar essa fumaça, exatamente é o que eu sinto, é a sensação de agressão que eu sinto quando eu vou a um fandango, a um festival, e até mesmo a reuniões tradicionalistas informais, onde eu sou obrigado a assistir a um som que é totalmente contra a minha feição, e segundo estudos da Dinara Paixão, este alto som, para quem frequenta habitualmente, no caso, músicos, etc. tende a levar a surdez, além de um estado de depressão bem sério. Então, vê bem, o cigarro, ... me deixa eu fumar o cigarro. E deixem os outros tocarem bem alto. Agora, me dêem a liberdade de não participar dessas reuniões. Dançar, eu gostaria de dançar.

— Os festivais também foram eventualmente um espaço de polêmica e contestação ao MTG e à tradição. Isto teve conseqüências para o movimento? Quais?

— Ora, como eu estou um tanto afastado da lida habitual e rotineira do MTG, e do Movimento Nativista, devido aquela quase que solicitação do compositor nativista que não entraria num festival onde eu estivesse na comissão, eu não sou uma pessoa atualizada para falar. Mas eu não tenho sentido uma maior influência — assim, de quem está aqui fora! — do tradicionalismo na música nativista, como também não vejo influência da música nativista no tradicionalismo. Cada um tá seguindo os seus rumos, com plena liberdade, e não vejo choques maiores. Agora, às vezes, fazer uma agitação, um agito, promover discussões é interessante pra animar, pra esquentar o ambiente. Mas eu não, ao longo de todo esse tempo, eu não vi maior influência de um sobre o outro.

— Não houve... uma abertura? O senhor colocou que não existe dogma, não existe rigidez... As polêmicas que foram desencadeadas nas primeiras Califórnia, principalmente, não tiveram alguma influência nisso?

— Não, eu sempre vejo se complementando, muito mais um auxiliando o outro do que entrando em disputa, entrando em discussões teóricas... Na prática, eu acho que se complementam. Não tenho sentido nunca. Eu vi o movimento nativista da nossa música crescendo numa maneira impressionante, como também o MTG crescendo numa maneira impressionante, sem um atrapalhar o outro. Eu acho que eles se complementam.

Agora, tu e outros estudiosos que estão mais voltados para a questão poderão perceber coisas que eu não percebo.

(29/09/1998)

3.2. LUIZ CORONEL

LC — No ano de 1970 houve uma Califórnia, eu não estive presente, em que ganhou a música do Colmar, que já era uma música que tinha uma postura nova em relação ao regionalismo. Em 71, com “Gaudêncio Sete Luas”, eu diria que foi um momento muito “estopim” da Califórnia (eu não estou fazendo elogio de boca própria, que é desaforo). Mas, vamos dizer assim, até que ponto isto acendeu, até que ponto isto representou...

Eu diria que Gaudêncio Sete Luas naquele ano foi uma música de impacto. Impacto na medida em que rompia muito a letra, rompia muito a narrativa linear, ficava com versos soltos. Eu próprio não tinha nem consciência do que estava fazendo, eu deixei embaixo da [porta da] casa do Marco Aurélio [Vasconcelos] uma letra... Ele leu e disse: “Que letra gozada aquilo, não entendi coisa com coisa mas achei engraçado... gostei..” E fez a música do Gaudêncio, foi o Leopoldo [Rassier] a Lúcia Helena e o Marco Aurélio [que defenderam a música no festival], a música é do Marco Aurélio.

E a música causou um grande espanto e agradabilidade, mas, vamos dizer assim, dentro da “cúpula” da Califórnia foi uma música inaceitável. O próprio vice-presidente da Califórnia disse: “se essa música vencer a Califórnia eu me retiro da Califórnia.” A esposa dele até disse para mim: “essa música é um chocalho, não diz coisa com coisa”.

Então, vamos dizer assim, houve um primeiro estopim de rompimento de tradição formal. Esse movimento³⁷² de tradição formal, eu diria que ele avança até a VI Califórnia, VII, e depois acontece esporadicamente. Eu diria que até a VII Califórnia o que existiu de mais glorioso desse movimento tradicionalista aconteceu ali, que foi a presença de um mosaico múltiplo de várias pessoas que tentavam, através dessa qualidade essencial da arte, que é o estilo, tentavam propor trabalhos completamente diferenciados. Então tinha Marinho Barbará com Aparício Silva Rillo; Marco Aurélio e Luiz Coronel; Kleiton, Kledir e Fogaça; Jerônimo Jardim; o grupo “Os Angüeras” de lá de São Borja...

AS — Os Tapes...

— Os Tapes, mais outro grupo também, aquele pessoal de lá da própria cidade [Uruguaiana], fazendo músicas que definiam um mosaico, uma multiplicidade de propostas. E o festival apresentava essa maravilha de coisas completamente diferenciadas.

E a coisa vai disparando, vai disparando de uma forma incontrolável. Até que um dia, numa apresentação da Califórnia, — e eu te diria que “Seis da manhã”³⁷³ de Jerônimo Jardim, “Piquete do Caveira”³⁷⁴, “Coto de Vela”, pra te dar alguns exemplos, foram músicas que trouxeram...

Eu te diria que aquilo foi uma maravilha, foi um ciclo maravilhoso do festival... até eu te diria que eu ganhei a III Califórnia com “Canto de morte de Gaudêncio [Sete Luas]”³⁷⁵, e foi um trabalho extremamente conservador, que ganhou vamos dizer assim pela força temática, pela interpretação da Rosa Maria, mas que estaria até marginal dentro desse movimento de profunda renovação formal do festival. Hoje eu faço essa visão.

E aquilo ali vai indo, vai indo... e há uma espécie de tentativa de enquadramento da música de temática regional gaúcha no grande filão da música popular brasileira. Há uma reapresentação de músicas regionais no Teatro São Pedro, e o Paixão Cortes (que é uma pessoa que eu amo e admiro), umas quatro filas atrás de mim, eu me lembro que ele gritou: “E a velha gaita do Rio Grande?” Simbolicamente eu coloco esse momento como o momento em que as coisas param de ser proponentes para ser conservadoras. A partir daquele momento, embora o Paixão não seja um homem conservador, as coisas se tornaram extremamente conservadoras. Houve uma espécie dum recuo conservador dentro do movimento dos festivais, e aquilo que era essencial para a vitalidade do movimento regionalista, que era a convivência do proponente e do retrospectivo, passa a ser apagado, porque não há mais lugar para o proponente.

— Isso tem uma data...?

Daria pra [situar] em 77, 78 isso aí. Depois, as coisas proponentes e novas

³⁷² Evidente equívoco do entrevistado. Onde está dito “movimento” seria “rompimento”, ou “movimento de rompimento”.

³⁷³ V.cançãoVII.F.

³⁷⁴Canção V.F.

³⁷⁵Canção III.1.

vão ser esporádicas, mas como tese elas são recusadas. Passa a haver assim uma defesa da tradição, da velha ideologia do épico, nostálgico e romântico, uma espécie dum canto da valentia e da bravura, ou seja, se desdobram... atolam o pé no mito do gaúcho heróico, na eleição do passado como paraíso perdido.

E a partir daí o movimento não consegue mais voar. Acontecerão coisas maravilhosas, como a música do Nico Fagundes, que é uma música muito bem sucedida, do Alegrete; acontecerão coisas fantásticas, eu acho, lindíssimas, como, do Napp, “Desgarrados”; mas como regra geral, a temática está presa numa nostalgia passadista, e os espaços para abertura formal, para adaptação e conciliação da música às grandes linhas da música popular brasileira ficaram barrados.

Então nós chegamos, já no fim dos anos 70, a uma dramática situação em que, tu vê, num festival, nada mais parecido com a quinta música que a quarta, nada mais parecido com a quinta música do que a sexta... As músicas eram todas feitas dentro duma única narrativa. Em vez da inovação, se juntavam cada vez vozes mais altissonantes e eloqüentes. A criação musical perdendo espaço, a criação poética sendo completamente confinada nessas linhas do tradicional e do épico repetitivo. E eu tenho a impressão que o festival fica valioso como mercado de trabalho; fica valioso como expressão de defesa da cultura regional; fica como peça de resistência contra o domínio cultural das grandes metrópoles, num estado que tem uma tradição de resistência; mas de qualquer forma esteticamente deixa de ser um produto cultural valioso, na medida em que passa a não ter condição de ser uma bela arte, uma arte residente, e que ganha espaço, e que nós mesmos nos encantemos. Se torna uma coisa... Essa cultura dos festivais cria uma verdadeira cultura de lay-outs. Nós temos mais de mil lay-outs e pouquíssimas artes finais. Poucas coisas ganham forma de arte final, como é o caso da música “Vento Negro”, de Fogaça, como é o caso de uma música própria minha, Cordas de Espinho, que foi gravada pela Fafá [de Belém]. Há poucos episódios de alguma gravação valiosa em termos de arte final. Cria-se uma grande cultura de lay-outs, sem acabamento.

Então, tu estás falando com uma pessoa que tem de um lado a defesa e um encantamento de ter participado e de participar desse movimento de valorização da cultura gaúcha, mas também tem a frustração de ver trancado o rumo mais criativo e mais livre, porque o movimento não soube como conciliar o proponente com o retrospectivo.

— Não seria natural, tu achas que não teria uma limitação de tempo, digamos, para a inovação, ou seria possível continuar inovando sempre?

— Foi muito breve o ciclo inovador. O ciclo tem trinta anos, dez inovadores e vinte repetitivos. Vamos dizer, eu tenho dois terços de cansaço e um terço de vitalidade.

— Isso seria por que houve uma apropriação, vamos dizer, pelo conservadorismo, pelo tradicionalismo, de um movimento que não era...

— Há uma coisa muito estranha nisso. O festival é um encontro que tem suas próprias regras. A música que se ouve num festival, a música que triunfa num festival não é a música que tu gostas em casa. Não é a música que gostarias de ouvir em rádio. O festival monta, o impõe com o tempo suas próprias regras: dois, três versos amenos e um verso vibrante... Parece que a vitalidade cênica se impõe sobre a própria qualidade.

Os cantos meigos, uma música como por exemplo: “Milongas tristes, milongas...” jamais vai ganhar um festival, e se tu fores ouvir em casa, vais dizer que é uma música mil vezes melhor que muitas vencedoras de festivais. Porque o festival impõe uma grandiloqüência operística, que não tem nada a ver com qualidade. As regras do festival impuseram uma grandiloqüência operística que nada tem a ver com qualidade estética, ou possibilidade de sensibilizar, ou riqueza poética das canções.

— Que tem a ver talvez com o tipo do gaúcho, com o estereótipo?

— *Não. Tem a ver tipicamente com o evento “festival”. Se tu tens ali um público, aí tu vais ouvir geralmente de madrugada, porque já houve show, já houve não sei o quê, vai ser acordado por grandes gritarias, e jamais por coisas... Esse ano, eu fui a um festival, ganhei o prêmio “melhor letra”. Uma música que era um encanto, mas não foi nem conhecida no festival! Os jurados lá deram o prêmio de melhor letra. Porque ela era meiga. As coisas meigas não terão lugar. Essa fusão, essa componente lírica portuguesa nossa, não tem lugar em festival. Tem momentos, assim, de coisas minhas que assombraram no espaço do festival, e estavam fora da estrutura épica, mas são coisas excepcionais, como aquele “Quando morre um menino”, que o Lénin cantou ali na Moenda. Foi um caso excepcional, parou o festival. Então tem um cara falando da morte de um menino... Mas são coisas raras. Geralmente não ganham espaço as coisas meigas. Então é difícil dizer, eu ter essa balança aí, o que teria de ser feito. Teria de ser feita uma grande arte final desse produto cultural, já que é, como eu disse, uma cultura de lay-outs.*

E o grande problema é essa cultura de jurados. Essa história de jurados, das pré-seleções, essa história dos donos do festival, o que eles querem, que propostas eles têm. Dono de festival não tem que ter proposta nenhuma, que tem que ter proposta é artista, com sua liberdade de criar arranjos, de criar músicas, de criar versos. Não se respeitou o poder de impacto da arte, para se abrir, para se criar uma grande valorização da acomodação. E essa é a crise dos festivais.

— Então isso seria a restrição da liberdade criativa?

— *É, criou-se uma ideologia acomodada. Os caras já vão atrás da... Os músicos já vão atrás da ajuda de custo, que já faz parte da sua forma de viver, já fazem aquelas coisas tudo parecidas, sem... Aí, daqui a pouco, um cara fura o bloqueio, e faz alguma coisa realmente de qualidade estética, mas a qualidade estética é exceção, não é a virtude permanente da música dos festivais. Ao passo que, se tu ouvires as músicas da primeira década, tu vais ver que ali tinha, ali acontecia isso. A Ciranda, um festival em que aconteciam coisas gostosas, a Ciranda de Taquara, se tu fizeres uma revisão dos discos da Ciranda, tinha muita coisa valiosa, não é? E por incrível que pareça, uma contradição aí...*

— Uma universalidade maior.

— *É. Teve uma universalidade na medida em que procurava abrigar a cultura alemã, teve uma abertura maior. Enquanto [a Tertúlia de] Santa Maria, uma cidade universitária, que era para ser um centro criativo, se tornou o festival mais conservador do Rio Grande do Sul, porque havia um CTG conservador, que impôs ordens e disciplina na criação. Então Santa Maria, que poderia ter desempenhado um papel de estopim criativo, passou a ser um freio nas definições de criação da música do*

Rio Grande do Sul.

E hoje que está realizando um festival mais aberto, por incrível que pareça, é a Moenda, e o de]São Lourenço. São esses dois que estão assim meio... sem dogma, sem muita coisa, permitindo que entrem coisas mais livres. Houve uma tentativa também muito boa, que foi aquela de Santa Rosa. Aí, por exemplo, o Pampa e Luz do Pery com o Luiz de Miranda, um grande momento da criação da música do Rio Grande do Sul. Faltou talvez a complementação de tudo isso, uma reapresentação de vencedoras no final do ano em Porto Alegre, uma arte final desse trabalho. Faltou Porto Alegre realizar um grande festival de música do Rio Grande do Sul, em que coubesse o regional e o não-regional, numa convivência muito saudável, porque nada briga com nada em arte.

Eu sou um cara mais adepto da sulinidade que do regionalismo. Acho que as coisas são mais sulinas que regionais.

— Tu participavas do Movimento Tradicionalista Gaúcho, antes dos festivais? Ou participaste em algum momento?

— *Não, nunca participei, não sou filho de tradição rural. Sou nascido em cidade do interior, morei em campanha, morei no posto, como é que se chamava..., posto de puericultura em Piratini, onde eu ia de charrete levar minha mãe no posto. A Dona Amelinha do Posto, como chamavam... Conheci um pouquinho da campanha. Mas ninguém cobra do Érico Veríssimo que ele tenha usado chiripá e sido domador de cavalo. Pra conhecer o Rio Grande do Sul não precisa nada disso.*

Eu não gosto de ter participado disso. Até, eu tenho alguns amigos, como o poeta Paulo [Roberto] do Carmo, que dizem que de todo esse trabalho meu, que já é um trabalho grande, com vinte e cinco livros, talvez as melhores coisas, segundo a visão dele, que eu teria escrito, seriam esses cantos de Gaudêncio, de Leontina, dos Retirantes do Sul (que é um escrito em cima do “Morte e Vida Severina). Então eu sou um dos muitos participantes do festival, mas com esta visão. Por isso eu estive muito, eu estive mais de dez anos absolutamente retirado do festival. Aí eu fiz um regresso, um regresso muito vitorioso, quase tudo que eu fiz no meu regresso venceu: Pai; Campo não sonha, floresce; Coração ferido da América... Quase todas as coisas que eu fiz depois do meu regresso, do fim dos anos 80 até aqui saiu vitorioso. Então isso aí me credencia a dizer que eu falo como visão cultural, não como nenhum... a esta altura da minha vida seria muito pequeno colocar qualquer rancor ou descontentamento. Não, eu falo como movimento cultural, e essa coisa... O festival não poderia ter perdido pessoas como Geraldo Flach. Não podia ter perdido pessoas como... músicos de primeira grandeza que tem aí, que foram se afastando: Toneco...

— O próprio Jerônimo.

— *Jerônimo. Perdeu porque foram ficando tão conservadores que as pessoas não sentiam espaço mais nisso aí.*

— Sobre a tua maneira de trabalhar: fazes eventualmente o poema para o festival... em relação às regras mesmo, às “linhas”?

— *Eu devo dizer que em matéria de regionalismo eu estou no INPS. Eu só voltei a escrever regionalismo para o livro “Pampa Gaúcho - a terra e o homem”, que*

eu não encontrei poemas que falassem sobre determinados assuntos, e criei poemas sobre os assuntos. E até para mim foi uma surpresa porque eu senti que ainda dava para escrever, que os versos ainda me contentavam. Mas eu não escrevo mais sobre o regionalismo. Rarissimamente escrevo. Escrevi o que? Uma letra depois que eu li o livro Lavoura Arcaica, que me deixou uma letra na cabeça. Estou mais ligado num outro trabalho, sobre amor, sobre política, sobre o país... Como é o caso de Um Girassol na Neblina. Estou fazendo uma antologia e revisão de toda a obra, reunindo tudo isso num livro. Estou no caminho de fazer o CD “Paulo José interpreta Luiz Coronel”... estou no caminho de rever esta obra, que vai ficando volumosa: da qualidade digam os outros, mas a mim me cabe organizar.

— Mas, na época em que tu estavas mais envolvido com esse assunto, quando escrevias, eu queria saber em que medida procuravas seguir as regras... não os modelos, mas as regras estabelecidas nos regulamentos... ou procuravas romper com isto?

— *Eu não procurava romper, nem me submeter. Eu tinha uma criação dentro do meu estilo, dentro do meu verso. Inclusive talvez tenha sido um dos primeiros a fazer quadras, dentro do regionalismo. Havia uma tradição payadora, que era outra estrutura de versos: décimas,... E eu fazia quadrinhas, que era a velha tradição lusa, que acompanha a Revolução Farroupilha. Eu tinha lido aquelas coisas. Os cantos da Revolução Farroupilha eram quadrinhas... Então, eu estava muito dentro dessa tradição aí, dessa linha das quadras, dos versos vigorosos. Cada verso como uma bala deflagrada.*

Então, eu buscava alguns temas e criava, assim, sem pensar se ia agradar ou não ia agradar. Não havia endereço. Eu entrei, por exemplo, na linha de Gaudêncio Sete Luas, e escrevi doze cantos de Gaudêncio. Entrei na linha de Leontina, e escrevi oito letras. Na linha Retirantes do Sul, escrevi catorze textos. Então eu entrava dentro de um ciclo de criação. E aí mandava os trabalhos. Não estava muito preocupado se iam gostar ou não iam gostar. Alguns trabalhos meus e do Sérgio Rojas foram extremamente recusados. Eu me lembro que eu ganhei um prêmio com O Tempo e o Vento³⁷⁶. Eu ia caminhando, passou um gaudério, olhou para mim e disse: “Não tem vergonha de levar esse prêmio?” Eu até tremi, disse... pô, esse troço aí gera conflito para mim. O que houve naquele festival em que houve aquela quebradeira? Por que o Jerônimo tinha ganho com Astro Haragano, e eu tirado segundo lugar com O tempo e o vento, com uma letra extremamente fora dos parâmetros do regionalismo: “Havia na boca da noite / um riso lânguido e triste / De moça que vai ao baile / Se vê no espelho e desiste” Não tem nada que ver com a tradição regionalista. Então, aquele dia o festival parece que perdeu a capacidade de acomodação. Naquele dia explodiu a Califórnia porque perdeu a capacidade de acomodação entre o proponente e o preservador. Por isso houve aquela explosão. A regra na qual Califórnia sabia caminhar era na acomodação dessas duas coisas, e nisso ela foi mestre, até que perdeu essa sabedoria. Hoje ela não tem mais, e se tornou um festival conservador.

(...)

A verdade é que eu nunca, apesar de ser um homem de temperamento afável,

³⁷⁶Canção XV.R O tempo e o vento - Canto II

carinhoso e até bastante diplomático nas minhas relações pessoais, eu nunca fiz relações públicas com a minha arte, com meu trabalho. Nunca deixei de dizer as coisas que eu penso sobre essas coisas como dever de consciência criativa. Essas coisas muitas vezes eu disse, e criei muita hostilidade, muito conflito. Até me lembro de terem me chamado de mal-agrado, que a Califórnia teria sido meu primeiro palco, primeiro espaço...

— Veículo de divulgação...

— ... do meu trabalho, importantíssimo, que eu vivo reconhecendo. Mas lá por reconhecer eu não teria o direito... eu teria o dever de fazer críticas, na medida em que as críticas possam ser colaboração. Então eu sempre fiz essas ponderações, quando foi aberto espaço. E acho que é uma tese importante essa que tu trabalhas, de rever essas letras, de rever essas músicas, de rever essas interpretações, de rever os cantores que surgiram, de rever as músicas que conquistaram espaço, conquistaram mídia, que veículos se conquistou. Por que de fato não houve o rompimento de um confinamento. Houve apenas criação de uma rádio aqui, um pouco de espaço nas rádios do interior, que não havia antes, e um programa de televisão, mas mesmo assim confinado. Não há o triunfo de um produto cultural gaúcho.

— Mas houve uma popularização grande, e em certa medida a Califórnia é responsável por isso.

— Sim, ela é o estopim de tudo. Ela é a matriz generosa de tudo isso.

— E o resultado seria mais conservador sem que tivesse existido a Califórnia?

— Sem que existisse Califórnia, sem que existisse esse movimento, vamos chamá-lo de “Ciclo dos Festivais”, o filão regionalista estaria muito soterrado. Temos que pensar que o folclore é base para criações vigorosas. É dentro do folclore espanhol que Lorca vai criar Bodas de Sangue. É preciso que o teatro crie uma Bodas de Sangue. Não vai ser na repetição dos CTGs dançando o “Pezinho” e o “Balaio” que vai se criar uma dança regional gaúcha. Vai ter que se criar uma grande estilização criativa em cima dos nossos motivos, guardando a essência sulina. Aí se está criando verdadeiramente uma arte. Assim também na poesia, assim também na pintura. Nelson Jungbluth é um pintor de maravilhas do Rio Grande do Sul porque soube se livrar, soube criar, soube dar um traço pessoal, soube dar o triunfo do estilo, sem o qual não existe arte. É esse hiper-realismo que o regionalismo procurou nas narrativas, e esse culto ao passado que confinaram a coisa numa atrofia criativa.

(...)

Eu estava dizendo que aos organizadores dos festivais cabia: dar boa alimentação, boa hospedagem e ajuda de custo. Mas não competia dizer o que os artistas deveriam fazer. Na medida em que eles quissem dizer o que os artistas deveriam fazer, eles estariam fazendo uma arte de encomenda, o que já é em princípio empobrecedor. Uma coisa é tu chamares um grande artista e fazeres uma encomenda. Uma coisa é o Papa Júlio II chamar o Michelangelo fazer uma encomenda, outra coisa é tu criares um evento cultural com encomendas.

E quando eu protestei contra isso eu criei muitas antipatias contra mim. Mas eu segurei o barco, disse que não, que eu achava isso. Que não tinham nada que me

dizer o que eu tinha que fazer.

Eu tenho histórias de festival maravilhosas. Na IV Califórnia, quando um cara cantou: “Um tombo / do lombo / é um rombo / no chão / Eu caio / mas saio / com a crina / na mão.” Isso levantou o público. Nunca visto. O estribilho, de pé. Pensei: já ganhei o festival. Aí um jurado disse: é plágio. Até hoje não explicou plágio de quê. E a música foi desclassificada, na Califórnia.

(07/09/1998)

3.3. SÉRGIO NAPP

AS — Tu participavas do Movimento Tradicionalista Gaúcho, antes de participar dos festivais nativistas? Em que medida? Caso negativo, houve depois alguma aproximação?

SN — *Não, eu nunca participei do movimento em si, em termos de CTG. Nunca tive participação ativa, nem sequer participação esporádica num CTG. Eu nunca participei desse movimento, ele nunca me atraiu. E nem depois da minha participação nesses festivais todos, eu continuei não participando desse movimento, inclusive tenho algumas restrições a ele.*

Eu uma vez, inclusive, fui convidado a participar da “Estância da Poesia Crioula”, até me colocaram dentro da “Estância”, à revelia. Fui incluído como sócio participante, mas também em nenhum momento participei da “Estância”. Ainda hoje me enviam correspondência, coisa e tal. Eu convivo amigavelmente, tenho muitos amigos nesse meio tradicionalista, mas não participo.

— Então vê diferença entre Tradicionalismo e Nativismo?

— *É, fazem [diferença]. O Barbosa Lessa diz que de trinta em trinta anos há um, não sei se um movimento, mas alguma coisa de novo dentro desse movimento.*

— Um renascimento.

— *Ele começa com um gauchismo, passa pelo tradicionalismo, e agora nós estaríamos vivendo a fase do nativismo. O que eu considero, a grosso modo, o tradicionalismo é um pouco mais, como a própria palavra está dizendo, um pouco mais tradicional, mais rígido com seus princípios; enquanto o nativismo viria a ser um movimento um pouco mais aberto, onde pessoas como eu de repente começam a participar de festivais, a usar temas regionais, mas absolutamente não pertencem ao movimento. Uma outra geração que vem chegando absorve um pouco do tradicionalismo, mas ela também recicla esse tradicionalismo, e torna-o um pouco mais próximo do presente. Isso viria a ser o nativismo.*

A gente verifica nos temas, nas letras uma diferença bem grande entre um tradicionalista convicto, na forma que ele escreve; e o que seria um nativista, na forma também com que ele coloca o seu texto. O Jerônimo Jardim, que faz também trabalhos nessa área, e trabalhos brilhantes, diga-se de passagem, ele também não pertence ao Tradicionalismo, não é um tradicionalista, não participa de CTGs, etc. Nada contra, afinal, cada um, cada um. Eu tenho amigos que são ferrenhos defensores, nem por isso deixam de ser meus amigos.

— Tu és natural do interior, viveste no campo, tiveste uma experiência “campeira”?

— *Eu sou natural do interior do Estado... Nasci em Giruá. Minha família é toda daquela área. Talvez a minha ligação com esse tipo de manifestação cultural seja um tanto atávica, já que eu sou missioneiro. Então também essa minha melancolia, essa minha introspecção talvez venha daí. Mas eu vim para Porto Alegre com nove, dez anos de idade, e vivi sempre dentro da cidade, em Santa Rosa, Santo Ângelo, Giruá. Nunca participei de atividade de campo. A única atividade, em que eu até baseio a maioria das minhas letras ligadas a esse movimento, é que meu sogro era fazendeiro, aqui em Encruzilhada do Sul. Então eu freqüentava a fazenda. Era um exercício de observação. Então, todo esse trabalho que eu fiz nessa área é todo um exercício de observação e de sensibilidade em cima da área. Quando eu escrevi “Desgarrados”, o pessoal me perguntou se eu tinha feito muita pesquisa. Eu não fiz absolutamente nenhuma pesquisa. Foi simplesmente uma questão de olhar, de ver, de sentir aquilo que eu estou colocando na letra.*

— Não deixa de ser uma pesquisa...

— *Sim, mas não é uma pesquisa formal, né? Eles me perguntam como se fosse uma pesquisa formal, se eu tivesse ido ao campo, se eu tivesse falado com alguém que retratasse a figura, né? Neste sentido não houve pesquisa nenhuma. Em nenhuma das letras houve pesquisa, das letras que eu fiz nessa área aí.*

— Com relação a esse trabalho de fazer o poema, de fazer letras, o Tradicionalismo tem uma doutrina mais ou menos determinada, e o Nativismo não, é uma coisa mais aberta, se baseia muito... nos regulamentos, que nem sempre são muito rígidos, isto é, permitem interpretações diferentes. Eu queria saber como esse regulamento influi na hora de fazer o poema, se na hora de fazer o poema tu estás pensando no festival, ou se o poema já estava pronto, e aí surge a oportunidade.

— *Houve as duas coisas. Eu desde 71, quando começou a Califórnia, eu sempre me interessei em participar da Califórnia. Eu havia participado uma única ocasião, de um festival, não me recordo bem em que ano, mas foi antes da Califórnia, que houve aqui na Televisão Gaúcha, quando ainda era lá na Piratini. Ou melhor, na TV Piratini, nem era Gaúcha ainda, eu participei de um festival. Meu parceiro naquela ocasião foi o César Dorfmann. Eu tinha uma letra pretensamente com um tema regional, não tinha palavreado regional nem nada, e o César fez uma música praticamente urbana, também. Nós participamos daquele festival, e naquele festival participou Teixeira, participou Airton Pimentel, participou... uma série de nomes que eu ainda não conhecia, eu estava ingressando naquilo ali. Depois, numa outra ocasião, num festival que houve na SOGIPA, de novo eu participei com música urbana, porque o festival era aberto, mas naquele momento participaram também o Marco Aurélio Vasconcelos e o Airton Pimentel. E o Airton inclusive fez uma música que recebeu um dos prêmios, naquela ocasião. Esses foram meu primeiros contatos com essa área.*

Quando apareceu a Califórnia, eu sempre tive interesse em participar da Califórnia. Ocorre que eu sou um letrista, basicamente, e isto me criava problemas porque eu não tinha parceria para me inscrever numa Califórnia. Depois desses dois

festivais, em 1980, essa música que eu fiz com o César, que tinha participado desse Festival, nós fizemos uma pequena adaptação na letra, e nós inscrevemos na Califórnia. E ela foi classificada, mas ela também não foi apresentada no festival, porque nosso intérprete, um grupo que se chamava Saracura, na última hora roeu a corda, e não foi ao festival. Pela primeira vez uma música foi classificada e não foi apresentada. Quer dizer, foi uma frustração para mim, que há horas estava querendo participar da bendita Califórnia.

Mas em 81 eu conheci o Mário Barbará. Em 81, eu participei de um festival, da Vindima, em Flores da Cunha, e ali foi o surgimento do “Canto Livre”. E ali, nós ganhamos a Vindima, naquele ano. Oitenta e um foi um ano muito marcante porque além de nós ganharmos a Vindima, o Emílio Santiago gravou uma música minha, o que pra mim foi um acontecimento. E eu fiz uma pequena cirurgia de varizes, fiquei quinze dias imobilizado em casa, e aí escrevi um batalhão de letras, entre as quais eu escrevi “Desgarrados”, e outras tantas.

Logo depois houve um show do Saracura no Teatro Renascença, e eu fui convidado para assistir, para tentar fazer uma parceria com o Nico, com alguém lá dentro, e o Mário Barbará fazia uma participação especial naquele show. Eu vi o Mário Barbará cantando, eu conhecia o Mário Barbará só de nome, eu achava inclusive que ele era uma pessoa mais idosa, e ele era um garotão. Eu vi o Mário cantar e disse: esse cara tem de ser meu parceiro. Então eu fui procurar o Mário. Naquela ocasião, eu estava iniciando, eu ia atrás das pessoas, procurando: cacei o Hermes Aquino, cacei Fulano, Beltrano, pra mostrar letras... Fui atrás do Mário, e deixei uma porção de letras com o Mário, entre as quais “Desgarrados”.

Eu estou contando essa história toda pra dizer que houve momentos em que nós fizemos música, letra e música, sem a pretensão de ir prá Califórnia, e houve momentos em que eu fiz letras com a pretensão de ir prá Califórnia. Nunca me preocupei muito com fazer ou não fazer. Muitas vezes chegava o momento de inscrição da Califórnia, e eu procurava aquilo que eu achava mais condizente com o espírito da Califórnia, e inscrevia, sem me preocupar muito se essas músicas ou letras fossem muito regionais ou não.

— O “x” da questão é se tu achas que limita a criatividade ou não, o letrista que queira seguir muito à risca o regulamento?

— *Se tu quiseres seguir muito à risca o regulamento é capaz de limitar mesmo. Eu nunca me senti limitado, em relação a isto aí. Eu mantive uma certa independência. Não digo que eu não tenha... não sou assim um Jerônimo Jardim, que fazia coisas bastante avançadas para a época, colocava na Califórnia, criava problemas, de repente...*

— Tu não tinhas a pretensão de quebrar...?

— *Tinha. Talvez não conseguisse, mas tinha, sempre tive a pretensão de quebrar. Onde eu atuei sempre tive a pretensão de quebrar. Procurei até fazer alguns experimentos. Porém, como eu também, volto a dizer, sou um letrista, fica complicado... Eu posso escrever uma letra eu que eu tenha uma idéia de quebrar, mas por um motivo ou outro, eu pego um parceiro que não quebra, e aí eu também não posso fazer milagre. O Jerônimo faz música e letra. Ele pode fazer isso. Quem faz música e letra,*

ele... ou quando se juntam duas pessoas que resolvem quebrar, tu consegues fazer um trabalho nesse sentido. Agora, quando tu estás com uma idéia... Eu, desde a época dos festivais, da grande época dos festivais da Record, eu sempre de uma certa forma procurei quebrar alguma coisa. Eu nunca foi um arrivista, no sentido... aquele que quebrava tudo. Mas eu sempre tentei fazer alguma coisa.

Eu, num festival de 1969, quando isto ainda não existia na música popular... eu participei aqui em 1968 ou 1969, num festival da RBS, que tinha uma tradição de fazer festivais, eu participei com uma letra minha e música do Paulo Dorfmann, em que eu descrevia uma transa, um ato sexual. Claro, cheio de metáforas, eufemismos e coisas... Mas, para as pessoas que perceberam o que eu estava passando ali, foi um espanto. Porque as pessoas ficaram assim: “Tu estás tentando dizer realmente isso aí, ou eu estou lendo errado?” “Não, eu estou dizendo isso aí.” Depois, logo depois dessa minha letra aí (claro que não tem conseqüência nenhuma), o Marcos e o Paulo Sérgio Valle, e outro pessoal lá no Rio de Janeiro, começaram a fazer letras meio com duplo sentido, em que exploravam muito a sexualidade.

Bom, eu também tentei fazer aqui, houve um determinado momento em que eu pensei que se podia fazer uma letra declamada em cima de uma música. Então escrevi uma letra, que era quase um poema, mais longo, e pedi para um amigo meu, César Dorfmann, bolar uma música de tal forma que aquilo pudesse ser meio cantado e meio interpretado, como se fosse um jogral. Logo, pouco tempo depois, começaram a surgir gravações que tinham músicas e as pessoas recitavam. Então houve tentativas da minha parte de quebrar alguma coisa, de manifestar um certo inconformismo, mas eu não conseguia ir adiante porque eu tinha uma limitação.

*Na Califórnia, a minha preocupação nunca foi ser um “gaudério”, nunca foi ser uma pessoa que mostrasse ou tentasse mostrar aquilo que não era. Eu não tinha experiência de campo, eu não conhecia a lide campeira, a não ser de observação, como eu disse, na fazenda, então eu não tinha essa preocupação. Eu procurava me ater ao regulamento, quer dizer, como na Califórnia existia uma linha... de *Projeção Folclórica*, então eu me enquadrava via de regra na *Projeção Folclórica*³⁷⁷, onde eu tinha temas mais abertos. Eu usava um que outro termo, nas minhas letras, *gauchesco*, mais regional, mas eu não tinha preocupação de fazer uma letra tipicamente regional. Tinha preocupação de falar de algum tema regional, o que é bem diferente. Eu fiz uma letra que se chamava “*Mala de Garupa*”³⁷⁸. E mala de garupa é um apetrecho bem gaúcho, bem regional. Mas a minha letra, falando sobre a mala de garupa, ela não tem nenhum termo regional, mas ela fala exatamente daquele objeto ali. Essa música participou duma Califórnia, também...*

Então, resumindo esse longo papo: pra mim, nunca um regulamento me cerceou, ele não me balizou. Eu procurava fazer as coisas da forma como eu gostava de fazer, sem ter aquela preocupação de atender rigidamente. Claro, existiam algumas coisas com as quais eu não concordava, por exemplo: não podia usar termos, palavras castelhanas, isso constava do regulamento. Não podia ter um intérprete que não fosse gaúcho. Até houve músicas que foram desclassificadas por causa disso. Era uma coisa

³⁷⁷É o que ocorre, de fato, nas três canções do poeta que integram o nosso *corpus*.

³⁷⁸Parceria com Mário Barbará, integra o disco da XIV Califórnia.

que incomodava porque eu não via sentido. Não que eu me apresentasse, mas tu não podias te apresentar que não fosse pilchado. Não podias usar determinado tipo de instrumentos. Quer dizer, ficava um pouco limitada a apresentação em si por causa do regulamento, isto sim. Alguns ousavam um pouquinho, e se quebravam. Isso aí era uma coisa que eu contestava. Contestei muito isso, lá, em debates, etc.

Numa ocasião, em 82, quando eu concorri com uma seleção de trabalhos que eu acho que são os melhores com que eu participei da Califórnia (duas músicas com o Mário Barbará, que foram “Campesina” e “Razões de Cantar”; e uma música com Jerônimo Jardim, que é “Carreta”), e nesse momento inclusive a crítica considerou que as minhas letras foram as melhores da Califórnia, houve manifestações, etc. E em 82 eu fui vaiado.

Fui vaiado na Califórnia, quando eu fui agradecer, porque eu também não concordava...

— Foi premiada “Campesina”?

— *Foi premiada “Campesina”, em 82, na linha de Projeção Folclórica. Eu tinha ganho com “Desgarrados” em 81, e em 82 foi a “Campesina”. E eu fui vaiado porque eu errei na forma de dizer, como eu comecei a minha frase, e o pessoal entendeu mal de cara, e eu fui vaiado e não pude continuar. Mas o que eu queria dizer naquele momento, basicamente, era que eu não via diferença entre a música urbana e a música regional. E aí a vaia veio abaixo. Eu não via diferença porque, se uma música regional é boa, se uma música tradicionalista é boa, de qualidade, tem uma boa letra e um [bom] arranjo, ela não pode ficar presa num gueto, como se faz até hoje, que a música regional só toca em determinadas rádios, e ela só toca nessas rádios em determinados horários. São raros os intérpretes e cantores que conseguem furar esse bloqueio. E eu queria colocar a minha manifestação contrária a isso. Queria dizer que não via diferença entre a música urbana e a música regional, no que se referia à qualidade. Se a música regional fosse boa, ela obrigatoriamente deveria tocar no espaço nobre de uma rádio, misturada com um Milton Nascimento, com uma Gal Costa, até para fazer um paralelo. Se ela é boa, toque-se junto com outras músicas. Não tem porquê, só porque ela tem um sotaque acentuado, nós estamos cansados de ouvir sotaques nordestinos e palavrório nordestino em letras e achamos que isso não é regional. No entanto, isso é regional.*

Mas eu comecei assim: “Eu penso que não existe diferença entre música urbana e regional...” Bah! veio a platéia abaixo e eu não pude nem continuar. Então eu contestava essa coisa do fechamento, sabe? Eu acho que a coisa tinha que ser mais aberta. Eu achava... eu contestava essa coisa assim: tu podias tocar bombo legüero, porque diziam que era um instrumento “aculturado”, mas não podias botar teclado no palco. Por que não podia? Bombo legüero não é um instrumento gaúcho, aliás, não existe nenhum instrumento gaúcho.

— Mas nem na categoria “Projeção Folclórica”?

— *Não. Lá pelas tantas, mais adiante, se começou a usar o piano, podia fazer gravações com piano. Tu não podias usar bateria no palco. Só que, por exemplo, tinha uma contradição enorme. “Os Serranos” estavam se apresentando no palco da Califórnia, concorrendo na Califórnia, e não podiam usar bateria. Aí, no dia seguinte,*

eles estavam fazendo o baile da Califórnia, e estavam tocando o baile de bateria. Só podia entrar gente pilchada no baile. Eram “Os Serranos” que tocavam, mas eles estavam tocando com bateria e baixo elétrico. Era uma coisa contraditória que eu não concordava. Questionei muito isso aí.

Então às vezes eu fazia uma letra pensando na Califórnia, é verdade. Mas não era trabalho “dirigido” pra Califórnia. Era dirigido num sentido, porque eu sabia que havia letras minhas que absolutamente não passariam pela triagem. Então eu nem me preocupava em mandar. Eu me preocupava em mandar aquelas que eu achava que tinham alguma coisa a ver. Porque cada festival tem uma linha. E é claro que eu penso, particularmente, que se tu vais participar de qualquer tipo de concurso, um concurso de contos, de novelas, há um regulamento, e esse regulamento te dá algumas linhas. Que tu ficas limitado em forma, talvez, mas não no conteúdo. Tu não limitas tua criação. Agora tem um concurso de “contos de bom humor”. Então, claro: se é um concurso de contos de bom humor, eu não vou mandar pra lá um trabalho que não tenha nada de bom humor, porque é perda de tempo. Não vai adiantar nada. Então eu vou procurar mandar um trabalho... O resto... Olha, só exigem que tenha três páginas no máximo. Muito bem: se eu não tiver um conto de três páginas, de bom humor, se eu tiver um de quatro ou de cinco, não posso mandar. Não adianta, eu vou mandar e vai ser anulado.

Então eu me preocupava com essa coisa assim mais, quer dizer, com a linha do festival. Pro Musicantou, poderia mandar qualquer tipo de música, porque não tem problema, é um festival aberto. Pra Moenda³⁷⁹, eu posso mandar qualquer tipo de música, já mandei até samba-enredo pra lá, porque é um festival aberto. Agora, pra Califórnia, ela tem seus limites, eu sei. Então, eu mandava trabalhos que mais ou menos estivessem dentro do espírito, sem me preocupar rigidamente com a forma. Isso nunca me limitou.

— Continuas participando ainda eventualmente de algum festival?

— Esporadicamente, de todos os festivais. Eu acho que os festivais perderam o glamour, perderam a importância, eles se... por um motivo ou outro eles não têm mais aquela ressonância. Eu me recordo, em 81, quando eu ganhei com “Desgarrados”, tinha uma polêmica enorme dentro da Califórnia, e quando eu ganhei, na noite de domingo, a final, segunda-feira eu vim pra Porto Alegre. E na segunda-feira, tanto a Zero Hora quanto — ainda existia naquele tempo — a Folha da Tarde, já tinham matérias extensas, discutindo os premiados, essa coisa... Então havia isso naquele tempo, em que o festival era uma coisa considerável. Eram transmitidos, a imprensa divulgava. Hoje, os festivais acontecem, e tu nem sabes que os festivais aconteceram. Não há uma divulgação pela imprensa, não se sabe nem que festival vai acontecer em tal final de semana, tu nem sabes quem é que ganhou o festival... parece que não aconteceu.

Agora mesmo eu... o Mário tem muita letra minha guardada ainda, daquelas que a gente vai passando, ele não vai fazendo. E o Mário me ligou no início do ano, que ele tinha feito, quer dizer, ele me ligou pra saber se determinada letra ainda estava

³⁷⁹Festival realizado anualmente em Sto. Antônio da Patrulha.

musicada, não estava, ele musicou e inscreveu num festival, se não me engano o festival de Santiago, ou de Rosário, não sei bem. E depois ele me ligou: “Olha, fomos classificados.” Eu até agora não conheço a música ainda. Fomos classificados. Absolutamente, não saiu em lugar nenhum na imprensa, eu não sabia nem quando era o festival, nada. O festival ocorreu nesse feriadão de 12 de outubro, eu estava viajando, nem sabia de nada. Quando eu voltei na segunda-feira, de noite o Mário me ligou: “Olha, tiramos o terceiro lugar no festival.”

Então, veja bem o seguinte, é uma coisa que não bate mais. Eu participei de um festival, eu não conheço a música, foi o João de Almeida Neto que cantou, um baita dum intérprete, pessoas que assistiram acharam até que a música poderia ter tirado uma classificação melhor... Mas não saiu a relação das músicas classificadas na imprensa, não saiu nenhuma nota em nenhum jornal dizendo que o festival se realizaria naquela data, não saiu o resultado do festival em nenhum jornal. Então, a pergunta é a seguinte: existiu o festival?

— Sintoma disso é que a própria Califórnia esteve ameaçada de não sair, este ano.

— *E o Musicanto não vai sair, esse ano não sai. E depois também, eu acho que cumpriu-se um ciclo. Eu participei ativamente de todos esses festivais, onde eu pude participar, e foram os mais diversos. Eu me preocupava, eu gravava meu trabalho, eu mandava, eu acompanhava, eu ia até lá, eu assistia... mas de repente isso ficou cansativo. E eu não via mais graça no negócio, entende? Aí fui parando, eu comecei a me dedicar mais à literatura, mesmo, comecei a escrever. Não deixei de fazer letra. Continuo. Talvez tenha umas 100 letras lá em casa, à disposição de quem queira fazer a música. Então, quando me pedem, eu envio, seleciono e envio, dependendo da pessoa que me pede. Aí ela faz ou não faz, também não tem maiores problemas. Muitos meus trabalhos estão sendo regravados agora. Há intérpretes que estão me procurando, buscando músicas que eu tenha, feitas para gravar... Então eu continuo. Música pra mim é fundamental.*

Eu gosto muito, e gostaria muitíssimo de poder dar um pulo, de poder sair do Estado, de fazer outras tentativas. Já procurei fazer isso aí com compositores, com músicos de outros Estados. Então não é uma coisa assim que eu tenha deixado completamente de mão. Eu continuo ainda trabalhando nisso. Estou fazendo agora um CD. Eu peguei assim... vinil não existe mais, né? Então, eu tenho todo esse material grande em vinil, que não está em CD, nunca vai ser, porque são faixas esparsas de festivais, isso nunca vai ser colocado em CD. Muita coisa minha de festival até tem saído, tem sido remasterizado em antologias, tem saído por aí. Mas tem um lado meu, de música urbana principalmente, que nunca apareceu muito. Então eu resolvi selecionar esses trabalhos, remasterizei, estou com a matriz pronta, e estou em tratativas para fazer um CD pra mim, como resgate de memória. Pra ter um material, pra passar pra alguém: “Olha, isso aqui, tal e coisa...” E pretendo, pro ano que vem, começar a trabalhar num disco de música regional, também dessas coisas que estão gravadas, pra resgatar isso aí como memória, não como... não tenho objetivo comercial, é mais uma coisa pra deixar.

Então, eu continuo me envolvendo, continuam meus parceiros se inscrevendo

em festivais, passa ou não passa... Tem o “Status” com quem eu fiz muita coisa, voltou a trabalhar, pediu letra, fizemos vários trabalhos agora, ultimamente. Então eu continuo ainda trabalhando nisso aí, mas assim, muito light. Porque meu objetivo é outro, já não é isso aí.

Ah, eu acho que tem uma coisa interessante, já que tu falaste em cerceamento pelo regulamento. Uma ocasião eu tive uma letra minha censurada na Califórnia. E no Musicanto também, parece mentira. Na Califórnia, foi uma música com o Mário Barbará, uma letra em que eu falava de prostituição, uma das quadras fazia um comparativo entre uma sinhazinha na fazenda e uma prostituta. A música foi classificada, e os caras me ligaram de lá, se eu podia suprimir aquilo ali, ou mudar, ou qualquer coisa. E eu ponderei que não, que eu não gostaria de mudar, fiz um arrazoado do porquê daquilo ali, o que eu tinha colocado não era nada ofensivo, era uma coisa muito light. Tá, não houve problema, a música foi apresentada daquela forma, sem problema nenhum.

E lá no Musicanto, eu tinha uma letra em que eu estava falando... porque eu morei muito tempo em Santa Rosa, praticamente me criei em Santa Rosa, minha família morava lá. Então eu fiz uma letra em que eu colocava minha vivência lá em Santa Rosa, algumas lembranças lá. E eu colocava, lá pelas tantas da letra, que “a primeira coca-cola”, parafrazeando a coca-cola da Panair, do Milton Nascimento e Fernando Brant³⁸⁰, “a primeira coca-cola foi na Praça da Bandeira”, que é a praça lá. E os caras não gostaram que a primeira coca-cola fosse lá, tive que trocar para “o primeiro mate”. Tipo de coisa, assim, que é uma coisa muito pobre, acho. Mas houve. Não sei se isso aconteceu com outras pessoas, nunca tive conhecimento, mas houve isso aí.

— Foi proposto como condição para tua participação que alterasses a letra?

— Não, não. A música tinha sido classificada. Só que eles achavam que não pegava bem, falar em coca-cola, quem sabe botava um mate, chimarrão... Uma coisa assim que não tem porquê. Primeiro porque eu nunca tomei meu primeiro chimarrão naquela praça, e nem tomo chimarrão, a não ser eventualmente quando me oferecem. Não tenho o hábito. Então, jamais eu poderia colocar “o primeiro chimarrão na Praça da Bandeira” porque não era. E realmente a primeira coca-cola foi lá na praça, quando eu morava lá e era guri. Isso só para fazer uma referência. Então, tem dessas coisas em festival.

E não se pense que é em festival aqui do Rio Grande do Sul. Isso existe em festival nacional também. Uma ocasião, num festival em que eu participei, não foi comigo isso aí, foi... aquele último festival da Rede Globo, que ganhou a Tetê Espíndola... Globo-Shell, uma coisa assim.

— Ganhou com “Escrito nas Estrelas”.

— Exatamente. Eu estava participando com uma música, com o Canto Livre, e eu me lembro que o Vítor Ramil também tinha se inscrito, e o Vítor Ramil é um compositor, ou naquela ocasião pelo menos ele ainda era um compositor bastante hermético. Inclusive bastante experimental. E ele foi solicitado... eles gostaram muito

³⁸⁰Trata-se da canção “Saudade dos aviões da Panair (Conversando no bar)”, que está no disco “Minas”, de Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1975).

do trabalho dele, mas pediram para o Vítor mandar uma música mais... “aberta”, digamos assim, pra poder participar do festival. E o Vítor não concordou em fazer, e não participou do festival. Então tem essas coisas, por detrás, que não aparecem, mas existem, nesses festivais da vida.

SUMÁRIO

Agradecimentos-----	3
Lista de abreviaturas*-----	4
Resumo-----	5
Abstract-----	6
INTRODUÇÃO-----	7
PARTE 1 - O NATIVISMO GAÚCHO-----	19
1.1. Estado atual da matéria-----	20
1.2. Terminologia-----	23
1.2.1. Regionalismo-----	23
1.2.2. Gaúcho e Gauchesca-----	23
1.2.3. Tradição e Tradicionalismo-----	25
1.2.4. Nativismo-----	26
1.2.5. Tradinativismo e Gauchismo-----	30
1.3. As origens do Nativismo gaúcho-----	31
1.3.1. Século XIX: A Sociedade Partenon Literário-----	31
1.3.2. Cezimbra Jacques e o Grêmio Gaúcho-----	38
1.3.3. O Movimento Tradicionalista Gaúcho-----	43
1.4. A Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul-----	53
PARTE 2 - OS POEMAS DA CALIFÓRNIA-----	70
2.1. O Nativismo como proposta estética-----	71
2.2. Critérios e metodologia de seleção, organização e abordagem dos poemas-----	85
2.2.1. Critérios de seleção e organização-----	85
2.2.2. Estabelecimento dos textos-----	89
2.2.2.1. Pontuação-----	91
2.2.2.2. Indicação de autoria-----	91
2.2.2.3. Repetições-----	92
2.2.2.4. Gênero-----	92
2.2.3. Metodologia de abordagem-----	94
2.3. Resultados da análise das canções-----	100
2.3.1. Aspectos do gênero-----	100
2.3.2. Em busca de um modelo formal-----	107
2.3.2.1. Metro e ritmo-----	107
2.3.2.2. Estrofação-----	109
2.3.2.3. Rimas-----	109

2.3.2.4. Interação dos aspectos formais-----	111
2.3.3. <i>Vocabulário</i> -----	114
2.3.4. <i>Sujeito lírico</i> -----	118
2.3.5. <i>Tempo, modo, pessoa</i> -----	119
2.3.6. <i>Traços estilísticos</i> -----	120
2.3.7. <i>Temas</i> -----	125
2.3.7.1. A natureza -----	128
2.3.7.2. Ecologismo -----	131
2.3.7.3. A morte-----	132
2.3.7.4. O poeta-cantor e a liberdade-----	132
2.3.7.5. O trabalho-----	135
2.3.7.6. Passado, presente -----	138
2.3.7.7. Guerra e violência -----	139
2.3.7.8. O êxodo rural-----	140
2.3.7.9. A mulher -----	142
2.3.7.10. O galpão-----	145
2.3.7.11. O negro -----	147
2.3.7.12. Outros temas -----	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	150
REFERÊNCIAS-----	160
1. Bibliografia-----	162
1.1. <i>Geral</i> -----	162
1.2. <i>Poesia gaúcha e gauchesca</i> -----	165
1.3. <i>Textos inéditos</i> -----	165
1.4. <i>Artigos em jornais e revistas</i> -----	166
1.5. <i>Regulamentos</i> -----	167
1.6. <i>Obras de referência (Utilizadas especialmente no Glossário - Anexo</i>	
B) -----	167
1.7. <i>História da literatura brasileira (Utilizadas somente no Anexo C) -</i>	
167	
2. Discografia -----	169
3. Outros -----	170
ANEXOS -----	171
Anexo A: <i>Corpus</i> (Edição dos textos das canções premiadas na Califórnia	
da Canção Nativa do Rio Grande do Sul 1971-1989) -----	172
ANEXO B: Glossário para leitura das canções -----	243
ANEXO C: O Regionalismo na Literatura Brasileira (quadro-resumo) ---	259
ANEXO D: Entrevistas -----	267
3.1. Luiz Carlos Barbosa Lessa -----	268
3.2. Luiz Coronel -----	271
3.3. Sérgio Napp-----	278
Sumário -----	287