

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL – UCS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL

**O PAMPA NA CIDADE: O IMAGINÁRIO
SOCIAL DA MÚSICA POPULAR GAÚCHA**

AGOSTINHO LUÍS AGOSTINI
ORIENTADOR: Dr. JOÃO CLAUDIO ARENDT

CAXIAS DO SUL, AGOSTO DE 2005.

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL

**O PAMPA NA CIDADE:
O IMAGINÁRIO SOCIAL DA
MÚSICA POPULAR GAÚCHA**

AGOSTINHO LUÍS AGOSTINI

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para obtenção do grau de mestre em literatura, na área de literatura e cultura regional, sob orientação do prof. Dr. João Claudio Arendt.

CAXIAS DO SUL, AGOSTO DE 2005.

**Aos meus pais, Osmar e Glacy Maria,
que me ensinaram a ser;
aos meus filhos, Rafael Luís e Mariana Luísa,
por quem eu sou.**

Agradecimentos:

**à coordenação do Mestrado e ao Corpo Docente,
em especial às professoras Lisana Bertussi e Heloísa Feltes,
pelas essenciais dicas;**

**ao Pedro Júnior da Fontoura,
pelo empréstimo de material;**

**aos meus irmãos Marcelo e Nilton,
que respeitaram meu exílio;**

**aos meus colegas de turma,
e de modo especial ao Henrique, ao Rafael e ao Roger,
pelo incentivo extra;**

**ao Prof. Dr. João Claudio Arendt,
orientador, amigo e poeta,
que me proporcionou uma verdadeira lição
de “liberdade, igualdade e fraternidade”;**

**em especial, à Márcia Andréia Padilha,
pela entrega, pelo carinho e pela paciência:
ninguém faria melhor.**

Resumo: Estudo da Música popular Gaúcha como fenômeno característico da década de 1980. Inclui a análise do *corpus* da MPG mediante a seleção de trinta letras representativas. Abordagem do Tradicionalismo e Nativismo com vistas à verificação da presença do gaúcho idealizado nas letras da música popular. A realidade social é vista como uma construção imaginária em que as ações significativas dos atores sociais, como a linguagem e o discurso, caracterizam suas constituintes.

Palavras-chave: Música Popular Gaúcha; Letras musicais; Realidade e construção imaginária; Mito do gaúcho.

Abstract: Study of the Folkloristic *Gaucha* Music as a characteristic event in the 80's. It includes a study of FGM's structure by selecting thirty representative lyrics. Approaching of the cultural and native traditions, searching to find the *gaucho* characteristics idealized in the folkloristic music's lyrics. Social reality faced as na imaginary construction in which the significative actions of the social actors, such as language and speech, characterize its components.

Keywords: Folkloristic (popular) *Gaucha* Music; Music lyrics; Reality and imaginary construction; The *gaucho* myth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O MITO E O IMAGINÁRIO NA LITERATURA, NA HISTORIOGRAFIA E NA MÚSICA	19
1.1 O fenômeno da Música Popular Gaúcha	19
1.2 O imaginário social e a definição de conceitos	22
1.3 A formação étnica do Rio Grande do Sul e a origem do mito	37
1.4 O mito na literatura	45
1.4.1 Dos primórdios à Revolução Farroupilha.....	45
1.4.2 O <i>Partenon</i> literário.....	48
1.4.3 A Literatura realista pós-romântica e o Modernismo.....	49
1.5 O mito na voz de quem escreveu a História	56
1.6 O mito na música do Rio Grande do Sul	59
1.6.1 Tradicionalismo e Nativismo.....	59
1.6.2 O mito no imaginário da música tradicionalista.....	64
1.7 Contextualização da Música Popular Brasileira	69
1.7.1 O lugar da M. P. G.....	72
2 O IMAGINÁRIO SOCIAL DA M.P.G.	79
2.1 Disposições preliminares	79
2.2 Deslocamento para o meio urbano	81
2.2.1 Porto Alegre: o cenário da M. P. G.....	87
2.3 Designação da identidade coletiva	95
2.3.1 Desconstrutores.....	98
2.3.2 Olhos no futuro, pés no passado.....	100
2.3.3 A necessidade de questionar.....	102
2.3.4 A relação com os outros.....	106
2.3.5 <i>Satolep</i> : um caso à parte.....	110
2.3.6 Códigos de conduta.....	114
2.4 Crenças comuns	120

2.4.1 O sagrado, o religioso, a crença e o ritual através do lendário e da história.....	120
2.4.2 Crenças comuns na música tradicionalista.....	124
2.4.3 A expressão das crenças na M.P.G.....	129
2.4.3.1 Crenças em torno do sagrado.....	129
2.4.3.2 Crise dos valores éticos e morais.....	133
CONCLUSÃO.....	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150
ENDEREÇOS ELETRÔNICOS.....	154
ANEXOS.....	155
<i>CORPUS DE MÚSICA POPULAR GAÚCHA.....</i>	155
1. Satolep.....	155
2. Pampa de luz.....	157
3. Roda da fortuna.....	157
4. Desgarrados.....	158
5. Me chama de Robert.....	158
6. Pealo de sangue.....	159
7. Pátria grande.....	159
8. Rabo de foguete.....	160
9. Exaltação.....	160
10. Pegadas.....	161
11. Noturna.....	162
12. Rápido, cavalo.....	162
13. Mundaréu.....	164
14. Parentes na África.....	165
15. Deu pra ti.....	165
16. Horizontes.....	166
17. Como vento sul.....	166
18. Baba do Chico.....	167
19. Nada mais.....	167
20. Zé – aquele tempo do Julinho.....	168

21. Feito um picolé no sol.....	169
22. Deixem seus olhos fixos.....	170
23. Pra onde ir?.....	171
24. De um bando.....	171
25. Uruguaiana.....	172
26. Sapatos em Copacabana.....	172
27. Roda de chimarrão.....	173
28. 1986.....	174
29. Mais um dia.....	174
30. Insônia.....	176
CORPUS DE COMPOSIÇÕES TRADICIONALISTAS.....	177

INTRODUÇÃO

Estudos mais recentes da organização da sociedade através da teoria do imaginário social propõem novas abordagens a questões cujas respostas não se viam elucidadas por completo pelas teorias tidas como clássicas até os anos de 1980. Ao fazer tal afirmação e criticar a produção sociológica brasileira daquela época, classificada como historicizante ou ideográfica, Jorge Augusto Silveira Verlindo (2004, p. 13) afirma que os pesquisadores das linhas tradicionais sempre perguntaram “*O que aconteceu? Como aconteceu? E nunca Por que aconteceu?*”

A partir do momento em que o papel do imaginário na vida social projeta-se como linha concreta de estudos sobre a cultura, a realidade social passa a ser vista como “uma construção imaginária”, em que as “ações significativas de atores sociais”(2004, p.12), como a linguagem e o discurso caracterizam suas constituintes. Segundo Verlindo (2004, p.9), o plano das “imagens, sentidos, linguagens, significados” é verificável, então, em nível “de sonhos, de projeções, de estéticas, de utopias, de desejos, de mitos.” A subjetividade, as

práticas cotidianas dos atores sociais e os fenômenos do imaginário, antes desconsiderados pela Sociologia Cultural brasileira, passam à linha de frente daquilo que foi chamado nova Sociologia. Nesse contexto, a obra literária, como veículo de manifestação cultural, bem como outras expressões artísticas, tais como a música, passam a servir também como matéria de estudo dos imaginários sociais.

A presente Dissertação de Mestrado em Letras e Cultura Regional objetiva investigar o imaginário social da sociedade urbana sul-rio-grandense através da análise de um conjunto de letras musicais elaborado por uma geração de compositores da década de 1980, que não se inseriu nos padrões estéticos do Tradicionalismo ou do Nativismo, ambos de grande aceitação popular naquela época.

Inicialmente, através dos caminhos percorridos tanto pela literatura, quanto pela historiografia gaúchas, pretende-se verificar de que forma o povo gaúcho se organiza socialmente, segundo os pressupostos do imaginário social, ou seja, como sua identidade, valores, crenças, usos e costumes são representados na música de caráter gauchesco e o que essas representações significam para a sociedade gaúcha. Num segundo estágio, estabelecendo-se contrapontos entre um regionalismo já bem constituído e uma nova tendência artístico-musical, urbana por excelência, quer-se descobrir se o imaginário social desta é o mesmo daquele que já existia, se está fragmentado ou se simplesmente é outro, diferente.

O ponto de partida para esta análise é histórico. A civilização sul-rio-grandense, como se sabe, desenvolveu-se num território de conformações climáticas e geográficas diferentes do restante do País. Além do mais, o tipo humano gaúcho descende de um amálgama étnico e cultural diversificado, fruto de um processo lento e demorado, num contexto de guerras, primeiramente envolvendo Portugal e Espanha pela propriedade do território devoluto e, um pouco depois, da Coroa portuguesa pelo extermínio das missões

jesuíticas. Já na qualidade de brasileiros, a mais significativa de todas: a revolução contra o Império e a tentativa de fundar uma República. Mais tarde, dos brasileiros e seus aliados contra os paraguaios. Acrescente-se a essas guerras a tensão permanente gerada por conflitos internos menores, quase sempre de fundo político e/ou econômico.

No primeiro capítulo, vai-se perceber que, desde que a historiografia começa a ser produzida no Rio Grande do Sul, é nítida a intenção dos historiadores em caracterizar o gaúcho como bravo, aguerrido e virtuoso, atributos verificáveis até no *Hino à República* do Estado. Esse tipo humano é representado sempre como um patriota ferrenho, mesmo que a Pátria oscile ora brasileira, ora gaúcha, ao menos até o fim da Revolução Farroupilha. Para muitos, conforme será visto nesta análise, embora a nacionalidade seja brasileira, a identidade continua sendo gaúcha.

Ainda no capítulo inicial, mas em outro enfoque, vai se notar que a produção literária terá nos escritores da Sociedade Partenon Literário, ainda no século XIX, ardorosos defensores de um tipo humano identificado com a região. Sobretudo, serão tais autores os primeiros a imprimirem um caráter regionalista para suas obras.

Com vistas a essas realidades, a presente dissertação espera contribuir também para elucidar questões referentes à identidade do gaúcho que, durante séculos, pode-se dizer, esteve sempre à mercê de algum tipo de mudança iminente. Nessa perspectiva, revelar um imaginário urbano pode trazer a lume os desajustes ou as tensões que ainda precisam ser resolvidos, visto que esta questão remete a problemas históricos.

Concluídas as análises historiográfica e literária, o trabalho abordará, neste mesmo capítulo, o Tradicionalismo e o Nativismo, para a verificação da presença do gaúcho idealizado inserido nas letras de suas músicas, ao mesmo tempo em que proporá um confronto

com outro tipo de música, representativa de um universo diferente daquele. Para tanto, proceder-se-á, nesse estágio, à contextualização desse tipo de manifestação artística.

Na década de oitenta, a música desenvolvida em Porto Alegre era diversificada, seguindo as mais variadas tendências. O Tradicionalismo, revigorado desde o fim da Segunda Guerra, gozava de prestígio incontestável, alavancado principalmente pelos inúmeros festivais de música, que contavam com o apoio dos Centros de Tradições Gaúchas, os CTGs, em várias cidades do Estado. O Movimento Tradicionalista Gaúcho, MTG, foi fundado na capital do Rio Grande do Sul, mas se espalhou rapidamente por todo o interior do Estado e logo ultrapassou suas fronteiras. O Nativismo, por sua vez, diferenciou-se em parte dos padrões ideológicos e estéticos da música tradicionalista. Porém, como será visto no transcorrer deste estudo, compositores de ambos os movimentos inspiraram-se no mesmo tema comum aos tradicionalistas: o mito do gaúcho-herói.

Deve-se destacar, no entanto, que em Porto Alegre, nesse período, também proliferaram grupos de *rock*, cuja música, de estética globalizada, era voltada ao mercado fonográfico, para ser consumida em todo o País.

De forma diferente, contudo, outros compositores trouxeram a público uma estética inovadora. As letras de suas músicas aparentemente destoavam dos preceitos comuns ao imaginário social cristalizado pelos movimentos regionalistas anteriores. Não eram tradicionalistas, nem nativistas, nem roqueiros. Em pouco tempo, esses artistas ganharam ampla notoriedade, subiram aos palcos, fazendo *shows* para milhares de pessoas, gravaram discos e suas músicas tocaram à exaustão nas rádios. Num esforço de classificação, passou-se a chamar informalmente esse fenômeno de Música Popular Gaúcha, ou, simplesmente, MPG.

Leve-se em consideração que, no Brasil, aquela década é marcada politicamente pelo fim do governo militar e o advento da retomada democrática. Os novos ares de democracia

também sopram no território gaúcho, que, por outro lado, conheceu igualmente o silêncio e a violência impostos pela ditadura durante vinte anos. O desafio do novo e o passado ainda não esquecido são, então, motes frequentemente explorados, também pela música. Nesse sentido, a função social da MPG, seus propósitos e seus interesses serão abordados na análise que se fará, na perspectiva de revelar o seu imaginário social.

Justifica-se a opção de análise do imaginário social pela MPG à medida que se considera este um universo ainda pouco explorado pelos estudos existentes até o momento. Uma busca exaustiva pelas principais bibliotecas universitárias do Estado, apoiada pela pesquisa via internet, revela pouca bibliografia sobre tal abordagem. Em 1998, o jornalista Juarez Fonseca (1998, p. 180) afirma que “não apenas não há um só estudo, publicado, que ofereça uma visão global da história da música do e no Rio Grande do Sul, como somente de um fatigante mergulho nas coleções de jornais se pode extrair o relato do que tem acontecido nos últimos 30 anos em relação à música urbana.”

O Nativismo e o Tradicionalismo, ao contrário, já mereceram inúmeros enfoques e continuam constantemente sendo revistos, questionados e atualizados. Além do mais, a MPG, via de regra, volta-se para a contemplação do meio urbano, o que a distingue dos outros dois movimentos na medida em que esses, embora concebidos na cidade, buscam sua matriz inspiradora no campo. É lícito pensar, portanto, que um estudo voltado para o tipo humano citadino, pelo viés da música produzida em meio urbano, pode corroborar as conclusões de abordagens já feitas por outros estudiosos ou revelar nuances que ainda não haviam sido percebidas.

Com vistas à trajetória que se pretende, a dissertação será dividida em duas partes. Num primeiro estágio, proceder-se-á ao entendimento acerca do fenômeno da MPG, que surge e se esgota num pequeno espaço de tempo, trazendo a público um grande número de

artistas, entre compositores e intérpretes, sendo que apenas alguns ainda permanecem ativos até os dias em que este trabalho é escrito.

Para dar suporte à análise pretendida, é imprescindível que se faça a definição da teoria do imaginário social, bem como dos conceitos a ela subjacentes, aplicando-a à realidade sul-rio-grandense. Logo após, vai-se discutir a origem étnica do Rio Grande do Sul, com o intuito de se verificar o surgimento do mito do gaúcho-herói, pois é esse mito que traz consigo os elementos simbólicos constituintes do imaginário social dos gaúchos.

Ainda no primeiro estágio, verificar-se-á a presença do mito na literatura do Rio Grande do Sul, desde os primórdios de sua produção até meados do século XX. No capítulo dedicado a esse estudo, tentar-se-á vislumbrar os diferentes graus de idealização atribuídos ao tipo humano nela representado, através das várias tendências que caracterizam a história da literatura ao longo do tempo.

Com propósito semelhante, um olhar sobre a historiografia deverá trazer à tona a figura do mito, embora, nesse caso, ela venha ao encontro dos interesses ideológicos das classes econômicas e intelectuais dominantes na região. Como se vai perceber, as questões políticas e econômicas regionais desde muito suscitam a necessidade de construção de identidades, nas quais os imaginários se assentam. Nessa perspectiva, o mito atua como mediador identitário entre a população e as classes dominantes, sob cujo viés crítico a historiografia será revista.

Como parte integrante da primeira etapa da dissertação, querem-se estabelecer semelhanças e distinções entre o Tradicionalismo e o Nativismo. Nesse sentido, o Tradicionalismo, de matriz mais antiga que o outro, é, por excelência, a instância em que o mito do gaúcho-herói vive e se reatualiza ciclicamente. Por essa característica, o Tradicionalismo encontra resistência em alguns setores da sociedade, sendo tachado de

conservador e ideologicamente alienante. Por outro lado, exatamente por ser assim, hermético, fechado a inovações, nesse movimento as tradições sofrem menos modificações.¹

¹ Há, no corpo do trabalho, um trecho que examina o surgimento das tradições.

O Nativismo, noutra enfoque, já da década de 1970, propõe o questionamento acerca de realidades não contempladas pelo Tradicionalismo, tais como o caráter injusto das relações patrão-peão, a exploração desmedida dos recursos naturais pelo interesse econômico etc. No primeiro caso, pela proposta nativista, o peão, outrora valente miliciano e valoroso na lide campeira, sempre fiel ao coronel-patrão, vê-se excluído da terra e junta-se a outros retirantes, que, por não terem aonde ir, criam um cinturão de miséria às margens das cidades. No segundo exemplo citado como verve temática dos nativistas, a natureza explorada, tida como plena no passado, provoca um sem-número de mazelas, tais como a poluição das águas, o açoreamento dos rios, a mortandade dos animais, a extinção de espécies nativas, o empobrecimento do ser humano etc. Perceba-se, no entanto, subjacente a esses enfoques, o caráter de idealização do passado, comum aos nativistas. Por essa razão, já foi dito aqui que nativistas e tradicionalistas têm o mesmo passado em comum, sendo que as abordagens no presente é que se modificam.

Traçado esse percurso, vai-se verificar, também, de que forma o mito do gaúcho-herói está representado na música tradicionalista. Já com vistas à análise posterior do *corpus*, quer-se destacar, nessa manifestação musical, elementos constituintes do imaginário social que sirvam de contraponto às discussões. Destaque-se que o mito do gaúcho-herói é uma construção moderna amplamente referendada tanto pelo viés da crítica literária quanto pela pesquisa historiográfica. Tem-se, então, para efeito de elaboração da presente dissertação, o mito do gaúcho-herói como uma realidade, através da qual é possível a verificação do imaginário social. Esse imaginário será referido como *tradicional, rural* ou *campeiro*.

Concluída a primeira parte desse estudo, procurar-se-á traçar um caminho que aponte para o surgimento da MPG, na década de oitenta, em Porto Alegre. Para tanto, serão necessárias informações históricas sobre a música urbana da capital gaúcha desde o princípio do século XX e sua inserção no contexto nacional. Não se pode esquecer, todavia, que a

construção da identidade nacional, preocupação dos intelectuais brasileiros desde antes da Proclamação da República, tem na manifestação artístico-musical uma de suas instâncias.

O rótulo MPG, semelhante na forma ao MPB, de Música Popular Brasileira, igualmente enseja um estudo de similaridades e diferenças. A abordagem das diferenças pode levar a constatações identitárias de um imaginário urbano, cuja investigação aqui se propõe, pois a identidade de um determinado grupo é construída a partir de suas diferenças em relação a outros grupos sociais e étnicos. Nesse sentido, a MPG, como se tentará inferir, provavelmente carrega características típicas de um determinado grupo social.

Dispostos os principais pressupostos teóricos, históricos e críticos da pesquisa, a segunda parte da dissertação analisará o *corpus* de MPG. Tomando-se como critérios autores relevantes na década em questão e composições cujas temáticas permitam análise pela ótica do imaginário social, selecionaram-se trinta letras representativas do universo da MPG. A partir desse conjunto de letras, pretende-se analisar, tendo como contrapontos letras tradicionalistas (anexadas ao final da dissertação), os elementos constituintes de um novo imaginário social que, como se verá, será chamado de *moderno*.

Para Bronislaw Baczko (1986, p 309), teórico da imaginação social e tomado como referencial na construção desta dissertação, o imaginário social é “uma das forças reguladoras da vida coletiva.” Nessa visão, as forças que indicam os caminhos a serem seguidos pelos indivíduos no sentido da manutenção da ordem são subjetivas, em nível de símbolos, embora reais na medida em que são perfeitamente verificáveis na prática. Nessa perspectiva, em conformidade com Baczko, a análise do imaginário de um grupo social é feita tendo como base símbolos responsáveis pela designação de identidades, elaboração de representações diversas, distribuição de papéis e posições sociais, construção de códigos comportamentais, expressão e imposição de crenças comuns. O sistema de valores éticos e morais de uma coletividade constitui, igualmente, boa parte de seu imaginário.

Baseado nisso, parte do *corpus* de análise vai corroborar elementos do imaginário tradicional ou contrapor-se a ele, à medida que se observa a MPG, inserida no meio urbano, em contraste com a música tradicionalista, de matriz campeira. Do mesmo modo, o tipo humano representado pela MPG pode não estar de acordo com o gaúcho idealizado pelo Tradicionalismo. Nesse sentido, a proposta da música urbana será desconstrutora dos modos tradicionais de representação do gaúcho.

Pelo enfoque da ideologia das classes dominantes, cuja crítica já ensejou acaloradas discussões entre tradicionalistas e nativistas, vai-se constatar a pouca disposição dos autores da MPG em aceitar representações inquestionáveis até então. As relações patrão-peão, consideradas desiguais e injustas, serão execradas. Associadas a elas, também se perceberá uma forte crítica aos sistemas econômicos assumidos pelo Governo brasileiro e pelas grandes potências econômicas mundiais, acusadas de imperialistas. Nesse contexto, nem mesmo a Igreja é poupada, visto que inibiria, na visão dos compositores, os sujeitos em relação à tomada de atitudes quanto ao fim do jugo ideológico e econômico das elites brasileiras e estrangeiras.

Abordar-se-á, por fim, o aspecto das crenças comuns ao povo sul-rio-grandense, a partir do que se verifica o religioso, o sagrado e o ritualístico, com a intenção de inferir de que forma a sociedade se organiza também por esse viés. No mesmo enfoque, surgem os processos de mistificação e mitificação. Ainda nessa análise, poder-se-á notar o sistema de valores morais e éticos subjacente a essa sociedade, visto que as crenças por vezes interferem no sistema de valores e vice-versa.

Convém dizer, por último, que a seleção do *corpus* da análise da MPG foi feita com base em critérios adequados ao que se pretende neste trabalho, ou seja, demonstrar que o universo simbólico da MPG mostra-se fragmentado e em contraste com o imaginário tradicional. Nessa perspectiva, optou-se por selecionar letras que estivessem relacionadas à

possibilidade dessa investigação. Isso justifica porque alguns artistas são tomados como referência em mais de uma composição, mas outros, embora relacionados de algum modo com o fenômeno da MPG, não têm suas letras analisadas.

Conforme será percebido, a data de lançamento de algumas composições são posteriores ao período considerado como fenômeno, ou seja, quando a MPG efetivamente atraía público e vendia discos. A utilização dessas letras temporãs no *corpus* justifica-se, basicamente, pelo fato de que, embora não existindo mais como fenômeno, a MPG não desaparece completamente, encontrando em alguns poucos artistas uma espécie de sobrevivência.

1 O MITO E O IMAGINÁRIO NA LITERATURA, NA HISTORIOGRAFIA E NA MÚSICA

1.1 O fenômeno da Música Popular Gaúcha

No início da década de 1980, despontou no Rio Grande do Sul uma inovadora proposta musical. Através daquilo que pode ser considerado uma estética original, os músicos simpáticos a essa proposta defendiam caminhos diferentes para a composição, que fugissem

ao molde tradicionalista já bastante explorado pelos festivais. Esse grupo de artistas, que não era nativista nem apegado ao tradicionalismo, ganhou bastante força a partir daqueles anos, deixando nomes até hoje consagrados no cenário musical do Sul. O movimento foi denominado, na época, Música Popular Gaúcha, ou simplesmente MPG.

Segundo Fábio Augusto Steyer, em 1983, a cidade de Santa Rosa conheceu o Musicanto, festival que oficialmente lançava a nova estética, “apostando na diversidade musical e abrindo espaço para todos os ritmos e tendências”.² As emissoras de rádio do Estado voltadas para a música contemporânea e que não se identificavam com o estilo nativista ou tradicionalista viram surgir nomes de compositores e intérpretes, alguns até oriundos do próprio Nativismo, que passaram a disputar espaços ocupados até então somente pelos irmãos Kleiton e Kledir Ramil e, em bem menor escala, por Bebeto Alves e os Discocuecas, herdeiros diretos do estilo artístico de Os Almôndegas e de Hermes Aquino, da década anterior. Entre esses nomes, podem ser citados Carlinhos Hartlieb, Nelson Coelho de Castro, Sérgio Napp, Galileu Arruda, Mário Barbará, Luiz Sérgio Metz, Carlos Leandro Cachoeira, Zé Caradípia, Giba Giba, José Fogaça, Pery Souza, Luiz de Miranda, Raul Ellwanger, Vitor Ramil, Gelson Oliveira, Jerônimo Jardim, Glória Oliveira, Elaine Geisler, Vitor Hugo, Nei Lisboa, Léo Ferlauto, Cláudio Levitan, Mauro Kwitko, Hique Gomez e Nico Nicolayevsky.

A partir daí, e com ampla divulgação radiofônica, a MPG acabou revelando, à primeira vista, uma outra imagem do universo sul-rio-grandense. Em suas letras, as músicas deixaram de representar a campanha como cenário, substituindo-a pela cidade com suas virtudes e mazelas. O cavalo, companheiro inseparável e meio de locomoção, foi trocado pela turma e pelo automóvel. A chinoca, alegre e prendada moça do campo, deu vez a uma

² Jornalista, historiador e professor universitário, Fábio Augusto Steyer é autor do texto *Musicanto – o pioneiro na “abertura” dos festivais do Rio Grande do Sul*, disponível em:<www.festivaisdobrasil.com.br>. Acesso em 23 de novembro de 2003.

sedutora, urbana, sensual, por vezes devassa – e nada ingênua – nova mulher. Os temas passaram das grandes façanhas farroupilhas do século XIX às trivialidades cotidianas. O gaúcho passou a ser representado tanto num contexto de carências afetivas quanto alguém interessado nos rumos políticos, sociais e econômicos da nação brasileira. O ideal do pampa independente foi, aparentemente, deixado de lado.

Em princípio, o mito do gaúcho-herói, cristalizado no imaginário através dos discursos historiográficos, literários e musicais, deu lugar, na MPG, a um ser humano menos idealizado, desprovido de atributos heróicos e virtudes físicas e morais. O personagem da MPG não é um destemido herói de batalhas, mas um homem comum, prosaico, essencialmente urbano. Estaria sendo criado um novo imaginário?

É importante ressaltar que, nesse processo, o Movimento Tradicionalista não foi relegado ao esquecimento ou simplesmente substituído. Antes pelo contrário, pois muitos artistas simpáticos à MPG, oriundos do Tradicionalismo, não abandonaram suas origens e continuaram participando dos festivais tradicionais. No entanto, como reação aos novos, houve, entre os regionalistas, quem estivesse disposto a fazer prevalecer a estética tradicional, ou seja, as músicas que “representavam aqueles valores considerados os mais autênticos da cultura gaúcha”.³ A MPG não surgiu, pois, com o intuito de suceder ou suplantar a música tradicionalista. Ela foi apenas um veio de criação mais próximo dos padrões de composição da música popular já existente no centro do País. Um pouco mais tarde, ainda nos anos 80, um outro movimento, o *Rock Gaúcho*, vinculado à mídia mercadológica, tratou de estabelecer definitivamente a música do Sul no cenário nacional. Mas essa é outra história.

³ Referência de Steyer à composição *Vozes Rurais*, inscrita, curiosamente, no primeiro Musicanto, cuja letra indica o caminho que os artistas deveriam seguir: “Cada vez que um campeiro abre o peito/ num galpão interior que ele traz/ quem não quer o Rio Grande cantando/ com razões sem sentidos desfaz/ Mas no meio de cantos estranhos/ momentistas e circunstanciais/ surge o forte refrão das campanhas/ entoado por vozes rurais.” Informação disponível no endereço eletrônico citado anteriormente.

A presente dissertação tem a intenção de investigar, inicialmente, a forma como o mito do gaúcho-herói foi construído e subsiste na literatura, na historiografia e na música tradicionalista gaúcha. Para tal, buscar-se-á suporte em categorias da teoria do imaginário social, sistematizada, entre outros, por Bronislaw Baczko, Michel Maffesoli e Evelyne Patlagean. No estágio final, verificar-se-á, em confronto com o imaginário tradicional dos gaúchos, se a MPG efetivamente constrói um novo imaginário a partir das mudanças já assinaladas.

1.2 O imaginário social e a definição de conceitos

Os dispositivos que uma sociedade encontra para se organizar ganham rumo interessante ao serem analisados sob a ótica do imaginário social. Bronislaw Baczko propõe que toda sociedade, desde a mais primitiva até a mais organizada em torno de um poder instituído e centralizado, é dotada de um imaginário coletivo ou social. Essa proposta parte do princípio de que a organização social se dá a partir da criação e da manutenção de bens simbólicos, que são elementos representativos dos anseios, dos desejos, das aspirações e das necessidades coletivas, através dos quais se legitima a ordem social. Para Baczko (1986, p. 311), “a função do símbolo não é apenas instituir uma classificação, mas também introduzir valores, modelando os comportamentos individuais e coletivos e indicando as possibilidades de êxito dos seus empreendimentos.”

Nesse sentido, Pierre Bourdieu (2003, p. 10), analisando as produções simbólicas, argumenta que

os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração ‘lógica’ é a condição da integração ‘moral’.

Os bens simbólicos, entretanto, não são produzidos aleatoriamente, com base na ilusão, como a própria expressão poderia inicialmente sugerir. Ao contrário, eles surgem das especificidades de um determinado momento, de experiências coletivas marcantes, tornando-se reais a ponto de sua salvaguarda justificar a existência da própria sociedade. Sua produção é limitada, e seu caráter, inflexível, posto que servem de padrão identificador ao grupo social. Em outras palavras, toda sociedade que não mantiver controle sobre a produção e a rigidez no manuseio de seus próprios bens simbólicos enfrentará crises em sua identidade. Nessa perspectiva, Baczkó (1986, p. 311) afirma que

os mais estáveis dos símbolos estão ancorados em necessidades profundas e acabam por se tornar uma razão de existir e agir para os indivíduos e para os grupos sociais. Os sistemas simbólicos em que assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações.

Dessa forma, através do exercício cotidiano da ordenação pelo simbólico, cada grupo social estabelece suas relações com o meio ambiente, bem como delimita as extensões dessa identidade grupal (que pode ser compreendida como uma delimitação regional⁴), através de mecanismos que o diferenciam dos “outros”, que não pertencem a sua coletividade. Daí surgem as noções de amigos, inimigos, aliados, rivais, concorrentes etc. Na visão de Nilda Teves (2002, p. 63-64),

enquanto sistema simbólico, o Imaginário Social reflete práticas sociais em que se dialetizam processos de entendimento e de fabulação de crenças e de ritualizações. Produções de sentidos que se consolidam na sociedade, permitindo a regulação de comportamentos, de identificação, de distribuição de papéis sociais.

⁴ Um expediente razoável para essa definição é encontrado nos estudos de Ricardo J. Kaliman (1994, p. 13-14). Ele não concebe região “como o espaço em si, mas como uma função sobre o espaço, que carrega uma circunscrição desse espaço.” Para ele, “a região constitui um terreno definitivo para os processos ideológicos. A configuração subjetiva da região, em qualquer indivíduo, deriva das negociações entre as imagens que os discursos dominantes difundem e a informação que o indivíduo tenha recebido através de sua experiência pessoal.” (tradução nossa). A questão da região será retomada adiante.

Toma-se aqui a identidade no sentido de comunhão coletiva dos valores próprios de uma determinada sociedade, ou melhor, um dos traços marcantes da identidade é a diferença de uma coletividade em relação a outra.

Os principais valores de uma sociedade, como já foi dito, são seus bens simbólicos, significantes no sentido de incluir ou excluir, pois, como afirma Kathryn Woodward (2003, p. 14), a identidade é “relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades.”

De maneira complementar, pode-se citar Maria Eunice Maciel (2002, p. 191), para quem a identidade igualmente se dá em relação aos outros. Na perspectiva da autora, deve-se pensar a identidade

como uma construção social que opera com representações sociais, articulando diferenças e semelhanças; estabelecendo fronteiras e denominadores comuns, balizando limites e ordenando relações entre os grupos sociais (étnicas, regionais etc). Assim, tendo em vista que é construída estabelecendo distinções e delimitando singularidades, serve tanto para incluir como para excluir – o que implica que ela se constrói e se define em *relação ao outro* –, pelo contraste que possibilita aos grupos formularem identidades que permitam reconhecerem-se e serem reconhecidos.

Pode-se afirmar, então, que o imaginário social, como sistema simbólico, é responsável pela manutenção da identidade de uma comunidade, mas construído socialmente, pois não advém de forma natural.

Ruben George Oliven (2002, p. 190), ao escrever sobre a evolução temporal dos discursos políticos reivindicatórios dos sul-rio-grandenses em relação ao Brasil, constata que há um substrato recorrente em seus contextos, embora as palavras e expressões que eles carregam sejam atualizadas de acordo com a época. Dessa forma, verifica que

o gauchismo é um caso bem sucedido de regionalismo na medida em que consegue veicular reivindicações políticas que seriam comuns a todo um estado. A continuidade e vigência desse discurso regionalista indicam que as

significações produzidas por ele têm uma forte adequação às representações da identidade gaúcha.

A propósito disso, há que definir aqui também a questão da representação. Para Bourdieu (2003, p. 75-76), as representações se manifestam mais claramente nas ocasiões em que a sociedade carece de unicidade, como no caso das revoltas ou das guerras, situações em que a representação garante a identidade e sustenta a afirmação do grupo perante si mesmo e perante os outros. Segundo ele,

é, sem dúvida, no trabalho de mobilização e, mais precisamente, no trabalho de unificação e de universalização que se gera uma grande parte das *representações* (no sentido da psicologia, e também no do direito e do teatro) que os grupos (e, em particular, as classes dominantes) dão de si próprios e da sua unidade as quais eles condensam, para as exigências da luta.

Estendendo o conceito, a representação ocorre quando um significado meramente simbólico adquire manifestação, no sentido cultural. Dito de outra forma, na representação encontra-se o sentido prático que advém do simbólico, pois a partir dela o indivíduo posiciona-se como sujeito e atua. Logo – justamente por ser concreta –, é a representação que irá encontrar, no âmbito das relações objetivas, uma espécie de corpo coletivo para se manifestar.

Disso conclui-se que, identificando-se pela exclusão ou pela diferença em relação aos outros, um grupo elabora uma representação de si mesmo, estabelece modelos de comportamento e encontra um campo fértil para a expressão de suas crenças comuns. Quanto aos modelos de comportamento, tomados pelo viés da inter-relação dos indivíduos no grupo, percebe-se o aspecto da hierarquia. E pelos padrões de virtude quanto ao modo de se relacionar, verifica-se, ilustrativamente nos grupos sociais, as figuras do “chefe justo”, do “bom súdito”, do “guerreiro corajoso”. Em suma, a distribuição dos papéis é feita de tal forma que cada indivíduo encontra sua posição na sociedade.

Como se constata, o imaginário social, por meio dos bens simbólicos, identifica e ordena uma coletividade. Através de dispositivos variados, a sociedade não só estabelece quem serão seus mandatários, entre aqueles que se dispuserem a guarnecer sua simbologia, mas também reveste esses indivíduos de poder. A autoridade dos líderes é legitimada à medida que esses defendam os interesses comuns do grupo. Por isso, é inviável pensar numa sociedade que não se desenvolva em torno de uma representação ideológica. Estando em confronto com interesses de outra coletividade, ela reagirá, segundo seus princípios formadores e ideológicos, para afastar a ameaça. Para Baczko (1986, p. 310),

quando uma coletividade se sente agredida pelo exterior – por exemplo, uma comunidade de tipo tradicional agredida por um poder centralizado moderno de tipo burocrático –, ela põe em marcha, como meio de autodefesa, todo o seu dispositivo imaginário, a fim de mobilizar as energias dos seus membros, unindo e guiando suas ações.

Essa idéia, além de referendar as afirmações anteriores, possibilita refletir não apenas sobre a importância da representação ideológica da qual a sociedade está revestida, mas também sobre a eficácia com que um grupo, na quase totalidade de seus integrantes, mobiliza-se contra uma ameaça externa. Tais reflexões ganham um corpo ainda maior quando recaem em exemplos concretos, como a Revolução Farroupilha, que durante dez anos mobilizou uma parcela dos habitantes do Rio Grande do Sul contra a monarquia brasileira, tentando instituir no território um estado de independência e legitimando suas ações de violência contra toda tentativa externa de desestabilizar (ou anular) sua representação ideológica.

É imprescindível ressaltar, nesse sentido, que a concepção de ideologia adotada por este trabalho advém de Marilena de Souza Chaui (1981, p. 93-94), que a define da seguinte forma:

Ideologia consiste precisamente na transformação das idéias da classe dominante em idéias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material (econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das idéias).

Isso significa supor que características específicas necessitam ser generalizadas, a ponto de elaborarem uma identidade para o grupo social. Para que isso aconteça, segundo Chaui (1981, p.94), “é preciso que a classe dominante, além de produzir suas próprias idéias, também possa distribuí-las, o que é feito, por exemplo, através da educação, da religião, dos costumes, dos meios de comunicação disponíveis.” Juremir Machado da Silva (2003, p. 24), corroborando o que se afirma, argumenta que a ideologia é “da família da propaganda”, e “atua pela persuasão e pela vigilância.” Dessa forma, “busca alcançar, por meio de dispositivos de manipulação, o consentimento dos súditos.”

Trazendo a discussão para o contexto da Revolução Farroupilha, vale dizer que a maior parte da população sul-rio-grandense naquele período era composta de índios (remanescentes dos povos nativos da região), mestiços de brancos e índios (os brancos, nesse caso, são os espanhóis)⁵, negros (ainda na condição de escravos) e descendentes de portugueses e açorianos (mais aventureiros, exploradores e oportunistas do que senhores de propriedades rurais), já também em processo de mescla com a etnia indígena. Em síntese, tratava-se de uma massa populacional inculta, analfabeta e despolitizada.⁶ Além desses, havia os imigrantes germânicos, que muito recentemente haviam se integrado ao território. Apenas uma ínfima minoria de senhores era proprietária de grandes áreas de terra, nas quais se orientava a principal produção econômica da então Capitania. Nesse sentido, é possível questionar sobre o tipo de força que mobilizou parte dessa sociedade, que recém se formava, contra o poder imperial. Uma resposta pode ser buscada em Baczko (1986, p. 311), para quem “a potência unificadora dos imaginários sociais é assegurada pela fusão entre verdade e normatividade, informações e valores, que se opera no e por meio do simbolismo.”

⁵ Cf. ORNELLAS, 1976, p. 224.

⁶ Essa afirmação, aparentemente pejorativa e preconceituosa, é feita exclusivamente com o intuito de retratar a sociedade gaúcha da época como sendo primitiva, para quem os mitos seriam apropriados com extrema naturalidade. Num capítulo a seguir, discutir-se-á com maior profundidade esse processo.

Tomando como válida essa afirmação, é lícito supor que uma parte da população, no período da Revolução, embora oriunda de diferentes etnias e culturas e ainda em fase de formação, tentava se identificar com certos bens simbólicos, tais como a liberdade, a igualdade e a fraternidade, provavelmente oriundos do então recente ideário da Revolução Francesa. Mas quem teria introduzido e difundido esses ideais entre os revolucionários? Há que se levar em conta, nesse caso, que a população teria de encontrar, nos ideais importados, tipos regionais que os representassem. Dito de outra forma, os líderes instituídos por essa sociedade deveriam conduzi-la no sentido da manutenção desses novos bens, cuja propriedade era ameaçada por forças externas. Sobre essas lideranças recairia, portanto, toda esperança dos rebeldes.⁷

Surge aqui o que Baczkó considera, modernamente, como a figura do mito político, responsável pelos discursos que veiculam os imaginários sociais. Pode-se afirmar, então, que esse mito é o repositório e o enunciador da ideologia, instituído pelo e para o povo. Em relação ao papel primordial da ideologia no processo de veiculação do imaginário social, Baczkó (1986, p. 304) explica que

é através de suas representações ideológicas que uma classe exprime as suas aspirações, justifica moral e juridicamente os seus objetivos, concebe o passado e imagina o futuro. A luta das classes passa necessariamente pelo campo ideológico. Em cada formação social, as representações ideológicas da classe dominante constituem, também, a ideologia dominante, no sentido em que esta é veiculada e imposta por instituições tais como o Estado, a Igreja, o ensino, etc. A classe dominada só pode opor-se à classe dominante produzindo a sua própria ideologia, elemento indispensável da sua tomada de consciência.

⁷ Cf. Manoelito de Ornellas (1976, p. 165-166), o idealismo em torno da liberdade é herança dos “imigrantes maragatos de Espanha”, que, em solo do novo continente, legaram-no aos “farrapos, homens que haveriam de honrar pela bravura, pelo idealismo e pela renúncia, a tradição de altivez e independência da gente do Sul.”

Sendo assim, é viável pensar numa ideologia produzida pela classe dominante na Província de São Pedro, que reagia contra a ideologia dominadora e impositiva do estado monárquico. Uma parcela da população foi mobilizada, então, para (re)agir contra o opressor. Tem-se, neste ponto, uma pequena idéia do mito já operando na defesa da ideologia através do imaginário social. De forma direta, Baczko (1986, p. 312) esclarece que “os imaginários sociais e os símbolos em que eles (se) assentam fazem parte de sistemas complexos e compósitos, tais como, nomeadamente, *os mitos*, as religiões, as utopias e *as ideologias*.” (grifos nossos).

É importante destacar que, neste trabalho, a figura mítica é entendida como um modelo imaginário em que estão contidas virtudes físicas e morais que um grupo elabora. É exatamente como propõe Mircea Eliade (2002, p. 8), para quem o mito é algo vivo, “no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência.” Para explicar melhor, pode-se tomar o exemplo citado por Baczko (1986, p. 317), das revoluções francesas que antecederam a queda da Bastilha, quando os camponeses revoltosos atribuíam a Henrique IV o “modelo do rei, que respeitava os antigos costumes, aliviava os súditos sobrecarregados de impostos e garantia ao bom povo a tranqüilidade, a justiça elementar e a dignidade.” O rei encarna um mito que poderia restabelecer a ordem social pela justiça, ou, nas palavras de Nilda Teves (2002, p. 65), que servia “como alívio à tirania do real.” Os mesmos revoltosos justificavam a violência através, também, do poema resgatado por Baczko (1986, p. 317) e transcrito a seguir, atribuído a Jean Nu-Pieds, personagem imaginária conhecida como “general do exército do sofrimento” e que se reveste de todas as esperanças dos revoltosos:

João Pé-Descalço é o vosso apoio
Ele vingará a vossa disputa
Libertando-vos do imposto,
Fazendo levantar a jugada,
E livrando-vos de toda essa gente
Que enriquece à custa

Dos vossos bens e da pátria.
Foi ele que Deus mandou
Para impor na Normandia
Uma perfeita liberdade.

No bojo dessa poesia, encontram-se os elementos que veiculam a ideologia vigente naquele período e que justificavam as ações violentas dos camponeses. Ainda para Baczkó (1986, p. 317), “todos estes mitos, articulando-se entre si, traduzem no plano imaginário a grande mola impulsionadora da dinâmica dos revoltosos, isto é, a esperança, se não mesmo a certeza, de uma vitória próxima e fácil.” Isso equivale a dizer que o imaginário social dos franceses assentava-se naturalmente em símbolos, e um desses era o mito do justiceiro popular, o típico herói. Nessa perspectiva, para Constança Marcondes César (1988, p. 37-38),

mito é a expressão simbólica, por imagens, de valores. Esta expressão é carregada de conotações afetivas, o que caracteriza o poder de sedução do mito. Abrangendo uma totalidade dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva, o mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude.

Nesse ponto da discussão sobre o mito, podem-se inclusive buscar subsídios em Roland Barthes (2001, p. 131), quando este afirma que “o mito é uma fala”, cuja existência está associada à formação discursiva e, por isso, apresenta algumas confluências com a ideologia. Entretanto, sem desprezar as características de veiculação de ideologias, opta-se por conceber o mito como uma imagem, ou, conforme Eliade (2002, p. 12), um “Ente Sobrenatural”, idéia que se reforça em Bourdieu (2003, p. 75), segundo quem “às grandes figuras alegóricas da dominação só se podem opor outras *personificações* míticas.” (grifo nosso). No caso específico dos sulinos, essa imagem pode ser previamente descrita da seguinte maneira: durante a época de guerra, o mito era modelo de audácia, destemor, resistência, fidelidade (à República rio-grandense), estando vivo em cada soldado; em tempos de paz, tornou-se símbolo da luta contra a tirania e o despotismo do poder opressor,

extremamente ligado aos valores da terra, e se mantém vivo na ritualística popular, porque através de festas e comemorações é reatualizado constantemente, conferindo aos gaúchos uma espécie de padrão de conduta a ser imitado.

Afirmou-se, anteriormente, que o mito é uma construção simbólica que contém as virtudes que um povo deseja para si. Poder-se-ia dizer mais: não se esperam dele apenas essas virtudes, mas especialmente coragem e determinação para executar também as tarefas necessárias no sentido de resgatar o equilíbrio social que, em dado momento, possa estar abalado. No entanto, essas tarefas nem sempre são lícitas ou moralmente corretas e, justamente por isso, conforme Constança César (1988, p. 38), é possível que se faça a decifração propositadamente incorreta dos valores que um mito veicula. Essa deturpada interpretação com finalidades ideológicas que garantam poder sobre a massa, sobre a maioria, é por ela denominada mistificação. Nesse sentido, segundo João Claudio Arendt (1995, p. 35), no caso do Rio Grande do Sul,

o mito do gaúcho-herói resulta de uma construção ideológica das classes dominantes (estancieiros, charqueadores, políticos e intelectuais), para muitos dos quais interessava a imagem de um homem viril, fiel e guerreiro, que representasse pouco investimento e fizesse parte dos grupos armados locais chefiados por um coronel.

Assim, percorrendo a historiografia e a literatura, desde a mais remota percepção da existência do território sul-rio-grandense até os dias atuais, poder-se-á perceber que o mito do gaúcho-herói é uma construção simbólica e ideológica que não só confere identidade e estabelece uma unicidade para o povo, mas também contribui para encobrir problemas sociais e legitimar o *status quo* da classe dominante. Talvez por isso essa representação imaginária encontrou, conforme será visto adiante, amplo espaço para sua própria divulgação na música de caráter tradicionalista, associada aos festivais.

Quando se faz referência aqui aos primórdios da sociedade rio-grandense, é necessário retroceder a meados do século XVIII, período que precedeu a Revolução

Farroupilha. A incipiente organização social era disposta em torno da sustentação da estrutura econômica das estâncias e/ou em acampamentos militares, com finalidades de defesa de fronteiras. Nesses locais, havia a maior concentração de pessoas, pois os poucos núcleos urbanos eram ainda escassamente povoados. Algum tempo depois, já no século XIX, verificase a insatisfação crescente dos grandes proprietários rurais – que também acumulam para si o *status* de chefes militares –, para quem o tratamento dispensado pela Coroa brasileira é injusto, frente à suposta relevância do território sul-rio-grandense. Assim, cria-se o impasse. Com a necessidade de resgatar o equilíbrio entre os poderes locais e os da monarquia, estabelece-se o conflito.

Para Donaldo Schüler (1987, p. 11), estas estâncias militarizadas “reduzem à ordem o gaúcho ou gaudério”, uma vez que esse habitante do pampa, até aquele momento, existia na qualidade de tipo social apenas como figura secundária, voltada à exploração do gado xucro. O gaúcho, que mais tarde seria mitificado como símbolo de liberdade, reveste-se de guerreiro, associando-se aos estancieiros que se rebelam contra o governo central.⁸

É importante ressaltar que a rebelião, embora abrangesse todo o território, ficou, na prática, confinada apenas à parte meridional da Capitania. Conforme Schüler (1987, p. 12), era visível a falta de unidade da província, pois havia muitos interesses setorizados que não se harmonizavam entre si. O autor explica que

os rebeldes não tiveram apoio no litoral, com exceção de Pelotas, florescente centro de charqueadas. Desde o início (1836), os farrapos foram repelidos na capital da província, Porto Alegre, que permaneceu leal ao Império até o fim do conflito. A região missioneira, escassamente povoada, não podia oferecer apoio de valor. Os imigrantes, sem vínculos culturais com a terra, não se envolveram.

⁸ Há, nesse ponto, uma referência à evolução histórica do termo *gaúcho*. Mais adiante, esse aspecto será abordado com maiores detalhes.

Ainda conforme Schüller (1987, p. 13), ao final do conflito o território viu agravada uma separação provocada por questões étnicas, culturais ou de outros interesses distintos, e “foi por esse tempo que se formou o mito do gaúcho como herói fundador.” O fenômeno que se verificou na província, do surgimento de um herói engrandecido, de um mito, é comum diante dessa carência identitária. Para ele,

a divisão do território em vária extensão (desde o latifúndio fronteiriço até a pequena propriedade dos imigrantes), as pressões econômicas, a necessidade crescente de organização, a derrota na Revolução Farroupilha geraram o ideal do homem livre, heróico, leal, de tempos imemoriais. O mito se formou quando o homem independente tinha desaparecido, integrado inteiramente na ordem econômica e social.

Segundo Guilhermino Cesar (1956, p. 29-30), a supervalorização, pela sociedade, dos homens de ação, dos soldados e comandantes, deve-se, sobretudo ao ambiente carregado de apreensão e às lutas cruentas que marcaram o território desde sua instituição. Valores pessoais, como a audácia e a pugnacidade, já eram perceptíveis desde os primórdios da sociedade, embora o mito propriamente dito ainda estivesse em processo de gestação.

Quem descreve com necessária clareza o modo como a figura mítica opera em situações como essa é Bronislaw Malinowski (apud ELIADE, 2002, p. 23), para quem o mito constitui

uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem [...] Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los.

O mito, então, segundo os autores aqui citados, é uma fala ou uma narrativa, com cujos artificios se tenta justificar um *modus vivendi* social em seus aspectos primordiais ou

essenciais. Ainda em relação à busca da identidade através do mito, deve-se entendê-lo como um fenômeno universal. O vasto elenco de personagens mitológicas sempre aponta modelos a serem seguidos, como forças limitadoras e/ou mobilizadoras da ação do ser humano em praticamente qualquer lugar do mundo. Nesse sentido, é pela orientação em torno dos mitos que uma coletividade constrói o seu imaginário, já que, segundo a historiadora Evelyne Patlagean (1990, p. 291), essa construção ocorre “pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam.” Convém ressaltar que se trabalha aqui com o mito do gaúcho-herói de matriz regional, à medida que se pode constatar o poder do mito atuando no território sul-rio-grandense, espaço com características culturais e históricas bastante particulares.

Nessa perspectiva, para ampliar a discussão sobre o mito do gaúcho-herói, é necessário discutir o conceito de região, já que este mito surgiu num contexto histórico regional e continua atuando sobre a organização social dos indivíduos. Para José Clemente Pozenato (2001, p. 587), há um impasse nas definições entre região e regionalidade. De acordo com o autor, uma região se constitui, “de acordo com o tipo, com o número e com a extensão das relações adotadas para defini-la.” Dessa maneira, a região não é concebida como uma realidade natural, mas, ao contrário, é estabelecida arbitrariamente por quem tem autoridade para estabelecê-la. Por outro lado, o conceito de regionalidade, segundo o autor (2001, p. 590), deveria ser utilizado “para identificar e descrever todas as relações do fato literário com uma dada região”, ao menos no campo da literatura, o que nem por isso tornaria regionalista uma obra artística pelo simples fato de ter sido produzida numa região qualquer. Assim, é facilmente verificável o extenso campo ainda aberto para a discussão acerca desses conceitos.

Buscando-se orientação em Bourdieu (2003, p. 112), percebe-se que “as classificações práticas estão sempre subordinadas a *funções práticas* e orientadas para a

produção de efeitos sociais.” (grifo nosso). Pode-se apreender daí uma idéia formal de região, na qual a busca de práticas sociais identificatórias pode estar no cerne da questão. Nesse caso, o discurso que veicula a identidade coletiva, revestido em verdade com força de lei, “é um ato de conhecimento, o qual, por estar firmado, como todo o poder simbólico, no reconhecimento, produz a existência daquilo que enuncia.” (2003, p. 114).

A interpretação de Bourdieu, associada à de Pozenato, leva a ponderar, não sem amplo questionamento, que região é um espaço institucional de relações dialógicas, cujas representações são reconhecidas pelos habitantes e aceitas pelos outros – que estão separados da região pelas fronteiras –, constituindo uma visão específica de mundo, e cujos valores simbólicos estão associados à busca de uma identidade legítima.

Para efeitos metodológicos, opta-se aqui por conceber região primeiramente como localização geográfica, com especificidade de clima, relevo e vegetação, para depois verificar, nesse território, a identidade construída pelos bens simbólicos da sociedade nele estabelecida. Já as regionalidades podem ser interpretadas como sendo particularidades constitutivas da região, pois são relações específicas dessa e inerentes a essa sociedade.

Os bens simbólicos de uma coletividade, por outro lado, acabam por constituir elementos de sua própria tradição, visto que serão preservados e transmitidos às futuras gerações. De forma complementar, a ritualística, citada anteriormente, tem função primordial no que tange à manutenção das tradições de uma sociedade⁹ e, através dela, verificar-se-á a construção e, principalmente, a manutenção do imaginário dessa sociedade. Na prática, é pelos rituais reeditados de tempos em tempos que o mito se conserva vivo na memória do povo, constatação subsidiada pela ótica de Lúcia Lippi Oliveira (apud VERLINDO, 2004, p. 106), para quem

⁹ O conceito de tradição será abordado com maior profundidade mais adiante, no subcapítulo dedicado ao Tradicionalismo e ao Nativismo.

a memória coletiva é um dos ‘ingredientes básicos da identidade nacional’, principalmente durante as revoluções, quando os povos ‘têm que lidar ao mesmo tempo com a organização de uma nova vida social e política e com a construção de um imaginário capaz de recuperar um equilíbrio perdido’.

Nesse sentido, o Rio Grande do Sul tem, por exemplo, o dia 20 de setembro como data principal de suas comemorações associadas ao culto do mito do gaúcho-herói. Foi nesse dia, em 1835, que eclodiu a Revolução Farroupilha, que, como já se afirmou, mobilizou parte da sociedade gaúcha a favor do ideal da formação de uma república independente. O curioso é que, antes mesmo que a república em solo gaúcho se consolidasse e fosse aceita pela maior parcela dos habitantes da Província e pelo restante do Brasil, o exército farroupilha foi vencido; a república, extinta; e o território rio-grandense, que, de fato, nunca se tornara independente, voltou a fazer parte do mapa do império brasileiro. Mesmo assim, os feitos heróicos daquele período ganharam tal importância, que os versos do *Hino à República*, compostos durante a revolução, são entoados com orgulho por muitos gaúchos até hoje. As festividades em torno da data farroupilha desenrolam-se por vários dias, resgatando, através de inúmeras manifestações, a memória de um tempo em que supostamente se lutou com bravura pela liberdade.

Segundo os versos do hino rio-grandense, o gaúcho, além de “virtuoso”, é “forte, aguerrido e bravo”, sem cujas virtudes pode tornar-se escravo. A ritualística, além de reacender essa memória coletiva, trata de enaltecer a figura do guerreiro virtuoso. Associado à força quase indômita do cavalo, companheiro por excelência do gaúcho campeiro, o humano funde-se imaginariamente com o animal, apropriando-se da figura mitológica do centauro, que cavalga pelo pampa. Curiosamente, julga-se livre para vagar por todo o pampa, como se fosse sua propriedade.

Nessa perspectiva, os Centros de Tradições Gaúchas, como será visto adiante, surgem inicialmente em fins do século XIX com o intuito de recriar e preservar na memória

coletiva as imagens acima referidas, por julgarem-nas adequadas para a manutenção da identidade gaúcha. Esses Centros serão os pólos difusores de toda a ideologia que permeia o que hoje se chama de música tradicionalista e nativista, pois cantar o mito significa mantê-lo vivo. À Música Popular Gaúcha – MPG –, no entanto, esse discurso parece não importar, visto que o imaginário social por ela veiculado é, aparentemente, outro, diverso daquele.

Com enfoque nas letras de um *corpus* de MPG, num segundo estágio da proposta de averiguar a construção e a subsistência do mito do gaúcho-herói, a teoria do imaginário social possibilitará investigar em que medida esse mito continuou ou não habitando o universo dessa vertente musical. Com a análise de algumas letras desse movimento artístico, observar-se-á, por exemplo, em relação ao novo tipo humano aí representado, como se dá a designação da sua identidade, a delimitação do seu território e suas relações com o meio-ambiente, e com os outros grupos sociais, étnicos e culturais.

Ainda de acordo com os propósitos deste projeto, ressalta-se que, embora MPG seja um rótulo pouco aceito inclusive por compositores que se inserem nessa proposta – porque o G (de gaúcha) seria uma forma de segregação do restante do Brasil –, faz-se conveniente preservá-lo nesse trabalho para fins de orientação da pesquisa. Por outro lado, a teoria do imaginário social justifica-se à medida que possibilita a categorização dos elementos reguladores da sociedade, quer no universo tradicionalista e regionalista, quer no âmbito da música popular.

1.3 A formação étnica do Rio Grande do Sul e a origem do mito

Muitos estudos já foram feitos e vasto material se produziu na tentativa de construir o percurso histórico de formação do povo sul-rio-grandense. A investigação ora proposta,

com o intuito de apontar a origem do mito do gaúcho no sul do Brasil, vale-se dos registros de pesquisadores renomados, a fim de desvelar alguns aspectos que servirão de base para a análise do imaginário social na MPG. Entre esses pesquisadores, destacam-se Manoelito de Ornellas, Moysés Vellinho e Augusto Meyer.

Antes disso, porém, é necessário que se proceda à definição de cultura, já que o mito está intimamente relacionado a ela. Por um lado, cultura refere-se à complexidade de comportamentos, crenças, instituições e outros valores que são cultivados e transmitidos por um grupo social através do tempo. Nesse estágio, a cultura está associada à tradição, ou seja, à manutenção de antigos valores. Por outro lado, conforme Nelson Sodr  (1976, p. 3-4), cultura significa desenvolvimento intelectual, ligando-se à id ia de evolu o alcan ada pelo progresso, t cnica, experi ncia de produ o e de trabalho, instru o, educa o, ci ncia, literatura e arte em uma sociedade em determinada etapa hist rica.

Jos  Clemente Pozenato (1990, P. 39), por sua vez, prop e uma distin o entre civiliza o e cultura, estabelecendo para esta o  mbito da produ o intelectual e te rica, e para aquela o  mbito de dom nio pr tico. O autor exemplifica sua proposta afirmando que, no caso espec fico da forma o da sociedade sul-rio-grandense, a civiliza o e a cultura s o concomitantes:

Durante muito tempo, na regi o da campanha, houve uma produ o material, baseada numa explora o do gado. Essa explora o do gado era poss vel, primeiro, porque havia um dom nio de determinadas t cnicas, havia uma tecnologia de manipular esse tipo de produ o, com determinado tipo de rela oes sociais de produ o, em que havia um senhor, do tipo mais ou menos feudal, que era dono de uma sesmaria e tinha a seu servi o os pe es, que realmente iam para o campo "paletear". Esse processo, no seu conjunto, cria uma civiliza o (h  uma civiliza o pastoril) e cria t mbe m uma cultura, ou seja, a proje o de um universo de representa oes. Se formos examinar essas representa oes podemos perceber que elas apresentam dois tipos: um tipo est  vinculado ou nasce dos produtores materiais, que s o os pe es, os subordinados e suas f m lias e, um outro, nasce do outro lado da rela o social, dos donos da sesmaria, que utilizam os pe es para a produ o e, como atividade complementar, colocam armas nas m os deles e os convocam para de vez em quando irem brigar com os

castelhanos na fronteira. Então se cria esse misto de cultura no plano pastoril e no guerreiro.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que essa sociedade, desde os seus primórdios, já tinha uma cultura própria, herdada de seus elementos étnicos formadores, estando, assim, associada aos hábitos, crenças e valores dos povos colonizadores, os quais, por sua vez, foram agregados às representações culturais advindas das relações sociais que se estabeleciam com “os donos das sesmarias”

Da mesma forma, pode-se dizer, ainda, que essa já era uma cultura de cunho regional, visto que se verifica nesse território o cultivo de valores diversos das capitânicas mais ao norte, por causa de questões políticas, climáticas, geográficas e étnicas. A cultura regional, que, ao longo do tempo, será vivida e revivida dentro e fora do território gaúcho, tem, também, caráter regionalista.

Para Afrânio Coutinho (1969, p. 220), o regionalismo, de um modo geral, cumpre a função de extrair a substância real daquilo que se considera região, e representá-la artisticamente. Segundo ele, “essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra.”

Investigando a etimologia do vocábulo *maragato*, Manoelito de Ornellas atribui a formação do gaúcho brasileiro à verve aventureira de descendentes de espanhóis que, primeiramente, haviam se situado no atual território do Uruguai e no sul da Argentina, para, mais tarde, ocuparem o sul do Brasil, ou seja, a Capitania do Rio Grande de São Pedro. Esses espanhóis, por sua vez, eram mestiços dos árabes que durante quase um milênio, após

invasões de numerosos exércitos, tinham ocupado praticamente toda a península ibérica (incluindo Portugal), tentando impor a cultura muçulmana.

A vinda dos espanhóis à América iniciou-se com a primeira expedição de Cristóvão Colombo e, a partir de então, eles chegaram também à Província de São Pedro, em grande número, em todas as expedições seguintes, para não mais voltarem ao Velho Continente. O cavalo, que mais tarde seria adotado como companheiro inseparável do gaúcho, veio com eles. Segundo Ornellas (1964, p. 32), o gaúcho, portanto, tem origem mestiça, pois

nasce do ventre fácil da índia, com o pai peninsular, dono das tradições árabes, que vinha à América fosse espanhol ou português, trazendo a indumentária, o cavalo e os meios de vida que o avô oriental lhe ensinara por quase um milênio de ascendência direta... É fácil de concluir que o gaúcho não é dono somente dos hábitos do cavaleiro do Oriente, mas também do sangue crismado do infiel, nas terras da Península; o gaúcho, como todo ibero-americano, mas o gaúcho, especialmente, pela vida pastoril que o meio lhe proporcionou.

Moysés Vellinho (1964, p.41), por outro viés, aprofunda a questão étnica da formação desse povo, apontando que as tribos indígenas já estavam dizimadas quando, em 1750, levou-se a cabo o Tratado de Madri, de modo que o elemento autóctone não teria participado essencialmente no processo de formação. Para o autor, o gaúcho origina-se da fusão de “gente oriunda de outras capitâneas, principalmente de São Paulo, reinóis, açorianos, retirantes da Colônia de Sacramento, entre os quais se encontravam brasileiros de todos os quadrantes.” Conforme ele, havia uma política de associação desses outros povos com os indígenas, disposta pela Metrópole, para atraí-los à sua causa, ou seja, o propósito de povoar pacificamente o Rio Grande do Sul e garantir a fronteira com os gaúchos do Prata.

Há que se citar, também, na composição étnica e cultural do gaúcho, a presença do negro, “não apenas no estreito âmbito doméstico nem só no serviço das charqueadas”. Vellinho (1964, p. 42) afirma que “a faina pastoril contou igualmente com o braço negro,

embora em número discreto, mas isso não impediu que o homem de cor se tornasse bom campeiro e bom soldado.”

As obras analisadas nessa perspectiva não abrangem os elementos indígena e africano em termos numéricos, talvez até pela dificuldade de encontrá-los nos censos daquela época, dada a sua condição de não-cidadão, ou seja, de escravo. Com o intuito de registrar tais números e, por conseguinte, verificar a relevância dessas etnias na formação do tipo social gaúcho, busca-se subsídios nos estudos de Fábio Kühn (2004, p. 72-73). Segundo esse autor,

no caso da região mais antiga de colonização do Continente, os Campos de Viamão, em 1751, mais de 42% de sua população era composta por cativos de origem africana, além dos cativos indígenas que somavam cerca de 3%. No total, mais de 45% da população era cativa, um percentual muito elevado.

Constata-se, portanto, um número elevado de africanos, mesmo que na condição de escravos, nos primórdios da fundação da Capitania. Toda essa mescla de etnias, por outro lado, fixou-se, aos poucos, em povoados ou em arranchamentos militares, tendo por líder o próprio estancieiro, que, conforme Vellinho (1964, p. 41-42), “em momentos de perigo, [...] a serviço do rei, ou na guarda de suas terras e rebanhos, reunia a sua gente e improvisava-se em chefe de milícias, pronto para o que desse e viesse.” É dessa forma que se pode afirmar, referindo-se ao que foi dito anteriormente, que a população rio-grandense, até o início do século XIX, era composta por uma massa inculta (por arranjar-se em uma sociedade aos moldes primitivos), analfabeta (dada a quase total inexistência de escolas no território¹⁰) e despolarizada (por viver basicamente em regime militar ou de escravidão. Ou ainda como Pozenato citou anteriormente, num regime “mais ou menos feudal”).

¹⁰ José Pereira Coelho de Souza (1964, p. 269) esclarece que, embora a educação já estivesse prevista desde o plano de Pombal para Portugal e suas colônias, em 1759, foi somente em 1820 que foram estabelecidas escolas de forma eficaz na Capitania do Rio Grande de São Pedro: “Assim, no regime colonial, indecisa, desconexa e lenta é a ação educacional exercida sobre as novas gerações.”

Esclarecido esse aspecto da formação étnica, volta-se outra vez à questão da identidade cultural, para o que as palavras de Moysés Vellinho (1964, p. 41) soam elucidativas. O estudioso afirma que

foi justamente no campo, cenário de nossas lides guerreiras e pastoris, que se ergueu o tipo social cuja idealização se projetou no tempo, carregando consigo os estímulos morais e emocionais de que se nutre o Rio Grande como unidade histórico-sociológica e que, através das gerações, o confirmam na identidade de si mesmo.

Essa idealização toma tal corpo e configuração, a ponto de outros povos, que mais tarde se agregam aos já existentes no território, comungarem dos mesmos valores instituídos por essa “legenda guerreira”. Referindo-se aos imigrantes germânicos, Vellinho propõe que é a esse núcleo cultural que “se vão agregando progressivamente, num vasto processo de aculturação e de incentivo à criação de valores novos, os descendentes das levas de imigrantes que para cá foram trazidos a partir de 1824.”

Ruben Oliven (2002, p. 167), por sua vez, ao discutir a questão identitária do gaúcho, reafirma o que Vellinho já constatara, ou seja, que a sociedade gaúcha identifica-se com valores instituídos a partir de um passado de domínio da terra e defesa de fronteiras:

Na construção social da identidade do gaúcho brasileiro, há uma referência constante a elementos que evocam um passado glorioso no qual se forjou sua figura, cuja existência seria marcada pela vida em vastos campos, a presença do cavalo, a fronteira cisplatina, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra, etc.

É importante dispor, neste ponto, de elementos que comprovem ser essa identidade uma construção ideológica, já que o termo *gaúcho* não teve sempre a conotação heróica inerente ao habitante do Rio Grande do Sul. Para Oliven, tal significado foi construído, por exemplo, pela literatura, a partir do século XIX, e, mais tarde, pela historiografia. Originalmente, “tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região onde a fronteira era bastante móvel em função dos conflitos entre Portugal e Espanha.”

Deveu-se a finalidades de organização de propriedades e manutenção de milícias regulares, essa fusão entre campeador e soldado, idealizada pelos proprietários das grandes áreas, reelaborando o termo de um sentido pejorativo para uma conotação gentilica.

Conforme Augusto Meyer (1957, p. 18), os gaudérios eram homens pouco afeitos às leis e que “moravam na sua camisa, debaixo do seu chapéu.” Sua condição de andarengos errantes e promotores de atividades ilícitas, como o contrabando, por exemplo, era fruto de uma política econômica imposta pelo patriciado rural, que os excluía da sociedade. Os senhores das sesmarias preferiam valer-se da mão-de-obra escrava para as lides do campo, pois não havia, no caso dos escravos, a necessidade de pagar salários. Nas ocasiões de guerra, no entanto, o estancieiro apelava aos gaudérios para a formação de uma milícia. Esses, na perspectiva de obter alguma vantagem, respondiam ao chamado. Segundo Meyer (1957, p. 32), dessa forma “toda a gaucharia, portanto, fossem paisanos ou gaudérios, acudia ao apelo dos comandantes, estancieiros quase sempre, e criavam-se aos poucos novos laços de solidariedade entre eles.”

Um pouco mais tarde, com a mudança das condições de vida na campanha e o trabalho das estâncias já mais organizado, o gaudério começa a perder sua característica nômade. O trabalho que prestava nas estâncias concedeu-lhe uma classe, criando-se, dessa maneira, um tipo social. Conforme Meyer, “foi por este lado que o dictério *gaúcho* entrou a recompor-se de sentido, tomando um banho de regeneração.”

A evolução e a mudança de significados em torno do gaúcho, segundo o autor (1957, p. 35), obedecem a uma cronologia disposta do seguinte modo:

Logo de início, para os capitães-generais ou autoridades ou primeiros proprietários de terras – ladrão, vagabundo, contrabandista, coureador; para os capitães de milícias e comandantes de tropas empenhados em guerras de fronteiras – bombeiro, chasque, vedeta, isca para o inimigo, bom auxiliar para o munício e remonta; nas guerras de independência do Prata, ou nas campanhas do sul - lanceiro, miliciano; a contar de certo momento histórico, no Rio Grande do Sul, para o homem da cidade – o trabalhador rural, o

homem afeito aos serviços do pastoreio, o peão de estância, o agregado, o campeiro, o habitante da campanha; na poesia popular, um sinônimo de bom ginete, campeiro destro, com tendência para identificar-se com os termos *guasca*, *monarca*; e, finalmente, para todos nós, um nome gentílico.

Observa-se nitidamente que os adjetivos associados aos termos gaudério e gaúcho vão perdendo o caráter pejorativo à medida que sua mão-de-obra e sua habilidade com as armas tornam-se úteis à sociedade. Nesse sentido, pode-se afirmar que a regeneração do termo atingiu o sentido que carrega hoje por motivos “francamente encomiásticos”. Conclui-se, dessa forma, que o mito do gaúcho-herói é uma construção ideológica da classe dominante, para quem esse tipo social era de máximo interesse. Tal afirmação ganha ainda mais subsídios nas palavras de Flávio Loureiro Chaves (1983, p. 2), que igualmente constatou a origem mítica do gaúcho na construção ideológica:

À medida que foi desfigurado e distanciado das origens, o gaúcho também foi nobilitado. Nobilitou-o esta perspectiva senhorial dos grandes proprietários rurais a quem interessava diretamente estabelecer a identidade entre o peão e o soldado, atribuindo-lhe uma aura heróica. Nobilitou-o, logo adiante, a palavra de historiadores, fazendo-o protagonista duma epopéia brasileira, que vai das Guerras Platinas à Campanha do Paraguai, passando pela Revolução Farroupilha de 1835. Trata-se essencialmente de um fenômeno ideológico o processo de construção do gaúcho como campeador e guerreiro, inserindo-o num espaço histórico onde os atributos de coragem, virilidade, argúcia e mobilidade são exigidos a todo momento, transportando-o ao plano do mito. E não há caso em que transpareça tão claramente a vitória da ideologia.

Conforme se verificou até aqui, tem-se, nos primórdios da sociedade sul-riograndense, a presença de várias etnias, que contribuíram com mais ou menos intensidade nos processos de formação de uma identidade cultural. O mito do gaúcho-herói, elaborado a partir de então, foi, portanto, a imagem por excelência na qual a sociedade encontrava as forças limitadoras de sua organização e na qual recaíam os anseios coletivos e idealizados do porvir.

Nesse sentido, a literatura que surgirá em meados do século XIX encontrará terreno profícuo para contar, em prosa e verso, as grandes façanhas do monarca das coxilhas e do

centauro dos pampas. À historiografia caberá, por razões ideológicas ou meramente ufanistas, perpetuar tais imagens como verdadeiras e, portanto, aparentemente definitivas.

1.4 O mito na literatura

1.4.1 Dos primórdios à Revolução Farroupilha

Com o objetivo de discutir o mito na literatura do Rio Grande do Sul, desde os primórdios até a alvorada do século XXI, busca-se, especialmente, suporte em Guilhermino Cesar, Augusto Meyer, Donaldo Schüler e Regina Zilberman. O objetivo dessa seção é mostrar como o mito foi apropriado pela literatura e como esta contribuiu para sua construção e subsistência no imaginário social dos gaúchos.

Guilhermino Cesar afirma existirem dois tipos de literatura: a “popular”, de origem oral, inculta, comum às camadas populares; e a “cultura”, que circulava de forma escrita em meio à elite alfabetizada. Em tal contexto, as obras literárias não circulavam facilmente pela Província, principalmente em se tratando de autores locais. As dificuldades eram enormes. A maior parte delas se valia dos jornais da época para serem publicadas. Por outro lado, a literatura oral, que não dependia da escrita, era a mais comum entre a maioria dos habitantes. Pelo fato de não haver escolas ou o acesso a elas ser negado, o analfabetismo era a regra, não a exceção. Por isso, boa parte dessa literatura, geralmente musicada e cantada, composta em redondilhas de gosto popular, foi, mais tarde, recolhida de seu meio e publicada em cancionários, inicialmente, por Apolinário Porto Alegre. Na opinião de Guilhermino Cesar (1956, p. 50),

quem percorra o cancionário gaúcho perceberá bem vivas as pegadas do heroísmo farrapo. A redondilha maior, medida familiar ao descante da gente simples, foi a preferida na louvação dos nomes e feitos que mais

impressionaram a imaginação popular, bem como na repulsa aos delegados imperiais, aos cabos de guerra a serviço da ordem.

Propondo que o gaúcho se beneficia dos ideais e dos modelos literários importados do Velho Continente, Donald Schüler (1987, p. 13), de forma ainda mais pontual, afirma que “contribuiu para a mitificação o cancionero de origem peninsular trazido pelos açorianos.”

Tem-se, assim, em meio à literatura das camadas populares, o ponto de partida para a compreensão de uma figura perfeitamente identificada com o ambiente de guerra – essencialmente a Revolução Farroupilha – e com o pampa – o seu chão por excelência –, ambos reais e idealizados. Nos acampamentos, nos galpões, em torno do fogo-de-chão, sempre que algum armistício se impunha, afloravam as manifestações artísticas e o gaúcho-herói era cantado em verso, atingindo em cheio aqueles que viam nele um modelo de conduta social.

No caso específico dos gaúchos, parece ser possível afirmar que o anseio de liberdade, de igualdade e de justiça, mesmo inconscientemente, encontra lenitivo no mito, que serve não só de paliativo para os sacrifícios impostos pelo dia-a-dia, mas também de ânimo para as vicissitudes do porvir. Em contrapartida, os senhores das sesmarias, necessitados de mão-de-obra e de soldados, valem-se das mesmas representações simbólicas do mito para atingirem seus objetivos econômicos. Além disso, para a classe dominante, o mito garantiria uma unidade, constituindo-se num elemento estratégico de relevante importância no sentido da defesa do território contra os invasores. Foi através do isolamento, do distanciamento das demais regiões, que a sociedade sulina encontrou os dispositivos necessários para solucionar as suas deficiências e dificuldades. Nesse sentido, para Guilhermino Cesar (1956, p. 69),

a sociedade rio-grandense, acostumada ao sofrimento oriundo da luta com os espanhóis e do clima ríspido e variável, adquiriu bem cedo, isolada como se

achava no extremo Sul, a certeza de que não podia esperar grande coisa dos irmãos do Norte. Persuadiu-se de que só devia contar com suas próprias forças.

A figura do peão de estância ganha, assim, contornos míticos associados à destreza na lide campeira. Conquanto a terra nunca venha a ser sua propriedade, trata-a como se fosse sua, defendendo-a com a vida, se necessário, e nela se sentindo livre. Surge, então, o “monarca das coxilhas”, que, conforme Augusto Meyer (1959, p. 212), já existia desde antes da Revolução de 35 e cujas características se percebem nesta glosa:

Nos meus pagos sou moço conhecido
Por monarca de grande opinião;
Tenho fama em todo este rincão
E por Deus que sou quebra destemido.

Também é exaltada sua habilidade no trato com o cavalo, de modo que homem e animal passam a ser vistos como unos. É o que se passou a chamar de “centauro dos pampas”, muito embora a invocação mitológica esteja associada à literatura clássica e, justamente por isso, a expressão pareça ter origem erudita.

Na opinião de Guilhermino Cesar (1956, p. 62), a literatura culta muito deve aos “anônimos incultos”, pois o que “existe de mais rude e característico do linguajar da campanha exerceu poderosa influência na língua culta.” Portanto, são modos literários associados. Quanto aos autores ligados à arte literária, Cesar (1956, p. 51) expõe que os primeiros a surgirem, ainda nem bem terminadas as batalhas, tinham o “eco de uma latente necessidade de repouso e de construção.”

As manifestações orais que garantem a transmissão da cultura também se fazem através da música. Conforme Cesar (1956, p. 49-50), “foi sobretudo na campanha, ao gemido da viola crioula, instrumento que ainda predominava entre as populações do interior, que os cantores registraram, em suas coplas imperfeitas, os grandes lances da gesta de 35.” Esses

parecem ser os primeiros indícios da hoje denominada música tradicionalista, que carrega em seu bojo a utilização de instrumentos típicos para executar composições que perpetuam a imagem do gaúcho-herói. Ver-se-ão, nessas composições, nos *motivos de fandango*, nos *motivos de trova e descante*, e, principalmente, nos *motivos da guerra dos Farrapos*, resgatados pelo Cancioneiro Gaúcho, entre outras referências temáticas, a bravura indômita do gaúcho, o destemor diante da guerra, a busca do ideal de liberdade, o amor pelo pampa, o desprezo aos gringos ou aos “orientais”, a idealização da mulher, o respeito para com o amigo, a lealdade ao “chefe”, a alegria bufona, o apego aos costumes, tais como o churrasco, o chimarrão, as bailantas. Apesar de a música tradicionalista sofrer algumas modificações ao longo do tempo, principalmente com a agregação de novos instrumentos, ela manteve seu caráter temático básico até os dias atuais.

1.4.2 O Partenon literário

Em 1868, é criado o *Partenon Literário*, uma espécie de academia literária, embora somente a 2 de junho de 1910 surja oficialmente a Academia de Letras do Rio Grande do Sul. Os autores ligados ao *Partenon* não somente produziram obras de alto sentimento nacionalista comuns ao Romantismo, mas, através de livros, de jornais e tribunas, estabeleceram o centro nervoso intelectual do Rio Grande do Sul. Além disso, defenderam a Abolição e a República, e editaram, ao longo de dez anos, embora com algumas interrupções, uma revista na qual expunham os seus ideais românticos, liberais, humanistas e republicanos.

Para tornar clara a relevância do *Partenon* em torno da manutenção do mito regional, destaca-se um apontamento singularmente importante de Guilhermino Cesar (1956, p. 173-174), para quem

o peão da estância, herdeiro do monarca das coxilhas, do herói dos tempos primevos, o peão que era já agora uma desbotada imagem da liberdade e ousadia do outro, passou a representar para os escritores, por efeito de uma transposição perdoável, o brio, a altivez e a coragem pessoal do antigo senhor das savanas. Ocupou, aqui, o lugar que coubera ao índio e ao negro na literatura liberal que desde Macedo enfartara as letras do centro e do norte do país. Para seu sofrimento, a sua resignação de pária em decadência, caminhou célere a imaginação dos nossos artistas. Fixaram-no de mil modos - nas fainas da vida campeira, nas rixas políticas, nas carnagens da luta externa, nimbado sempre por uma auréola de campeador medieval. Puro romantismo, animado por uma indiscutível autenticidade crioula.

Definitiva, a declaração é ímpar para que se compreenda a produção literária do *Partenon* como um projeto institucionalizado e genuíno de o gaúcho “explicar-se a si mesmo e ao Brasil.” Abre-se, assim, o ciclo da “literatura regionalista, dita gauchesca, como consequência de uma atitude mental necessariamente combativa.”

O engajamento político dos membros do *Partenon*, muitos deles oposicionistas entre si, acabou por enfraquecer a agremiação. Com o regime republicano brasileiro prestes a se estabelecer, o cenário político estava revolto, e as divergências internas acabaram por dar fim, em 1885, à *Sociedade Partenon Literário*. Entretanto, conforme Guilhermino Cesar (1956, p. 185), “sua obra principal já estava concluída. Divulgara autores e livros, estimulara o trabalho individual, transformara os hábitos de vida mental do Rio Grande do Sul, em tudo conferindo dignidade à missão do homem de letras. Esse foi o seu maior legado.” Acrescente-se ainda que contribuiu, de forma singular, para concretizar a existência do mito do gaúcho-herói.

1.4.3 A literatura realista pós-romântica e o Modernismo

De modo geral, a literatura produzida até fins do século XIX vincula-se direta ou indiretamente ao propósito de criar e manter a identidade cultural sul-rio-grandense. À parte as questões políticas que por vezes antagonizavam autores, pode-se dizer que, embora

adversários, subsidiavam-se na mesma vertente comum já cristalizada, ou seja, o mito do gaúcho-herói, que lhes servia de pano-de-fundo para grande parte da construção textual.

Entretanto, nas primeiras décadas do século XX, não existe no Estado um programa específico que fomente uma ou outra tendência literária, tal como se observa nas demais regiões brasileiras no mesmo período. Consoante Donald Schüller (1987, p. 9), nesse sentido, “a poesia desenvolve-se no Rio Grande do Sul com certa autonomia.” Por outro lado, nessa época, os autores gaúchos também vivenciam um fenômeno de caráter nacional: a tendência ao regionalismo. Embora a inclinação localista como temática já venha desde as primeiras manifestações artísticas, orais, foi justamente pelo veio aberto por José de Alencar, em obras como *O Gaúcho*, por exemplo, de 1870, que se estabelece uma espécie de “ciclo regionalista sul-rio-grandense”. Esse fenômeno, afirma Regina Zilberman (1980, p. 35), será verificado até os primeiros anos do Modernismo e ressurgirá, renovado, nos anos de 1930.

Conforme a autora (1985, p. 35-36), o regionalismo gaúcho pode ser caracterizado por três fatores: o tipo humano escolhido, o meio espacial e o emprego de um determinado tempo histórico. Sendo assim, é imprescindível citar, nesse período, a obra de Simões Lopes Neto, com o trabalho de pesquisa folclórica e histórica em *Cancioneiro Guasca, Contos gauchescos e Lendas do Sul*. Para Schüller (1987, p. 39), o conjunto elaborado por Simões Lopes entre a manifestação popular e a erudita demonstra o esforço “para erguer uma literatura capaz de orquestrar grandes complexos, profundos anseios.” Zilberman (1985, p. 38), por sua vez, afirma ser com esse autor que “a mitologia gaúcha alcança seu apogeu, pois Simões Lopes alça o vaqueano à condição de mito com os *Contos Gauchescos* e as *Lendas do Sul*.”

Entretanto, a temática de Simões Lopes não é um fenômeno isolado. Contemporâneos entre si, Manuel do Nascimento Vargas Neto, Manoelito de Ornellas e Tirteu Rocha Viana, mesmo alheios ao movimento levantado e defendido pelo centro do País

na década de 1920, de repúdio à literatura de caráter estrangeiro, “continuam apegados ao temário campeiro.” Encontrar-se-á, na obra desses autores, toda a visão de mundo através das lides do campo. Para Schüller (1987, p. 147), nesses poetas, o “gauchismo é um modo de ser, sentir e pensar.” Por isso, não se pode esperar “posição crítica diante dele, já que falta toda a distância para fazê-lo.”

Há que destacar também, nesse mesmo período, o Augusto Meyer poeta, que, na análise de Schüller (1987, p. 198-199), “elevou o mito gaúcho a preocupações universais, descobriu no regional o humano.” Diferentemente do tratamento até certo ponto simplista que a poesia campeira empregava, os versos de Augusto Meyer partem do prosaico e o transcendem. Encontra-se em sua obra “a valorização do momento presente: o dia e a noite, o cigarro, o quebra-luz, o tapete, a mulher, uma manhã de estância, risadas de João-de-Barro, a casa antiga, quero-queros, matungos bofando de focinho no pasto, as ovelhas, o potrilho zaino que relincha, o regato, a chuva e o minuano.” Todos esses elementos, comuns aos gaúchos, são orientados no sentido de alguma busca, de algum questionamento ou de alguma constatação. Sobre a poesia de Augusto Meyer, Schüller (1987, p. 200) afirma que o apelo ao mito é a consciência do poeta sobre a impossibilidade humana de conceituar os elementos da vida:

Paradoxalmente, ainda há um plano em que os homens se comunicam verdadeiramente (além da cotidianidade vivida por todos): é o plano do mito. O mito é de uma persistência e universalidade espantosa. E é na idade da razão e da crise que o homem lhe descobre a riqueza e a profundidade. O mito encerra veladamente verdades básicas em que o homem constantemente se reconhece e se reencontra. Isto é tão verdadeiro que já há muito recusamos a linguagem conceitual dos gregos, mas preservamos obstinadamente os seus mitos e os reinterpretemos constantemente. A comunicabilidade da poesia de Augusto Meyer reside, além da valorização do cotidiano, no poder sugestivo de seus mitos. Sentida a precariedade dos conceitos, o poeta comunga no mito com a grandeza e a beleza da vida.

As mudanças impostas à política e, conseqüentemente, à vida em geral a partir da década de 1930 impõem também mudanças nos rumos da ficção literária de toda a nação. Observa-se que, nesse período, consolida-se a primeira administração de Getúlio Vargas e a derrocada da dinastia castilhista no Rio Grande do Sul. O regionalismo como temática se mantém entre os principais autores, mas o clima não é mais apenas de ufanismo e, sim, de denúncia social. Um dos principais nomes desse período é Cyro Martins, cuja trilogia *Sem Rumo, Porteira Fechada e Estrada Nova*, voltada à realidade do *gaúcho a pé*, constituirá, consoante Regina Zilberman (1985, p. 69), “uma nova visão do herói tradicional dos pampas, apresentado no seu estado atual: de penúria econômica e desenraizamento social, já que foi jogado para fora do campo, vivendo como um pária da sociedade urbana.”

Note-se que, ao representar o novo e precário estado do herói tradicional, retoma-se o ideal associado à vida campeira. Dito de outra forma, a denúncia da realidade urbana apresentada por Cyro Martins, em que o gaúcho não tem moradia, perdeu o *status* social, não encontra trabalho e se vê afastado do cavalo, é o indicativo do ideal alienante e ideológico da vida campeira, o tipo de vida associado ao mito do gaúcho-herói. Sobre *Porteira Fechada*, Zilberman (1985, p. 70) afirma que “ainda é o passado a época privilegiada, uma vez que o presente é o tempo da desonra; do mesmo modo que o texto promove a superioridade do campo sobre a cidade, já que a corrupção do protagonista só foi possível no meio urbano.”

Esse realismo proposto por Cyro Martins, que encontra pares em Aureliano de Figueiredo Pinto, Ivan Pedro de Martins e Pedro Wayne, apresenta-se como a contrapartida do regionalismo ufanista da década anterior. Em outras palavras, se a narrativa ufanista idealiza o campo, a realista critica o meio urbano. Percebe-se que, tanto num como noutro enfoque, o meio rural é visto como superior, do mesmo modo que vai ocorrer, como se verificará na seção seguinte, no momento em que o Nativismo, enquanto vertente temática, aparentemente irá se opor ao Tradicionalismo.

Quanto à poesia da geração de 30, Schüller (1987, p. 207) opta por defini-la “evasionista”. Consoante o autor, “os evasionistas mostram que a terra já não é o único valor. Em alguns, sonho e utopia valem mais do que impérios de bovinos.” Há, eventualmente, na longa análise de Schüller, um certo tom de acusação aos poetas desse período, pela “despreocupação com as solicitações históricas.” (1987, p. 218). Essa afirmação parece ser fundamental para afastá-los do intuito da investigação ora proposta, uma vez que não foram operantes no sentido da vivificação do mito do gaúcho-herói, a não ser, talvez, de forma tênue, no caso de Ovídio Chaves, que, ao retratar o cotidiano, busca “os heróis entre a gente simples.”

A prosa da geração de 30, no entanto, embrenhou-se bem mais profundamente na ficção regionalista, privilegiando o cenário rural como ponto de referência. Mas, segundo Zilberman (1985, p. 74-75), aspectos originais aos ficcionistas, tais como “o aumento da produção industrial, o crescimento das cidades e o paulatino fortalecimento das classes urbanas, burguesia e operariado”, tenderão a uma visão mais detalhada das nuances urbanas. Nesse contexto, por exemplo, encontra-se Dyonélio Machado, sobre o qual chama atenção a afirmação da autora, que caracteriza as principais personagens de *Os ratos* como “homens humildes em meio a uma realidade hostil, que não compreendem, nem (se) submetem.”

Impossível referir-se a esse período sem citar Erico Verissimo. A amplitude de tipos humanos que permeiam o conjunto de sua obra representa, principalmente na trilogia *O Tempo e o Vento*, a evolução da sociedade sul-rio-grandense, desde os primórdios missioneiros até meados do século XX. Para Zilberman (1985, p. 85), essa obra “consiste na grande saga do Rio Grande. À moda dos romances de família, o Autor retrocede às origens míticas do Estado.”

Quanto à questão ideológica, já abordada anteriormente, que permeia a manutenção do mito do gaúcho-herói na literatura, a autora afirma que *O Tempo e o Vento* atendia a essas

reinvidicações, à medida que “a história do continente Sulino confunde-se com a trajetória dos donos do poder, revelando que o percurso político do Estado sempre atendeu aos interesses da camada proprietária, protagonizada pela família em questão.” (os Terra Cambará).

Embora o percurso dessa dissertação tenha estabelecido o propósito de tão somente verificar a rota de subsistência do mito do gaúcho-herói, julga-se oportuno frisar a ruptura do enfoque literário que se dá a partir dos romances de 30. Sobre esse divisor de águas, observa-se o esvaziamento do caráter ufanista das narrativas associadas ao gaúcho e o aprofundamento de questões relacionadas à formação étnica da sociedade. Nesse sentido, Zilberman (1985, p. 92-93) afirma que

o romance de 30 e a obra de ficção de Erico Verissimo despojam a literatura regional da carga promocional do gaúcho. A partir daí, a narrativa não poderia deixar de ser crítica, de modo que, voltada à exploração da história da ocupação do território, incorporou estes dois procedimentos: a pesquisa do passado e a postura interrogativa quanto ao processo de formação racial e, sobretudo, social. Deste modo, voltando-se a diversos conjuntos humanos (alemães, açorianos, judeus), percebe-se nos escritores uma unidade de atitude, que diz respeito à posição crítica adotada.

Há que se ressaltar aqui um aspecto fundamental para a sustentação do mito, que está dissociado da evolução natural da abordagem literária: quando a Revolução completava seu centenário, o mito estava instituído. Desse modo, a mesma literatura, que cumprira missão primordial na preservação da imagem mítica, ainda no século anterior, não teria força suficiente para extingui-la.

Sucedese, então, outro período literário, em que, ao modo de Erico Verissimo, Cyro Martins, Dyonélio Machado e Luís Antônio de Assis Brasil, a Revolução Farroupilha seria questionada ou até execrada. Nessa nova etapa, o imigrante e seu descendente teriam expostas as feridas causadas pela discriminação sofrida durante muitos anos, bem como a política tradicional encontraria contestações. O herói farroupilha, emblematizado, principalmente, na

figura de Bento Gonçalves, conheceria um revés nunca antes apresentado de maneira sistemática nas letras sulinas, sendo representado como guerreiro cuja causa não tem nobreza ou cuja morte não faz sentido. Em *A Prole do Corvo*, de Luís Antônio de Assis Brasil, por exemplo, encontra-se nitidamente essa desmitificação. Acerca da figura de Bento Gonçalves, nessa obra, Regina Zilberman (1985, p. 98-99) afirma que

ele é o ídolo derrubado de um altar consagrado pela tradição oficial rio-grandense. Em vez da figura exemplar e leal que figura nos textos regionalistas, temos um líder tirânico e muito pouco amado por seus seguidores. É a esta dessacralização que procede o romance, invertendo o modelo heróico corroborado pelo discurso oficial e pelos interesses da classe proprietária, que tinha em Bento Gonçalves seu grande emblema.

Além de Assis Brasil, incluem-se ainda, nessa mesma linha, entre outros, Viana Moog, Josué Guimarães e Moacyr Scliar.

Por outro lado, a poesia veio, desde o alvorecer do século XX, como já se afirmou, num caminho avesso à prosa. Para Zilberman (1985, p. 117), a lírica rio-grandense, “cujo ponto alto proveio da geração simbolista, viveu grandes dificuldades para se libertar das influências dessa estética.” A poesia tradicionalista, na qual o mito do gaúcho-herói sempre encontrou sustentação, vinha em decadência desde a década de 20, minada, também, por esse contexto realista comum à prosa. Entretanto, com os novos ares democráticos que o final da Segunda Guerra trouxe, inclusive ao Rio Grande do Sul, e vivificada por instituições dispostas a reacenderem a chama da tradição sulina, essa modalidade poética ganha novo impulso. Schüler (1987, p. 240-241) esclarece que, a partir de então,

os Centros de Tradição Gauchesca, idealizados por Paixão Cortes e Barbosa Lessa, espalham-se pelo Estado, estimulando o interesse por hábitos locais e produzindo vigorosa florescência de festivais da canção nativa em que poetas popularizam textos de valor. Livros de orientação campeira, além de repisarem vocabulário, sintaxe, ritmos e temática sempre freqüentados, apresentam inovações apreciáveis.

Segundo Schüller, é notável como o orgulho de ser gaúcho, o apego e a idealização da terra e, principalmente, a lealdade ao que simbolizam os valores do povo sul-riograndense, retornam com nova força nesse período. Jayme Caetano Braun, um dos expoentes incontestes da poesia tradicionalista, “preserva a espontaneidade dos cantadores das literaturas orais.” Por isso, sua produção lírica alcança grande dimensão popular, revivendo, no seio da gente simples, o mito que nunca deixara de existir, que se encontrava apenas obscurecido.

É importante ressaltar, nesse mesmo período, a obra de Aparício Silva Rillo que, embora demonstre uma preocupação de denúncia à situação dos menos favorecidos, também exalta aspectos ligados à tradição gaúcha. Para Lisana Bertussi (1997, p. 201), *Finado Trançudo*, lançado em 1985, reelabora o “mito da época das contendas missioneiras e, de certa forma, alegoriza a sobrevivência da tradição gauchesca na modernidade.” Igualmente importante é Barbosa Lessa, que desempenhou papel fundamental nas letras sulinas e na consolidação do Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Em síntese, esse apanhado histórico-literário não se aprofunda mais nos meandros da vasta nominata literária produzida no Rio Grande do Sul no século XX, pois se julga cumprida a tarefa de verificar a permanência do mito do gaúcho-herói na literatura daquele século. As obras ou autores citados nesse capítulo serão oportunamente resgatados ao longo deste trabalho, caso for necessário.

1.5 O mito na voz de quem escreveu a história

A idéia desta seção é verificar em que medida o trabalho de pesquisa historiográfica vem ao encontro do interesse dos historiadores em associar a imagem do gaúcho-herói a um ser real, que tenha tido existência concreta num dado período histórico. Daysi Lange Albeche

(1996, p. 36) traz subsídios importantes para essa questão, quando afirma que “é comum nossa historiografia ter a tendência de associar o surgimento de alguns atributos (dos gaúchos) a um perfil social ‘sui generis’ a partir da atividade pastoril, formação histórica e tradição bélica.”

Percebe-se que o advento da historiografia rio-grandense, representada por historiadores mais antigos, subleva uma função a mais do que simplesmente registrar os fatos históricos. Nota-se uma intenção latente de preservação das tradições e dos símbolos do povo gaúcho, perpetuando a figura mítica, num movimento ideológico bastante semelhante ao que vinha fazendo a literatura romântica. Apenas recentemente fizeram-se releituras historiográficas visando à desconstrução do discurso laudatório, de modo a desnudar a tradicional postura historiográfica que pregava o heroísmo pastoril e guerreiro.

De um modo geral, pode-se afirmar que houve um descompasso entre prosadores, poetas e historiadores, no sentido de que a prosa e a poesia evoluíram por caminhos diferentes, mesmo com autores contemporâneos entre si. Em princípios do século XX, já havia escritores tingindo o pampa com o tom decadente da narrativa literária, ao passo que a historiografia manteve-se presa ao ideal da construção mítica por mais algumas décadas. Uma prova pode ser encontrada no discurso de Manoelito de Ornellas, em 1940, que no Instituto de Educação, em Porto Alegre, questionava a influência excessiva da história estrangeira sobre a população local:

Se a nossa historia é um filão inesgotável de heroísmo, de bravura e de amor à terra, por que não a fazemos conhecida dessa juventude que já está saturada das biografias européias, dos dramas da Revolução Francesa, dos episódios sangrentos dos últimos dias do czarismo eslavo? (1940, p. 15) (A ortografia foi, por nós, atualizada).

Nessa mesma conferência, Ornellas evocava palavras de Oliveira Viana, propondo que, na história meridional, “nada há que se compare à tenacidade dos farrapistas de Bento

Gonçalves e David Canabarro sustentando, durante 10 anos, com a espada na mão, a bandeira republicana de Piratini.”(VIANA apud ORNELLAS, 1940, p.14).

Nota-se aí, portanto, com extrema transparência, a intenção do historiador em exaltar os vultos heróicos da Revolução Farroupilha, defendendo os ensinamentos da história gaúcha forjada pelo heroísmo. Ele o faz, preocupado com a aura pessimista que se instalara no cenário nacional, em vista do modo como as nações de “cultura multi-secular” viam a cultura brasileira. Nesse sentido, Ornellas (1940, p. 17-18) propõe uma espécie de programa para reverter o quadro:

Engendraram um tipo brasileiro. Deram-lhe a caricatura de um abúlico. De um doente. De um vencido. E os inventores dessa figura de sub-raça tiveram os aplausos de uma elite arrivista, contaminada, até a medula, pelo negativismo perigoso, pelo destrutivismo arrasador. [...] E, por isso, tudo aquilo que se faz aqui tem o destino trágico e indecifrável dos túmulos. Não nos impusemos, nunca, dentro do continente. Se chegamos a uma era luminosa de reivindicações nacionalistas, se procuramos integrar o descendente do imigrante na comunhão nacional, iniciemos hoje, dentro desta sala festiva onde vibra a alma nova do Rio Grande, a cruzada pela glorificação dos nossos valores.

Para Daysi Albeche (1996, p. 22), o mito do gaúcho-herói sempre esteve presente na literatura e na historiografia, atendendo tanto à necessidade de elaboração e organização da sociedade através do imaginário social, como aos fins políticos de sustentação do poder. Em sua obra, a autora chama a atenção para uma sociedade que se transforma em direção à modernidade, ainda em fins do século XIX, afirmando que,

no contexto histórico da República Velha, o discurso positivista irá retomar o núcleo simbólico da sociedade positivista de Auguste Comte com o objetivo de propagandear os seus “científicos” princípios republicanos. O mito do gaúcho na propaganda republicana é associado aos ideais da Epopéia Farroupilha, onde o culto aos gloriosos farroupilhas é homogeneizado como modelo de união e coesão da raça, de unidade moral e mental. A Epopéia Farroupilha, a exemplo dos ideais da Revolução Francesa, passa a ser símbolo de uma idade de ouro e de uma tradição exemplificada nos atos de bravura, conduta, honra, lealdade, liberdade, ordem e justiça, de que os positivistas se diziam continuadores.

Na esteira desse processo positivista de escrever a história com interesse de manutenção da imagem mítica, lançam-se os trabalhos de Jorge Salis Goulart, *A formação do Rio Grande do Sul*, em 1927; de João Maia, *História do Rio Grande do Sul para o ensino cívico*, também em 1927; de Severino de Sá Brito, *Trabalhos e costumes dos gaúchos*, em 1928; bem mais tarde, em 1964, de Moisés Vellinho, *Capitania D'El Rei*, e, em 1975, *Fronteira*. Albeche (1996, p. 27) afirma que, “a partir dessa exposição, constata-se que houve uma difusão histórica do símbolo gaúcho”, embora o significado atribuído a esse símbolo tenha variado conforme os interesses de cada época.

1.6 O mito na música do Rio Grande do Sul

1.6.1 Tradicionalismo e Nativismo

Em 1845, os revolucionários estavam derrotados, mas não haviam desaparecido os anseios populares republicanos mais acentuados entre as elites políticas e econômicas que, paulatinamente, iam-se deslocando para os centros urbanos. A vida campeira, que servia de cenário onde a identidade gaúcha se preservava, perdia o antigo *status* em consequência de uma nova política.

Com fins políticos, funda-se, em 1881, o Vinte de Setembro, uma agremiação que exaltava a história dos heróis farroupilhas. No entanto, a 22 de maio de 1898, uma iniciativa encabeçada por João Cezimbra Jacques, militar e político, funda, na cidade de Porto Alegre, o Grêmio Gaúcho, a primeira agremiação com o intuito específico de preservar as tradições. Nas palavras de Guilhermino Cesar (1956, p. 363), o Grêmio Gaúcho foi o “precursor das associações tradicionalistas.” Várias outras se sucedem, quase que de imediato, em outros

centros urbanos, nas quais “as danças, as cantorias, os folguedos característicos da fronteira” e outras manifestações de culto ao gaúcho-herói ganham fôlego. Esse movimento, vivo até hoje, é o que se chama de Tradicionalismo.

Entretanto, para o historiador Tau Golin (1983, p.54), com as sucessivas divisões políticas desembocadas em conflitos de sangue e morte e, principalmente, pelo afastamento do poder da velha classe dominante gaúcha, em torno de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas, o Movimento Tradicionalista perde força. Essa situação perdura até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando o Tradicionalismo se reorganiza no entorno da fundação do 35 – Centro de Tradições Gaúchas. A partir daí, os CTGs se popularizam de tal forma, que dentro de pouco tempo qualquer cidade tem o seu. Hoje o movimento é tão forte que ultrapassa as divisas do Estado e do Brasil, instalando-se, assim, de forma definitiva, o templo urbano para o culto ao mito do gaúcho-herói.

Antes de prosseguir com o relato histórico, é necessário que se delineiem algumas considerações acerca de tradições. Para Eric Hobsbawm (1997, p. 9), “muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas.” Para o autor, essa prática inventiva, artificial, decorre da necessidade de reagir a situações novas, que estejam de algum modo interferindo nos costumes mais antigos de uma sociedade. Nesse sentido, entende-se por “tradição inventada”

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

Disso, conclui-se, portanto, que a tradição é uma espécie de elaboração, uma concepção atual (e constantemente re-atualizada) que se faz de um determinado passado. Idéia essa que ganha mais corpo ao analisar-se a obra de Barbosa Lessa (1985, p. 64), na qual o

autor afirma que, em épocas de fundação do MTG, pesquisando a história, as práticas e os costumes antigos do Rio Grande rural, “quando algum elemento faltasse para a nossa ação (para orientar as regras do Tradicionalismo), nós teríamos de suprir a lacuna de um jeito ou outro.”

Feita essa ressalva, de caráter teórico, julga-se cumprida a intenção de apontar de que maneira o Tradicionalismo, apoiado pelo MTG, forjou suas bases. Retorna-se à história.

Logo no início da década de 1970, já com os CTGs popularizados, começam a surgir os festivais de música no Estado, seguindo a tendência cultural desse tipo de evento que já acontecia mais ao centro do País. No mesmo período, a sociedade urbana gaúcha, notadamente a de Porto Alegre, começa a viver as conseqüências de um modo de ver “o estado das coisas” importado dos Estados Unidos. Barbosa Lessa atribui essa postura social ao movimento intitulado *Beatnik*, que, desde uma década antes, na América do Norte e na Europa, propunha a negação do modo de viver convencional e incitava uma forma inteiramente nova de vida.

A consciência da incapacidade dos líderes políticos para enfrentar as grandes crises nas quais seus países estavam envolvidos (especificamente Estados Unidos, Inglaterra e França) gera uma ampla mensagem de negação à cultura ocidental. O homem, segundo esse pensamento, só iria encontrar-se consigo e com os outros no momento em que estivesse em perfeita harmonia com a natureza. Era hora de abandonar a casa, o emprego, a grande cidade. Nesse sentido, Lessa (1985, p. 105-107) inclusive estabelece um comparativo entre a imagem “dos motoqueiros vagueando pelas estradas (do filme *Easy Rider*) exatamente como os antigos ‘gaudérios’ do pampa gaúcho”. E justifica a influência que chega até o Sul: “Porto Alegre, como estação repetidora de tudo isso, viveu nos anos 70 a fase dos ‘magrinhos’, versão local dos *hippies* de voz arrastada e pensamento confuso.”

Parece que a melhor compreensão que se pode ter dos festivais de música passa obrigatoriamente pelo entendimento dessa cultura de negação às instituições, que se estabelece em Porto Alegre, a partir da década de 1970.

De um lado, existem os tradicionalistas, com toda a bagagem consolidada de preservação da tradição. Esses assumem uma postura de exaltação do passado heróico, utilizando, para a interpretação das músicas nos festivais, instrumentos característicos dos idos da Revolução de 35, tais como o violão, a gaita¹¹ e algum tipo de percussão primitiva (geralmente o bombo-legüero).

Do outro lado, há os nativistas. Esses, para a execução de suas composições, além de inserirem instrumentos considerados modernos, tais como a guitarra elétrica, o contrabaixo elétrico, a flauta transversa e o sintetizador, incluem na temática das composições a crítica social, por vezes contundente, ao sistema político, econômico e cultural.

É de Barbosa Lessa (1985, p. 108) uma tentativa modesta de definir os nativistas como tradicionalistas e conservadores, ao afirmar que eles “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.” Lessa caracteriza os nativistas como urbanos, voltados ao culto da natureza e ao ideal de uma sociedade mais igualitária, virtudes que – conforme o autor – já existiam entre os tradicionalistas.

Nos festivais, porém, o Nativismo, passa a gerar polêmica. O conflito agrário, o êxodo rural, os problemas que a mecanização impôs ao trabalhador do campo, os pesticidas nas lavouras, entre outros, tornam-se motes freqüentes para os nativistas. Além do mais, o apuro na elaboração das melodias e dos arranjos vocais e instrumentais fazem dessa vertente

¹¹ Segundo Guilhermino Cesar (1956, p.58), a gaita (ou acordeão) foi incorporado ao instrumental típico tradicional gaúcho somente com a chegada dos imigrantes alemães. Manoelito de Ornellas, por sua vez, descreve a *Kaita* (ou cordeona) como instrumento criado em Maghreb, e utilizada “tanto na Espanha como em Portugal.” (1976, p. 194).

uma música mais elitizada do que aquela concebida até então. Os tradicionalistas manifestam-se contrários, alegando que o nativismo deturpa a tradição. Em contrapartida, são tachados de conservadores, reacionários, defensores dos latifundiários.

O fato é que vários festivais, depois de amargarem algumas edições prejudicadas por esse descompasso, alteram seus regulamentos e voltam a adotar como padrão a música dita “campeira”, de valorização e exaltação do homem, do meio, dos usos e dos costumes rurais do Rio Grande do Sul. Numa abordagem meticulosa das primeiras edições da Tertúlia Musical Nativista, de Santa Maria, Orlando Fonseca (1999, p. 393-394) faz o seguinte relato:

Depois da 5ª edição (da Tertúlia) [...] predominam as letras em que se adota o passado como um estranho tempo de ‘utopia’; o meio rural é exaltado como o lugar da ‘querência’, da paz e da fartura, ao contrário do espaço urbano, lugar da miséria e da degradação de valores morais e naturais. Volta o *mito* do gaúcho como ‘centauro dos pampas’, o ‘monarca das coxilhas’ como o apresentaram os poetas românticos e parnasiano-simbolistas do Partenon Literário do final do século passado.

A linha-mestra pretendida pelo presente trabalho leva à ponderação de que os nativistas, ao incorporarem à música sua temática de denúncia social, de certa forma também evocam o mito. Ao se referirem ao homem alijado do campo, que não encontra colocação na cidade, as composições trazem a lembrança de um tempo de justiça nas relações patrão-peão; o gaúcho a pé, empobrecido, remete à imagem idealizada do centauro; a miséria sentida pelos que ficaram marginalizados nas cidades lembra a fartura dos campos; a figura do sujeito derrotado, desorientado, viciado e solitário perambulando sem destino pelas ruas, aguça a memória da bravura, do garbo e da força do guerreiro. Conseqüentemente, tradicionalistas e nativistas bebem da mesma fonte, ou seja, situam-se dentro do mesmo tema. Aqueles cantam diretamente o tempo idealizado; esses denunciam o real em contraposição ao ideal, num grito de justiça.

Pode-se propor, então, pelo viés da literatura, que os nativistas seriam os descendentes dos autores realistas, com seu projeto de denúncia, na perspectiva de autores como Dyonélio Machado e Cyro Martins. Já os tradicionalistas podem ser enquadrados no mesmo perfil dos poetas e prosadores românticos, representados, por exemplo, pelos autores do *Partenon literário* e por José de Alencar. Por isso, afirma-se que tradicionalismo e nativismo caminham atrelados, embora o que os diferencie seja o foco com que se dispõem a representar o universo gauchesco.

1.6.2 O mito no imaginário da música tradicionalista

Verificou-se, nas seções anteriores, que a literatura e a historiografia atuaram com eficácia no sentido da manutenção do mito do gaúcho-herói e contribuíram de maneira fundamental para a organização da sociedade sul-rio-grandense. Percebeu-se, da mesma forma, que os CTGs, como centros difusores dos valores ligados à tradição gaúcha, a seu modo, também difundiram o ideal do homem valoroso na lida campeira e destemido na guerra.

O imaginário social dos gaúchos ainda é carregado de elementos que sugerem o modelo positivista comteano de organizar a sociedade. Alguns desses elementos, como já foi citado na introdução, remontam aos ideais da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. Essa afirmação ganha subsídios ainda mais sólidos com o aval de Daysi Albeche (1996, p. 17), para quem o gaúcho heróico, romantizado especialmente pela literatura e pela historiografia, é o “representante de determinados qualificativos que podem ser traduzidos em valores de bravura, honestidade, liberdade, justiça, força física, destreza, coragem, patriotismo, lealdade, ordem e moralidade.”

O mito, então, como fenômeno universal constantemente reatualizado, também é verificado na música tradicionalista. Desde os tempos remotos até a atualidade, encontram-se discursos que pouco se alteraram e nos quais se percebem características do gaúcho-herói:

1.
 E se houver algum mais presumido,
 Que apareça, esse grande quebralhão,
 Que pisotear-lhe-ei de, no garrão,
 E a rebenque levar esse atrevido!

Sou toruna e meio abarbarado;
 Se me pisam no poncho, já m'esquento
 E puxo do facão sem mais cuidado.

2.
 E quanto baile acabei
 Solito, sem companheiro,
 Dava um tapa no candeeiro,
 Um talho no mais afoito,
 Calçado no trinta e oito,
 Botava pra fora o gaitreiro.¹²

O trecho 1, de *Monarca*, remonta ao tempo da literatura oral, recolhida por Simões Lopes (1954, p. 240) e publicada pela primeira vez em 1910, no *Cancioneiro Guasca*. Em contrapartida, o trecho 2 foi lançado no disco *Ramilonga*, em 1997. Em ambas as composições pode-se verificar a recorrência freqüente ao gaúcho bom de briga, característica que permeia boa parte do ideário temático sulino tradicionalista através do tempo, e que foi responsável por difundir essa imagem do gaúcho para além de suas fronteiras territoriais.

No entanto, o gaúcho também compõe versos no quais se narra a gratificante lida com os animais e canta a si mesmo como homem destro nas artes da conquista e da dança. A propósito disso, é comum, em versos enamorados, a comparação da mulher com elementos relevantes ao seu cotidiano:

1.

¹² Trecho de *Gaudério*, composição de Vitor Ramil e João da Cunha Vargas.

Bonitaça no mais a Maricota,
 Guapetona chinoca requeimada,
 Braba como potranca mal marcada
 Quando, de cola alçada, se alvorota.

2.

Buenas, como vai, compadre? Não saio de casa faz uma semana
 Ando arrocinando a laia de uma égua baia lá de Uruguaiana,
 Passo alimentando a fiasco de um terneiro guacho que soltei no pasto
 Mas gosto de mimar o potrilho pisoteando o milho que arrumei pro trato.¹³

O trecho 1, extraído do poema *Musa Gaúcha*, também publicado no *Cancioneiro Guasca*, de Simões Lopes (1954, p. 145), estabelece uma comparação entre Maricota, a mulher, e uma potranca. Mais ousada, por sua vez, é a estrofe 2, lançada em fins do século XX, na qual a égua baia metaforiza a mulher. Nos dois casos, há a utilização de recursos semânticos para fins de reprodução de elementos culturais da região da campanha, que se relacionam à atividade pastoril.

Como se vê, a música tradicionalista atualiza o mito, à medida que os festivais e outras manifestações musicais se sucedem, ano após ano. Através da apropriação de imagens simbólicas já cristalizadas no imaginário social, percebe-se que a música tradicionalista ajuda a ordenar a sociedade sul-rio-grandense, imprimindo regras e valores essenciais à identidade que o gaúcho ostenta e da qual parece não querer se desfazer.

De um modo geral, percebe-se na música tradicionalista gaúcha os seguintes aspectos referentes à identidade do gaúcho: a identificação com o cavalo e o amor incondicional à liberdade (“a sede de liberdade rebenta a soga do potro / [...] vai potro sem dono / vai livre como eu”¹⁴); a tendência a não seguir leis (“eu venho lá das missões, no mundo não fui domado”¹⁵); o desprezo e o destemor diante do inimigo (“tu puxa o trabuco e eu vou num perigo e marco o teu lombo no sistema antigo”¹⁶); o apego à cultura tradicional

¹³ Estrofe de *Lavando a alma*, composição de Mauro Moraes.

¹⁴ Versos de *Potro sem dono*, de Noel Guarani.

¹⁵ Verso de *Queixo duro*, de Pedro Ortaça.

¹⁶ Verso de *Relho trançado*, de Teixeira.

(“Milonga da noite, milonga da lua / cantar de fronteira, compasso charrua / por mais que te apontem lugares comuns / jamais te enjeito, de jeito nenhum”¹⁷); o profundo apreço às lides campeiras (“Quando é tempo de tosquia já clareia o dia com outro sabor”¹⁸); a honra no cumprimento de qualquer desafio (“quero montar no cavalo zaino, ganhar teu amor fazendo proeza”¹⁹); a defesa do território (“sou herdeiro de Sepé, retemperado na guerra / e se preciso eu tranco o pé pra defender minha terra”²⁰); a idealização do pago (“é o meu Rio Grande do Sul, céu, sol, sul, terra e cor / onde tudo que se planta cresce e o que mais floresce é o amor”²¹); o respeito às gerações mais velhas (“pra que digam, quando eu passe, ‘saiu igualzito ao pai’”²²); o gosto pela música e pela dança – inclusive como motivo de celebração conjunta de pátrias tradicionalmente antagonizadas (“Neste compasso da gaita do Sapucay / [...] se bailava a noite inteira lá na costa do Uruguai / luz de candeeiro e o cheiro da polvadeira / hermanava castelhanos e brasileiros na fronteira”²³); a idealização da vida campeira do passado e a conseqüente inconformidade com o presente no meio urbano (“berro de gado, rincho de potro / canto de galo, riso de gente / tenho o passado, perdi o presente / beira de povo, meu tempo é outro”²⁴).

Por vezes, observam-se, também, no universo representado pela temática tradicionalista, ecos de que o ideal que embalava os farroupilhas ainda não se desfez totalmente (“se for preciso, eu volto a ser caudilho / por essa pampa que ficou pra trás / porque não quero deixar pro meu filho / a pampa pobre que herdei de meu pai”²⁵), bem como uma maneira xucra de o homem representar seu sentimento amoroso (“revendo lembranças / hoje canto uma canção / a china aragana de outrora / pealou esse peão”²⁶). Embora seja raro,

¹⁷ Refrão de *Clave de lua*, de Nilo Bairros de Brum e Miguel Marques.

¹⁸ Verso de *Esquilador*, de Telmo de Lima Freitas.

¹⁹ Verso de *Amor com uma condição*, de Teixeira.

²⁰ Versos de *Gana missioneira*, de Cenair Maicá e Valdomiro Maicá.

²¹ Refrão de *Rio Grande do Sul, céu, sol, sul*, de Leonardo.

²² Verso de *Guri*, de João Batista Machado e Júlio Machado da Silva Filho.

²³ Estrofe de *Baile do Sapucay*, de Cenair Maicá.

²⁴ Refrão de *Mágoas de posteiro*, de Cenair Maicá e Jayme Caetano Braun.

²⁵ Refrão de *Herdeiro da pampa pobre*, de Vaine Darde e Gaúcho da Fronteira.

²⁶ Estrofe de *Chinita aragana*, de João Luiz Correa e Di Cesar.

encontra-se também a sensibilidade exposta com maior transparência (“quem disse que homem não chora, a si próprio não entende / quem teve os olhos quebrados não acha quem os remende”²⁷).

À guisa de conclusão deste subcapítulo, a composição *Guasca*, de Pedro Ortaça, oferece uma síntese bastante adequada da representação idealizada e mitificada do gaúcho-herói, presente no imaginário tradicional:

Eu nunca pedi bexiga pra patrão ou pra milico
 Por isso ninguém me obriga a ser pelego ou pinico
 Não choro por rapariga nem tiro chapéu pra rico
 E onde a gaita choraminga eu levo a vida no bico.

Jamais arrotei grandeza, pois a fortuna não me encanta,
 Porque a minha riqueza Deus já me deu na garganta.
 Sou mais um que vira a mesa e faz chover quando canta,
 Pois pra pelear com a tristeza a minha voz se levanta.

Sou do Rio Grande do Sul e por isso não me calo.
 Por entre o verde e o azul, em qualquer parte me instalo.
 E onde não querem que eu cante, meu canto vai a cavalo,
 Levando a noite por diante, igual ao canto do galo.

Pra galinho ou pra tirano, quando a vida se escancara
 Não saio queimando o pano pra ver a coisa mais clara.
 No sufoco me abano, faço soltar as amarras
 Atazando o fulano com acordes de guitarra.

Por bem eu dou guaiaca, fico liso, sem um pila,
 Porém, à ponta de faca ninguém me tira da trilha,
 Afinal não tenho marca nem herança de família,
 Porque um dia nasci guasca, no lombo dessas coxilhas.

Podem-se perceber, na letra acima, vários traços daquilo que se consideram ser virtudes do gaúcho idealizado: uma verdadeira ojeriza à subserviência; o desprezo ao excessivo sentimento amoroso e às diferenças de classes sociais; a supervalorização dos próprios atributos naturais, neste caso, a voz; o destemor diante do inimigo armado; a generosidade na promoção da justiça. Ser gaúcho, na visão do compositor, é a sina orgulhosa de não se calar diante da tirania.

²⁷ Versos de *Vidro nos olhos*, de Aparício Silva Rillo e Luiz Carlos Borges.

1.7 Contextualização da Música Popular Brasileira

É bastante comum encontrar quem se refira à Música Popular Brasileira, a MPB, associando-a apenas às variantes contemporâneas derivadas da Bossa Nova ou da Tropicália. O que se tentará verificar nesta seção é que não se pode propor um caminho tão simples para a sagração desse rótulo.

Segundo José Ramos Tinhorão, a MPB surgiu, originalmente, no Rio de Janeiro, e o samba foi a primeira música popular autêntica. Com os aglomerados humanos que as migrações proporcionavam, em princípios do século XX, a então capital da República experimentou, também, a mistura de culturas vindas de várias outras regiões brasileiras, como Pernambuco, Sergipe, Alagoas e, em maior número, da Bahia. A popularidade da música advinda dessas fusões era grande até meados século XX, embora a MPB ainda perdure até os dias atuais.

Logo após a Segunda Guerra, por questões econômicas, houve uma explosão de americanismo no Brasil, que afetou todos os campos da vida cotidiana, inclusive os culturais. Para Tinhorão (1998, p. 330-331),

no plano da música popular, esse moderno processo de integração do gosto médio dos países periféricos a padrões pré-estabelecidos, promovido de início apenas pelas grandes fábricas de discos, o rádio, o cinema, e logo pela televisão e pela moderna indústria dirigida ao lazer urbano (aparelhos sonoros, *juke-boxes*, fitas de gravação de som, de vídeo, instrumentos musicais eletro-eletrônicos, espetáculos de massa, etc.), começou a funcionar no Brasil desde o fim da Segunda Guerra Mundial. Com a derrubada da ditadura Vargas e de seu Estado Novo, após a volta dos soldados enviados à luta contra o nazi-fascismo na Itália, sob o comando norte-americano, desencadeou-se entre a classe média de todo o país uma onda de admiração pela “grande democracia” americana.

Foi esse americanismo que abriu as portas da cultura brasileira para o *rock and roll*, movimento musical que jovens brancos norte-americanos usaram como meio para expressar sua insatisfação e rebeldia diante das normas sociais vigentes, e que ganhou proporções mundiais a partir dos anos 50. O Brasil logo encontrou adeptos desse movimento que, em território nacional, passou a se chamar Jovem Guarda.

Cientes dessa invasão, um grupo de artistas cariocas reagiu, propondo a criação de um produto cultural tipicamente brasileiro, que, conforme Tinhorão (1998, p. 312), representasse uma alternativa para o samba – acusado de “quadrado” e de estagnado por “só saber falar de morro e barracão” – e com o qual o Brasil também pudesse ser visto e reconhecido no exterior. Essa perspectiva, mais intelectualizada do que improvisativa (o improvisado caracterizava a música brasileira de caráter popular até então), associando a música popular norte-americana (leia-se *jazz*) a acordes eruditos, passou a ser chamada Bossa Nova.

Embora se defenda aqui que boa parte da MPB atual seja oriunda também da Bossa Nova, é certo que o movimento não perdurou, talvez por ser demasiadamente americanizado, visto que boa parte de suas letras era composta em inglês. Em síntese, ele não atingia as camadas populares brasileiras e tampouco se caracterizava lá fora como um “produto genuinamente nacional”. Um de seus precursores foi o compositor e violonista João Gilberto.

Em fins da década de 60, surge o Tropicalismo (ou Tropicália), cujo nascedouro é baiano. De forma sintética, “o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem ‘universal’ do *rock*, o mesmo que a Bossa Nova representara em face da linguagem ‘universal’ do *jazz*.”(SANT’ANNA e MOTA apud TINHORÃO, 1998, p. 323). É interessante ressaltar o que parece, a essa altura, representar um paradoxo: a Tropicália apropria-se de elementos do *rock*, de cultura alienígena, para criar um movimento brasileiro. De fato, o clima de rebeldia, característico do *rock*, podia ser observado nas letras de artistas ligados à

Tropicália, o que custou a vários deles complicações com a ditadura militar da época. Além do mais, o movimento incorporou o instrumental eletro-eletrônico característico do *rock*.

Em princípio dos anos 70, fica assim dividido o cenário musical brasileiro: em um dos extremos, a música de caráter regionalista, em que se posicionava também a música tradicionalista gaúcha; no outro extremo, a versão brasileira do *rock* americano, a Jovem Guarda, cuja maior pretensão estava associada à impulsão da indústria fonográfica: entre os dois movimentos, colocava-se a Tropicália, que tentava agregar elementos dos dois extremos. A evolução do Tropicalismo, que se desmembrou do propósito inicial da Bossa Nova, produziu o que hoje se conhece por MPB.

A MPB atual não detém o monopólio do gosto popular, já que vários anos de uma indústria destinada somente ao lazer fizeram com que o gosto pelo *rock* criasse raízes profundas no brasileiro. Para Tinhorão (1998, p. 326), o americanismo difundiu-se de tal forma, que “instituiu-se nos meios de comunicação e da indústria do lazer, definitivamente, a era do *rock*”. De forma extremamente irônica, ele afirma que “o espírito satisfeito dos colonizados passaria a chamar (aquela era), a partir da década de 1980, de ‘*rock* brasileiro.’”

Pode-se concluir, assim, com certa facilidade, que a MPB não é a mais autêntica música produzida no Brasil, mas ainda é aquela que tem mais alcance em todo o território. Se forem descartados os modismos que, conforme Tinhorão, não passam de novos nichos que a indústria fonográfica explora, e que ganham repercussão nacional através dos veículos de comunicação,²⁸ sobram as criações regionais. O autor (1998, p. 342) afirma que, hoje, os artistas ligados à estética da MPB constituem, “praticamente, uma atividade clandestina no país.” Talvez o termo clandestina pareça exagerado, visto que não se trata de atividade ilegal, mas sim, de um trabalho isolado. Dessa forma, entende-se que as variantes regionais de música atendem, básica e logicamente, às regiões culturais de onde se originam.

²⁸ Tinhorão (1998, p. 342) refere-se a esse fenômeno mercadológico como música “de época”, classificando-a como “explosões eventuais.”

1.7.1 O lugar da MPG

Não se pretende aqui reconstruir todo o percurso histórico da música no Rio Grande do Sul, mas são importantes alguns destaques para que se embase a discussão sobre a MPG, que servirá de *corpus* para esta dissertação. Primeiramente, o foco recai sobre Lupicínio Rodrigues que, conforme Henrique Mann (2002, p. 10), “significa o alicerce da música popular brasileira em plagas gaúchas.” Essa afirmação dá a impressão de que a MPB foi “transplantada” do centro do país para a “província”, mas não é o que Mann propõe. Para ele (2002, p. 10), ao contrário,

toda herança afro-lusitana, permeada pela história da transição do Brasil rural para o Brasil urbano que compõe, em última análise, a história do samba, está na sua obra [Lupicínio Rodrigues]. Só que sob a ótica de um homem nascido em Porto Alegre, que vivenciou as origens gauchescas e a proximidade com o Prata, com o tango e a milonga, que amou a cidade e seus habitantes com tal determinação, que sempre recusou-se a sair daqui, ainda que isso significasse estar fora do círculo central da música brasileira, da qual ele foi um dos construtores.

Há uma passagem na letra da música *Felicidade* em que o poeta Lupicínio idealiza a vida fora dos centros urbanos: “e é por isso que eu gosto lá de fora / onde eu sei que a falsidade não vigora”. Levando-se em consideração que essa música ganhou repercussão nacional ao ser regravada, em 1974, por Caetano Veloso, é provável que se estivesse diante de um raro caso em que uma composição gaúcha tipicamente urbana da primeira metade do século XX atingisse tão grande abrangência nacional. Curiosamente, *Felicidade*, cuja gravação original data de 1947, pela sugestão à vida idealizada no campo, parece ter empolgado “a juventude porto-alegrense que já se organizava para sedimentar o movimento em prol do tradicionalismo gaúcho.” (MANN, 2002, p. 12).

Deve-se observar, neste ponto, a questão histórica, posto que, no ano de 1947, conforme a análise de José Ramos Tinhorão, nem sequer a Bossa Nova havia surgido. Além do mais, segundo Mann, Lupicínio já tinha contato com músicos de renome do Rio de Janeiro, desde 1939. A estética de Lupicínio parece, portanto, ter sido “importada” do centro e incrementada com o elemento regional. Sabe-se que o período em que Lupicínio Rodrigues foi mais atuante é o mesmo em que surge a Bossa Nova. Regravações posteriores, como a já citada de Caetano Veloso, acabam por retirar antigas músicas do ostracismo, sem, no entanto, revitalizá-las.

Uma das melhores classificações para a moderna MPG parece estar nas palavras de Henrique Mann (2002, p. 3-4), ao biografar a história de Carlinhos Hartlieb. Segundo o autor, o músico porto-alegrense insere-se na cena cultural de sua cidade natal na virada das décadas de 1960-70, com o ideal de “mesclar sua formação de bossa e *rock/beatles* com o redescoberto folclore gaúcho.” Com vistas a essa afirmação, estabelece-se uma ponte entre o propósito do compositor gaúcho e a Tropicália, já que o ingrediente regional do tropicalismo, para os gaúchos, ou para Carlinhos, é o folclore.

Além de compositor e intérprete, Carlinhos Hartlieb atuou como produtor numa espécie de sarau moderno, as chamadas “rodas de som”, a partir de 1974. Segundo Mann, as rodas “podem ser vistas como um momento de invenção da roda musical gaúcha”, pois “foi nelas que se ligou o estopim de cumplicidade entre fazedores e ouvidores de música em Porto Alegre.” De fato, o intuito do produtor com as “rodas” era mobilizar uma platéia para “ouvir música de pessoas daqui, retratando a realidade daqui.”

Nesse processo de criar (ou de recriar) a música urbana gaúcha, aparece também Hermes Aquino, primeiro artista dessa geração urbana a atingir renome nacional. Embora o sucesso de Aquino atingisse o grau de ver suas gravações sendo divulgadas em trilhas sonoras

de novelas da Rede Globo, foi justamente por questões mercadológicas que, repentinamente, o artista retirou-se dos palcos, ainda nos anos setenta.

Como se vê no início da década de oitenta, a música que se compunha no Rio Grande do Sul já experimentava alguma diversidade, fruto de atitudes inovadoras da década anterior. O CTG, por outro lado, gozando de imensa popularidade, promovia festivais em que os tradicionalistas cantavam o mito, reatualizando-o, ao passo que os nativistas, em sua saudável saga de denúncia, alertavam para os rumos que a sociedade gaúcha, como já foi visto anteriormente, vinha tomando.

Já o *rock* gaúcho, alimentando-se das universalidades desse movimento em nível mundial, consegue, através do trabalho de vários grupos, alcançar reconhecimento nacional. Certamente – e isso não deve ser visto como demérito – esse reconhecimento deveu-se às custas da descaracterização da regionalidade inerente às composições. Em outras palavras, a globalização imposta pelo *rock* faz com que um simples ouvinte não consiga distinguir um conjunto do sul, do centro ou do nordeste do país. Desde então, o *rock* passa a ser o alvo preferido das gravadoras, que passam a ver, também no produto gaúcho, boas chances de mercado.

Em contrapartida, a MPG, de caráter essencialmente urbano, mas dissociada dos movimentos regionalistas do tradicionalismo ou globalizantes do *rock*, vê-se órfã no quesito divulgação e, nesse sentido, surgem oportunamente os festivais que “promovem a abertura.”

Originalmente, a Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana, não se propunha à divisão de tendências. No entanto, com algumas edições frustradas, o festival precisou rever seus estatutos. Menciona-se aqui o fato de que, em 1974, o grupo Pentagrama defendeu na Califórnia a música *Coto de vela*, uma canção repleta de dissonâncias e harmonias complicadas, que provocou polêmica, “agravada pelo fato de o grupo apresentar-se vestindo

jeans, quando na Califórnia, tradicionalmente, os músicos tocam pilchados ou em trajes de gala. Foram vaiados.”(MANN, 2002, p. 13).

Fazia parte do Pentagrama o compositor e intérprete Jerônimo Jardim,²⁹ o qual, mais tarde, em 1985, sofreu a maior manifestação de contrariedade pública de uma platéia da Califórnia, sendo apedrejado ao vencer a edição daquele ano com a música *Astro haragano*, em que usava um sintetizador eletrônico como artifício para recriar o som do vento. Conforme Henrique Mann (2002, p. 14), “o fato marcou profundamente a história dos festivais nativistas e inflamou de vez a polêmica entre ‘tradicionalistas’ e ‘nativistas.’”

Pode-se tentar ir além da explicação de Mann e propor que, na verdade, os objetos que caíam sobre o palco, dado o resultado do festival, eram arremessados igualmente por tradicionalistas e nativistas. O reclame geral era, portanto, por outro motivo, provavelmente pela utilização de um instrumental considerado estranho ao comumente usado e que não foi bem aceito, nem por tradicionalistas nem por nativistas. As próprias palavras de Jerônimo Jardim corroboram essa afirmação:

Tínhamos um comportamento contemporâneo. Achávamos que, para subir ao palco, não era necessário estarmos pilchados, porque não íamos andar a cavalo. A gurizada se comportava como gaúchos nas urbes do estado. Depois fomos escorraçados. O público jovem que estava começando aquele novo jeito gaúcho se sentiu escorraçado também.

Estávamos conseguindo infundir um amor pelas coisas do Rio Grande, mas de um jeito moderno. Depois que o radicalismo conservador tomou conta, a juventude só viu dois caminhos: entrar para o conceito tradicional ou abandonar a coisa toda. E foi o que se viu. (JARDIM apud MANN, 2002, p. 16).

O músico, cuja intenção era propor rumos modernos à composição tradicionalista, encontrou, talvez, o reduto mais conservador para fazê-lo: aquele que servia de palco à imagem do gaúcho mítico, que viveu num tempo idealizado. Um festival com as características da Califórnia, que já havia modificado seus regulamentos e aceito, na linha de

²⁹ Jerônimo Osório Moreira Jardim é compositor, cantor, escritor, publicitário e bacharel em Direito. Nasceu em Jaguarão, em 1944, e iniciou sua carreira artística nos anos 1970, em Porto Alegre. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 9 de julho de 2005.

“Manifestação Rio-Grandense”, a participação desse tipo de composição, ainda não era o palco ideal para toda a inovação a que a MPG se propunha.

Surge, então, em 1983, na cidade de Santa Rosa, o Musicanto, considerado pioneiro da “abertura”. Nas palavras de Fábio Augusto Steyer, esse festival “desafiou as regras impostas pelo tradicionalismo e por setores mais conservadores de nossa cultura, tornando-se um evento aberto às mais diversas tendências musicais”. Foi a partir daí que surgiram nomes de artistas que não encontravam, nos festivais tradicionais, espaço para expor suas produções musicais, visto que “elaboravam arranjos mais arrojados para composições com ritmos e temas regionais”, e “assumiam uma postura de vanguarda, tanto em letra quanto em melodia”.³⁰

Festivais como o Musicanto começaram a surgir em vários pontos do Estado, alguns por intermédio de iniciativas desvinculadas dos CTGs, premiando seus finalistas e lançando as composições em disco. Esses discos acabaram chegando às mãos de programadores radiofônicos, e as músicas tiveram excelente aceitação pelo público ouvinte, principalmente no meio urbano, que se identificava com o ser gaúcho, mas não necessariamente compactuava com os modos de ser tradicionalista e nativista. A MPG ganhava, assim, espaço na mídia.

Encorajada pela repercussão do fenômeno, grande parte desses artistas conseguiu elaborar uma agenda de *shows* por todo o Estado, realizando, através do súbito interesse de pequenas gravadoras locais, ou de maneira independente, a gravação de seus próprios discos. Cronologicamente, o fervor em torno da MPG durou aproximadamente até o final da década de oitenta.

Entre os vários argumentos para se justificar o esgotamento dessa estética, o mais plausível, à primeira vista, parece ser a questão mercadológica, já que a MPG restringia-se ao

³⁰ STEYER, F. Disponível em: <http://www.festivaisdobrasil.com.br>.

universo gaúcho e a própria denominação soava como sectária. Nelson Coelho de Castro, um dos expoentes do movimento no início dos anos 80, ao comentar o rótulo MPG, afirma que

Lupicínio Rodrigues jamais assinaria uma coisa dessas. Acontece que na sigla se salvavam todas as letras, fonemas e melodias e assim a semiótica da nossa geografia e toda a apropriação do movimento que não suportou atravessar a ponte pênsil e bamba do rio Mampituba.³¹

O próprio artista reconhece a incapacidade de a MPG invadir o Brasil como vertente cultural. Assim, a impossibilidade de se transformar em produto de consumo para o restante do país justifica o desinteresse da grande mídia pela MPG. É preciso que se leve em conta, no entanto, que os próprios gaúchos desinteressaram-se pela MPG depois de certo tempo. E, para isso, há de haver outra explicação.

Essa outra possível explicação para a extinção da MPG relaciona-se ao fato de que o Brasil reascende para a democracia a partir de meados da década de oitenta, o que determina a abertura da consciência nacional a todos os tipos de manifestação cultural, que até então eram filtrados pelo Departamento de Censura Federal. E nessa abertura, a “indústria do lazer”, como bem define José Ramos Tinhorão, apropria-se da grande mídia para inculcar na mentalidade popular seus “ídolos fabricados.”

Com melodias de fácil assimilação e letras de pouco ou nenhum conteúdo, a música passa, paulatinamente, a ser encarada como bem de consumo. Artistas de renome são reconhecidos somente entre os campeões de vendagem de discos e não pela genialidade da obra, sendo que o gosto popular, como seria de se esperar, é nivelado por baixo. Esse fenômeno, que afeta diretamente o apuro formal e a sofisticação da MPG, também é verificado com a MPB no restante do país.

³¹ Trecho de entrevista de Nelson Coelho de Castro ao jornalista Juarez Fonseca ao Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/jornal/dezembro2001/campus1.html> Acesso em: 3 de novembro de 2003.

No caso específico do Rio Grande do Sul, vários artistas engajados à MPG retornam ao Nativismo ou ao Tradicionalismo, ou simplesmente abandonam a música como carreira, dedicando-se a outros afazeres que garantissem sua subsistência. Alguns poucos permanecem, como uma espécie de “heróis da resistência”, mantendo-se atuantes até os dias de hoje, embora com público restrito.

2 O IMAGINÁRIO SOCIAL DA MÚSICA POPULAR GAÚCHA

2.1 Disposições preliminares

Conforme o que foi visto no primeiro capítulo, o mito do gaúcho-herói tem atendido às necessidades de identificação da sociedade sul-rio-grandense ao longo do tempo. Inicialmente, pela literatura oral, e impulsionado, depois, por intelectuais ligados ao *Partenon Literário*, por historiadores e outras personalidades ligadas a instituições dispostas a inventarem e manterem ativas as tradições gaúchas, o mito representou (e representa) o repositório dos modelos de comportamento a serem imitados, bem como as aspirações dessa coletividade.

Embora a questão não seja pacífica, o imaginário social dos gaúchos identifica os indivíduos dessa sociedade. A literatura realista das primeiras décadas do século XX, cujo

caráter de denúncia social é resgatado pelo Nativismo, a partir da década de 1970, é um claro exemplo de que a paz não reina absoluta. Até mesmo o Tradicionalismo, apontado como programa disposto a enaltecer as virtudes do povo, como sustentáculo artístico da ideologia das elites, apresenta-se, por vezes, como contestador.³² Nesse sentido, na visão de Nilda Jacks (2003, p. 21), são os movimentos cíclicos de reatualização do mito que causam tais impasses. Segundo a autora, esses eventos criam entraves sociopolíticos,

pois a ideologia que está por trás destes movimentos sempre foi a das classes dominantes ligadas ao setor rural, embora havendo momentos de ruptura, como aconteceu com o nativismo, ao propor o uso de uma temática mais voltada para as questões emergentes da população rural, como a propriedade da terra, o êxodo rural, a marginalização na periferia da capital e das grandes cidades etc.

De um modo ou de outro, os movimentos artísticos vêm “o passado como a idade do ouro” (ZILBERMAN, 1985, p. 21), em que, conforme Jacks, o “mito engendrou um tipo, uma personalidade, que passou a identificar idealmente o gaúcho e a impor-se como padrão de comportamento.” Nesse aspecto, há uma conformidade entre eles.

Por outro lado, o universo da MPG, aparentemente, não se manifesta pelo viés do mito do gaúcho-herói. O desenvolvimento dos centros urbanos e o deslocamento massivo da população do campo para a cidade podem estar associados a esse processo de relegar a figura mítica a planos secundários. A proposta de integração nacional pela homogeneização da cultura – servindo a propósitos econômicos da indústria cultural³³ – é, possivelmente, outro fator desencadeante desse processo. Finalmente, o próprio caráter alienante do mito³⁴, que serviu durante muito tempo à ideologia vigente, pode ter motivado sua virtual derrocada na

³² Para referendar o que foi afirmado, tome-se, por exemplo, a letra *Herdeiro da pampa pobre*, de Gaúcho da Fronteira, música de estética tipicamente tradicionalista, mas com forte caráter de denúncia.

³³ Para Nilda Jacks (2003, p. 25), o conceito de indústria cultural é o da criação, produção e distribuição de produtos culturais destinados ao grande público. A lógica do econômico, dessa forma, interfere na produção cultural, atendendo a predisposições mercadológicas.

³⁴ Segundo Décio Freitas (1980, p. 24), as elites urbanas, percebendo as vantagens do mito, apropriam-se dele e o promovem. “Desta forma, embevecidos na contemplação e recordação de um passado mítico, os homens se confortam com o presente, e deixam de sonhar com o futuro.” (1980, p. 24).

MPG. Entretanto, ressalte-se que essas suposições são levantadas para justificar o que ainda não foi analisado: a permanência ou não do mito do gaúcho-herói na MPG.

Para tal análise, buscam-se subsídios na teoria do imaginário social, já amplamente discutida no primeiro capítulo da presente dissertação. Este estudo, apoiado num *corpus* composto por trinta letras de músicas representativas do universo da MPG, tentará verificar a permanência ou não das seguintes categorias constituintes do imaginário campeiro: a delimitação do território; o estabelecimento de relações com os outros (amigos, inimigos, aliados etc); a construção de padrões de hierarquia e de papéis sociais; a imposição e/ou expressão de crenças comuns; a designação de uma identidade coletiva. Tentar-se-á verificar também de que forma o deslocamento do cenário e dos temas para o meio urbano afeta esse mesmo imaginário.

2.2 O deslocamento para o meio urbano

Inicialmente, convém que se delineiem alguns pressupostos históricos sobre a formação dos núcleos urbanos no Rio Grande do Sul, no sentido de orientar o pensamento acerca da cidade como cenário por excelência da MPG em contrapartida ao espaço idealizado pelo Tradicionalismo e pelo Nativismo. Com o final da Revolução Farroupilha, era preciso pensar na cidade como lugar ideal de desenvolvimento sócio-político-cultural, de forma que as distâncias entre o extremo Sul e a sede imperial fossem aplacadas.

Analisando questões de poder no campo e na cidade, José Clemente Pozenato (2003, p. 93) argumenta que o processo de industrialização é o grande responsável pelo deslocamento do eixo rural para o urbano. Segundo o autor,

no Rio Grande do Sul, durante todo o tempo em que a sociedade esteve baseada num modo de produção agropastoril, o poder era também exercido pelos fazendeiros, que tinham casa em Porto Alegre. Vão para Porto Alegre, trocam a bombacha pela fatiota e vão para o parlamento, para o governo, fazer as leis em benefício dessa economia.

Se isto existiu no período em que a principal força econômica estava na produção rural, no instante em que se inicia a industrialização, esse processo começa a se inverter, a ponto de o poder se concentrar totalmente na mão do espaço urbano, da organização urbana.

O processo de deslocamento do meio rural para o urbano, dessa forma, representaria bem mais do que uma simples transição do primitivo ao civilizado, ou do antigo ao novo, como pode parecer à primeira vista. As variáveis envolvidas em tal processo são bem mais complexas, posto que seria inviável, por exemplo, pensar no imaginário social urbano apropriando-se dos mesmos elementos simbólicos do universo rural. Entretanto, foi exatamente isso que aconteceu.

Para Sandra Jatahy Pesavento (2002, p. 261-264), houve, no caso dos porto-alegrenses em fins do século XIX, uma “compensação simbólica em face da cidade canhestra: mesmo habitando um burgo humilde e acanhado, são herdeiros das ‘gloriosas tradições de 35.’” Para a autora, isso ocorre porque “uma cidade, antes de aparecer na realidade, existe como representação simbólica.” Além disso, “em termos de imagem e discurso, o reconhecimento externo e interno do Rio Grande era [...] dado pela identificação com o rural.” Embora pareça paradoxal, a urbe será assentada num imaginário que é o campo ou, em outras palavras, o imaginário campeiro é apropriado pela cidade. Porto Alegre, no último quartel do século XIX, por já se tratar de um núcleo com certo grau de urbanização (embora canhestro, conforme Pesavento) e por apresentar configuração geográfica favorável ao desenvolvimento – em especial por suas características fluviais – e, principalmente, por ter sido um reduto que, durante o decênio da Revolução, manteve-se fiel ao imperador, acabou por se tornar a “cidade-ideal” da província, e para lá convergiram as elites burguesas da época.

Tem-se, a partir do que foi exposto acima, uma explicação para o fato de a gênese dos movimentos tradicionalistas, de idealização do campo, encontrar-se no meio urbano. Porém, para se chegar à MPG, que supostamente tem a cidade como cenário, é preciso que se vá mais além nesta contextualização.

Com o advento da República, no final do século XIX, Porto Alegre sentia ainda mais forte a necessidade de estabelecer “um novo sistema de idéias e imagens de representação coletiva que fizessem da ‘cidade moderna’ o bem simbólico de referência”, baseado no pensamento positivista³⁵ reinante na época. Para Pesavento (2002, p. 271), não é difícil imaginar o desafio da elite cultural e política da cidade para “construir a modernidade urbana numa província tradicionalmente rural e com forte identidade regional apoiada no campo.” Pode-se afirmar que essa tarefa nunca foi concluída com êxito, pois quem analisar Porto Alegre nos dias atuais perceberá o amálgama cidade/campo, a começar, por um lado, pela imponente chaminé da Usina do Gasômetro, marco de modernidade à época de sua construção, e, por outro, pelo Laçador, a figura do mito do gaúcho-herói transformada em estátua e assentada orgulhosamente num dos principais acessos à cidade, como a mostrar para quem chega a Porto Alegre alguns dos símbolos que a constituem.

³⁵ Para Nelson Boeira (1998, p. 147), a doutrina positivista marcou a vida intelectual e política do Rio Grande do Sul entre 1875 e 1937. Conforme ele, no caso dos gaúchos, é preciso “desembaraçar-se da idéia de um único positivismo”, visto que várias formas positivistas eram percebidas, dependendo da área em foco. Então, “ao longo dos anos, moralismo e cientificidade sucederam-se no palco ideológico do comtismo rio-grandense, ao sabor das necessidades. Quando se tratava de criticar doutrinas concorrentes, sublinhava-se a ascendência ‘científica’ do positivismo; quando se tratava de estimular ou impor comportamentos, a tonalidade ‘moral’ do comtismo reconquistava o primeiro plano.”

Nas palavras de Pesavento (2002, p. 280), já em 1914, quando o engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel apresentou ao intendente municipal, Dr. José Montaury, um Plano de Melhoramentos visando à modernização de Porto Alegre, havia uma preocupação com o passado. Segundo a autora,

embora inspirado pelos ideais do progresso e da modernidade, Maciel tinha os olhos no futuro da cidade, mas não descurava os signos emblemáticos do passado. Propunha, para uma das avenidas a serem abertas, o nome de ‘Avenida dos Farrapos’, assim como projetava, à frente da Intendência Municipal, um espaço para o monumento aos ‘Heróis de 35’.

A vida cultural começa a florescer simultaneamente ao avanço físico de Porto Alegre, mas, em seguida, a cultura parece caminhar a passos muito largos, enquanto o crescimento da cidade não acompanha essa evolução. A elite ilustrada, então, conforme Pesavento (2002, p. 286-287), começa a padecer de uma “amargura provinciana” numa cidade “onde nada acontecia de interessante.” Do ponto de vista da produção literária, apenas um acanhado número de obras centra-se no meio urbano como cenário das narrativas, enquanto a grande maioria dos autores não consegue livrar-se do “peso da representação identitária”, buscando inspiração no campo e no passado. “Assim, o fantasma do rural e do mito das origens persistia a seduzir – ou a incomodar – os escritores da cidade.”

A partir de meados da década de 1920, começam a surgir mais fortemente as narrativas urbanas, mas, como já foi amplamente exposto no primeiro capítulo desta dissertação, a intenção dessa literatura era eminentemente de denúncia dos problemas sociais. Ao analisar um cronista daquela época, Pesavento (2002, p. 316) revela uma visão ampla da proposta dos autores, que, ao execrarem a “cidade-vício”, invocavam como ideal o passado e o meio rural. Nessa análise, ela constata que

as imagens se reportam mais uma vez a uma cidade-ideal, uma Porto Alegre aldeia, anticidade parada no tempo que parecia existir no campo. Cidade que, na visão saudosista, se identifica pela sua alteridade rural: as crianças a

brincar na rua, o ‘sadio patriarcalismo’, os adultos infantilizados, a vida calma e ordenada. Visão pasteurizada e glamourizada do campo, num retorno às origens rurais da história sulina, que estabelece um confronto mordaz com a cidade-civilizada de então.

Ao associar a imagem da cidade com a do espaço rural, percebe-se que o antigo imaginário do campo, embora presente em certos sentidos, não é representado em sua plenitude. Parece que não se está mais lidando com o mesmo corpo de valores com o qual a sociedade gaúcha era revestida até então. Sendo assim, num terreno profícuo para o resgate de uma identidade coletiva dividida entre o moderno, com seus entraves, e o passado idealizado, ressurgem, então, poucos anos depois, revigorado e organizado, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, o MTG, disposto a resgatar as tradições gaúchas e a colocar-se como centro difusor dessa identidade até certo ponto debilitada.

Já foi visto aqui que o CTG se organiza, inicialmente, em áreas urbanas, mas é exatamente no cotidiano do campo que vai tentar re-elaborar o ideal dos costumes que estrutura a identidade do gaúcho. Não é à toa que um típico salão de CTG, às vezes erigido em áreas centrais de grandes cidades, é uma representação fidedigna de um galpão de estância, com espaço destinado ao fogo de chão, cepos de madeira em forma de banco, cozinha construída para preparar a legítima comida campeira, iluminação à base de candeeiro e muitos outros adereços característicos, tais como rodas de carroça, estribos e selas da cavalgadura, facões, adagas, lanças etc., todos elementos simbólicos que ajudam a reviver a imagem mítica do gaúcho.

No meio tradicionalista, portanto, refutam-se o moderno e o urbano, que passam a ser simplesmente excluídos das suas manifestações. O movimento ganha notoriedade, e inúmeros artistas, entre escritores, poetas e músicos, engajam-se a ele. Revigora-se uma vertente de cunho regionalista, em que a música – foco maior de interesse deste estudo – ganha tanta força, que não duraria muito para que surgissem os primeiros festivais com a

intenção de expandir ainda mais o movimento. Para o MTG, portanto, o universo de representações culturais fecha-se em si mesmo.

Há, ainda, uma outra possibilidade para se argumentar acerca da suposta crise de identidade na Porto Alegre das primeiras décadas do século XX e que pode apontar rumos viáveis para se compreender os processos geradores da MPG, na década de oitenta. Quer-se referir aqui ao desejo “de ser metrópole”, um sentimento que fervilhava no seio da elite cultural porto-alegrense do início daquela centúria. Nesse sentido, Sandra Pesavento (2002, p. 329) afirma que tal sentimento gera, para um grupo de escritores, uma certa tendência temática, e, “aos poucos, o olhar literário sobre a cidade vai introduzindo um sentimento de expectativa com as mudanças em curso.” Ao analisar os textos associados a essa tendência, a autora constata o que poderia ser uma nova forma de pensar o presente e o futuro da cidade. Para ela,

neste conjunto de crônicas assinaladas, o que as individualiza como “progressistas”, além do uso de metáforas e analogias que aproximam a cidade real dos grandes centros de referência, é o fato de que elas exprimem uma confiança na renovação urbana. A modificação de hábitos é positiva e tem força a crença de que Porto Alegre se tornará a metrópole sonhada.

No entanto – e daí vem a idéia da identidade debilitada –, a própria autora (2002, p. 318) percebe que, segundo essa tendência, o imaginário social já não seria o mesmo, pois “estaríamos diante da construção de um outro mito, outro conjunto de imagens e discursos que se articulam em torno da noção de progresso.”

Associando-se essa tendência de pensamento progressista com a música, é viável pensar em semelhanças entre essa esfera artística e o restante do Brasil. Já foi traçado, no primeiro capítulo do presente estudo, o caminho evolutivo da música de caráter urbano da capital gaúcha. Naquele momento, pôde-se perceber que, embora a estética realmente fuja aos moldes de composição tradicionalista, a letra mantinha firme o imaginário do campo.

Recorde-se, mais uma vez, uma passagem de *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues,³⁶ escrita em 1947, em que o autor afirma que “...eu gosto lá de fora, porque sei que a falsidade não vigora.” Fica visível, na passagem apontada, que a cidade é vista como meio de degradação moral.

Acredita-se, em face do que foi exposto, seja pelo viés da historiografia, da literatura ou da música, que o deslocamento do meio rural para o urbano provocou mudanças no imaginário campeiro já cristalizado no meio social gaúcho. O que se pretende agora é verificar os elementos que permanecem, que se modificam ou que simplesmente desaparecem na música urbana a partir da década de oitenta.

2.2.1 Porto Alegre: o cenário da MPG

A MPG surgiu na capital do estado do Rio Grande do Sul, muito embora seus maiores representantes não sejam naturais de Porto Alegre, como é o caso, por exemplo, dos pelotenses Kleiton e Kledir,³⁷ do uruguaianense Bebeto Alves, do caxiense Nei Lisboa. Há, no entanto, algo em comum em todos eles: ao tomarem ciência do estilo de vida pluralizado da capital em relação aos seus locais de origem, percebem, simultaneamente, seu distanciamento cultural com o centro do país.

Na esteira do movimento que impulsionou a MPG, encontra-se Carlinhos Hartlieb, que, como já se viu, promovia “rodas de som” na Porto Alegre de fins dos anos setenta. Expressando de forma direta o intuito de tais eventos, ele pretendia que esses encontros de música fossem feitos por artistas locais, apresentando sua nova estética de composição ao

³⁶ Lupicínio Rodrigues é porto-alegrense, mas ganhou fama nacional nas décadas de 1940-50.

³⁷ Kleiton e Kledir Ramil são oriundos de Pelotas, mas radicados em Porto Alegre desde meados dos anos setenta, onde fundaram o grupo musical Os Almôndegas. Com a dissolução do grupo, assumem-se como dupla, estreando em 1979. São o caso mais bem sucedido de difusão da MPG para todo o Brasil. Informações disponíveis em <http://www.mvhp.com.br/kleitonkledirentrevista.htm>. Acesso em 9 de julho de 2005.

público urbano. Por esse enfoque, a letra *Como vento sul*, composta por ele mesmo,³⁸ pode ser analisada como uma espécie de canção-manifesto, em que o autor propõe uma ruptura com os moldes tradicionalistas e um novo rumo para a estética: “Chego desfazendo laços armados de maneira descuidada / [...] verdadeiro rumo que aponta pro desconhecido.”

É interessante ressaltar que a comparação *eu sou como o vento sul* é o recurso de representar o vento como veículo, que carrega o eu-lírico para todos os lugares, propondo mudanças, instigando o novo: “cruzar nos ares à procura de novos olhares.” Literariamente, essa imagem remete à personagem Ana Terra, que costumava dizer: “sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando.”(VERISSIMO, 1997, p. 73). O vento, tanto na literatura quanto na música, constitui um excelente recurso metafórico para simbolizar mudanças.

Por outro lado, percebe-se que *Como o vento sul* não está ambientada num cenário urbano. Não se quer afirmar, todavia, que o pano-de-fundo seja o campo, já que a única referência nesse sentido é metafórica: “o campo da vida.” A letra remete para o mundo interno, sujeita-se à análise psicológica, propõe uma revisão dos comportamentos e incita novas atitudes ante o desconhecido: “sacudindo a roupa toda no varal.”

Nessa mesma linha, de pensar o cenário pelo viés psicológico, destaca-se *Pampa de luz* (1986), de Pery Souza e Luiz de Miranda.³⁹ Mesmo composta anos depois de *Como o vento sul*, apresenta inúmeros elementos que a identificam com a canção anterior e com passagens de Verissimo. Levando-se em consideração versos como “é a vida que venta e renasce sozinha / é o trabalho do tempo que grava em nós / os sinais do caminho”, chega-se

³⁸ Impossível afirmar com certeza o ano de lançamento de *Como vento sul*. Hartlieb trabalhava há tempo em torno da gravação de seu primeiro trabalho quando morreu, em 1984. Supõe-se que a canção tenha sido composta em fins da década de setenta. Informações em: <http://www.jornalmovimento.com.br>.

³⁹ Pery Alberto Alves de Souza nasceu em 1953, em Jaguarão. Professor de música, compositor e intérprete, também surge em carreira solo com a dissolução de Os Almôndegas, no fim dos anos setenta. (informação verbal do próprio artista). Luiz Carlos Goulart de Miranda nasceu em Uruguaiana, em 1945. Poeta e compositor, precisou exilar-se pelo conteúdo de suas obras e, posteriormente, foi preso, no período da ditadura militar. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/poesia/index.cfm>. Acesso em 9 de julho de 2005.

facilmente a essa conclusão. O cenário, no entanto, embora não seja concreto, transparece mais claramente nessa composição. O *pampa de luz* é uma representação fortemente idealizada de um lugar “no céu, no mar, no sul”; de um tempo que transcende o eu-lírico (“ontem, hoje, agora”) e de sentimentos universais (“amor, amar, auroras”). O pampa, nesta composição, também é uma representação idealizada, fato que se verifica na medida em que o poeta exalta características de cor e luminosidade para criar sua atmosfera: “no pampa de luz azul / que brilha, brilha, brilha.”

Outro aspecto que se pode destacar a essa altura é o recurso encontrado por Vitor Ramil para representar o cenário na canção *Satolep* (1984), anagrama da palavra Pelotas, cuja simples inversão da ordem das letras cria um espaço novo. Em outras palavras, a cidade deixa de ser concreta e se transfigura (transmuta, usando as palavras do poeta) num espaço idealizado que se presta ao olhar subjetivo do autor. No entanto, os logradouros, as características climáticas – o vento e o frio, por exemplo – e, principalmente, a história real da cidade (“muito antes das charqueadas / da invasão de Zeca Netto”) não são desprezados. O espaço urbano nessa canção é simbólico, para onde o eu-lírico regressa em busca de si mesmo.⁴⁰ Além do mais, deve-se destacar que a cidade de Pelotas, em termos históricos, remete a um tempo anterior ao desenvolvimento de Porto Alegre. Visto pela questão cultural, o autor situa sua casa numa cidade que foi o grande centro propagador da cultura muito antes da atual capital dos gaúchos assumir este papel.

Nas três composições abordadas, em que o cenário assume caracteres simbólicos, constata-se a permanência do imaginário tradicional, no sentido de que o território funciona como um dos elementos construtores da identidade coletiva. Idéia semelhante existe em *Uruguaiana* (197-?), descrita pelo autor, Sílvio Rocha,⁴¹ como uma “cidade-fronteira coberta

⁴⁰ Essa afirmação remete à questão da identidade, assunto que será abordado com maior profundidade mais adiante.

⁴¹ Sílvio Rocha é paulista. Ator e poeta, compôs *Uruguaiana* depois de apresentar um espetáculo nessa cidade. Posteriormente, devido à sua popularidade, a composição tornou-se hino oficial do município. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/plen/SessoesPlenarias/49/1997/970522.htm>. Acesso em 25 de julho de 2005.

por um céu de anil.” Embora Uruguaiana seja um espaço urbano geograficamente definido, sua representação está fortemente associada ao imaginário tradicional, em vista das históricas batalhas que ocorreram em suas ruas e praças.⁴² A expressão “cidade-fronteira” não é apenas um índice de limites político-geográficos, mas, principalmente, a referência a um local que operou, durante muitos anos, como *front* disposto a repelir com bravura as invasões dos vizinhos do Prata. Nesse sentido, Uruguaiana foi, inclusive, um dos cenários para o surgimento do mito do gaúcho-herói e, conforme o autor da letra, por ter orgulho em defender a pátria, a cidade tem “a honra mais bela de ser sentinela do nosso Brasil.”

Talvez não seja lícito tentar estabelecer limites precisos entre as temáticas da MPG e da música nativista, pois há enfoques similares tanto numa quanto noutra, principalmente no tocante às representações do meio urbano. *Desgarrados* (1983), de Mário Barbará Dornelles e Sérgio Napp,⁴³ é um exemplo desse tipo de composição. Os autores, contrapondo o presente na cidade ao passado no campo, estabelecem uma divisão clara entre a frustrante vida cotidiana daqueles que abandonaram o campo – onde “faziam planos e nem sabiam que eram felizes” – para se tornarem marginais, ou seja, “pingentes nas avenidas da capital.” É interessante ressaltar novamente a alusão ao vento (“sopram ventos desgarrados”), que, nesse caso, carrega um sentimento misto de saudade e melancolia.

No entanto, o meio urbano, em *Desgarrados*, não é culpado pela degradação humana. Ela está associada à realidade dos retirantes do campo, que não são absorvidos pelas cidades a ponto de se tornarem cidadãos. Nesse sentido, a crítica é direcionada aos próprios

⁴² Citam-se aqui apenas a invasão de Rivera, em 1828, e o combate das tropas republicanas contra as forças imperiais comandadas por Hipólito Gil, em 1836. Para Urbano Lago Villela (1971, p. 64), Uruguaiana foi mantida, por muito tempo, “à pata de cavalo e a fio de espada.”

⁴³ Mário Barbará Dornelles nasceu em São Borja, em 1954. Compositor e intérprete, esteve bastante envolvido com festivais, tais como a Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana. Disponível em: www.dicionariompb.com.br. Sérgio Napp nasceu em Santo Ângelo, em 1939. Professor, engenheiro, escritor e compositor, além de ter várias de suas composições gravadas, tem participação em várias antologias. Disponível em: <http://www.wseditor.com.br/index.php>. Acesso em 21 de julho de 2005.

personagens da música que, movidos por alguma razão, abandonaram seus alegres e saudáveis locais de origem.

Parece plausível referir aqui, no contexto da análise de *Desgarrados*, as políticas governamentais relacionadas à terra, injustas e excludentes, das quais o homem rural constantemente se vê à mercê. Nessa perspectiva, Manoelito de Ornellas (1976, p. 259) deixa claro que o êxodo rural foi consequência de um sistema político-econômico imposto. Para o autor,

o gaúcho não desertou a terra à procura da vida instável dos paupérrimos subúrbios, porque fosse indolente. Não desertou – baniram-no os donos dos latifúndios. Desterraram-no, como elemento de sobra e precária utilidade. No entanto, ninguém como ele amou tão profundamente o pequeno trato em que nasceu – o pago de seu primeiro sonho e de suas primeiras cantigas.

Num enfoque semelhante, Heloisa Reichel e Ieda Gutfreind (1996, p. 155) afirmam que, durante a época do Brasil colonial, “a vagância ou o trabalho ocasional eram possibilidades reais de prover a felicidade para o homem da campanha.” Porém, o modo de ser do gaúcho, gerado por tais possibilidades, não atendia aos interesses dos setores dominantes, que necessitavam, em suas estâncias, de um “trabalhador que vivesse para trabalhar ou, pelo menos, do seu trabalho.”

De forma sucinta, mesmo porque esse não é o foco principal deste estudo, pode-se afirmar que, inicialmente, os gaúchos que não se adaptam à condição de empregados permanentes são excluídos. Mais tarde, através das sempre difíceis relações capital-trabalho, prejudicados pelo processo de mecanização que substituiu o trabalho braçal e desajustados por políticas governamentais cruéis até com os proprietários, muitos outros gaúchos abandonariam o campo. Nesse sentido, *Pra onde ir?* (1987), de Celso Bastos e Dilan

Camargo,⁴⁴ é uma letra que aborda a questão daqueles que, evadidos do campo pela injustiça provocada pelas relações de trabalho, não encontram lugar para reconstruir a vida:

Pasto, asfalto, de chinelo ou de esporas
Não se desfaz a diferença
Entre o lucro e o salário
Na cidade ou lá fora.

Percebe-se, ao modo de *Desgarrados*, que *Pra onde ir?* apenas representa o meio urbano como impossibilidade de refúgio para “quem no campo empobreceu.” Na mesma linha de denúncia às injustiças e ao abandono do campo, insere-se *Deixem seus olhos fixos* (1987), de Vinicius Brum e Luiz Sérgio Metz.⁴⁵ Não há, nessa composição, qualquer referência ao meio urbano, mas uma crítica mordaz às relações patrões-empregados. Para os autores, os patrões estão “na ordem dos ricos, pisando na fome, bem montados”, enquanto que os empregados, vítimas de um sistema injusto, tornam-se “a plebe, os esculachados que perambulam sem trégua.”

Através da análise desenvolvida nessas três últimas composições, constata-se, na visão dos respectivos autores, o interesse em que o homem do campo permaneça em seu local de origem. Do mesmo modo, verificam-se duas críticas: uma voltada àqueles que abandonam o campo em busca de uma vida melhor na cidade; e outra, voltada ao sistema, que expulsa o homem do campo, mas não cria engrenagens satisfatórias para absorvê-lo na cidade. Baseado nisso, se o mito associado ao progresso – citado acima por Sandra Pesavento – deveria servir

⁴⁴ Celso Bastos é violonista, arranjador e compositor. Natural de Brasília, DF, é bacharel em violão, licenciado em música pela universidade de Brasília (UnB) e mestre em música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Disponível em: <http://www.almabrasileira.com/celsobastos.htm>. Dilan Camargo nasceu em Itaqui, em 1948. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade de Santa Maria (UFSM) e mestre em Ciências Políticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Dilan também é poeta e compositor, tendo participado em vários festivais por todo o Estado. Disponível: <http://www.editoraprojeto.com.br/camargo.html>. Acesso em 9 de julho de 2005.

⁴⁵ Vinicius Brum é natural de Formigueiro, RS, mas mora em Porto Alegre desde 1983. Compositor, violonista, intérprete, fundador do grupo musical Tambo do Bando, em parceria com Luiz Sérgio Metz. Ambos transitam entre a MPG e a música regionalista. Disponível em: <http://www.viniciusbrum.hpg.ig.com.br/brum.htm>. Acesso em 9 de julho de 2005.

como gerador de uma nova identidade, uma identidade urbana, o imaginário no qual ele se assenta está longe de existir plenamente.

Seguindo o mesmo processo analítico, ou seja, verificando-se a permanência do imaginário campeiro na música urbana, é impossível não se referir a *Pealo de sangue* (1979), de Raul Ellwanger.⁴⁶ Entre as canções recortadas para se constituir este *corpus*, essa música é o exemplo mais bem acabado da representação do homem urbano que sonha com o campo. Na canção, o eu-lírico define-se como um habitante urbano que guarda tristezas em seu peito e carrega consigo um grande mistério. As tristezas se revelam quando da identificação do local idealizado, distante de sua realidade: “um pedaço de terra, um ranchinho de santa-fé, milho-verde, feijão, laranjeira, lambari cutucando no pé.” O mistério se dá pelo fato de que este sujeito nunca viveu em tal lugar: “Quando será este meu sonho?”. Mas, por ter sangue “colono e gaúcho”, sente-se “pealado”, atraído para o campo, onde encontrará abrigo.

Pealo de sangue reproduz a visão de um provável porto-alegrense – constatado pela aparente intimidade com o “velho Guaíba” – que revela, ao modo de outros autores – embora de forma tênue e com certa dose de esperança –, duas facetas: primeiramente, o sonho do gaúcho pela conquista da propriedade, longe da urbe: “quem viver ganhará seu quinhão”; em segundo, no sentido proposto por Sandra Pesavento, que diz ter ocorrido em Porto Alegre uma “compensação simbólica”, já que os habitantes da cidade haviam herdado o imaginário campeiro. É nesse sentido que o campo, para o porto-alegrense, representa refúgio.

No intuito de reforçar o que já se julga absolutamente verificado, citam-se aqui trechos de *Roda da fortuna* (1980), de Kledir Ramil, nos quais se percebe a seguinte lógica: negar a realidade cotidiana significa referendar outro tipo de realidade, em outro lugar e em outro tempo. Para o eu-lírico, o momento atual se reveste de superficialidades, pois até os

⁴⁶ Raul Moura Ellwanger nasceu em 1947, em Porto Alegre. Compositor, cantor e instrumentista, iniciou sua carreira artística em 1966, apresentando-se no circuito universitário de sua cidade natal. Em 1967-68, participou da Frente Gaúcha da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 9 de julho de 2005.

sentimentos são tratados como se fossem mercadorias: “Em pleno século vinte / eu quero mais é viver / compro a felicidade / e o resto eu pago pra ver.” Na mesma visão, ele escancara a falta de valores, admitindo o vício como refúgio para sua frustração: “no meio dessa cidade / ah, nada mais tem valor [...] em meio alcalino sou um menino em paz.”

Como se vê, raros são os casos em que os indivíduos representados pela MPG mostram-se em perfeita harmonia com o ambiente urbano. No *corpus* deste estudo, a única nesse sentido é *Noturna* (1983), de Galileu Arruda,⁴⁷ em que o sujeito-lírico vê-se como observador onisciente de sua cidade (“minha Porto Alegre”), representando-a como “pequena, impaciente, sedutora e escura.” É curioso perceber a visão diversa – uma visão noturna – do porto-alegrense estendida sobre sua própria realidade cotidiana, uma vez que a capital gaúcha aceita, livre de discussão, de todos os adjetivos propostos na composição, apenas o de impaciente. Essa qualidade, muito provavelmente, deve-se ao fato de a metrópole, por ter a função de centro em relação ao Estado, apresentar sempre algum tipo de movimento, à noite ou de dia, o tempo todo. Por outro lado, os adjetivos pequena, sedutora e escura são subjetivos e circunstanciais, denunciando apenas uma visão pessoal. Mesmo assim, esse poeta mostra-se identificado com o meio urbano, onde vive.

Pelo fato de instigar discussões sobre as políticas relacionadas à terra, de problematizar a vida viciada das cidades e de constatar a identidade vinculada ao ideal do campo, conclui-se que, na MPG, o imaginário tradicional permanece vivo, atuando de modo incisivo sobre o sujeito retratado na composição. Haverá um momento em que o compositor urbano vai reafirmar sua identidade urbana – seus valores, suas crenças, seus costumes – na cidade, conforme se verá no próximo subcapítulo.

⁴⁷ Galileu de Arruda dos Santos nasceu em 1953 e mora atualmente em Porto Alegre, embora tenha vivido até a adolescência em Passo Fundo. Compositor, instrumentista e intérprete, também é bastante ativo politicamente. (informação verbal do próprio artista).

2.3 Designação da identidade coletiva

As questões teóricas relacionando a identidade coletiva ao imaginário sul-riograndense foram amplamente explicitadas no primeiro capítulo deste estudo. Retomam-se agora alguns aspectos importantes, no sentido de orientar a verificação do imaginário social na MPG, confrontando-o, na medida do possível, com o imaginário tradicional gaúcho.

Para Bronislaw Baczko (1986, p. 309), teórico do imaginário, “designar a identidade coletiva corresponde, do mesmo passo, a delimitar o seu território, e as suas relações com o meio ambiente.” Dessa afirmação infere-se que a delimitação territorial e a forma como os indivíduos atuam em relação a esse meio são processos forjados através do tempo e, desse modo, a identidade coletiva é fundada na historicidade de determinado território.

Conquanto pareça óbvio o que foi dito acima, é importante que se ressalte esse caráter histórico da formação da identidade, pois, como já foi dito, a transformação do imaginário, do rural para o urbano, pressupõe a existência de novas imagens, novos discursos e até um novo mito. Se esses elementos sofrem transformações, também é possível afirmar que a identidade coletiva de uma sociedade, invariavelmente, sofrerá alterações através do tempo.

Para Marisa Todescan Dias da Silva Baptista (2002, p. 33), “políticas de identidade podem ser responsáveis pela manutenção de determinadas configurações de identidades em certos períodos de tempo.” De forma analógica, pode-se pensar na ideologia da elite burguesa, no período de configuração do território sul-riograndense, como autora de tal política identitária. Entretanto, com base na afirmação de Baptista, essa configuração da identidade coletiva, que pode ser associada à definição de imaginário, tem prazo de validade. À medida

que a coletividade evoluir, portanto, suas políticas de identidade fatalmente terão de ser revistas e reatualizadas.

Ampliando a discussão, tem-se que a noção de cultura estabelecida nessa dissertação, com o propósito de averiguar a constituição do imaginário, passa, numa instância abrangente, pela manutenção e transmissão das tradições. Nesse sentido, faz-se apropriada a definição de Jeni Vaitsman (2000, p. 3), para quem

a cultura [...] seria algo conformado por coisas como valores, crenças, pressupostos, percepções, normas e padrões de comportamento não muito palpáveis e tampouco fáceis de serem observadas e apreendidas, embora tomadas como óbvias. Constituiriam uma força subjacente, movendo e configurando as práticas organizacionais e mobilizando seus membros para agir em certas direções.

Dessa revisão teórica, conclui-se o seguinte: a tradição, de maneira geral, fornece os elementos que, apropriados pela ideologia vigente, comporão a base da cultura. Essa, por sua vez, transmitida através do tempo, será a grande mentora da identidade coletiva. Desse modo, como já se afirmou, pode-se perceber o imaginário tradicional dos gaúchos absolutamente cristalizado no mito heróico.

Por outro lado, negar uma tradição não significa, necessariamente, atrelar-se à outra, diferente. No tocante aos gaúchos, por exemplo, seria impossível inventar um novo imaginário do nada, ou seja, sem relação direta com as experiências da coletividade. Isso não implica, porém, que as discussões acerca do modo tradicional de agir cotidianamente não devam ser feitas. Para Vaitsman (2000, p. 4), nesse sentido,

nas sociedades e/ou situações tradicionais, as possibilidades de escolhas e padrões são limitadas: as pessoas fazem as coisas como elas sempre foram feitas e os comportamentos são legitimados em nome da própria tradição, o que limita a mudança e o surgimento de novos padrões sociais. Já nas sociedades contemporâneas, marcadas por reflexividade, embora as tradições não desapareçam, elas devem ser justificadas diante de outros modos de se comportar ou fazer as coisas. Isto acaba produzindo não apenas conflitos, mas novos padrões de comportamentos e mudanças no próprio sistema de significados, ou seja, na cultura. O problema é que, em virtude dos códigos

culturais “anteriores” não desaparecerem, permanecendo subjacentes e orientando os comportamentos, a relação entre permanência e mudança é sempre incerta, inesperada e mesmo paradoxal.

A sociedade reflexiva, assinalada pela autora, portanto, é aquela que se propõe a questionar os elementos tradicionais que originaram a cultura “anterior”. Esta, em dado momento, pelas razões mais diversas, não atende mais às necessidades de ajuste daquela. Desse modo, questionar as tradições é uma forma de tentar encontrar novos caminhos que orientem novos comportamentos e práticas sociais. As transformações, então, são salutares enquanto atenderem a essas necessidades.

Essa explanação teórica justifica-se na medida em que se consegue demonstrar um caráter bipartido da MPG em relação à identidade cultural. De um lado, há o imaginário tradicional subjacente, transparecendo nas composições, e para o qual os autores inevitavelmente se voltam; de outro, há um questionamento dos valores tradicionais, embora os novos rumos propostos não sejam claramente visíveis.

Um bom exemplo disso encontra-se naquela que se considerou aqui como a canção-manifesto da MPG, intitulada *Como o vento sul*. Já foi apontado anteriormente em que momento a composição propõe ruptura com o passado tradicional e aponta para o novo. O que se pode acrescentar é o fato de que o novo caminho proposto “aponta pro desconhecido.” Para o autor, Carlinhos Hartlieb, esse caminho deve ser trilhado incansavelmente, com pequenas paradas para reposição das energias, através daquilo que se vive no momento atual: “chego como quem parou pra descansar e segue adiante, recolhendo um pouco do momento, e assim se alimentando a cada instante do gesto e do sentimento.” Dito de outra forma, o novo rumo da música, embora ainda incerto, não vai mais buscar alento no passado, pois a nova tendência situa a temática no momento presente.

Igualmente no sentido de impulso para o novo, de tomada de atitude em relação à vida, destaca-se *De um bando* (1981), de Bebeto Alves,⁴⁸ cuja letra induz à reflexão acerca do momento em que se vive: “Quanto tempo você tem para incorrer na vida que pulsa louca no peito, rebentando de vontades, de desejos, atentando à experiência?”. Quanto à imobilidade dos indivíduos em relação às mudanças necessárias, o autor, de maneira radical, parece estar propondo uma analogia entre seres humanos e animais, ou seja, pelo fato de se organizarem em sociedade, mas não refletirem sobre novos rumos, na busca de respostas aos seus questionamentos, de soluções para seus problemas, assemelham-se a animais, que vivem em bandos. Resgate-se aqui o que foi citado anteriormente, de que “as pessoas fazem as coisas como elas sempre foram feitas”, e se poderá concluir que o artista refuta o passado, no qual o homem parece não questionar seus rumos.

2.3.1 Desconstrutores

Num enfoque um pouco diferente do anterior, destacam-se as personagens de Nei Lisboa,⁴⁹ que são, no *corpus*, potenciais desconstrutores das imagens assentadas no imaginário tradicional. De forma bem humorada – por vezes irônica – o autor apropria-se desses elementos e os transforma. Em *Rabo de foguete* (1983), por exemplo, a mulher – ora vilã, ora virtuosa no Tradicionalismo, mas sempre representada com distinção⁵⁰ –, é descrita como pouco afeita a padrões de conduta social, pois “toma um porre, dança e fecha o bar.” Essa

⁴⁸ Luiz Alberto Nunes Alves nasceu em Uruguaiana, em 1954. Cantor, violonista e compositor, seu primeiro registro fonográfico aconteceu em 1978. Sua música *Kraft!...Mesmo*, de 1981, interpretada no festival MPB Shell, deu-lhe projeção nacional. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 9 de julho de 2005.

⁴⁹ Nei Tejera Lisboa nasceu em Caxias do Sul, em 1959. É cantor, compositor e escritor. Residindo em Porto Alegre desde os seis anos, iniciou sua carreira artística em 1979, apresentando o *show* “Deu pra ti, anos 70.” Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 9 de julho de 2005.

⁵⁰ Referindo-se à presença da mulher na história, Manoelito de Ornellas (1976, p. 224) afirma que “às vezes a mulher acompanhava o homem às aventuras de guerra. Anônimas heroínas, nenhuma delas teve relevância na história. Mas Anita Garibaldi nos campos do sul, não foi um caso isolado.”

mulher também se mostra contrária à ordem e à lei: “xinga os home / [...] põe um brilho, leva um toque e vai ao céu”.⁵¹ A “prenda minha”, na visão do sujeito-lírico, devido ao esvaziamento dos padrões sociais,⁵² é tachada de “muy loca” e mandada embora, numa alusão parodística ao conhecidíssimo verso folclórico “vou-me embora, vou-me embora, prenda minha”: “vai-te embora, vai-te embora, prenda minha.”

A sociedade marcada com valores fúteis também é representada em *Me chama de Robert* (1983), em que o eu-lírico é exagerado, sem limites e egocêntrico, a ponto de se considerar a “mãe (matriz, fundadora, geradora de identidade) do Brasil”: “quando bebo, bebo até cair / [...] eu quero, quero, quero, quero, quero, quero tudo pra mim.” Descontada a veia irônica do compositor, que apresenta a si mesmo como um tal *Robert*, a canção parece querer representar a personalidade de alguém que se julga o centro de tudo, desconhece os próprios limites e quer tudo para si. O fato de o nome próprio ser estrangeiro pode ser um indício da abertura que o autor propõe para outras culturas, e com as quais se identifica à medida em que pede para ser chamado pelo nome estrangeiro. Esse é um aspecto novo introduzido pela MPG, tendo em vista o fato de o Tradicionalismo defender uma visão maniqueísta do mundo sul-riograndense.

Por outro lado, o refrão de *Roda de chimarrão* (1984), “Puxa um banco e senta que tá na hora do chimarrão, é o sabor do pampa de boca em boca, de mão em mão”, de Kleiton e Kledir, é um exemplo claro de que, mesmo na MPG, alguns valores tradicionais são preservados. O chimarrão, nessa letra, é a representação do convívio social em conformidade com elementos do antigo imaginário. No entanto, em *Exaltação* (1983), mais uma vez Nei Lisboa desconstrói a idéia original. Quando se lêem versos como “e dá barato, sim” e “liga

⁵¹ “Pôr um brilho” e “levar um toque” eram jargões bastante utilizados à época em que a música foi composta, referindo-se à utilização de drogas, que se constitui numa infração da lei. Essa afirmação é referendada em JACKS, Nilda, 2003, p. 100 (nota de rodapé).

⁵² Afirmação constatada pelo verso “tudo é mesmo tão vulgar.”

como o quê?”,⁵³ numa nítida alusão à maconha (“erva”), questiona-se a quem verdadeiramente se destina essa exaltação: à erva-mate ou à erva-tóxica?

Nei Lisboa constantemente problematiza a transgressão dos bons costumes, da hierarquia, do poder e dos papéis sociais meticulosamente assentados no imaginário tradicional, sem, no entanto, apontar novos caminhos. O meio degradado e o descompasso com os padrões comportamentais pré-estabelecidos acabam por revelar, dessa forma, a necessidade de questionar os antigos valores. A questão da identidade coletiva, nas composições desse artista, mostra-se em estado de construção ou transformação e, por conseguinte, ainda difusa em relação ao futuro.

2.3.2 Olhos no futuro, pés no passado

De forma menos irônica, mas não menos questionadora de um passado que já não existe, conquanto tenha deixado suas marcas, está *Horizontes* (1983), de Flávio Bicca Rocha.⁵⁴ O título da canção indica o caminho que o sujeito-lírico vai perseguir obstinadamente na década que se inicia, levando-se em consideração o fato de que vive, na cidade que ama e onde nasceu, uma época de amarguras. Tais sentimentos amargurados seriam frutos da herança deixada pela ditadura militar e que determinou a perda de um tempo que nunca voltará. Estes versos exemplificam o que foi afirmado:

Há muito tempo que ando
nas ruas de um Porto não muito Alegre
e que, no entanto, me traz encantos
.....

⁵³ “Dar barato” e “ligar” também são jargões que se referiam ao efeito causado por drogas à época em que a música foi composta.

⁵⁴ Flávio Bicca Rocha é ator e compositor. Sua composição mais expressiva, *Horizontes*, originalmente faz parte da peça teatral *Bailei na Curva*, que fez muito sucesso no Estado no início dos anos oitenta. Disponível em: <http://www.aessul.com.br/aessul/notici.asp?cn=70>. Acesso em 25 de julho de 2005.

nasci chorando em Moinhos de Vento⁵⁵

.....

sessenta e quatro [...], um mau tempo, talvez

.....

Anos setenta, não deu pra ti

e nos oitenta, eu não vou me perder por aí.

O sujeito, ao afirmar que na nova década não vai se “perder por aí”, atribui a perda de valores no decênio passado ao aprisionamento ideológico⁵⁶ imposto pela ditadura. É lícito pensar desse modo, visto que o Departamento de Censura Federal, órgão com a função de defesa da ideologia militar, tolheu drasticamente as manifestações culturais, de maneira geral, e as artísticas, de modo particular. De qualquer modo, o que se verifica aqui, mais uma vez, é a identidade fragmentada de um sujeito – oriundo do meio urbano –, acalentado pelas lembranças felizes de um passado anterior ao período da ditadura e disposto a encontrar novos rumos no porvir.

Os vinte anos em que o Brasil foi governado pelos militares deixaram marcas profundas em toda a sociedade. No Rio Grande do Sul, os anos de chumbo reprimiram violentamente a evolução das artes, ao menos na visão dos artistas diretamente envolvidos. Algumas universidades e colégios da capital, no entanto, insurgiam-se como focos de resistência ao sistema e, com certa frequência, manifestavam seu descontentamento, geralmente através de passeatas. Eram comuns, em episódios como esses, enfrentamentos com a polícia, utilizada como aparato repressor contra esse tipo de manifestação. O Colégio Júlio de Castilhos, de Porto Alegre, através de seu Grêmio Estudantil, considerado uma espécie de berço difusor de idéias políticas, era um desses pólos insurgentes. O sentimento de revolta dos estudantes, confrontados em seus ideais pela força armada, fica patente em *Zé* –

⁵⁵ Moinhos de Vento é um bairro tradicional de Porto Alegre.

⁵⁶ Observe-se que, em nível de quimera, o sujeito-lírico refere-se a *versos* [...] *de ter idéias de liberdade*.

aquele tempo do Julinho (1981), de Nelson Coelho de Castro,⁵⁷ na passagem em que o texto trata da morte por espancamento de um estudante:

Tá baixando um pau na esquina
E são dez pra cacete
Tão demolindo aquele cara
Vamo assisti assassinar.

Era preciso, sem dúvida, buscar caminhos que apontassem o futuro, naquele início da década de oitenta, quando surge a MPG. No entanto, embora enfraquecido pelos novos ares da democracia política que se consolidava em todo o país, o sistema ainda respondia pela voz dos generais. Nesse sentido, a desconfiança e o medo eram constantes no seio popular, e esse tipo de sentimento não desapareceria com facilidade. Em *Zé – aquele tempo do Julinho*, buscar o futuro passava, portanto, pelo questionamento do passado.

2.3.3 A necessidade de questionar

Ao longo da análise do *corpus* há, por assim dizer, uma espécie de matriz questionadora da identidade do gaúcho, tendo em vista os diferentes caminhos que as composições abordam com esse propósito. Em *Parentes na África*, de Cao Guimarães,⁵⁸ por exemplo, o sujeito-lírico afirma que sua música é “nostálgica”, “ecclética” e “sem padrões” por ter parentes espalhados nos mais variados confins; que sua música é “lunática” por ter parentes das mais variadas religiões, opções sexuais, etnias e graduações intelectuais. Em resumo, a composição propõe uma identidade global que valeria para toda a sociedade: “amor

⁵⁷ Nelson Coelho de Castro nasceu em Porto Alegre, em 1954. Formado em jornalismo, estreou na vida artística em 1974. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 9 de julho de 2005.

⁵⁸ Antônio Carlos Guimarães Cunha nasceu em Cruz Alta, em 1952. Compositor, violonista e arranjador, também atuou no jornalismo como redator, repórter, colunista e editor. Na área da publicidade, foi compositor de *jingles* e trilhas comerciais. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 9 de julho de 2005.

universal / [...] pra toda família cantar.” Tendo em vista que a música é um dos veículos de manifestação e propagação cultural, e que a identidade está baseada na cultura, pode-se intuir que os valores universais afetam os particulares, do mesmo modo que os parentes influenciam a arte do sujeito:

Eu devo ter parentes na África,
Na Itália, na Sibéria,
Na China comunista,
Na Síria, na Bolívia,
Nos sertões.

Eu devo ter parentes em Manágua,
Na Coréia, no Alegrete,
Nas Malvinas argentinas,
Nas minas, no planalto,
Nas prisões.

Por isso a minha música é nostálgica,
Ibérica, britânica,
Germânica, folclórica,
Exótica, eclética,
Sem padrões. [...]

É possível que o melhor exemplo de questionamento verificado nesse *corpus* de MPG esteja em *Rápido, cavalo* (1994), do mesmo Cao Guimarães. Nesse texto, primeiramente constata-se o estado de degradação do meio no qual o eu-lírico se encontra: “mutilaram as matas, poluíram as águas, rapinaram a terra, enfumaçaram o ar, [...], repartiram a peste entre a rapaziada”; depois, constata-se a crítica a vários setores da sociedade e aos fenômenos intrínsecos a esses, representados pela polícia (colocada em pé de igualdade com o ladrão), pela crítica (supostamente artística), pelos políticos (associados a uma “lista de corrupção”) e pesquisas de opinião pública (sem a opinião popular). Essas constatações, conforme o eu-lírico, provocam uma sensação de não se saber mais o que é certo ou errado: “O povo já não sabe o que é real e a gente acha essa realidade normal.”

Em outro momento, a letra estende a crítica ao próprio povo, que, aculturado, encontra gosto no sofrimento e, dessa forma, submete-se de bom grado à ideologia opressora. Sem saber a direção a ser seguida, o eu-lírico não aceita a realidade que vê e pretende alterá-la, embora isso não signifique necessariamente uma ruptura arbitrária com todos os elementos tradicionais. Essa afirmação pode ser comprovada com os seguintes versos:

Povo sem cultura gosta de sofrer

 Cavalo bem domado adora o domador.

 Sei lá pra que lado, pra qualquer lugar

 temos que fugir, mudar de planeta, trocar de canal.

 Não quero brigar
 mas quero mudar o mundo.
 Não quero destruir nem retribuir,
 não quero nem cuspir na cara
 de quem bem que merecia uma porrada.

Merece, na análise dessa composição, destaque especial o verso “me tira da vanguarda deste CTG.” Nota-se aqui a clara disposição do eu-lírico em não aceitar os padrões estéticos (de música e letra) de criação artística impressos pelo Tradicionalismo, cuja crítica transparece, de maneira complementar, no seguinte trecho:

Me livra de não crer, não ver,
Nem perceber,
Que a música é a música,
É a música que dá prazer.
Me lembra de não esquecer que tudo
É ritmo e poesia.

É antiga a crítica voltada ao Movimento Tradicionalista Gaúcho que, com o intuito de preservar a pureza da tradição, procura impedir manifestações inovadoras. Esse aspecto já foi, inclusive, verificado anteriormente, quando se falou sobre as mudanças impostas aos regulamentos dos festivais de música tradicionalista, com o propósito de salvaguardar os antigos padrões. No trecho destacado acima, percebe-se a crítica a esse tipo de atitude.

A crítica generaliza-se e se estende aos próprios festivais de música, cujo intuito primordial é estabelecer a competição entre os participantes. Na voz do sujeito, a concorrência nos festivais revela a imaturidade dos organizadores e, mesmo sabendo do apuro inevitável ao final da apresentação, deixa inequívoco o registro de seu descontentamento: “Cancha reta é pra cavalo novo / briga de beleza é coisa de guri / [...] Abaixo os festivais! / Olha a vaia!”. Há, entretanto, uma constatação paradoxal à crítica verificável em toda a letra, pois o interlocutor do sujeito é o cavalo, justamente um dos elementos do imaginário tradicional.

Ao longo do que tem sido analisado, percebe-se, nitidamente, o grau de consciência dos compositores da MPG em relação à realidade que os cerca e na qual se vêem inseridos. A inconformidade com o momento atual e a necessidade de questionamento dos princípios

formadores de um imaginário “antigo” – poder-se-ia dizer ultrapassado, na visão desses compositores – acabam por se constituir em características fundamentais para tais artistas, concebidos na já citada sociedade marcada pela reflexividade. Nesse sentido, o questionamento pode ser compreendido não como uma opção, mas uma obrigação de caráter social, à medida que contribua para a elaboração de um novo imaginário, com elementos simbólicos que atendam às exigências da vida moderna.

2.3.4 A relação com os outros

Aponta-se agora uma outra peculiaridade constatada no *corpus*, que se refere à identidade do gaúcho urbano em relação a outras cidades. Agrupou-se, para essa investigação, *Pegadas*, *Sapatos em Copacabana* e *Deu pra ti*, que revelam um imaginário ainda não bem definido em suas letras, mas que, por deixarem transparecer a relação do indivíduo com seu território ideal – do qual herda a identidade –, é tido como legítimo.

Em *Pegadas* (1987), de Beбето Alves, o eu lírico canta sua Porto Alegre onde quer que esteja: “Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre.” Note-se que as pegadas, no sentido proposto pela música, são marcas individuais que não se modificam mesmo quando em outra cidade. Nesse sentido, as pegadas simbolizam seus traços identitários, que servem como ponto de referência para uma sorte de questionamentos e constatações acerca das relações entre a sua e a “outra” cidade: “Caminhando pelas ruas de uma cidade americana / eu percebo que não quero migalhas, nem tampouco medalhas.” Pode-se intuir que essa outra cidade situa-se nos Estados Unidos, um “país desenvolvido armado até os dentes pra guerra.” Em dado momento, o sujeito refere-se à falta de perspectiva de mudar seu próprio país, visto que o pensamento, gerador da mudança, é “abatido pelos

mísseis imperialistas.” Há, sem dúvida, nessa composição, mais do que a simples afirmação de uma identidade porto-alegrense (e brasileira) em comparação à norte-americana: o sujeito, contrariado, coloca-se como vítima de um “sistema (que) no fundo é o mesmo e em nós se perpetua”, como fruto “de um poder vagabundo.” Nessa linha de raciocínio, as pegadas representam, além da identidade, uma resistência ante a ideologia norte-americana. Longe de apenas expor uma crítica ao sistema, *Pegadas* revela um ser inconformado com a realidade à qual é submetido. O sujeito propõe mudanças em sua própria cidade – cuja compreensão aqui pode ser estendida à idéia de país, nação – a partir da rejeição de valores impostos pela burocracia, pelo misticismo e pela religião: “para toda e qualquer falta de possibilidade tem de haver reação.”

Voltar o olhar para si mesmo implica, então, não mais “desperdiçar energia com uma vazia retórica estética”, mas lutar “contra toda falta de perspectiva e informação do pensamento.” É uma visão crítica sobre seu próprio território, que não deixa de mostrar, porém, a identidade do poeta em relação a esse espaço, quando confrontado com outro, externo.

Por outro lado, se Bebeto Alves usava botas, Vitor Ramil usa sapatos para deixar marcas por onde quer que vá. Diferentemente, no entanto, da canção analisada acima, a questão em *Sapatos em Copacabana* (1987) abrange um universo cultural numa relação centro-periferia. Não se trata de amarrar cavalos em obeliscos, mas de execrar Copacabana como centro difusor da cultura brasileira. Exercitando a “velha ótica sartreana”, o autor, julgando-se livre para optar, propõe como falsas as imagens tradicionais que servem de padrão e inspiração à Música Popular Brasileira: o maxixe, do qual se originou o samba, e a loura bacana, representação da musa inspiradora da MPB, que encontrou o pico máximo de expressão em *Garota de Ipanema*. Assim, sua composição, desconhecida e nova, servirá

como novo padrão estético: “Sei que não tenho nome / Sei que não tenho idade.” Afirma-se isso com base na seguinte passagem:

Escreverei os meus sapatos na tua idéia
Escreverei os meus sapatos na tua postura
Escreverei os meus sapatos na tua cara
Escreverei os meus sapatos no teu verbo
Escreverei os meus sapatos nos teus, Copacabana.

O trecho destacado, expresso em forma de ameaça e repetido incisivamente, expõe o desejo de suplantação de uma cultura em detrimento de outra (“Escreverei os meus sapatos nos teus, Copacabana”). Ao se concluir, reforça-se a idéia embutida nessa composição, em que o autor propõe a inversão do eixo centro-periferia em termos culturais, apresentando a sua cultura como central e verdadeira. Fica evidente, portanto, em *Sapatos em Copacabana* a afirmação que o compositor faz de sua própria cultura quando essa é relacionada à outra, que lhe é externa.

Menos pelo viés cultural e mais pelo emocional, ao molde de outras composições dos irmãos Kleiton e Kledir, *Deu pra ti* (1981) resgata pessoas, lugares e costumes caros ao cotidiano dos gaúchos, especialmente dos porto-alegrenses. Com um linguajar típico do que, conforme Luiz Augusto Fischer, convencionou-se chamar “Porto-Alegrês”, visível no uso de expressões como “trilegal”, “tri a fim”(2000, p. 161), ou mesmo “deu pra ti” (2000, p. 63), oriundas da capital gaúcha, a letra, à primeira vista, é um apanhado afável da cidade e de suas coisas. Aprofundando-se a análise, porém, vai-se perceber que o universo representado por Porto Alegre servirá como fator de identidade para o eu-lírico, uma vez que, ao sentir-se “meio down”,⁵⁹ busca refúgio nas virtudes de sua cidade: “Vou pra Porto e, bah, trilegal”. Esse processo reconfortante de volta às raízes – que é sentido, mas não explicado (“Coisas de magia, sei lá”) – remete à questão da identidade à medida que resgata a idéia de que o lugar

⁵⁹ Down, na composição, é uma gíria que tem o mesmo sentido de deprimido, melancólico, triste.

original, o berço, está registrado na memória como seguro, bom e feliz. A identidade relacionada à urbe, nessa composição, salta aos olhos, uma vez que Porto Alegre, na visão do sujeito-lírico, é o lugar idealizado, onde ele renova as energias e resgata a felicidade.

Nas três composições analisadas, observa-se um caráter de exclusão estabelecido pelos gaúchos em relação aos povos e lugares não-gaúchos. No sentido político, *Pegadas* questiona a ideologia do outro povo e revela a sua própria, contrária àquela; no sentido cultural, *Sapatos em Copacabana* centraliza sua própria cultura e exclui a outra, considerada falsa; e no sentido emocional, *Deu pra ti* propõe o retorno às próprias origens, o reencontro com a realidade original, causa de alegria e satisfação.

Ao atribuir a Porto Alegre o *status* de reduto da identidade coletiva, os artistas procuram construir um imaginário novo, muito embora as referências que levam a concluir isso sempre se dão através da comparação/oposição a elementos externos à realidade local, o que, no entanto, não torna falsa a afirmativa. Num sentido mais abrangente, no entanto, Vitor Ramil refere-se à cultura gaúcha – não especificamente à de Porto Alegre – para estabelecer oposições e legitimar a sua.

Na relação que os artistas gaúchos estabelecem com os outros, conclui-se, em primeiro lugar, que existe um longo caminho a ser percorrido até o ponto de se supor que um novo imaginário, pleno e eficaz, assentado no meio urbano, seja estabelecido; em segundo lugar, no entanto, esses mesmos artistas legitimam um outro e aparentemente novo imaginário, misto de elementos tradicionais e modernos, para se justificarem em relação ao que lhes é externo. Em última análise, os artistas da MPG revelam mais intensamente sua identidade gaúcha quando em relação de oposição aos outros.

2.3.5 Satolep: um caso à parte

A análise da letra *Satolep*, de Vitor Ramil,⁶⁰ deixa transparecer um indivíduo não apenas assentado num território em relação ao qual constata sua transcendência, mas que busca referência às questões mais caras aos gaúchos, como a identidade coletiva.

No sentido bíblico, a volta para a casa paterna simboliza o retorno ao lugar seguro. Na literatura, de maneira geral, as viagens que promovem o retorno do sujeito às suas próprias origens alegorizam resgates de tempos perdidos ou reencontros com referenciais de identidade. Na canção analisada, o poeta dá a pista necessária para que se conclua isso, ao afirmar que volta a *Satolep* em busca de si mesmo: “depois de tanto tempo de estudo / venho pra cá em busca de mim.” Observe-se que, nesse sentido, buscar-se significa reconhecer-se perdido quando longe de *Satolep*. Ainda na primeira estrofe, o sujeito revela que, voltando para sua casa, consegue visualizar a verdade da qual se via afastado: “Sinto hoje em *Satolep* / o que há muito não sentia / o limiar da verdade / roçando na face nua. / As coisas não têm segredo / no corredor dessa nossa casa.” Sua casa opera como uma espécie de refúgio solitário, onde consegue ficar só com sua própria voz, para conversar consigo mesmo, para refletir.

Além da casa, o sujeito identifica-se igualmente com as pessoas que a habitam, importantes ao seu convívio e que preservam costumes, como, reunidos em família, tomar o “mate das sete” acompanhado de “queijo em pedaços.” Os produtos da terra – como o queijo –, o chimarrão e a reunião familiar são fortes elementos agregadores de identidade, estando associados ao imaginário rural, aos usos e costumes agropastoris típicos sul-rio-grandenses.

O leque de identificações abre-se cada vez mais ao longo do texto e, na segunda estrofe, ganha conotações sociais assentadas no grupo de amigos, embora isso seja

⁶⁰ Vitor Ramil, curiosamente, é natural de Porto Alegre, muito embora considere Pelotas sua cidade-mãe. Compositor, cantor e escritor, irmão mais novo de Kleiton e Kledir, aos dezoito anos gravou seu primeiro disco. Disponível em: <http://www.vitorramil.com.br/textos/sobrevitor.htm>. Acesso em 9 de julho de 2005.

representado por elementos que, aparentemente, não têm sentido algum. Na opinião de Joca D'Ávila, em *Satolep*,

muitas das palavras são uma espécie de dialeto de grupo: “Yê”, abreviatura de Iemanjá, referência a uma amiga; “Barra Uruguaia”, praia do Chuy, extremo sul do Brasil; “Letchussas”, referência a outra amiga, imaginando várias como ela; “Arroito”, uma localidade aborrecidíssima; “Marfisas”, nome de pessoa, aqui no plural, transformado em adjetivo largamente usado; “The Lion”, cantado “De Lion”, que é como as pessoas da Barra Uruguaia referem-se a uma boate local que tem este nome; “La Jana”, referência a uma amiga, às vezes simplesmente chamada de Rã; “charque”, palavra que, aproximadamente, significa “fazer onda, fingir para pessoas que sabem que se trata de um fingimento, porém fingir com afinco; [...] “Esma”, apelido de Elisamara, não se sabe por quê; “bisaje”, é uma espécie de charque crônico, muitíssimo usada.⁶¹

Note-se, entretanto, que tanto esse conjunto de pessoas e lugares, desconhecido do ouvinte/leitor comum quanto a própria *Satolep*, são elementos definidores de uma identidade, referidos pelo poeta como “signos e princípios” e compartilhados, no texto, com o amigo Joca D'Ávila. Em suma, o grupo social, os amigos, também são elementos identificatórios e funcionam como pontos de referência no âmbito social.

Ressalte-se, por outro lado, que a segunda estrofe de *Satolep* propõe uma mistura de regionalismos e termos estrangeiros, além de um bem elaborado trabalho poético, como a utilização de aliterações, em “Lia, Alice e a Lua”, o que significa uma inovação na música composta até então em território gaúcho, podendo este recurso ser destacado, também, como uma das características de artistas ligados à MPG. A aliteração é um recurso da poesia que denota o empenho do artista na construção de uma linguagem de alto nível; já a incorporação de termos estrangeiros indica uma mudança na identidade, que se mostra, segundo o molde urbano, mais universalizante que a rural.

⁶¹ Texto redigido por Joca D'Ávila, ator, amigo de Vitor Ramil, que é citado nominalmente ao final da segunda estrofe. Disponível em: <http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/discog/paixao/satolep5.htm>, acesso em 19 de janeiro de 2005.

O amor por Ana⁶² também transparece como fator de identificação, pois representa, para o poeta, uma profusão de cores e luminosidade⁶³ em contraste com “a parede gris da solidão.” Não somente a casa e o grupo de amigos, portanto, são referenciais de identidade, mas também o amor de uma mulher, que “persiste como uma estrela” na alma do artista, iluminando-o e indicando o caminho a seguir. Diferentemente, no entanto, das demais músicas do *corpus* analisadas até aqui, em *Satolep* a abordagem da figura feminina – vista de forma individualizada (“Ana” (Terra?)) – e a paixão pela mulher ganham ares de sublimação. Nesse sentido, por apresentar-se excessivamente sentimental, a composição de Ramil segue um caminho diferente das demais.

Verifica-se, agora, um aspecto de extrema relevância no que concerne à busca da identidade do gaúcho quanto à sua relação com os vizinhos do Prata e outros estados brasileiros. Embora de forma sucinta, é conveniente proceder-se a um resgate histórico sobre essa questão. As historiadoras Heloisa Jochims Reichel e Ieda Gutfreind (1996, p. 19-20) afirmam que a identidade brasileira do gaúcho foi forjada pela historiografia, atendendo ao interesse do Estado num momento em que se delimitavam fronteiras. Para elas,

esta identidade, criada para o Rio Grande do Sul e para o seu habitante – o gaúcho –, recebeu o aval das autoridades institucionais brasileiras, a partir dos anos 20 de nosso século. Ela expressou o interesse oficial do Estado brasileiro numa época em que os historiadores escreviam a história pátria sob a ótica do nacionalismo e afirmavam suas delimitações político-territoriais.

Por outro lado, a identidade natural⁶⁴ seria oposta, ou, no mínimo, não corresponderia aos interesses citados acima e justificados pela criação de fronteiras nacionais, haja vista as atividades, os costumes e as manifestações culturais comuns aos povos platinos. Nesse sentido, para as autoras,

⁶² Ana Ruth é a esposa de Vitor Ramil. Informação disponível no endereço eletrônico citado anteriormente.

⁶³ Cor e luminosidade, características das pinturas de John Turner, artista citado na letra.

⁶⁴ Terminologia utilizada com o intuito de acentuar um caráter de oposição em relação à expressão “identidade forjada”, citada anteriormente.

a historiografia sul-rio-grandense secciona a continuidade, ou seja, separa a campanha do Rio Grande do Sul das da Argentina e do Uruguai, embora todas se dedicassem às atividades agrícolas e pastoris e apresentassem uma sociedade cujas fainas ou faenas se assemelhavam. Igualmente, particulariza hábitos que são comuns a todo o território platino, tais como o modo de vestir, de se locomover, a alimentação, os instrumentos, as diversões, enfim, todas as manifestações culturais relacionadas com o trabalho e o viver cotidianos.

Percebe-se, desse modo, o caráter bipartido da identidade coletiva do gaúcho sul-rio-grandense em relação a si e aos outros: meio natural, meio forjado.

Nesse aspecto, entretanto, Vitor Ramil, irônico, beirando o cômico, encara a disputa secular entre castelhanos e brasileiros travestindo-se de personagem quixotesco. “Vitorino (Vitor) de La Mancha”, o Dom Quixote pampeano, acompanhado por seu fiel piano (“rocinante”), resume essa questão, comparando-a “ao compasso de um tango”, e nada além. A proximidade brasileira com as fronteiras políticas uruguaias e também argentinas, por outro lado, revela um homem cuja identidade cultural não aceita tais limites territoriais, visto que a linguagem espanhola é incorporada à composição: “Solo te quiero dizer-te / que me sinto mui contento.” Na visão do autor, portanto, o povo sulino – brasileiro e rio-pratense – apresenta-se identificado culturalmente, e a cultura ultrapassa as limitações territoriais e políticas.

Assim como em outros questionamentos de ordem filosófica, tais como “a vida após a morte” ou “a morte após a vida”, Ramil propõe que a resposta será revelada quando o indivíduo voltar-se para dentro de si e se libertar de todas as amarras, pois “vencedor é o que se vence.” Em outras palavras, o verdadeiro vitorioso, que encontra as respostas que procura, é aquele que vence a si mesmo. Essa afirmação se torna mais clara quando, no penúltimo verso da quarta estrofe, lê-se que “a paz do indivíduo é a paz do mundo.” Em suma, o indivíduo que encontrar em si mesmo a resposta também encontrará a paz.

O aparente desacordo cultural entre os gaúchos e seus compatriotas do restante do Brasil é motivo de estudos, teses e questionamentos constantes. Para Ramil, no entanto, “o

que a gente quer é ser feliz”, no sentido de que as respostas a esses conflitos culturais passam por análises de foro íntimo. Para o autor, a plenitude identitária dar-se-á de forma individual, para só então abranger a coletividade. Feito isso, poderá a sociedade viver em paz com seus próprios princípios: “E viva o Rio Grande do Sul!”

A identidade proposta por Ramil envereda, portanto, por caminhos diversos dos que propõem a História e a Política, que operam no âmbito temporal. Para ele, diferentemente, a identidade está revestida por uma aura bem mais abrangente, que ultrapassa, transcende os critérios temporais. Ele afirma *existir em Satolep* desde tempos imemoriais, “muito antes das charqueadas / da invasão de Zeca Netto”, e lá existirá eternamente. Sua identidade será percebida no “nome de cada pedra” e nas “luzes perdidas na neblina”, pois não está na matéria inerente ao ser humano, e sim na existência do indivíduo no território: o território identifica o indivíduo, e o indivíduo transforma-se no próprio território.

2.3.6 Códigos de conduta

Considerando-se que o papel de cada indivíduo numa coletividade se justifica à medida que a engrenagem social opere sem entraves, pode-se afirmar que a maneira de se identificar socialmente está bem assentada no imaginário tradicional dos gaúchos. Conforme já se afirmou, para Baczko, um imaginário se reveste, também, de modelos formadores de comportamento, designadamente as figuras do bom chefe, do bom súdito e do guerreiro corajoso – aspectos que serão investigados agora no *corpus* de análise.

Historicamente, a relação de poder estabelecida entre dominadores e dominados nem sempre foi tranqüila e clara no território sul-rio-grandense. No momento em que o estancieiro necessitou do homem comum do campo para exercer as funções de guerreiro, na defesa das

fronteiras, ou de peão, no trabalho da estância, tratou de revestir essa relação com atributos de valentia e heroísmo ao guerreiro e de habilidade e força ao peão. Ideologicamente, então, estabeleceu-se uma ligação estreita de reconhecimento da importância de parte a parte no tocante ao papel de cada um, visto que a figura do patrão-comandante também era tida pelo comandado como essencial à unificação do grupo de homens. Isso pode ser considerado, como já foi visto, fruto de uma política identitária que assegurou a construção e permanência de um imaginário que serviu como reservatório e motor durante um certo período, na sociedade agropastoril gaúcha. Para Juremir Machado da Silva (2003, p. 11-12), o reservatório “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo.” Nesse sentido, as experiências coletivas passadas e presentes associadas ao imaginário são um reservatório. A visão e a busca do futuro indicam, por sua vez, de que maneira o imaginário opera como motor. Nessa perspectiva, para Silva,

o imaginário é um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos e grupos. Funciona como catalisador, estimulador e estruturador dos limites das práticas. [...] É o acelerador que imprime velocidade à possibilidade de ação. O homem age (concretiza) porque está mergulhado em correntes imaginárias que o empurram contra ou a favor dos ventos.

Entretanto, o fim das constantes guerras e, principalmente, as políticas cujos efeitos colocavam o homem do campo num processo de exclusão, acabaram por dissolver a antiga relação entre dominadores e dominados. O guerreiro corajoso e o peão viril passaram a ser, por conseguinte, representações de um passado idealizado, contrastando com a realidade excludente e hostil que esse homem começou a vivenciar. Se por um lado havia, então, o CTG, que propunha a manutenção do ideal forjado num passado em que se justificava o estreitamento das relações patrão-peão e vice-versa, por outro, a experiência da realidade

justificaria a aparição dos questionamentos acerca dessa ideologia, fadada a se transformar ou a desaparecer.

A literatura de caráter realista, que surge em princípios do século XX, e a música nativista, a partir das três décadas finais do mesmo século, dão uma dimensão clara de que a antiga ideologia, aquela que provinha da classe dominante e estava embutida no imaginário tradicional, já não atendia às necessidades de assentamento social de um tipo que fora expulso do campo e não era absorvido plenamente no meio urbano. Em outras palavras, os enfoques literário e nativista expõem as mazelas existentes na conjuntura social durante os períodos mencionados.

A necessidade dos artistas de questionar, assinalada anteriormente, dá-se de forma pungente quando os aspectos a serem analisados na MPG atingem a questão dos modelos formadores. Virtudes dos comandantes outrora exaltadas, tais como nobreza de caráter, engajamento vital à tropa, poder de promover justiça etc., associadas ao destemor, à força e à lealdade dos comandados, não dão mais a dimensão do bom chefe, do bom súdito ou do guerreiro corajoso. A MPG, nutrindo-se do momento presente, questionará essa relação de poder, em vista de não mais encontrar nela fatores que contribuam para a preservação da identidade coletiva no meio urbano.

Desgarrados, como já foi visto, é uma canção que pode ser analisada sob esse viés. O adjetivo, no título da composição, designa originalmente as reses que se afastam do rebanho. Comparativamente, o autor refere-se aos grupos de pessoas que se vêem excluídas do processo social. Embora a letra não aponte claramente quem são os responsáveis pela situação de penúria na qual se encontram os desgarrados, marginalizados na cidade, um questionamento subjacente torna-se inevitável: se a cidade atrai a ponto de fazê-los abandonar o campo, o que há na cidade que não existe no campo? O sonho da vida na cidade certamente

ganhou força em função da falta de perspectivas no meio rural, problemática gerada por quem historicamente manteve os trabalhadores no campo, ou seja, os próprios estancieiros.

Nessa mesma perspectiva está *Pra onde ir?*, composição que, no entanto, deixa mais claro o ponto para o qual a crítica converge. Ao se interpretar o trecho “não se desfaz a diferença entre o lucro e o salário, na cidade ou lá fora”, tem-se um dimensionamento aproximado da relação exploradora, representada, por um lado, pelo detentor do lucro (na cidade ou no campo) e, por outro, pelo empregado-peão (a quem cabe o salário).

Entretanto, das canções já analisadas, aquela que deixa transparecer melhor a representação da nova figura do chefe é *Deixem seus olhos fixos*. Atente-se, nessa ótica, para a letra da música, que alude ao completo estado de abandono e total degradação dos antigos peões, causado pelos patrões, que estão “na ordem dos ricos, pisando na fome, bem montados.”

Na MPG, a figura do chefe, cristalizada positivamente no imaginário tradicional, tornou-se, portanto, o explorador e responsável pela desgraça da peonada. A figura do patrão, porém, impessoaliza-se, compondo um sistema mais abrangente, uma ordem de ricos, voltada somente para seus próprios interesses, demonstrando indiferença com a sorte da gente que durante tanto tempo a serviu. Por outro lado, o novo tipo social representado pelo antigo peão, outrora glorificado pelo suporte relevante que prestava às lides e às batalhas, hoje explorado e marginalizado, torna-se mote para questionamento por parte dos artistas da MPG. Essa problematização demonstra não somente compaixão, mas também a necessidade de o próprio artista/compositor participar do processo de reintegrar esse homem à sociedade.

O objetivo de construir modelos de comportamento que sirvam de exemplos a serem seguidos é uma questão que já foi levantada, entre outros, por João Claudio Arendt (1995, p. 135). O autor, ao examinar as omissões históricas nos casos narrados por Blau Nunes, em

Contos Gauchescos e Lendas do Sul, destaca uma passagem envolvendo o duelo entre Bento Gonçalves e Onofre Pires, em que este último foi morto. A distorção do fato histórico pelo narrador serviu para emprestar a Bento Gonçalves uma aura ainda mais honrada e heróica, servindo, assim, de “exemplo a ser seguido pelos súditos”, uma vez que a morte de Onofre Pires ficou num plano secundário, diante da valentia e lealdade do herói farroupilha, Bento Gonçalves.

Se se tomar esse exemplo, entre inúmeros que se encontram nas narrativas regionalistas, e o confrontar com o conteúdo ideológico da MPG, verificar-se-á que ambos seguem caminhos distintos. Nesse sentido, a literatura regionalista – e aqui se reforça a idéia de que a música tradicionalista segue a mesma linha de conduta – constrói, sacraliza, revitaliza o mito e o posiciona socialmente como modelo a ser imitado. A MPG, contrariamente, expõe a crueza nada edificante dos fenômenos sociais. Um bom exemplo disso está em *Baba do Chico* (1984), de Jerônimo Jardim e Paulinho Tapajós, composição em que o sujeito-lírico coloca-se como vítima de um sistema econômico explorador, numa infundável luta diária por dinheiro: “Se fosse pensar no aluguel / morria de enfarte à prestação / já não dá pra agüentar tanta pressão.” Note-se que, no universo em que o sujeito se insere, a figura do ladrão compõe, inclusive, um tipo social: “já não dá nem pra salvar o dinheiro do ladrão.”

A afirmação de que a MPG não opera com o propósito de construir imagens idealizadas ganha reforço com *Mundaréu* (1994), de Mário Barbará, em que o sujeito, traído pelo amigo e renegado pela mulher amada, constata sua incompreensão diante de um mundo à toa e busca consolo (“remédio”) na bebida e na música:

Quando vi que um amigo que eu considerava
 Atacara no meu coração

 Quando ouvi de teus lábios vermelhos, mulher,

Contra a tua vontade esse não
.....
Quando vi que meu mundo pequeno virara
Mundaréu quase sem compreensão
.....
Eu vou lá no buteco da esquina buscar
uma ‘ceva’⁶⁵ e tocar violão.

Esses exemplos, associados a outros, tais como os tipos humanos representados nas composições de Nei Lisboa, compõem, em relação ao imaginário tradicional, o que se poderia denominar antimoldes de comportamento. Embora sejam, supostamente, a representação do homem urbano atual, nenhuma das personagens da MPG se presta à imagem a ser imitada. Sendo assim, pode-se concluir, por outro viés, que no novo imaginário apresentado pela MPG os tipos sociais não estão bem assentados e as relações entre chefes e súditos estão sempre sujeitas à crítica.

2.4 Crenças comuns

Escrever sobre as crenças que exercem poder no cotidiano dos gaúchos obriga a rever aspectos da formação histórica do Rio Grande do Sul. É preciso que se leve em consideração, então, o seguinte pressuposto: todas as etnias presentes na formação da

⁶⁵ Cerveja.

sociedade sul-rio-grandense contribuíram, em maior ou menor medida, para o surgimento e a afirmação dessas crenças.

2.4.1 O sagrado, o religioso, a crença e o ritual através do lendário e da história

A realidade mais antiga do atual solo gaúcho, à época em que ainda vigorava o Tratado de Madri, tem o indígena como tipo étnico central. Considerados primitivos pelos colonizadores, esses povos autóctones já possuíam crenças e códigos de comportamento em torno do que identificavam como sagrado.

Para Marilena Chaui (2003, p. 252-254), “o sagrado é uma experiência da presença de uma potência ou de uma força sobrenatural que habita algum ser – planta, animal, humano, coisas, ventos, água, fogo.” Conforme ela, a partir do momento em que, “além do sentimento da diferença entre o natural e sobrenatural, haja o sentimento da separação entre os humanos e o sagrado, mesmo que este habite os humanos e a Natureza”, surgem o sentimento religioso e a experiência da religião. Nessa mesma tentativa de compreensão, infere-se que os povos indígenas já experimentavam esse sentimento, assim como já haviam elaborado uma “narrativa sagrada”, uma “história sagrada, que os gregos chamavam de mito.” A título de exemplo, recorre-se à lenda da M’boitatá, relatada pelos índios como a cobra grande que comia os olhos dos animais mortos durante uma grande enchente, ocorrida em tempos imemoriais. Essa lenda é apontada por João Claudio Arendt (1995, p. 160) como “uma parte do universo mítico dos índios guarani, os quais habitavam grande parte dos atuais territórios do Rio Grande do Sul, Uruguai e Paraguai e contribuíram para a formação étnico-cultural do gaúcho.”

Com o longo processo de implantação das reduções jesuíticas e a imposição sistemática da visão religiosa judaico-cristã, o sagrado indígena, inevitavelmente, passaria por transformações. Um exemplo disso revela-se na lenda A Salamanca do Jarau, em cuja narrativa uma princesa de origem moura, transformada por encanto em um lagarto com cabeça de fogo – a teiniaguá –, enfeitiça um sacristão. Para Lígia Chiappini (1988, p. 189), essa narrativa “vê na progressiva derrota do mito pela religião uma forma de exaltação da história do colonizador europeu, da civilização impondo-se aos cultos pagãos e bárbaros.” O mérito que a análise da presente dissertação propõe, entretanto, recai sobre a permanência dos elementos sagrados dos indígenas, que, associados ou em contraste com elementos cristãos ocidentais, ainda se vêem presentes na lenda e, dessa forma, influenciam na formação da cultura sul-rio-grandense.

Criou-se, então, aos poucos e paulatinamente, no território, a idéia do índio temente a Deus, que encontrou na figura de Sepé Tiaraju seu grande expoente. Tiaraju teve, ao longo de muito tempo, destacada função sacralizante de um tipo indígena que, por um lado, mantinha vivos seus próprios costumes, valores e crenças; por outro, aliava-se à cultura ocidental importada inicialmente pelos espanhóis. A literatura regionalista, por exemplo, um pouco mais tarde, foi fundamental para o processo de mitificação desse índio. Tome-se, ilustrativamente, na narrativa de *O tempo e o vento*, trechos em que o pequeno índio Pedro Missioneiro, criado e educado por jesuítas, imagina-se como “o alferes real Tiaraju, que era o homem que ele mais admirava na redução.” O pequeno Pedro “gostava de vê-lo empunhar o arco e frechar aves em pleno vôo, dar tiros de mosquete, manejar a lança montado num cavalo a todo galope, e gritar ordens para os soldados.”(VERISSIMO, 1997, p. 46).

Sepé Tiaraju, cujo nome de batismo era José, vem a ser, portanto, a representação do tipo social descendente da fusão de duas culturas, já que

sabia ler e escrever com fluência. Tinha habilidade para a mecânica e conhecia a doutrina cristã melhor que muitos brancos letrados que se jactavam de serem bons católicos. Ninguém melhor do que ele domava um potro ou manejava o laço; poucos podiam ombrear com ele no conhecimento e trato de terra; e aquela guerra mostrara que ninguém o suplantava como chefe militar e guerrilheiro. (VERISSIMO, 1997, p.55).

A figura de Sepé ganhou ares de tanta heroicidade e imponência, que acabou por afastar-se do natural, do cotidiano da gente que convivia com ele, tornando-se, por conseguinte, objeto do fenômeno de sacralização, já definido por Marilena Chaui. Pedro Missioneiro, na narrativa de Verissimo, teve uma visão de Sepé transmutado na figura do Arcanjo São Miguel. No entanto, o que notabilizou o índio como ente sobrenatural foi o fato de que “testemunhas oculares das batalhas contavam que no meio da refrega tinham visto o lunar a fulgir na testa do corregedor (Sepé), que passava incólume por entre as balas, brandindo no ar a espada flamejante.”(VERISSIMO, 1997, p. 58).

A veracidade ou não do lunar na testa de Sepé é tema para outro tipo de análise, que não cabe aqui. O que se quer destacar, entretanto, é o fato de o povo assumir essa marca divina como verdadeira, a ponto de identificar o índio como criatura sobrenatural, sagrada, santa. Essa afirmação é tão coerente que, embora a Igreja Católica nunca tenha elevado o índio Sepé Tiaraju à categoria de santo, o povo do território sul-rio-grandense o canonizou por conta própria, eternizando seu nome com a designação de uma cidade, São Sepé, localizada no centro-oeste do Rio Grande do Sul.

O africano, por sua vez, também registrou profundamente uma personagem no universo sagrado sul-rio-grandense, conforme se constata na lenda O Negrinho do Pastoreio. Vítima da maldade de um estancieiro, que o acusou injustamente de ser o responsável pelo extravio de uma cavalhada, o menino foi torturado barbaramente e abandonado para morrer dentro de um formigueiro. Após a morte cruel e dolorosa, começou-se a atribuir-lhe o poder de encontrar toda sorte de objetos perdidos. Há, no entanto, nessa narrativa, novamente a

fusão de elementos culturais diferentes: o sobrenatural e o religioso. Perceba-se, desse modo, que o acesso ao mundo sobrenatural do Negrinho dá-se através do ritual cristão de invocação do ente sagrado: acende-se-lhe uma vela.

Além dessas, há outras lendas que exprimem as crenças coletivas dos gaúchos. Podem ser encontradas na literatura regionalista, outrossim, narrativas de crendices e simpatias, cuja explicação racional supostamente não faz sentido e, portanto, são de fundo mítico. O resgate desses exemplos serviu para que se expusesse de forma sucinta a idéia que se tem de sagrado e religioso, os quais, por sua vez, levam à crença e justificam os rituais deles resultantes.

A propósito do rito, Marilena Chaui (2003, p. 255) afirma que ele “é uma cerimônia em que gestos determinados, palavras determinadas, objetos determinados, pessoas determinadas e emoções determinadas adquirem o poder misterioso de presentificar o laço entre os humanos e a divindade.” Dessa forma, o ritual, que consiste na “repetição minuciosa e perfeita” do evento, “tal como foi praticado na primeira vez”, liga humanos e divindade, garantindo a organização do espaço e do tempo.

2.4.2 Crenças comuns na música tradicionalista

Parece óbvio afirmar que as crenças em torno das quais a coletividade gaúcha se assenta encontra um forte bastião na música de caráter tradicionalista, já que o Movimento Tradicionalista Gaúcho, desde o seu surgimento, teve como proposta preservar esses valores como elementos essenciais à identidade gaúcha.

O repertório da MTG é rico nesse sentido e dele serão tomados alguns exemplos com o propósito de estabelecer um ponto de referência para onde, na seqüência, convergir a análise do *corpus* de MPG. Nessa equiparação de elementos de um e de outro movimento, quer-se verificar não só as mudanças ocorridas, mas também em que medida as composições dos anos oitenta incorporam elementos do imaginário tradicional, no que tange às crenças comuns gaúchas.

Existem certas crendices universais em torno de fenômenos da natureza e, supõe-se, por terem atingido esse *status* de universalidade, que sejam muito antigas e tenham sido trazidas, no caso da formação do território sul-rio-grandense, pelo colonizador europeu. Uma delas é a simpatia de fazer um pedido quando se presencia o risco luminoso deixado pelo ingresso de poeira cósmica na atmosfera, fenômeno cientificamente identificado por bólido. Na composição tradicionalista *Ainda existe um lugar*, de Ivo Brum e Miguel Marques, gravada em 1988, a simpatia aparece nitidamente no seguinte trecho: “de vez em quando um cometa incandescente / se faz presente pra um pedido repontar.” É possível que os astros cósmicos ganhem uma aura mística e sobrenatural pelo processo de associação de paraíso edênico com céu cósmico. Nesse sentido, tudo que está no céu é sagrado, inclusive a figura do santo, que, popularmente, tem poderes para realizar desejos dos humanos. Estes, ao verem realizados seus pedidos, agradecem ao santo através do pagamento de promessas.

Outra crendice vem do poder de clarividência atribuído aos ciganos. Uma das características que notabilizou esse povo – especificamente as mulheres – é a suposta habilidade em deslindar as tramas passadas e futuras do destino de um indivíduo através da leitura da palma de sua mão. Através de um pequeno valor monetário que o sujeito se dispõe a pagar – e que vai majorando à medida que a leitura se aprofunda – a cigana vai abrindo um leque de horizontes para o seu futuro. Essa é uma crença arraigada em várias culturas do mundo, e que também se manifesta no universo cultural gaúcho, conforme se percebe neste

verso de *Linha da vida*, de Telmo de Lima Freitas: “Certa vez uma cigana, lendo a mão do cantador / disse que a linha da vida é que nos faz pescador.”

O cristianismo, representado nos primórdios da formação do povo sul-rio-grandense pela religião católica, através dos jesuítas, foi determinante para a imposição de uma autoridade celestial sobre a existência humana. Historicamente, pode-se evocar aqui o episódio da Contra-reforma, que, a partir da metade do século XVI, instaurou uma atmosfera de pavor, inclusive (ou principalmente!) entre os praticantes do catolicismo: se não se está com Deus, está-se com o Diabo. Dito de outra forma, difundiu-se o princípio de que o inferno está sempre tentando as fraquezas dos humanos, que, para não cederem à tentação, precisam acorrer mais e mais à forma de religião tida como verdadeira, que os aproxima da salvação. Conforme Nelson Omegna (1971, p. 156), provém da Idade Média a idéia de que as coisas “impuras e materiais e corruptíveis são necessariamente obras de outro criador (que não Deus), Lúcifer.” Desse modo, explica-se, inclusive, a expressão “oferecer uma vela a Deus e outra a Satanás.”

Aceito pelos nativos, após longa e impositória catequese, e associado a elementos das antigas crenças,⁶⁶ o Diabo – como antítese da figura divina – acabou por tomar forma e, se não aparecia de corpo presente, ao menos manifestava-se de algum modo no território sul-rio-grandense. Entre as várias ocorrências no cancionário tradicionalista, destacam-se os versos de *Bagual Picaço*, de Getúlio Silva e Walther Moraes, em que o cavalo corcoveava tanto que “‘inté’ parecia um mandado / que vinha rachando o chão”, e os de *Romance da tafona*, de Antônio Carlos Machado e Luiz Carlos Borges, em que se associa o relâmpago, durante uma tempestade, a uma ocorrência de caráter maligno: “o braço forte do negro, entre rude e

⁶⁶ Conforme Manoelito de Ornellas (1976, p. 225), o islamismo, difundido pelos árabes em toda península ibérica, deixou marcas profundas na maneira de os espanhóis experimentarem a religião. Emigrados para o Brasil, por sua vez, ainda antes dos jesuítas, trazem na bagagem esse aspecto cultural, que nas novas terras também será verificável. O gaúcho, por exemplo, “acreditava, como o árabe, na fatalidade e nos augúrios.”

delicado / protegeu negra Maria do susto desse mandado.” Nos dois casos, o termo “mandado” indica a manifestação de um ser diabólico.

Através do catolicismo, produziu-se a idéia de purgatório, como sendo um lugar – uma espécie de limbo – entre o céu e a terra onde ficam perambulando, incertas, as entidades, outrora humanas, cujas almas ainda não encontraram o caminho para o descanso eterno. Existe a crença de que essas entidades por vezes se manifestam no mundo dos humanos, como se percebe neste trecho de *Minuano*, de Arthur Elsner e Ney Messias: “Nosso Senhor manda o minuano noite afora / a repontar almas penadas pela estrada.”

Com tantas entidades sobrenaturais e fenômenos dessa natureza, é comum que exista uma gama de rituais para que se estabeleçam (ou se desfaçam) as pontes entre o humano e o sobre-humano. Tais rituais geralmente são cristãos, como a reza, verificável neste trecho de *Prenda minha*, de Telmo de Lima Freitas: “Hoje é treze, é sexta-feira, prenda minha, é dia de louvação”;⁶⁷ ou o ato de acender velas, como se percebe na conhecidíssima *Negrinho do Pastoreio*, de Barbosa Lessa: “Negrinho do pastoreio / acendo esta vela pra ti.”

Cria-se, outrossim, segundo os preceitos do catolicismo, uma espécie de resignação em relação ao destino. Para o homem, todos os dons vêm de Deus, que dá e tira consoante sua própria vontade, gerando uma aura generalizada de conformismo quanto aos seus desígnios. Essa afirmação, cujo revés será exposto na análise do *corpus* de MPG, encontra demonstração clara em *A morte do brigadiano*, de Dimas Costa. Na composição, o homem, desde pequeno, já sabia seu destino de vir a se tornar policial. Assim, foi viver a vida, cumprindo seu fado. Casou-se, e o casal foi abençoado com um filho. Além de honrado e justo no trabalho, o homem também era bom e dedicado no seu lar. No entanto, pois assim quis o destino, “a sorte negra e injusta”, o brigadiano é assassinado em pleno dia de aniversário de seu filho. À

⁶⁷ Interessante ressaltar que a idéia de sexta-feira, 13, é associada ao azar e, portanto, a louvação proposta no verso deve ser no sentido de proteger-se, repelir o mau agouro, afastá-lo. Em vista disso, trata-se de uma crendice.

mulher, restava “a triste e amarga sina” de aceitar com resignação a morte do marido, pelo simples fato de ser esposa de brigadiano, “mulher de brigada”:

Deus lhe dera um destino
 nasceu para ser polícia

 Deus lhes deu um filho

 Deus lhe dera o dom:
 ser bom pai e bom marido.

Pode-se afirmar que esse espírito de resignação atende ao interesse ideológico da Igreja, que desde a época do Brasil colônia demonstrou vigorosa disposição em capitanear os dispositivos de ordem social. Conforme Nelson Omegna (1971, p. 221), em todos os setores da comunidade, a Igreja desempenhou seu papel, “presidindo e condicionando o comportamento, os hábitos, as idéias, os escrúpulos, os anseios.”

Verificou-se, até aqui, as referências básicas que revelam um tipo de crença mista de elementos cristãos e não-cristãos ⁶⁸ na formação religiosa do povo sul-rio-grandense, e apontou-se de que maneira essa crença está cristalizada na música de caráter tradicionalista. Ao se concluir este subcapítulo, no entanto, pretende-se retomar uma afirmação que foi feita no início da presente dissertação, de que o mito se conserva “vivo” na memória do povo pelos rituais, reeditados de tempos em tempos. Ora, se o ritual tem esse propósito, é lícito concluir que sua função é sacralizante. Em outras palavras, será o ritual o fenômeno pelo qual o objeto ou o ser tornar-se-á sagrado.

Nesse sentido, se o ritual consiste na repetição metódica dos gestos na sua origem, a música tradicionalista, cujo propósito é reeditar sistematicamente os usos, os costumes, as

⁶⁸ Segundo Omegna (1971, p. 74), os indígenas possuíam “espíritos inertes, inativos, sem se dominarem a si mesmos, pela reflexão, pelo cálculo, pela inventiva ou mesmo pelo sonho”. Dessa forma, “deixam-se conduzir seja pela autoridade do pajé ou do padre.”

crenças, os valores e a história de um povo, não deixa de ser também um ritual sacralizante. Sendo assim, os elementos que caracterizam o imaginário tradicional dos gaúchos tornam-se aparentemente sagrados nos locais em que a música se faz presente: nos galpões dos CTGs, nas tertúlias diversas, nas missas crioulas, nos festivais, em casas de dança, até no rádio e nos diversos programas de televisão que, ao reproduzirem a música tradicionalista, cumprem um ritual de evocação e reatualização do mito. Para ilustrar o que está sendo afirmado, observem-se os seguintes versos:

Dê-lhe boca essas bocas cantoras,
Redentoras da voz dos galpões,
Dê-lhe pata e desata esse brado
Dos sagrados rituais dos fogões.⁶⁹

As crenças, visíveis nos exemplos apresentados e reais à medida que moldam comportamentos, constituem elementos que compõem o imaginário social dos gaúchos. Assim como a distribuição de papéis sociais e os padrões de hierarquia estão assentados numa coletividade cuja engrenagem opera sem entraves, também as crenças, impostas ou simplesmente aceitas, manifestar-se-ão de forma a moldar características específicas.

2.4.3 A expressão das crenças na MPG

Antecipando-se à análise, é possível afirmar que o universo representado pela MPG destoa, ao menos em parte, do imaginário tradicional no que tange às crenças tidas como comuns ao povo gaúcho. O deslocamento para o meio urbano, a inspiração em fatos da

⁶⁹ Refrão de *Vozes rurais*, de João de Almeida Neto. Essa composição já foi apontada no primeiro capítulo deste trabalho como sendo uma reação aos que propunham um novo padrão estético para a música. Repare-se para a sacralização em torno do ato de se preparar o alimento.

atualidade e a necessidade de questionar a identidade coletiva, tópicos já estudados anteriormente, levam a crer que o homem-símbolo desse universo não encontra nas antigas crenças um referencial satisfatório para orientar seu comportamento.

2.4.3.1 Crenças em torno do sagrado

Observa-se um elemento comum aos universos tanto do Movimento Tradicionalista quanto da MPG. Na letra *Ainda existe um lugar*, pertencente à música tradicionalista, a imagem do cometa foi usada em sentido figurado, alegorizando algum tipo de manifestação divina no espaço cósmico. Já em *Pampa de luz*, composição da MPG, o cometa também é uma alegoria, embora represente as heranças espirituais do próprio sujeito: “Tudo que morre em mim / vive dentro de ti, / é uma estrela perdida, / nave de luz na noite.” Destacam-se aqui dois aspectos que envolvem crenças comuns, verificados no mesmo fenômeno natural: no tradicionalismo, o cometa remete à credence em torno dos pedidos que se faz a uma estrela cadente; no exemplo da MPG, por sua vez, o cometa carrega espiritualidades que transcendem o tempo e o espaço territorial: “é a vida que venta e renasce sozinha” [...] “na trilha luminosa desse planeta.” Conforme Marilena Chaui (2003, p. 252), a experiência da religião acontece quando se tem “a percepção da realidade exterior como algo independente da ação humana.” Nos dois casos, portanto, o cometa é uma representação de fundo religioso.

Poder-se-ia afirmar que, em *Pampa de luz*, encontram-se as características típicas do imaginário tradicional, visto que a transcendência, o renascimento, a morte como condição para viver eternamente, são preceitos tipicamente cristãos. No entanto, junto à verificação incontestada da espiritualidade, percebe-se a utilização de um adjetivo vinculado justamente ao elemento natural que alegoriza essa espiritualidade, “estrela perdida”, e que, depois, na letra, é

repetido e reforçado: “perdido cometa, perdido cometa.” Não se vai, então, simplesmente afirmar que o sujeito representado em *Pampa de luz* refuta a religião tal e qual o tradicionalismo a concebia, mas, apoiado no adjetivo, pode-se, sim, lançar um ponto de interrogação sobre a maneira como o indivíduo percebe essa questão religiosa.

Há uma crença ancestral que associa fenômenos naturais – como, por exemplo, a passagem de um cometa – ao prenúncio do “fim do mundo.” Quando o Cometa de Halley pôde ser visualizado no espaço cósmico gaúcho, em 1986, não foi diferente. Houve, entre as camadas populares, quem acreditasse no astro luminoso como um sinal do fim dos tempos. O que se pode ter como palpável nesse processo não é a conjectura apocalíptica, mas a necessidade de reafirmar a própria crença, que pode ficar dividida ao se confrontar ciência (Astronomia, nesse caso) com misticismo.

Ao se concluir esse pensamento, é conveniente que se reforce em *Pampa de luz* a percepção de que o cometa em céus gaúchos efetivamente provocou uma certa agitação das pessoas em relação ao seu próprio destino, o que é igualmente verificado no seguinte trecho de *1986*, de Kleiton e Kledir:

Blefa no céu o cometa de Halley,
acho que o mundo ainda pode dar pé.
Vamos inventar um final pra essa história,
Sem essa Arca Espacial de Noé.

Por um viés diferente, é importante ressaltar também que os compositores da MPG experimentaram, naquela década de oitenta, uma sensação de desconforto em relação às mudanças sociais, que certamente se manifestaria em suas composições. O período histórico foi marcado, no Brasil, pela transição de uma ditadura militar de vinte anos e o início de um regime democrático. No mundo, as mudanças de pensamento político entre as duas grandes

potências de então levariam à derrubada do Muro de Berlim, que dividia o mundo ocidental em duas grandes partes.

Embora as mudanças citadas fossem salutares sob o ponto de vista, em última instância, do exercício da liberdade, é preciso que se compreenda a plenitude dessa liberdade como um estágio avançado que exigiria um longo processo, uma longa caminhada, até ser totalmente atingido. Metaforizando-se a afirmação, pode-se dizer que um pássaro engaiolado por muito tempo, quando livre, terá que reaprender a voar. Antes, portanto, de alçar novos vôos rumo ao futuro, era preciso pôr os olhos sobre as cinzas deixadas pelo período que se encerrava, que poderia ter abalado as crenças comuns do povo.

Nesse sentido, tem-se o conhecimento de que setores isolados da Igreja contribuíram para o exercício da democracia nos tempos em que isso era sinônimo de subversão. Algumas reuniões sindicais, para ilustrar, foram sediadas no interior de igrejas. Houve, outrossim, entre os representantes do clero, quem se dispusesse a defender os perseguidos pela ditadura. Contudo, de maneira geral, a Igreja não se opôs ao Regime, adotando uma posição – incômoda, por suposto – de neutralidade ante a ideologia militar. O povo reagiu, e o artista manifestou seu descontentamento.

De forma nítida, agressiva até, Vitor Ramil alude ao episódio com os seguintes versos de *Mais um dia* : “A censura come no meu prato, / a igreja empresta garfo e faca.” A alegoria de tratar a censura como um convidado à mesa, personificando-a, igualmente faz da igreja outra personagem, que, na visão do autor, está ali para servir à ditadura. Nesse sentido, teria sido a igreja tão responsável quanto a censura pelo impedimento das manifestações que representassem contrariedade ao governo militar. Curioso, no entanto, é que *Mais um dia* foi lançada em disco somente em 1986, pelos irmãos de Vitor, Kleiton e Kledir, fato esse que leva à seguinte reflexão: em pleno período democrático, os versos soariam anacrônicos, a não ser que os efeitos nocivos da censura ainda se fizessem visíveis. Por outro lado, este pode ser

mais um indicativo da verificação feita anteriormente, da necessidade do artista da MPG questionar o passado.

Entretanto, percebe-se nesse momento, em relação à crença religiosa, uma cisão completa entre o antigo e um novo imaginário, que a MPG tentaria construir. Conceber o discurso católico associado a um regime repudiado pelo artista significa ruptura medular com a antiga crença. Ampliando a profundidade do que esta sensação de negar a crença representava, observe-se as palavras de Bebeto Alves, em *Pegadas*:

Agora eu sei que o que nos ensinou a esperar inutilmente
foi a burocracia, o misticismo e a religião,
esperar por Deus, por alimento, pão,
esperar que as coisas mudem num próximo momento,
e eu atento contra a culpa e o sofrimento judaico-cristão.

O artista acusa a Igreja por tê-lo ensinado a esperar, ou seja, a religião judaico-cristã seria a responsável pela difusão de um sentimento de conformismo em relação à vida, idéia essa que já foi verificada anteriormente, quando da análise da letra *A morte do brigadiano*. Na verdade, a cultura do conformismo, na visão de Marcello Baquero (1994, p. 15-18), dá-se pela perda dos valores e das crenças que prestavam suporte a uma determinada ordem social. Segundo o autor,

a ausência desses valores compromete a institucionalidade democrática já precária, na medida em que as pessoas não têm consciência dos seus direitos enquanto cidadãos e, em muitos casos, atribuem sua situação de penúria a forças metafísicas que não compreendem e que criam um senso de conformismo.

Ainda conforme Baquero, a tal perda de valores e crenças não institui somente o conformismo, mas, associado à falta de uma cultura política, gera também um sentimento de individualismo. Para ele, “vivemos atualmente um processo de crise de valores éticos e morais onde o lema que se popularizou é ‘salve-se quem puder’. A consequência desse

processo não poderia ser outra senão a estruturação de uma cultura política fragmentada e sem pontos de referência de identidades coletivas.”

A crença religiosa é, possivelmente, o grande fator de ruptura do homem da década de oitenta com seu passado. Os preceitos judaico-cristãos, principalmente da igreja católica, passam por questionamentos, como foi verificado nos exemplos da MPG, e a conclusão desse processo leva a crer que as contribuições de tais doutrinas ao imaginário tradicional dos gaúchos não servem mais. Sendo assim, fragmenta-se o imaginário social no concernente a esses aspectos.

2.4.3.2 Crise dos valores éticos e morais

O que está exposto acima contribui para se afirmar o que vem sendo percebido desde a escolha das letras para o presente *corpus*: a falta de uma unidade programática entre os artistas da MPG. Nota-se os artistas representando-se de forma ora individualizada, ora coletiva, sem elementos simbólicos significativos que os unam. Esses compositores, como já foi verificado, compreendem-se vítimas de uma política cultural historicamente fragmentada, mas, ao mesmo tempo, sentem-se responsáveis pela escrita de seu próprio futuro. A MPG poderia apresentar-se como um programa, tal qual o Movimento Tradicionalista, o que, porém, nunca houve. Nei Lisboa, um dos músicos mais representativos da MPG, dá o lastro necessário ao que se está afirmando, ao dizer que “não existe uma linha evolutiva no desenvolvimento musical urbano do Rio Grande do Sul. Até o diálogo (entre os artistas) é meio difícil.”⁷⁰

⁷⁰ Disponível em <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/set98/perfil3.htm>. Acesso em 2 de abril de 2005.

Voltando novamente à análise do *corpus*, em *Satolep* evidencia-se a individualidade do artista, quando esse revela os costumes de praticar “yoga” e tomar “chá no fim da tarde.” Sabe-se que, diferentemente da religião como experiência coletiva, o yoga se pratica através da introversão individualizada em busca do divino, que se acredita existir em cada um; e o chá no fim da tarde – contrastando com o “mate das sete”, que representa um costume tradicional – revela um novo padrão, associado à prática europeia, tradicionalmente a britânica.

Tendo em vista que a música tradicionalista sacralizou tudo o que se pode constatar como referencial histórico aos gaúchos, a MPG, no entanto, caminha em sentido inverso: a crença na identidade do povo gaúcho, que a diferencia dos não-gaúchos, deixa de existir, por exemplo, em *Parentes na África* (1990), de Cao Guimarães, em que o sujeito-lírico afirma ter parentes das mais variadas etnias, funções, personalidades e credos. A crença num território fechado em si mesmo e que faz parte da pátria brasileira também é refutada em *Pátria grande* (1990), de Raul Ellwanger, na qual a identidade proposta não é gaúcha nem brasileira, mas continental: “Toda a beleza há de fazer-se cedo ou tarde / com bandeiras de Artigas, de Sandino e Garibaldi [...] a pátria grande latino-americana.”

A afirmação de valores éticos e morais, já citados por Baquero como responsáveis pela ordem social, estão ausentes da MPG. A falta dos valores éticos, por exemplo, é representada em *Feito um picolé no sol* (1985), de Nico Nicolaiewsky,⁷¹ pela “maldade à toa”, pelo “mal que tá lá fora, esperando pra cobrar a taxa”; e a falta dos atributos morais evidencia-se em *Mundaréu*, de Mário Barbará, em que o sujeito-lírico constata ter sido vítima de um “ataque” ao seu coração (algum tipo de falsidade) por parte de um amigo que ele “considerava.”

⁷¹ Nico Nicolaiewsky é porto-alegrense. Pianista clássico, compositor, cantor e ator, integrou o Musical Saracura até o início dos anos oitenta. Logo após, junto com o também artista Hique Gomez, criou o espetáculo itinerante Tangos e Tragédias. Disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/set98/cultu1.htm>. Acesso em 21 de julho de 2005.

Em última análise, a crise dos valores e crenças que contribuem para a manutenção da ordem social e, por isso, peças fundamentais para a concepção de um imaginário, determinam, na MPG, o quadro de uma sociedade desacreditada (“No meio dessa cidade / Ah, nada mais tem valor”⁷²), composta de meios termos (“Quero um barco meio mar, um meio, não achei, não veio, [...] um porto meio lar”⁷³), cujo elemento humano se vê “meio atordoado / meio atrapalhado / pela vida sem direção”,⁷⁴ repetindo cotidianamente os costumes, que se mostram sem sentido (“Mais um dia, quem sabe eu saio pra rua, / mais um dia, quem sabe eu vou pro trabalho, / mais um dia, quem sabe eu fico na cama, / mais um dia, quem sabe eu não faço nada”⁷⁵), e disposto a não mais encarar a realidade: “Nem penso em nada mais / nem quero nada mais.”⁷⁶

A análise do sistema de crenças religiosas e valores éticos e morais revela, portanto, a crise identitária do homem urbano da década de oitenta e, associado a isso, a inexistência de um novo imaginário, que se esperava fosse constituído. A exceção se dá, única e exclusivamente, em *Roda de chimarrão*, em que a dupla de autores empenha-se em resgatar o leque de credences do imaginário tradicional para trazê-las à atualidade. Citam-se nessa composição as antigas lendas do Boitatá e do Negrinho do Pastoreio, bem como verificam-se credences e simpatias associadas à religiosidade: “Diz que palma benta pra trovoadas é o melhor que há [...] Contra o mau olhado, um galho de arruda e o sinal-da-cruz.” Do mesmo modo, percebe-se um padrão de conduta social baseado em valores éticos e morais bem definido, revelado pelo fato de que as pessoas estão plenamente identificadas quando juntas numa roda, para tomar chimarrão.

⁷² Versos de *Roda da fortuna*.

⁷³ Trechos de *Feito um picolé no sol*.

⁷⁴ Versos de *Insônia* (1986).

⁷⁵ Refrão de *Mais um dia*.

⁷⁶ Trecho de *Nada mais* (1982), de Cláudio Levitan. Nascido em Porto Alegre, em 1951, Levitan é, além de compositor e músico, também cartunista, ilustrador, contista, arquiteto e escritor infantil premiado. Disponível em <http://www.todapalavra.jor.br/edicoes/02/entrevista.htm>. Acesso em 9 de julho de 2005.

Roda de chimarrão foi analisada com elementos de exceção, principalmente por estabelecer a idéia de que, em algum momento daquela década, tentou-se criar um programa para a MPG. À primeira vista, a letra remete ao universo tradicionalista, mas, em nível profundo, esse universo não parece ser o do sujeito-lírico. Perceba-se que a informação da crença chega ao sujeito através de outros: “diz que...”, “dizem que”, “minha avó me disse...”. Entretanto, o sujeito revela familiaridade com tais crenças e chega, inclusive, a tomar algumas delas para si: “Esquentei a água no fogareiro do Boitató [...] Acendi uma vela que é pro Negrinho nos ajudar.”

Numa perspectiva diferente, o compositor tradicionalista, por sua vez, adere a todas as crenças, visto que elas fazem parte de um universo no qual ele está inserido. Já no caso da letra *Roda de Chimarrão*, o envolvimento é parcial e, se se levar em conta que a melodia nada tem em comum com o tradicionalismo, notar-se-á que essa composição está posicionada num ponto intermediário, pois aponta para o novo sem prescindir do antigo. Além do mais, o texto deixa clara a idéia de que Tradicionalismo e MPG não são tendências paradoxais ou excludentes entre si. Porém, como se viu, *Roda de chimarrão* é uma exceção no universo da MPG, visto que o intuito de aludir tão fortemente ao mundo tradicionalista não se mostra em nenhuma das outras letras do *corpus*.

CONCLUSÃO

No início da presente dissertação, foi afirmado que se utilizaria o termo MPG com propósitos meramente classificatórios. De fato, se for levado em consideração que siglas como MTG ou CTG têm ligações íntimas com programas estatutários pré-definidos, esses rótulos plenamente se justificam. Não é, porém, o caso da MPG, visto que seu nascedouro não se vincula a um movimento elaborado com rigor.

Conforme o jornalista Juarez Fonseca (1998, p. 184), falava-se de uma Frente Gaúcha de Música Popular em Porto Alegre no ano de 1973, cujos compositores misturavam “música regional e urbana com uma linguagem jovem, pop.” Não fosse pelo depoimento do autor, pouco ou nada se saberia a respeito de tal Frente. No final daquela década, como já foi visto, Carlinhos Hartlieb destacava-se como agitador cultural nas Rodas de Som. Tenha-se em mente, não obstante, que os “anos de chumbo” foram cruciais como imobilizadores das iniciativas culturais dos centros acadêmicos, que eram sempre atropeladas pelo AI-5.⁷⁷ Mesmo assim, na ausência de um programa consistente e com todo o cerceamento criativo, despontaram nesse período os nomes de Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro, Kleiton e Kledir. Bem por isso, são eles considerados os precursores da MPG.

⁷⁷ Quanto à estagnação artística imposta pelo militarismo, Juarez Fonseca (1998, p. 184) define o cenário musical gaúcho da época como “a paz dos cemitérios.”

Ainda na tentativa de entender a solidificação dessa nova estética, Fonseca (1998, p. 186) afirma que “a passagem para os 80 coincide com o amadurecimento dos trabalhos e linguagens e coincide também com a abertura do leque de informações, estilos, tendências, locais de espetáculos, tudo isso sublinhado pelo grande aumento do número de gravações.”

A essa altura e a propósito da afirmação anterior, é importante ressaltar ser comum em autores, inclusive os consagrados, além da rotulagem classificatória, a catalogação de eventos em décadas cheias: os anos 70, os anos 80 etc. Trata-se de uma tentativa de simplificação, pois, muito embora a conclusão de um período de tempo e início de outro, representado pela unidade de ano zero, suscite a idéia de encerrar-se uma coisa e começar outra, é imprescindível ater-se ao fato histórico que catalisa os eventos, o que nem sempre ocorre na data cheia. Ilustrativamente, o surgimento do Tradicionalismo, em 1947, é um advento concomitante ao fim da Segunda Guerra, situado na década de 1940; o Nativismo vai caracterizar-se como tendência a partir das edições sucessivas da Califórnia da Canção Nativa, desde 1971, situando-se na década de 1970; e a MPG vai se revelar como fenômeno com o fim da ditadura militar, em 1984, encaixando-se, conseqüentemente, nos anos 80.

Faz-se essa ressalva pela seguinte razão: se o início de uma década fosse responsável pelo lançamento de uma tendência qualquer, o fim dessa mesma década deveria decretar o seu final. Mas não é que se vê. Em 2005, quando se redige este texto, o Tradicionalismo persiste em pleno vigor, quase completando 60 anos desde sua fundação; o Nativismo, ainda alimentando disputas de fundo ideológico com as normas dos CTGs, também está vivo; a MPG, entretanto, não sobreviveu sequer ao fim da década na qual surgiu.

Quer-se concluir esse pensamento afirmando-se que a gênese de movimentos está atrelada a fatos históricos, mas sua continuidade dependerá da vigência – constantemente reatualizada – dos princípios que os regem. Dessa forma, entende-se por que Tradicionalismo e Nativismo, fiéis depositários de uma ideologia que ainda persiste, continuarão existindo

enquanto perdurar tal ideologia. Por outro lado, percebe-se também por que a MPG – que questionou a forma como a sociedade se organizava através dessa ideologia – não encontrou fôlego e se extinguiu. Pode-se dizer, então, que a MPG, tal qual foi analisada, surge com uma intenção e esgota-se tão logo tal intenção é satisfeita.

Todavia, a discussão acerca do rótulo MPG não é tão simples. Para a maioria dos autores relacionados ao fenômeno, a música urbana produzida no Rio Grande do Sul, na década de oitenta, é popular brasileira, mesmo tendo características regionais. No entanto, sabe-se bem que as tentativas de se criarem identidades nacionais normalmente resultam infrutíferas. Beбето Alves (1998, p. 189), quando questionado sobre o rótulo, afirma “que isso faz parte de um sentimento arraigado do homem que vive aqui, do espírito gaúcho, que é o de se diferenciar por pequenas coisas.” Na verdade, Alves está apontando, quando se refere ao espírito de se diferenciar, um dos critérios de designação da identidade coletiva: o da exclusão. E vai além, tecendo a crítica, ao dizer que “há uma falta de abrangência no pensamento, de se sentir fazendo parte do mundo, que é algo muito maior. Nós podemos guardar nossas características, ser fiéis à nossa cultura, à nossa origem, sem deixar de perceber o mundo.” Infere-se, segundo o compositor, que o rótulo MPG é um recurso para garantir exclusão em relação a outros, visto que outra cultura, externa, poderia alterar as características culturais locais.

A decomposição da identidade dos grupos sociais parece ser um dos grandes temores daqueles que defendem a manutenção das culturas regionais. Para Jayme Paviani (2004, p. 68), o temor se justifica na medida em que, refletindo sobre o fenômeno da globalização, constata que “as distâncias, em todos os seus aspectos, encurtam-se” e, nesse processo, a relação dialética entre semelhanças e diferenças, resultante desse encurtamento de distâncias, põe “em crise os conceitos de Estado nacional e os sistemas políticos. Transformam-se os

conceitos de nacional e de internacional e, desse modo, também o conceito de regional.”

Ainda conforme Paviani, surge um novo panorama em que

as sociedades menos desenvolvidas, como a brasileira, sofrem um maior impacto da globalização econômica e cultural. Novas formas de comportamentos pessoais e profissionais são marcadas pela interculturalidade. Até os valores religiosos e morais (apesar de a religião ter sido historicamente um processo de globalização), os padrões de gosto (moda, cinema, música, etc.) tendem a impor um acelerado desvirtuamento das formas de cultura autênticas.

Como se percebe, as relações culturais de imposição e aceitação, denominadas globalizantes, ainda estão longe de ter um ponto final satisfatório nas discussões de parte a parte. E rotular seria, então, o critério encontrado por gaúchos para salvaguardar sua própria cultura.

Em outro enfoque, na relação do compositor gaúcho urbano com seu público consumidor por excelência, os próprios gaúchos, Nelson Coelho de Castro (1998, p. 190) identifica perfeitamente o fenômeno MPG, afirmando que “esse nosso trabalho, de certa forma, é pioneiro dentro de um contexto cultural. Não que não tenha existido música popular há 40 anos no RS, mas da forma como se configurou em meados dos anos 70, quando realmente eclodiram expressões, foi algo novo, que resultou no trabalho alcunhado de MPG.”

Não se pode afirmar, então, com certeza, que a MPG alcançou a incontestável notoriedade naquele início dos anos 80 pelo fato de que suas músicas identificavam a sociedade urbana, embora essa seja uma possibilidade. O que destoa disso, no entanto, é a constatação de que o Tradicionalismo e o Nativismo também atravessavam, no mesmo período, uma fase de intenso vigor. Talvez fosse mais coerente, para analisar as três vertentes culturais, naquele período, o pensamento de Barbosa Lessa, para quem a retomada da identidade cultural no Estado se dá em ciclos de trinta anos.

Ainda num primeiro momento desse texto conclusivo, em que se analisam questões associadas à extinção da MPG, quer-se destacar uma forte crítica dos compositores urbanos à indústria cultural, à medida que essa não promoveu o produto MPG. Para Bebeto Alves (1998, p. 190), a MPG “praticamente inexistente no País em nível de mídia.” Porém, o produto cultural, como se sabe, precisa ser consumido. No caso específico da música, os discos precisam vender, e os espetáculos carecem de platéia. Nessa perspectiva, quanto mais popular for o apelo da música, quantidade maior de público vai atingir. A MPG, contudo, apresenta, em relação ao Nativismo, mas, principalmente, em relação à música tradicionalista, uma elaboração mais sofisticada em suas composições, quer em termos de melodia, quer nas letras. Utilização de recursos líricos, representações de mundo que extrapolam as fronteiras pampeanas, referências a artistas das mais variadas formas de arte, questionamentos da identidade coletiva, denúncia da crise dos valores éticos e morais etc., tudo isso faz da MPG o que se poderia denominar de música para poucos.

A temática da MPG, em boa parte incomum e estranha ao universo tradicionalista, foge dos parâmetros da música considerada popular. Para sustentar o que se afirma, Nelson Coelho de Castro (1998, p. 192) argumenta claramente que “nossa música ainda não é popular.” Sendo assim, o produto MPG, passada a febre inicial, revela-se impopular e, por conseqüência, de difícil consumo pelo mercado, sendo por isso rejeitado pela indústria cultural. Nesse sentido, para Nilda Jacks (2003, p.28),

num país de Terceiro Mundo, como o Brasil, a realidade se apresenta de forma muito complexa, com grandes desníveis regionais que refletem um desenvolvimento socioeconômico diferenciado, colocando em dúvida, no mínimo, a responsabilidade única da indústria cultural pela homogeneização e massificação cultural, pois a recepção é muito heterogênea.

Os poucos artistas que se mantêm na ativa até os dias atuais, embora magoados pela falta de reconhecimento massivo, como se percebe nas declarações de Bebeto Alves e Nelson Coelho de Castro, começaram a conviver com público reduzido em torno de suas obras.

Mudando-se o enfoque e aproximando-o do que se pretendeu ao longo de toda a dissertação, quer-se verificar agora as conclusões possíveis em torno da oposição *imaginário tradicional e imaginário moderno*, contraste que se procura estabelecer quando se analisa a metáfora do pampa na cidade.

Foi visto que o Tradicionalismo surge em meio urbano com a intenção de preservar os valores campeiros considerados originais aos gaúchos: as tradições. Numa discussão recente, através de um artigo denominado *Tradição ou rua!*, da *Aplauso, cultura em revista*, Ruben Oliven declara que “a tradição surge do presente, a partir de uma situação de modernidade, sempre construída para valorizar um passado ideal. O CTG, portanto, firmou-se como uma espécie de antídoto para a desagregação social justamente quando os valores do campo estavam mais encobertos pelo processo de modernização da sociedade gaúcha.”(OLIVEN apud ILHA, 2005, p. 28-29). O Movimento Tradicionalista, então, por essência, é a instância na qual as tradições foram (ou são) elaboradas e estão salvaguardadas. Tal afirmação ganha ainda mais substância e caráter polêmico, no mesmo artigo, com as palavras do editor Airton Ortiz, para quem “o tradicionalismo é mais fechado que a igreja. Eles formam uma seita.” (ORTIZ apud ILHA, 2005, p. 31).

Ainda no mesmo texto, Tau Golin, um dos mais severos analistas do MTG, afirma que o Tradicionalismo elaborou o tipo gaúcho, associado ao mito do gaúcho-herói, através de omissões históricas. Para ele, “foram banidos da história os registros das culturas indígenas e negras, por exemplo, que formataram o tipo gaúcho.” Por isso, segundo Golin, não é válida “a idéia de uma tradição hegemônica, decidida em congressos fechados, (que) elimina nossas diferenças e cria formas rituais para fixar uma única identidade a partir de fragmentos apenas historicizantes.” (GOLIN apud ILHA, 2005, p. 28).

Através de declarações como essas, tem-se um quadro em que, por um lado, o MTG sustenta seu hermetismo, justificado à medida que as tradições são sagradas e, por isso,

intocáveis; por outro, a acusação de que a gênese da tradição foi distorcida historicamente. Há ainda um terceiro viés, que questiona o hermetismo tradicionalista. O propósito do presente estudo não é o de ir a fundo nessa polêmica – que, ao que tudo indica, deverá estender-se por muito tempo – mas, trazê-la à tona para se afirmar que a MPG, lá nos anos oitenta, também estava questionando as tradições à medida que alguns de seus elementos simbólicos já não mais serviam para a sociedade. A pergunta que envolve esse processo de questionar é a seguinte: a MPG estava contrapondo ou reatualizando o Tradicionalismo?

É perfeitamente válido pensar que os elementos que compõem um imaginário social precisam ser reatualizados na mesma medida em que uma coletividade absorve novas tecnologias que moldem sua forma de identificação. Para José Clemente Pozenato (2003, p. 28), nesse sentido,

um sistema nunca é um sistema eterno, permanente, ele se transforma continuamente. Há a necessidade de se compreender a presença da história, criando uma dinâmica dentro do processo cultural. E aí a questão da integridade cultural, da identidade própria, da genuinidade cultural continuam existindo, mas seguramente numa outra dimensão, numa dimensão em que não existe fixação no passado, mas em que a identidade é entendida também dentro de um processo histórico em transformação.

Algumas conclusões aparentemente óbvias podem ser extraídas dessa afirmação. Primeiro, que a música tradicionalista, cujo referencial temático dá-se num passado que não mais existe, não passa de uma manifestação “inventada”;⁷⁸ segundo, que o Nativismo, como uma das vertentes tradicionalistas, está perfeitamente de acordo com o citado “processo histórico em transformação”, posto que revela, ao longo de sua temática característica, os entraves e as vicissitudes de uma sociedade desajustada; terceiro, que a MPG, privilegiando o universo urbano e refutando o passado como veio temático, também vem a ser uma manifestação moderna. A MPG, no entanto, não chegou a constituir um novo e pleno

⁷⁸ O próprio Barbosa Lessa (1985, p. 64-69) dedica um capítulo à “invenção das tradições” em sua obra.

imaginário, o que se comprova a partir da análise específica dos elementos constitutivos do imaginário social.

A música urbana da década de oitenta discutiu as relações de hierarquia da sociedade. O antigo estancieiro do imaginário tradicional, que se revestia de líder militar nas épocas das antigas guerras, e que por isso era glorificado, perdeu completamente o *status* na MPG. Reduzido ao papel de poderoso dono das terras, ele passou a ser a representação nociva de um sistema econômico que oprime e expulsa o homem do campo. O peão, por sua vez, hábil nas lides e valente nas batalhas de outrora, ideologicamente retratado como forte e bravo, passou a ser, na MPG, o retirante do campo, o marginal da cidade. As transformações históricas que determinaram a evasão do campo e o inchamento desorganizado das cidades – particularmente de Porto Alegre – foram temas constantemente apropriados pela MPG. Afirma-se, então, que esses compositores foram homens de seu próprio tempo na medida em que não renegaram seu papel de denunciadores dos problemas sociais. Para eles, a construção ideológica, que durante muitos anos serviu para assentar pacificamente a sociedade sul-riograndense, perdeu completamente o efeito.

Nessa mesma perspectiva, ou por conseqüência de uma nova realidade causada pela perda do ideal campeiro e as dificuldades de ajuste ao meio urbano, os papéis e as posições sociais tornaram-se igualmente problemáticos, se confrontados com a comportada forma de organização da sociedade conservadora. Os compositores da MPG questionaram inúmeros valores sociais que, embora já relacionados na análise, ganham reforço no seguinte trecho de Barbosa Lessa (1985, p.106), em que o autor relata características sociais do jovem urbano. Em meados da década de 1970, portanto,

contesta-se o consumismo, contesta-se a Igreja institucionalizada, contesta-se o formalismo da vida burguesa, busca-se a alimentação natural, busca-se a religiosidade individual (de inspiração oriental), busca-se escandalizar a burguesia com o vestuário ousado [...], com os homens ostentando barba e cabelos longos desgrenhadamente, com a valorização dos marginais tipo

“bichas” e “sapatões”, com a fuga da realidade através das drogas alucinatórias, com o comportamento sexual promíscuo, com a incorporação do palavrão à linguagem habitual.

Em vista dessa afirmação, é tarefa difícil, se não impossível, definir claramente papéis e posições sociais numa sociedade que praticamente refuta todos os valores conservadores. Nesse sentido, a MPG impulsionou a revolução dos costumes, mas extinguiu-se antes mesmo que o novo sistema de valores se cristalizasse. Uma vez que a organização das posições e a distribuição dos papéis sociais são legitimadas pelo imaginário social, não é possível verificar-se claramente essa característica na MPG, nos idos da década de oitenta.

A expressão e a adesão às crenças coletivas deram-se igualmente de forma problemática na MPG. A doutrina cristã, que atuou de forma a garantir padrões de comportamento passivo diante dos desígnios do destino, conforme se averiguou no corpo da análise, no momento em que se verificavam letras de músicas tradicionalistas, foi categoricamente descartada pelos compositores urbanos. Ao refutarem, no entanto, o Catolicismo (ou, no mínimo, a instituição Igreja), esses autores buscaram outras formas de se identificar espiritualmente. Nessa nova instância são percebidas as referências às afro-religiões e às de culto individual, de matriz oriental.

Ressalte-se, no entanto, que a análise do *corpus* revelou também uma descrença generalizada no que concerne às questões morais. Pelo fato de essas questões facilmente confundirem-se com as de catequese cristã, pode-se notar, concomitante à busca de experiências religiosas diversas do cristianismo, a ausência da religião ou, no mínimo, a representação de sujeitos com tendências agnósticas.

Por sua vez, a designação da identidade como componente essencial do imaginário, é outra abordagem complexa, quando analisada pelo viés da MPG. Se vista de forma estática, podem-se estabelecer opostos nítidos entre uma identidade tradicional e outra, nova. No

entanto, nesse caso, estar-se-ia desprezando a dinâmica do processo cultural, já apontada por Pozenato e, sem a qual, a análise tornar-se-ia supérflua.

Para corroborar as palavras desse autor, pode-se citar Maria Eunice Maciel (2002, p. 192-197), a qual afirma que, por um lado, “a tradição inventa caráter de invariabilidade”, mas, por outro, a identidade, que carrega heranças da tradição, é “um processo dinâmico” e, por isso, está “sempre sendo reelaborada, recomposta e recolocada a partir de uma relação.” Maciel conclui que, para se diferenciarem e se reconhecerem entre si, ou seja, para designarem sua própria identidade, os gaúchos criaram símbolos e códigos comuns, prática por ela designada como gauchismo (ao modo de outros autores, que usaram a mesma terminologia). Sendo assim, “trabalhando com elementos tradicionais, o gauchismo constitui uma atualização do passado que pretende efetuar uma preservação, mas que implica a criação e recriação como forma de responder a necessidades, dentre as quais simbólicas, dos gaúchos do presente.” (2002, p. 204).

Os gaúchos, ou ao menos aqueles que se entendem “mais gaúchos” (conforme Maciel, para diferenciá-los dos gaúchos em geral), têm no gauchismo, portanto, suas estratégias de identificação. Outros, porém, como se vê na MPG, refutam o gauchismo. Dito de outra forma, os compositores urbanos afastam-se da cultura de evocação na qual as tradições são representadas, mas, ao fazerem isso, revelam uma outra sociedade – diferente da tradicional, é verdade –, que não elaborou símbolos e códigos que os unissem em torno de outros valores e crenças. Nessa perspectiva é que foi afirmado ser o gaúcho urbano, representado na MPG, componente de uma sociedade cuja identidade está em crise. Curiosamente, a identidade gaúcha urbana transparece bem nos casos em que os sujeitos precisam afirmar-se em relação de oposição ou de exclusão a outras culturas, que não gaúchas.

Barbosa Lessa (1985, p. 107), ao se referir à geração *beatnik* norte-americana, que fundamentou o movimento *hippie*, afirma que “Porto Alegre, como estação repetidora de tudo isso, viveu nos anos 70 a fase dos ‘magrinhos’, versão local dos *hippies* de voz arrastada e pensamento confuso.” Argumentando em direção aos sedimentos do Nativismo, o autor também propõe que “os jovens de hoje, apesar de partilharem uma visão contestatória da sociedade na qual vivem, estão procurando rumos para transformá-la e para se situarem dentro da sociedade nova que nascerá paulatinamente da velha”. Percebe-se nitidamente, nessa passagem, o conhecimento de Lessa de que o moderno deve ser erigido sem o desprezo do antigo. Embora o autor estivesse profunda e ideologicamente imbuído em sustentar, ante o moderno, os alicerces do Tradicionalismo, sua afirmação é correta, à medida que está identificando a questão da dinâmica cultural, ou seja, os processos de reelaboração e reatualização de códigos e símbolos.

O cerne desta análise, no entanto, aparece no instante em que Lessa propõe que, finalmente, “nos anos 80, foi descoberta a estrada larga da tradição.” Em algum momento, portanto, numa fase bastante inicial, Nativismo e MPG apresentam particularidades afins, já que, conforme se afirmou anteriormente, vários artistas da MPG eram oriundos do Nativismo ou transitavam entre os dois universos. Entretanto, e possivelmente venha daí a explicação para sua longevidade, o Nativismo atrelou-se à tradição, de forma contestatória, como exigiam os novos tempos. A MPG, de outra forma, como se poderia dizer metaforicamente, perdeu o bonde da história. Refutou a tradição, não tratou de reatualizá-la, não se valeu dos elementos que constituem o imaginário tradicional e, por isso tudo, comprometeu sua própria identidade.

A representação, enfim, que a MPG elabora do tipo humano em suas composições revela um homem mergulhado em dúvidas, um indivíduo composto de meios-termos. O homem da MPG pode ser encaixado na descrição do “magrinho”, de Lessa, fruto de uma

sociedade que contestou o passado, mas que não conseguiu vislumbrar claramente o futuro. Embora de matriz urbana, esse homem não soube (ou não teve tempo de) desmontar o antigo e poderoso imaginário para criar um novo, tanto que suas maiores marcas de identidade ainda estavam ligadas ao campo.

Pode-se afirmar, então, em função do que foi dito, que a Música Popular Gaúcha teve papel irrelevante na cultura sul-rio-grandense? Absolutamente não. Constata-se, ampliando a esfera de compreensão, que todos os fenômenos sociais são benéficos às coletividades, servindo, no mínimo, para uma ampla gama de reflexões. A MPG pode ser vista também dessa forma.

Assim como na literatura os autores propuseram uma linguagem mais coloquial, seguindo padrões urbanos nacionais, deixando de lado alguns regionalismos, na MPG verificou-se de forma semelhante a apropriação de termos essencialmente urbanos, alguns definidos como porto-alegrês, que até os dias atuais servem como referência do linguajar gaúcho. Nesse mesmo âmbito, não se pode esquecer que a MPG revela, em várias de suas letras, um bem acabado trabalho estilístico, seja pela elaboração do texto através de figuras de linguagem, seja pela incorporação de elementos de outras áreas do conhecimento: das artes plásticas, da filosofia, da história etc. Nesse sentido, a MPG propôs inovações substanciais, em confronto com os padrões dos CTGs.

Na esfera social, no entanto, é que se verificam as maiores contribuições desses compositores. Quando analisadas através dos elementos que constituem um imaginário social, poder-se-ia dizer que as composições da MPG não deixam pedra sobre pedra. Padrões de hierarquia, papéis e posições sociais, crenças religiosas, sistemas de valores éticos e morais, identidade, tudo é questionado. Nesse sentido, sua contribuição foi ímpar para a cultura gaúcha num todo, até porque, no meio artístico-musical, essa atitude questionadora de larga abrangência é pioneira.

A MPG, apesar de sua contribuição, não ultrapassou a barreira da década de noventa, ao menos enquanto fenômeno. Ela deixou de ser referência identitária aos novos jovens urbanos, parou de repercutir na mídia generalizada, não vendeu mais discos, não lotou mais *shows*. O esmorecimento dessa vertente musical merece, por isso, novas abordagens, tal como sugere Nelson Coelho de Castro: “quero deixar registrada aqui minha extrema burrice de ficar 24 horas por dia pensando, o ano inteiro, em todo esse processo, enquanto outros tocam violão. Eu gostaria que os antropólogos pensassem mais sobre isso, e não nós (compositores).”

Por último, deve-se fazer uma referência à proposta de iniciativa ao novo, que, sabe-se bem, às vezes causa impacto inicial, mas depois nem sempre é bem assimilado por uma coletividade. A MPG foi, obviamente, uma nova proposta no universo da música do Rio Grande do Sul. Conquanto não tivesse a intenção de suplantar o já arraigado universo simbólico da música tradicionalista, buscou um novo caminho, procurou atingir outra esfera de público, propôs novas leituras da realidade, tentou aproximar culturalmente o Rio Grande do restante do País, mas não teve vida longa. Para Beбето Alves (1998, p.193), definitivamente, “pioneirismo é isso. Nós somos os pioneiros e estamos amargando por essa dádiva.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBECHE, Daysi Lange. **Imagens do gaúcho: história e mitificação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- ALENCAR, José de. **O gaúcho**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1955.
- ARENDT, João Claudio. **O mito do gaúcho-herói e o imaginário social em Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1995.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. **A prole do corvo**. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. In.: Einaudi, n.5, Anthropos-Homem, 1986.
- BAPTISTA, Marisa T. D. S. O estudo de identidades individuais e coletivas na constituição da história da psicologia. In.: **Memorandum**, Abril / 2002, p. 31-38. Belo Horizonte: UFMG, Ribeirão Preto: USP.
- BAQUERO, Marcello. Impasses na consolidação de uma cultura política participativa no Brasil: o caso do Rio Grande do Sul. In.: **Diversidade étnica e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Editora UNISC, 1994.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BERTUSSI, Lisana. **Literatura gauchesca: do cancionero popular à modernidade**. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.
- BOEIRA, Nelson. À sombra de Augusto Comte. In.: GONZAGA, S., FISCHER, L. A. e BISSON, C. A. **Nós, os gaúchos 2**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CASTRO, Nelson Coelho de, ALVES, Beбето, OLIVEIRA, Gélson. Esses moços. In.: GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luís Augusto. **Nós, os gaúchos**. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.
- CÉSAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In.: MORAIS, Régis de (org.). **As razões do mito**. Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- CESAR, Guilhermino. **História da literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1956.
- CHAUI, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. 7 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- _____. O mundo da prática. A experiência do sagrado e a instituição da religião. In.: **Convite à filosofia**. 3. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

CHAVES, Flávio loureiro. O gaúcho: literatura e ideologia. In.: **O Estado de São Paulo**. Suplemento Cultura, ano 4, n. 177, 30 de outubro de 1983.

CHIAPPINI, Lígia. **No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto**. São Paulo: Martins Fontes, 1988 (Série Leituras).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FISCHER, Luiz Augusto. **Dicionário de Porto-Alegres**. 9. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

FONSECA, Juarez. Dos gaudérios aos punks. In.: GONZAGA, Sergius, FISCHER, Luís Augusto. **Nós, os gaúchos**. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.

FONSECA, Orlando. Nativismo: novas trilhas (?). In.: **Rio Grande do Sul: quatro séculos de história**. (org. Júlio Quevedo). Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999.

FREITAS, Décio. O mito da “produção sem trabalho”. In.: GONZAGA, Sergius (org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

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

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.) **A invenção das tradições**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (Coleção Pensamento Crítico; v. 55)

ILHA, Flávio. Tradição ou rua! In.: **Aplauso, cultura em revista**. Ano 7. n. 64. Porto Alegre: Via Design, 2005.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: indústria cultural e cultura regional**. 3. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2003.

KALIMAN, Ricardo J. **La palabra que produce regiones. El concepto de region desde la teoria literaria**. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofia Y Letras. Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Julio 1994.

KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. 2 ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LESSA, Barbosa. **Nativismo, um fenômeno social gaúcho**. L&PM: Porto Alegre, 1985.

MACIEL, Maria Eunice. A atualização do passado. In.: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti e FÉLIX, Loiva Otero (org.) **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo: UPF, 2002.

MANN, Henrique. CEEE / Som do Sul. Vol. 13. **Carlinhos Hartlieb e Hermes Aquino**. Porto Alegre: Editora Alcance, 2002.

MEYER, Augusto. **Cancioneiro gaúcho**. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1959.

_____. **Gaúcho: história de uma palavra**. Porto Alegre: IEL/Globo, 1957.

OLIVEIRA Lúcia L. *apud* VERLINDO, Jorge A. Silveira. **O imaginário social na Sociologia brasileira contemporânea (1984-1993)**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

OLIVEN, Ruben George. O processo de construção da identidade gaúcha. In.: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti e FÉLIX, Loiva Otero (org.). **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo: UPF, 2002.

OMEGNA, Nelson. **A cidade colonial**. 2. ed. Brasília: EBRASA, 1971.

ORNELLAS, Manoelito de. As origens remotas do gaúcho. In.: PRADO, Aurea et al. **Rio Grande do Sul: terra e povo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1964.

_____. **Gaúchos e beduínos: a origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul**. (Coleção Documentos brasileiros). 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1976.

_____. **Tradições e símbolos**. Conferência proferida do Instituto de Educação, de Porto Alegre, no dia 22 de outubro de 1940. 2. ed. Porto Alegre, 1940.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In.: LE GOFF, Jaques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PAVIANI, Jayme. **Cultura, humanismo & globalização**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

POZENATO, José C. Algumas considerações sobre região e regionalidade In.: **Filosofia: diálogo de horizontes**. Heloísa Pedroso de Moraes Feltes e Urbano Zilles (org.) Caxias do Sul: EDUCS, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. (org.) **Processos culturais na região de colonização italiana do Rio Grande do Sul**. Caxias do Sul: EDUCS, 1990.

_____. **Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural**. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

REICHEL, Heloisa Jochims e GUTFREIND, Ieda. **As raízes históricas do Mercosul: a Região Platina Colonial**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1996.

SCHÜLER, Donaldo. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SODRÉ, Nelson W. **Síntese de história da cultura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, José Pereira Coelho de. A educação no Rio Grande do Sul. In.: PRADO, Aurea et al. **Rio Grande do Sul: terra e povo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1964.

STEYER, Fábio Augusto. **Musicanto, o pioneiro na “abertura dos festivais no Rio Grande do Sul**. Disponível em: www.festivaishdoBrasil.com.br

TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In.: FERREIRA, Lúcia M. A. e ORRICO, Evelyn G. D. (org.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAITSMAN, Jeni. **Cultura de organizações públicas de saúde** – notas sobre a construção de um objeto. Caderno de saúde pública, vol. 16, n. 3, Rio de Janeiro, Julho – Setembro, 2000.

VELLINHO, Moysés. Formação histórica do gaúcho rio-grandense. In.: PRADO, Aurea et al. **Rio Grande do Sul: terra e povo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1964.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento. O Continente I**. 34 ed. São Paulo: Globo, 1997.

VERLINDO, Jorge A. Silveira. **O imaginário social na Sociologia brasileira contemporânea (1984-1993)**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

VILLELA, Urbano Lago. **Uruguiana** – Atalaia da pátria – o meio, o homem e a história. Canoas: Editora La Salle, 1971.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In.: SILVA, Thomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

ZILBERMAN, Regina. A literatura no Rio Grande do Sul. In.: GONZAGA, Sergius (org.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

_____. **A literatura Gaúcha**. Porto Alegre: LP&M, 1985.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

<http://www.aessul.com.br/aessul/notici.asp?cn=70>

<http://www.almabrasileira.com/celsobastos.htm>

<http://www.al.rs.gov.br/plen/SessoesPlenarias/49/1997/970522.htm>

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

<http://www.editoraprojeto.com.br/camargo.html>

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

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/poesia/index.cfm>

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

<http://www.minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/discog/paixao/satolep5.htm>

<http://www.mvhp.com.br/kleitonkledirentrevista.htm>

<http://www.sinpro-rs.org.br/extra/set98/perfil3.htm>

<http://www.todapalavra.jor.br/edicoes/02/entrevista.htm>

<http://www.ufrgs.br/jornal/dezembro2001/campus1.html>

<http://www.viniciusbrum.hpg.ig.com.br/brum.htm>

<http://www.vitorramil.com.br/textos/sobrevitor.htm>

<http://www.wseditor.com.br/index.php>

ANEXOS

CORPUS DE MÚSICA POPULAR GAÚCHA

1.SATOLEP – Vitor Ramil – Registro 6823947-0 – Do LP “A paixão de V segundo ele próprio” (1984)

Sinto hoje em Satolep
 O que há muito não sentia
 O limiar da verdade
 Roçando na face nua
 As coisas não têm segredo
 No corredor dessa nossa casa
 Onde eu fico só com a minha voz.
 A Dalva e o Kleber na sala
 Tomando o mate das sete
 A vó vem vindo da copa
 Trazendo queijo em pedaços
 Eu liberto nas palavras
 Transmuto a minha vida em versos
 Da maneira que eu bem quiser.
 Depois de tanto tempo de estudo
 Venho pra cá em busca de mim.

O céu se rirá d'amore
 No olho azul de Zenaide
 Outrora... lembrás flam(ingos)
 Jê ne se pá, singulare
 Yê na Barra Uraguaia
 E letchussas no Arroito
 Marfisas gemerão na paz do The Lion!
 La Jana torpor vadio
 Cigarra sem horizonte
 Lia, Alice e a Lua
 Num charque sem preconceito
 O CISNE NEGRO APRISIONA
 O bélico AmoR perdido
 E a Esma, num bisaje só
 Cativa alguém
 Nessa implosão de signos e princípios
 Eu guardo o Joca e ele a mim.

O teu nome, Ana, escrito
 No braço da minha alma
 Persiste como uma estrela
 Nas horas intermináveis

Chuva, vapor, velocidade
É como o quadro do Turner
Sobre a parede gris da solidão.
So-to-me-lo te verás-me
Como-lho-me ver-te-ás-nos
Solo te quiero dizer-te
Que me sinto mui contente
Porque vou na tua casa
E lemos coisas bonitas juntos
No silêncio eu pego a tua mão.
Tu do meu lado e eu no teu quarto quieto
Teu ser se confunde no meu.

Vitorino de La Mancha
Minha luta se resume
No compasso de um tango
Na minha triste figura
Meu piano rocinante
A yoga e o chá no fim da tarde
E depois a noite e meu temor.
Eu converso com o Kleiton
Na mesa da casa nova
Sobre a vida após a morte
Sobre a morte após a vida
Vencedor é o que se vence
E a falta do Kleber é dura
O que a gente quer é ser feliz
A paz do indivíduo é a paz do mundo
E viva o Rio Grande do Sul!

Só, caminho pelas ruas
Como quem repete um mantra
O vento encharca os olhos
O frio me traz alegria
Faço um filme da cidade
Sob a lente do meu olho verde
Nada escapa da minha visão.
Muito antes das charqueadas
Da invasão de Zeca Netto
Eu existo em Satolep
E nela serei pra sempre
O nome de cada pedra
E as luzes perdidas na neblina
Quem viver verá que estou ali.

2.PAMPA DE LUZ – Pery Souza/Luiz de Miranda – Registro 62906054 – Do LP 1986
(1986)

Tudo que morre em mim
Vive dentro de ti
É uma estrela perdida, nave de luz na noite
É a vida que venta e renasce sozinha
É o trabalho do tempo que grava em nós
Os sinais do caminho.
Tudo que morre em mim
Fica ventando no chão
Paixão de luz sem fim que o amor leva leve
No colo azul da brisa, na lisa mão do mar,
Nas notas do meu cantar, grava em nós
Os sinais do caminho.

Mas tudo renasce em ti
Amor, amar, auroras,
Lugar de onde eu nunca parti
Que brilha, brilha, brilha
Ontem, hoje, agora,
No céu, no mar, no sul.
No pampa de luz azul
Amor, amar, auroras,
Lugar de onde nunca parti
Que brilha, brilha, brilha.
Perdido cometa, perdido cometa,
Na trilha luminosa desse planeta.

3.RODA DA FORTUNA – Kledir Ramil (1980) – Registro 61144126 – Do LP “Obras primas”

Em pleno século vinte
Eu quero mais é viver
Compro a felicidade
E o resto eu pago pra ver
Meu coração tem segredos
É um cofre sem solução
E sei cobrar cada beijo
Com juro e correção.
Já bebi o fogo no gargalo do pavor
Em solução ácida sou o diabo a todo vapor
Mas um carinho bem no alvo me destrói
Em meio alcalino sou um menino em paz.

No meio dessa cidade

Ah, nada mais tem valor
 E essas paixões descartáveis
 A gente chama de amor
 Enquanto engorda a poupança
 Destila meu coração
 Sei que no fundo a fortuna
 É a roda da ilusão.
 Já bebi o fogo no gargalo do pavor
 Em solução ácida sou o diabo a todo vapor
 Mas um carinho bem no alvo me destrói
 Em meio alcalino sou um menino em paz.

4. DESGARRADOS – Mário Barbará Dornelles / Sérgio Napp – Registro 62334077 – Do LP
 “Mário Barbará” (1983)

Eles se encontram no cais do porto pelas calçadas
 Fazem biscates pelos mercados, pelas esquinas,
 Carregam lixo, vendem revistas, juntam baganas
 E são pingentes das avenidas da capital
 Eles se escondem pelos botecos entre cortiços
 E pra esquecerem contam bravatas, velhas histórias
 E então são tragos, muitos estragos, por toda a noite
 Olhos abertos, o longe é perto, o que vale é o sonho

Sopram ventos desgarrados, carregados de saudade
 Viram copos viram mundos, mas o que foi nunca mais será

Cevavam mate, sorriso franco, palheiro aceso
 Viraram brasas, contavam casos, polindo esporas,
 Geada fria, café bem quente, muito alvoroço,
 Arreios firmes e nos pescoços lenços vermelhos
 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

Sopram ventos desgarrados, carregados de saudade
 Viram copos viram mundos, mas o que foi nunca mais será

5. ME CHAMA DE ROBERT – Nei Lisboa (1983) – Registro 64640850 – Do LP “Eu visito estrelas”

Quando bebo, bebo até cair
 Quando fumo, viro chaminé
 Quando faço amor, eu quero mais
 Quando jogo bola, sou Pelé (sou fomão)

Eu quero, quero, quero, quero, quero,
 Quero tudo pra mim, quero mel
 É meu, é mel, é meu, é mel, é meu,
 É meu mel.
 Eu confesso, eu quero é sucesso
 Eu me entorto, depois passo mal
 Eu me atolho, depois pago o preço (eu mereço)
 Eu sei que sou que sei que sou
 Que sei que sou a mãe do Brasil.

6. PEALO DE SANGUE – Raul Ellwanger (1979) – Registro 60801174 – Do LP “Teimoso e vivo”

Que mistérios trago no peito?
 Que tristezas guardo comigo?
 Se meu sangue é colono, é gaúcho,
 Lá no campo é que encontro abrigo,
 O cheirinho da chuva na mata
 Me peala, me puxa pra lá.

Quero só um pedaço de terra,
 Um ranchinho de santa-fê,
 Milho-verde, feijão, laranjeira,
 Lambari cutucando no pé,
 Noite alta, o luzeiro alumando,
 Um gaúcho sonhando de pé.

Quando será este meu sonho?
 Sei que um dia será novo dia,
 Porém não cairá lá do céu,
 Quem viver saberá que é possível,
 Quem lutar ganhará seu quinhão.

Velho Rio Grande, velho Guaíba,
 Sei que um dia será novo dia
 Brotando em teu coração,
 Quem viver saberá que é possível,
 Quem lutar ganhará seu quinhão.

7. PÁTRIA GRANDE – Raul Ellwanger – Registro 63897393 – Do LP “Luar” (1990)

Salve meu povo latino-americano
 Salve meu hermano, salve a companheirada
 Canta meu povo, tua luta é santa
 Tua terra liberada, teu trabalho em paz
 Que seja em paz.

Não vais sozinho pela estrada de Bolívar
 Para que reviva o sonho continental
 Na tua luta pacifista e justiceira
 Tem moçada lá de Cuba, da Bolívia e do Uruguay
 - Quem mais? – Brasileira.

Salve...

Toda a beleza há de fazer-se cedo ou tarde
 Com bandeiras de Artigas, de Sandino e Garibaldi
 Nesta província verdadeiramente humana
 A pátria grande latino-americana.

8. RABO DE FOGUETE – Nei Lisboa/Iatomar Polsko (1983) – Registro 64640906 – Do LP

“Eu visito estrelas”

Vai-te embora, vai-te embora, prenda minha...

Corre, corre, corre,
 Sai de casa, toma um porre,
 Dança e fecha o bar,
 Tudo é mesmo tão vulgar.
 Corre, pára, grita,
 Xinga os “home”, perde a linha
 E quer brigar,
 Prenda minha, ah...
 Prenda minha, muy loca
 Prenda minha, muy loca
 Prenda minha, ah...

Fala, come, fuma,
 Fica roxa, arruma a trouxa
 E faz assim-assim,
 Ninguém anda mesmo muito a fins.
 Rasga a chita, sai do trilho,
 Põe um brilho, leva um toque
 E vai ao céu,
 Prenda minha, flor de mel.
 Prenda minha, muy loca
 Prenda minha, muy loca
 Prenda minha, ah...

9. EXALTAÇÃO – Nei Lisboa (1983) – Registro 64640914 – Do LP “Eu visito estrelas”

Entrei numa roda
 E me deram uma coisa pra provar
 Uma erva galhuda
 Esverdeada e gostosa de chupar

E dá barato, sim
 E dá barato, sim
 E dá barato, sim
 Ê, ô, e tá barato, sim
 Vai bem com tudo
 É bom pros rim
 E dá
 E dá barato, sim
 Chimarrão crioulo
 Liga como o quê
 Chimarrão crioulo
 Melhor com muito jererê

10. PEGADAS – Beбето Alves – Do LP “Pegadas” (1987)

Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre
 E na cidade dos meus versos, um sonho dos meus amigos.
 Caminhando pelas ruas de uma cidade americana
 Eu percebo que não quero migalhas, nem tampouco medalhas,
 Isso é tudo ilusão.
 Vendo as mesmas mentiras num país desenvolvido
 Armado até os dentes pra guerra, me dói o coração
 Perceber a situação que estamos envolvidos
 Sem perspectivas de qualquer solução.

Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre
 E na cidade dos meus versos, um sonho dos meus amigos.
 E quando eu penso na razão que nos leva a acreditar
 Que estamos mudando um país, uma voz vem lá de dentro e me diz
 Que o sistema no fundo é o mesmo e em nós se perpetua
 E não cabe mais aqui e agora essa máquina que nos fez aprendiz
 De um poder vagabundo.

Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre
 E na cidade dos meus versos, um sonho dos meus amigos.
 E não podemos mais desperdiçar energia
 Com uma vazia retórica estética amordaçando o grito de um coração
 Que luta contra toda falta de perspectiva e informação do pensamento
 Abatido pelos mísseis imperialistas dentro de sua própria nação
 Com toda falta de cultura, sensibilidade, amor, respeito e educação.

Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre
 E na cidade dos meus versos, um sonho dos meus amigos.
 E fico puto ao constatar que desperdiçamos tempo
 Parados em segredo, bebendo num bar que nos feriu a memória
 E nos tirou a força humana, o único sentido de revolução de um ser,
 O objetivo intrínseco de um homem de qualquer geração,
 Para toda e qualquer falta de possibilidade tem de haver reação.

Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre
 E na cidade dos meus versos, um sonho dos meus amigos.
 E agora eu sei que o que nos ensinou a esperar inutilmente
 Foi a burocracia, o misticismo e a religião,
 Esperar por Deus, por alimento, pão,
 Esperar que as coisas mudem num próximo momento
 E eu atento contra a culpa e o sofrimento judaico-cristão,
 Contra toda dúvida e medo, com muita insatisfação.

Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre
 E na cidade dos meus versos, um sonho dos meus amigos.
 Caminhando pelas ruas de uma cidade americana, eu lembro
 O poeta Duclós que disse – estar a salvo não é se salvar –
 E eu complementar, hoje em dia se sentir salvo é esperar por salvação
 E nada nos salvará, um dia ainda nos aniquilarão
 Parodiando Russiano de King, eu também diria, então
 Espero que os brasileiros amem muito seus filhos, de coração.

11. NOTURNA – Galileu Arruda – Registro 62309811 – Do LP “Pulsção” (1983)

Fora da minha janela
 Minha mão segura
 A cidade inteira
 Sedutora e escura
 E quantos tristes poetas
 Sonham com tua alegria
 Tão pequena e impaciente
 Tão morena nessa noite
 Minha Porto Alegre
 Minha Porto Alegre.

12. RÁPIDO, CAVALO – Cao Guimarães – Registro 65443926 – Do LP “8ª Moenda da canção nativa” (1994)

Rápido, cavalo,
 Sempre em frente no más,
 Não pisa na bosta,
 Que ficou pra trás.

Rápido, cavalo,
 Temos que seguir,
 Sem pensar, sem pesar,
 Sem se reprimir,
 Sem prostituir a arte de sobreviver.
 Já raptaram a bela,
 Já caparam a fera.
 E mutilaram as matas,
 Poluíram as águas,

Rapinaram a terra,
Enfumaçaram o ar,
E proibiram a erva,
E repartiram a peste,
Entre a rapaziada.
- ficar apaixonado é perigoso demais!

Rápido, cavalo,
Temos que correr,
Lá vem o ladrão, lá vem a polícia,
Lá vem mais um crítico,
Lá vem mais um político,
Lá vem mais uma lista
De corrupção,
E mais uma pesquisa
Sem a nossa opinião.
O povo já não sabe o que é real,
E a gente acha essa realidade normal.
- Olha o rapa!

Rápido, cavalo,
Temos que supor
Que tudo isso é intriga
Da televisão,
Muita sacanagem, muita estupidez,
Muita hipocrisia, ganância,
Insensatez,
Povo sem cultura gosta de sofrer,
Sonha com dinheiro,
Transa sem amor,
Morre de inveja do seu opressor.
- Cavalo bem domado adora o domador.

Rápido, cavalo,
Temos que fugir,
Mudar de planeta, trocar de canal,
Fazer alguma coisa
Que não seja banal.
Ninguém é obrigado a ser feliz,
Por isso eu canto.
Não quero brigar,
Mas quero mudar o mundo.
Não quero destruir, nem retribuir,
Não quero nem cuspir na cara
De quem bem que merecia uma porrada.
- Olha o tapa!

Rápido, cavalo,
Sei lá pra que lado,
Pra qualquer lugar,

Me tira da vanguarda deste CTG,
 Me livra de não crer, não ver,
 Nem perceber,
 Que a música é a música,
 É a música que dá prazer.
 Me lembra de não esquecer que tudo
 - é ritmo e poesia.

Rápido, rápido, rápido, cavalo,
 Não pra competir, não pra concorrer,
 Não pra ganhar, não pra perder,
 Cancha reta é pra cavalo novo,
 Briga de beleza é coisa de guri
 E a gente já está velho demais
 Pra se iludir,
 E a gente ainda é moço demais
 Pra desistir,
 E a gente sabe,
 Nunca é tarde demais
 Pra ir a um festival e dizer:
 - Abaixo os festivais!
 - Olha a vaia!

13. MUNDARÉU – Mário Barbará – Registro 65443934 – Do LP “8ª Moenda da canção nativa” (1994)

Quando eu vi que um amigo que eu considerava
 Atacava no meu coração
 Parecia que eu tinha bebido perfume
 Que azia, que má digestão.

Quando ouvi de teus lábios vermelhos, mulher,
 Contra a tua vontade esse *não*,
 Parecia que eu tinha lambido mostarda
 Que caíra nas costas da mão.

Quando eu vi que meu mundo pequeno virara
 Mundaréu quase sem compreensão
 Parecia que eu tinha virado papel
 E voava sem ter direção.

Quando eu vi que já não tão pequeno eu cantava
 Uma triste e esquecida canção
 Parecia que eu tinha deixado o sorvete
 Derreter inteirinho no chão.

Ainda bem que pra tudo existe remédio
 Pra esse mundo de indignação
 Eu vou lá no buteco da esquina buscar

Uma “ceva” e tocar violão.

14. PARENTES NA ÁFRICA – Cao Guimarães – Do LP “4ª Moenda da canção nativa” (1990)

Eu devo ter parentes na África,
Na Itália, na Sibéria,
Na China comunista,
Na Síria, na Bolívia,
Nos sertões.

Eu devo ter parentes em Manágua,
Na Coréia, no Alegrete,
Nas Malvinas argentinas,
Nas minas, no planalto,
Nas prisões.

Por isso a minha música é nostálgica,
Ibérica, britânica,
Germânica, folclórica,
Exótica, eclética,
Sem padrões.

Eu devo ter parentes neuróticos,
Católicos, filósofos,
Ladrões, analfabetos,
Payadores, senadores e garis.
Eu devo ter parentes indígenas,
Cafusos, mamelucos,
Caucasianos, missioneiros,
Orelhanos, marcianos,
Travestis.

Por isso minha música é lunática,
É afro-gaúcho,
Latino-tropical,
Amor universal,
Pra toda família cantar,
Por aí, por aí, por aí...

15. DEU PRA TI - Kleiton e Kledir (1981)

Deu pra ti, baixo astral
Vou pra Porto Alegre, tchau

Quando eu ando assim, meio down
 Vou pra Porto e bah, trilegal
 Coisas de magia, sei lá
 Paralelo trinta

Deu pra ti, baixo astral
 Vou pra Porto Alegre, tchau

Alô tchurma do Bonfim
 As guria tão tri a fim
 Garopaba ou bar João
 Beladona e chimarrão

Deu pra ti, baixo astral
 Vou pra Porto Alegre, tchau

Que saudade da Redenção
 Do Fogaça e do Falcão
 Cobertor de orelha pro frio
 E a galera do Beira Rio

16. HORIZONTES – Flávio Bicca Rocha (1983) – Registro 62480146 – Do LP “Projeto Unimúsica”

Há muito tempo que ando
 Nas ruas de um Porto não muito Alegre
 E que, no entanto, me traz encantos
 Que um pôr-do-sol me traduz em versos
 De seguir livre muitos caminhos
 Arando terras, provando vinhos
 De ter idéias de liberdade
 De ver amor em todas as idades
 Nasci chorando em Moinhos de Vento
 Subir no bonde, descer correndo
 A boa funda de goiabeira
 Jogar bolita, pular fogueira

Sessenta e quatro, sessenta e seis,
 Sessenta e oito, um mau tempo, talvez
 Anos setenta, não deu pra ti
 E nos oitenta, eu não vou me perder por aí.
 Anos setenta, não deu pra ti
 E nos oitenta, eu não vou me perder por aí.

17. COMO VENTO SUL - Carlinhos Hartlieb (ca. 1980)

Chego com o vento sul, mudando o ânimo geral e acendendo o braseiro da paixão
 Fazendo cruzar nos ares a procura dos novos olhares.
 Chego desfazendo laços armados de maneira descuidada, seco e cortante, penetrante
 Sacudindo a roupa toda no varal.
 Chego com o vento sul, que traz consigo gritos e lamentos sofridos
 Dos amores perseguidos, dos caminhos que cruzam o campo da vida
 Em todas as direções.
 Chego como quem parou pra descansar e segue adiante recolhendo um pouco
 Do momento, e assim se alimentando a cada instante
 Do gesto e do sentimento.
 Chego como o vento sul, cordial e decidido, verdadeiro rumo que aponta
 Pro desconhecido.
 Chego com o vento.
 Chego com o vento.

18. BABA DO CHICO - Jerônimo Jardim / Paulinho Tapajós – Registro 62485725 – Do LP
 “Terceiro Sinal” (1984)

Se eu fosse pensar no aluguel
 Morria de enfarte à prestação.
 Só quero uma nota de papel
 Aonde escrever minha canção
 E a baba do Chico pra jogar,
 Suar de lavar o coração,
 Um canto da praça pra tocar,
 Botar na batalha o violão,
 Porque já não dá mais pra agüentar
 Tanta pressão.
 Já não dá nem pra salvar
 O dinheiro do ladrão.
 Nem dá pra pensar em ir pro céu
 Tendo que pagar o meu caixão,
 Nem dá pra ficar levando ao léu
 Marcando bobeira no colchão.
 Negócio é o coreto balançar,
 Botar pela boca o coração,
 Ofício sagrado de cantar,
 Ligado ao clamor da multidão,
 Porque já não dá mais pra agüentar
 Tanta pressão.
 Já não dá nem pra salvar
 O dinheiro do ladrão.

19. NADA MAIS – Cláudio Levitan – Do LP “Saracura” (1982)

Nem penso em nada mais,
 Nem quero nada mais,

Nada mais (ehê), nada mais (ehê),
Nada mais!

As tristezas são sempre as mesmas,
As alegrias são nossas brincadeiras,
Sempre nova(s) (ehê),
Sempre nova(s) (ehê),
Sempre velhas companheiras.

Se eu te disser que não te quero tanto,
Só o suficiente pra te agüentar,
Se eu te disser que não te quero mais,
Nada mais (ehê), nada mais (ehê),
Nada mais!

Se eu morrer, o que vão dizer em casa?
O que vão dizer em casa? O que vou dizer?

20. ZÉ – AQUELE TEMPO DO JULINHO – Nelson Coelho de Castro (1981) – Registro 62521934 – Do LP “Juntos”

Aquele tempo do Julinho eu jamais vou esquecer
Eu pensei que era um filme
Eu jamais irei me ver.
Eu tenho um picho pra cair
Eu tava a fim dum futebol
Eu voltava a pé do centro
Tu tá ficando é pirol.
Vamos lá na mesma boca
Pra mim o tempo não passou
Eu não me lembro mais de nada
Mas foi aqui que começou
Vamos armar uma jogada, né.

Vamo virá o mundo então
A saudade nos matou de vez
Engordou meu coração
Olha aí, vô dá uma banda
A gente espera por aqui
Eu vô transá um lance agora
De repente eu volto aí.

Mas a vida continua
Eu não me lembro que sonhei
De paixão eu morro sempre
Eu jamais me enganei
Já tamo até acostumado, né.
Com as línguas do país
É muita trolha na jogada, né.

Ainda penso em ser feliz.

Mas como o Zé tá demorando
 Minha cabeça vai doer
 Olha aí tão escutando
 Tem um treme pra se ver
 Tá baixando um pau na esquina
 E são dez pra cacete
 Tão demolindo aquele cara
 Vamo assisti assassinar
 Olha lá que é o Zé, meu Deus
 E ele já nem grita mais
 E nós tamo aqui parado, né.

E este choro pelo gás
 E tá pintando aquele medo
 Vamos nós fazer o quê?
 Tá subindo aquela raiva
 Da obriga por correr
 Adeus, pavor, vamo brigá.
 Até o fim, até se dar
 Vamos lá, vamos nós.
 O desespero ainda resta bonito, Zé.
 Vamo brigá vazando fel
 Vamo brigá com a raiva toda, Zé
 Fica olhando aí do céu.

21. FEITO UM PICOLÉ NO SOL – Nico Nicolaiewsky – Registro 62855310 – Do LP
 “Música Popular Gaúcha” (1985)

Quero um barco meio mar, um meio, não achei, não veio,
 Pra sair do charco feio. Quero um barco meio mar, um porto meio lar,
 Um corpo feito assim pra se amar e sem receio
 Meio assim doente e de repente cheio desse olhar ausente,
 Meio louco, meio no sufoco, meio coca-cola, meio mal da bola
 Meio inseqüente.

Como se no meio da cidade, na velocidade, na saudade,
 Na maldade à toa.
 Nessa claridade, tanta coisa boa se desmancha feito um picolé no sol,
 E feito um picolé no sol eu quero estar agora pra esquecer
 Do mal que tá lá fora, me esperando pra cobrar a taxa,
 Tá com a mão toda suja de graxa.

Tô ficando meio assim xarope dessa lenga-lenga, já amarrei o bode.
 Pode crer que tudo tem a ver com tudo, tem a ver com o mundo,
 Tem a ver com ser perfeito.
 Tá na rua, tá na banca de revista, tô na pista e não te desconcerta

Sempre alerta na notícia esperta, nesse compromisso, numa dose certa.

Veio como onda bomba, longa história nua e sem certeza
 Sob a mesa tua
 Crua e sem semente, mente e me confunde,
 Funde a minha e a tua nesse instante-anti
 Vejo um pôr-do-sol brilhante como nunca dantes me arriscara
 E foi tomara, cara,
 Um primeiro passo dum segundo passo dum terceiro passo, eu acho.

No caminho dessa descoberta não tem compromisso
 Com trilhar o que já foi trilhado
 Deixo tudo ali do lado e parto cego e sempre em frente
 Um tanto quanto alucinado
 E nado pra estar presente e nada como estar assim ciente,
 Sem estar cansado, sem estar à margem, sem estar doente,
 Sem faltar coragem.

Sem querer fazer charminho, sem querer carinho, sem querer carona.
 Quero um barco meio mar, um porto meio lar,
 Um corpo feito pra se amar.
 Crua e sem semente, mente e me confunde,
 Funde a minha e a tua nesse instante.
 Um primeiro passo dum segundo passo dum terceiro passo, eu acho.

E depois,
 Só nós dois
 Tudo o mais
 Tanto faz
 Quero amor
 Quero luz.

22. DEIXEM SEUS OLHOS FIXOS – Vinicius Brum / Luiz Sérgio Metz – Registro
 63731959 – Do LP “Ingênuos malditos” (1987)

Os olhos, a gleba, a fome, os cães, os olhos, a cruz...

Nos arames que foi peão pendurado
 Deixei meus olhos fixados.
 Chicotes e talas nos palas e xergões cardados
 Deixei os olhos fixados.
 Na ordem dos ricos, pisando na fome, bem montados
 Deixei os olhos fixados.

A plebe, os esculachados que perambulam sem trégua,
 Por toda a gleba.
 Os mal porcamemente empregados, retirados, retirantes, os tiritantes, os insones.
 Os lobos, cordeiros de Cristo, cães de cruz,
 Para meus olhos estão voltados onde eles estão fixados.

Vocês, que perambulam sobre enormes crucifixos,
 Deixem seus olhos fixos,
 Deixem seus olhos fixos,
 Deixem seus olhos fixos.
 Nos arames que foi peão pendurado,
 Deixem seus olhos fixos,
 Deixem seus olhos fixos,
 Deixem seus olhos fixos.

23. PRA ONDE IR – Celso Bastos / Dilan Camargo (1987) – Registro 63229773 – Do LP de Pery Souza, “Cada vez mais”

Pra onde ir, pra onde ir,
 Quem no campo empobreceu?
 Pra onde ir, pra onde ir,
 Quem na cidade se perdeu?
 Beber a flor das aguadas,
 Ouvir os pássaros urbanos,
 Despedidas, desenganos
 E não ter pra onde ir.

Pra onde ir, pra onde ir,
 Quem no campo empobreceu?
 Pra onde ir, pra onde ir,
 Quem na cidade se perdeu?
 Seguir o rastro das carroças verdureiras,
 Seguir o rumo das Serras e Fronteiras,
 Seguir o sonho dessas terras brasileiras
 E não ter pra onde ir.

Pasto, asfalto, de chinelo ou de esporas,
 Não se desfaz a diferença
 Entre o lucro e o salário
 Na cidade ou lá fora.
 Pra onde ir?
 Pra onde ir?
 Pra onde ir?

24. DE UM BANDO – Beбето Alves (1981) – Registro 61379158 – Do LP “De aço e algodão”

Quanto tempo você tem para incorrer na vida
 Que pulsa louca no peito, rebentando de vontades, de desejos,
 Atentando à experiência?

Quanto tempo você tem para encontrar nas deformações

A posição exata, e de saber quanto de tempo você tem
Pra acreditar em tanta coisa, se levar nos ventos, se livrar dos tempos
E amar como importaria?

Quanto tempo você tem para esperar sem garantia
E se curvar aos deuses, todos enlouquecidos pela época?
Quanto tempo você tem já bastaria para inverter,
Se somar a qualquer grito, a qualquer palavra que explodisse forte no horizonte.

Quanto tempo você quer, muito teria para se crer,
Que muitos amigos estão no mesmo ponto e nas embarcações.
Quanto tempo é o que se diz cansados, todos os dias que acabamos na escuridão.

E quanto mais tudo seria, sonhar com uma cantoria
De milhões de bocas por tantas milhas de terra.
E, enquanto se fizesse luta, se saberia:
Somos um bando e muitos outros.

Somos um bando e muitos outros.
Somos um bando e muitos outros.
Somos um bando e muitos outros.

25. URUGUAIANA – Sílvio Rocha (197-?) – Do Lp de Beбето Alves, “Danço só”, (1988)

Uruguaiana, feliz tu nasceste à beira de um rio, sorrindo ao mar.
Uruguaiana, cidade-alegria, ouve a melodia deste meu cantar.
É um canto modesto, mas que é o manifesto do meu coração.
Ele quer adorar-te, pois tu fazes parte do nosso torrão.

No jardim do meu país, és também uma flor.
O teu povo é feliz vivendo neste esplendor.
Cidade-fronteira, que és toda coberta de um céu cor de anil,
Tens a honra mais bela de ser sentinela do nosso Brasil.

26. SAPATOS EM COPACABANA – Vitor Ramil – Registro 63018420 – Do LP “Tango” (1987)

Caminharei os meus sapatos em Copacabana
Atrás de livro algum pra ler no fim de semana
Exercitar aquela velha ótica sartreana
Vendo o maxixe falso da falsa loira falsa bacana.

O mendigo ensaia o passo lento um carro avança.

Sei que não tenho idade

Sei que não tenho nome
 Só minha juventude
 O que não é nada mal.

(escreverei os meus sapatos na tua idéia
 escreverei os meus sapatos na tua postura
 escreverei os meus sapatos na tua cara
 escreverei os meus sapatos no teu verbo
 escreverei os meus sapatos nos teus
 Copacabana)

Regressarei os meus sapatos por Copacabana
 Na mão direita o sangue de uma história italiana
 Escorregar um tango numa casca de banana
 Quando cair só vou lembrar da tua risada sacana.

O polícia esquece a mão suspensa um carro avança.

Sei que não tenho idade
 Sei que não tenho nome
 Só minha juventude
 O que não é nada mal.

(as negras pupilas do verso dilatam)
 (os automóveis jorram de um piano)
 (as negras pupilas do verso dilatam)
 (os automóveis jorram de um piano).

27. RODA DE CHIMARRÃO – Kleiton / Kledir (1984) – Registro 62528920 – Do LP
 “Obras primas”

Puxa um banco e senta que tá na hora do chimarrão
 É o sabor do pampa de boca em boca, de mão em mão
 Puxa um banco e senta, vem cá pra roda de chimarrão
 Ele aquece a goela e de inhapa a alma e o coração

Esquentei a água no fogareiro do Boitató
 Tô cevando o mate com erva da boa da barbaquá
 E vamos charlando e contando causos que lá se vão
 É o sabor do pampa de boca em boca e de mão em mão
 Acendi uma vela que é pro Negrinho nos ajudar
 A encontrar as histórias porque a memória pode falhar
 É sabedoria deixa o amargo viver em paz
 Mate e cara alegre porque o resto a gente faz

Dizem que não presta mijar cruzado, pois dá azar.
 Se grudar os cachorro, só água fria pra separar.
 Diz que palma benta pra trovoadá é o melhor que há,
 E se assoviar o minuano é certo que vai clarear.

Minha avó me disse que andar descalço dá mijacão,
 Cavalos enfrenados na lua nova ficam babão.
 Cão passarinho e mulher sardenta, é bom se cuidar.
 E quem vai depressa demais, a alma fica pra trás

O melhor pra tosse é cataplasma e chá de saião,
 Pra acabar com a gripe só sabugueiro ou então limão
 Pra curar verruga é benzer pra estrela e invocar Jesus
 Contra o mau olhado, um galho de arruda e o sinal-da-cruz.
 Chá de quebra pedra, ipê, arnica, canela em pó,
 Hortelã, marmelo, marcela boa e capim cidró,
 Tudo tem remédio, churrio, cobreiro e má digestão
 Só pra dor de amor é que não tem solução.

28. 1986 - Kleiton e Kledir – Registro 62906100 – Do LP “1986” (1986)

Blefa no céu o cometa de Halley
 Acho que o mundo ainda pode dar pé.
 Vamos inventar um final pra essa história
 Sem essa Arca Espacial de Noé.

Rola uma brisa dos Andes,
 Que bate na minha janela,
 Rola um bocado de coisas no ar.
 Se eu te perder no caminho,
 Te vejo no Kumbha Mela.
 A gente precisa de um pouco de paz
 Em 1986,
 1986.

Nada de novo entre Leste e Oeste,
 Já se perderam os pontos cardeais
 Crises e Cruises e Pershings e pôxa!,
 Que papo trouxa, ninguém güenta mais.

Nada de novo entre o céu e a terra, os arco-íris são super-iguais,
 Um pensamento de paz cada dia
 Vai acabar dando belos cristais.

29. Mais um dia – Vitor Ramil – Registro 62906070 – Do LP de Kleiton & Kledir, “1986” (1986)

Sempre acordo com a luz do dia,
 Com o sol lambendo a minha pele.
 Depois ando tonto pela casa,
 Vai ser mais um dia daqueles.
 O jornal há muito não me importa,

As notícias são sempre as mesmas.
Rola um papo trouxa em cada boca,
Vai ser mais um dia daqueles.
Sou milhões de caras
Que não se abalam,
Jamais se inquietam,
Embora saibam que de outro jeito
O dia seria melhor.

Mais um dia, quem sabe eu saio pra rua,
Mais um dia, quem sabe eu vou pro trabalho,
Mais um dia, quem sabe eu fico na cama,
Mais um dia, quem sabe eu não faço nada.

Sobra conservante no meu lanche,
Eles dizem que não tem problema.
Vibram as indústrias de doenças,
Vai ser mais um dia daqueles.
A censura come no meu prato,
A igreja empresta garfo e faca.
Rola um papo trouxa em cada boca,
Vai ser mais um dia daqueles.
Sou milhões de caras
Que não se abalam,
Jamais se inquietam,
Embora saibam que de outro jeito
O dia seria melhor.

Mais um dia, quem sabe eu saio pra rua,
Mais um dia, quem sabe eu vou pro trabalho,
Mais um dia, quem sabe eu fico na cama,
Mais um dia, quem sabe eu não faço nada.

O cruzado cria novos santos,
Santos que resistem satisfeitos,
Novos que resistem sem passado,
Vai ser mais um dia daqueles.
Sou milhões de caras
Que não se abalam,
Jamais se inquietam,
Embora saibam que de outro jeito
O dia seria melhor.

Mais um dia, quem sabe eu saio pra rua,
Mais um dia, quem sabe eu vou pro trabalho,
Mais um dia, quem sabe eu fico na cama,
Mais um dia, quem sabe eu não faço nada.

30. Insônia – Kleiton e Kledir (1986)

No meio da noite,
Quando tenho insônia,
Fico lendo um velho jornal,
Que é pra ver se durmo
Antes do amanhecer
E conto ovelhas,
Danço com fantasmas
Uma dança sem emoção.
E no fim das contas,
Pelas circunstâncias,
Volto a me lembrar de ti.
A felicidade,
Apesar de tudo,
É o que a gente inventou.

Um pouco mais velho,
Um tanto mais triste,
Com remendos no coração,
Já não sei o meu nome,
Já nem sei que horas são.
Meio atordoado,
Meio atrapalhado,
Pela vida sem direção,
Eu reconto ovelhas
E beijo fantasmas,
Sufocado de paixão.
Minha alegria,
Parece mentira,
É lembrar o que passou.

CORPUS DE COMPOSIÇÕES TRADICIONALISTAS

1. Vozes rurais – João de Almeida Neto

Cada vez que um campeiro abre o peito
Num galpão interior que ele traz,
Quem não quer o Rio Grande cantando
Com razões sem sentidos desfaz.

Mas no meio de tantos estranhos
Momentistas e circunstanciais
Surge o forte refrão das campanhas
Entoadado por vozes rurais.

Dê-lhe boca essas bocas cantoras,
Redentora da voz dos galpões.
Dê-lhe pata e desata esse brado
Dos sagrados rituais dos fogões.

E entre tantos que negam e fogem
Aos atávicos sons musicais,
Estão eles de bota e bombacha
Sustentando os padrões culturais.

Que não falte coragem a esses homens,
Contra o tempo agüentando o repuxo,
E que às estranhas tendências imponham
O autêntico canto gaúcho.

1. Gaudério – Vitor Ramil e João da Cunha Vargas

Poncho e laço na garupa
Do pingo quebrei o cacho
Dum zaino negro, gordacho,
Assim me soltei no pampa,
Recém apontando a guampa,
Pelito grosso de guacho.

Fui pelechando na estrada
Do velho torrão pampeano
Já serrava sobreano,
Cruzava de um pago a outro
Quebrando queixo de potro
Sem nunca ter desengano.

Fui conhecendo as estâncias,
O dono, a marca, o sinal,
Churrasco que já tem sal,
Guaiaca que tem dinheiro,
Cavalo que é caborteiro
E o jujo que me faz mal.

Conheço todo o Rio Grande,
Qualquer estrada ou atalho,
Quando me seca o trabalho
Na velha lida campeira,
Corro bem uma carreira,
Manejo bem o baralho.

Na tava sempre fui taura,
Nunca achei parada feia,
Quando o parceiro cambeia
Distância de nove passo,
Quando espicho bem o braço
Num tiro de volta e meia.

Num bolicho de campanha,
De volta de uma tropeada,
Botei ali uma olada,
A maior da minha vida:
Dezoito sorte corrida,
Quarenta e cinco clavada.

E quanto baile acabei
Solito, sem companheiro,
Dava um tapa no candeeiro,
Um talho no mais afoito,
Calçado no trinta e oito
Botava pra fora o gaitero.

Trancava o pé no portal,
Abria a porta da sala
Entre bufido de bala
E a providência divina,
Só manotaços de china
Rasgando a franja do pala.

Ninguém me toca por diante
Nem tampouco cabresteio,
Eu me empaco e me boleio,
Não paro nem com sinuelo.
E tourito de outro pêlo
Não berra no meu rodeio.

Não quero morrer de doença

Nem com a vela na mão,
 Eu quero guasquear no chão
 Com um balaço bem na testa,
 E que seja em dia de festa,
 De carreira ou marcação.

E peço, quando eu morrer
 Não me pôr em cemitério,
 Existe muito mistério,
 Prefiro um lugar deserto
 E que o zaino paste perto
 Cuidando os restos gaudérios.

E vou levar quando eu for,
 No caixão algum troféu:
 Chilena, adaga, chapéu,
 Meu tirador e o laço,
 O pala eu quero no braço
 Pra gauderiar lá no céu.

3. Monarca – do Cancioneiro Guasca

Nos meus pagos sou moço conhecido
 Por monarca de grande opinião;
 Tenho fama em todo este rincão,
 E, por Deus! Que sou quebra destemido!

E se houver algum mais presumido,
 Que apareça, esse grande quebralhão,
 Qui pisotear-lhe-ei de, no garrão,
 E a rebenque levar esse atrevido!

Sou toruna e meio abarbarado;
 Se me pisam no poncho, já m'esquento
 E puxo do facão sem mais cuidado.

Por vida! daqui eu não me ausento,
 Sem deixar algum diabo codilhado!
 Depois, então, me corto que nem tento!

4. Musa Gaúcha – do Cancioneiro Guasca

Bonitaça no mais a Maricota,
 Guapetona chinoca requeimada,
 Braba como potranca mal marcada
 Quando, de cola alçada, se alvorota.

Um defeito qualquer ninguém lhe nota:

Mãos pequenas, a face colorada,
E uma graça dengosa, malcriada,
Se requebra o fandango, a perdigota.

Não quer casar; e quando algum pealo
De sobre-lombo atiram-lhe, no calo
Ofendida se sente e faz negaça,

Pega o freio nos dentes, e adeusito!...
Que então, como bagual que sai no jeito
Nem à bola se pega a matreiraça!...

5. Lavando a alma – Mauro Moraes

Buenas, como vai, compadre? Não saio de casa faz uma semana,
Ando arrocinando a laia de uma égua baia lá de Uruguaiana,
Passo alimentando a fiasco de um terneiro guacho que soltei no pasto,
Mas gosto de mimar o potrilho pisoteando o milho que arrumei pro trato.

Quem teima ser peão nesta vidinha estancieira
Tem alma de peão sempre, invernia com as ovelhas.

Ah, coração, que vida bendita,
Eu posso não gostar de uns troços,
Mas o que é nosso é sempre bom cantar.

Eu acho, meu compadre amigo, que o lugar que eu vivo anda por demais,
O cusco anda pelo açude descobrindo o mundo que avistou por lá,
O piaquito tá com a mãe arrumando bóia pra engordar os cavalos
E as galinhas, de bochincho, tão fazendo cisco só pra me chatear.

É sempre bom cantar, é sempre bom cantar.

6. Potro sem dono – Noel Guarani

A sede de liberdade rebenta a soga do potro
Que parte em busca do pago e num galope dispara,
Rasgando a coxilha ao meio, mordendo o vento na cara.

Bebe horizonte nos olhos, empurra a terra pra trás,
Já vai bem longe a figura, mostra o caminho tenaz
Da humanidade sofrida que luta em busca da paz.

Vai, potro sem dono,
Vai livre como eu.

Se a morte lhe faz negaças, joga na vida com a sorte.
Desprezo da própria morte, não se prende a preconceitos,
Nem mata a sede com farsas, leva um destino no peito.

Nas seivas da madrugada vai florescendo a canção,
 Aquece o fogo de chão, enxuga o pranto de ausência,
 Essa guitarra campeira, velho clarim da querência.

7. Queixo duro – Pedro Ortaça

Eu nasci de queixo duro, ninguém me quebra o corincho.
 Gosto muito de bochincho que se baila no escuro,
 Na sola da bota um furo da tanto arrastar o pé,
 Nunca canta garnizé em terreiro de galo puro.

Não me gusto, disse ele, touro brabo se boleia,
 A cascavel bate o guizo, pelincho se balanceia,
 Lagarto não tem pestana e zorro não tem sobancelha.

E se bandeando aí, veio bufando e dando pataço,
 Um facão marca formiga e o pala ao redor da braço,
 Mais parecia um corisco na noite cortando espaço.

E ali no mais, dei um grito: te arremanga, piá lacaio,
 O gato por ser ligeiro salta de lombo e soslaio
 E quem quiser guabiju que venha sacudir o galho.

Sáimos traçando ferro como touro num pelado,
 Eu venho lá das missões, no mundo não fui domado,
 Espatifei um canzil nas aspas do desgraçado.

E dali saí bufando como touro jaguané,
 A vaca mansa dá leite e a braba dá quando quer,
 O cabo da adaga é minha, a folha é de quem quiser.

Montei ela no meu zaino, do corpo senti o calor,
 E meu fui a galopito, junto à linda, meu amor,
 E aquele jardim florido, onde senta o beija-flor.

8. Relho trançado – Teixeira

Um mau elemento me desafiou, decerto não sabe ainda quem eu sou.
 Me pediu resposta, aqui eu estou, esperando a briga que tu me marcou.
 Tu sabe onde eu moro e por onde eu passo, a raça que eu tenho e a força do braço,
 Traz o teu trabuco e as balas de aço, tu erra os tiros e eu te passo o laço.

Meu relho trançado eu carrego comigo, é a arma que eu tenho pra fraco inimigo.
 Tu puxa o trabuco e eu vou num perigo, e marco o teu lombo no sistema antigo.
 Velhinho ordinário, tu já é arroz, pelo teu recado o filho vem depois,
 Eu conheço a tropa e o mugir dos bois, traz o filho junto que eu bato nos dois.

Cão que muito ladra não morde ninguém, quem manda recado é certo que não vem.
 Mas, se acaso vir, já me preparei bem, meu relho trançado muita fama tem.
 Tu, antes de vir, compra uma gamela, ponha sal bem grosso e água morna nela,

Pra salgar teu lombo, também as canelas. Depois cala a boca, língua de tramela.

9. Clave de lua – Nilo Bairros de Brum e Miguel Marques

Enquanto a prata luzia entre os ramos da figueira,
Lentamente fui bordando esta milonga campeira.
Intercalando silêncios com acordes naturais
Dei cancha, goela da noite, e as vozes dos mananciais.

Milonga da noite, milonga da lua,
Cantar de fronteira, compasso charrua,
Por mais que te apontem lugares comuns,
Jamais te enjeito, de jeito nenhum.

Temendo assustar os grilos, evitei as dissonâncias,
Pois em derradeira estância queria seu contracanto.
E a noite já bem madura se fez regente chirua,
Notando em clave de lua escreveu a partitura.

Pressentindo que a noite de paixão se consumia,
Um galo madrugador chamou a barra do dia,
Quedei-me, então, em silêncio, tal como fez a guitarra,
Fui cevar um mate novo, ouvindo o som das cigarras.

10. Amor com uma condição – Teixeira

Uma gaúcha me deu um presente, um pingo zaino ainda redomão.
Mas eu teria que montar no zaino na sua frente, com uma condição:
Se eu não caísse do zaino, ela me dava seu coração.
Chegou o aviso, no dia marcado, cheguei na estância, aceitei a oferta.
Falei com a moça, usei de franqueza, deixa a porteira da mangueira aberta.
Corto de espora e vou levar o zaino. E a senhorita também vai, na certa.

Ela sorriu com ar de quem gostou, me conhecia por fama e retrato.
E já sabia que meu coração era amoroso, mas faltava trato.
Faltava eu saber se a linda moça tinha coração, e que não fosse ingrato.
Quando eu parti pra lado da mangueira ela foi junto e me falou no ouvido:
Se tu achares que pode cair, tu não precisas montar, meu querido.
Leva o cavalo e te casa comigo, que o meu coração já está resolvido.

Achei graça do pedido dela, beijei suas mãos com delicadeza:
Quero montar no cavalo zaino, ganhar teu amor fazendo proeza.
Depois, então eu te levo na igreja, me caso contigo, bonita princesa.
Cortei de espora o cavalo zaino, domei de rédea, ficou um colosso.
A moça, chorando, me deu um beijinho com as mãozinhas sobre o meu pescoço.
Levei pra casa o meu cavalo zaino, também levei ela e deixei de ser moço.

11. Guri – João Batista Machado e Júlio Machado da Silva Filho

Das roupas velhas do pai, queria que a mãe fizesse
 Uma mala de garupa e uma bombacha, e me desse.
 Queria boinas e alpargatas e um cachorro companheiro
 Pra me ajudar a botar as vacas no meu petiço sogueiro.

Hei de ter uma tabuada eo meu livro “Queres ler”,
 Vou aprender a fazer contas e algum bilhete escrever,
 Pra que a filha do Seu Bento saiba que ela é meu bem querer.
 E se não for por escrito, eu não me animo a dizer.

Quero gaita de oito baixos, pra ver o ronco que sai.
 Botas feitio do Alegrete e esporas do Ibirocai.
 Lenço vermelho e guaiaca comprados lá no Uruguai,
 Pra que digam quando eu passe: saiu igualzito ao pai!

E se Deus não achar muito, tanta coisa que eu pedi,
 Não deixe que eu me separe deste rancho onde nasci,
 Nem me desperte tão cedo do meu sonho de guri.
 E de lambuja permita que eu nuca saia daqui.

12. Baile do Sapucay – Cenair Maicá

Neste compasso da gaita do Sapucay,
 Se bailava a noite inteira lá na costa do Uruguai.
 Luz de candeeiro e o cheiro da polvadeira
 Hermanava castelhanos e brasileiros na fronteira.

Choram as primas no compasso do bordão,
 E o guitarreiro canta toda a inspiração.
 E a cordeona num solução refrexando,
 Marca o compasso do posteiro sapateando.

Neste compasso da gaita do Sapucay,
 Se arrastava alpargatas lá na costa do Uruguai.
 Chinas faceiras de um jeito provocador
 Vão sarandeando, é um convite para o amor.
 Levanta a poeira do sarandeio da china,
 Recendendo a querosene, com cheiro de brilhantina.

Neste compasso da gaita do Sapucay,
 O Mandico se alegrava lá na costa do Uruguai.
 Até a guarda-costeira se esqueceu do contrabando,
 E o Sapucay chegava a tocar babando.
 E a gaita velha da baba do Sapucay
 Chegou a apodrecer o fole neste faz que vai-não-vai.

São duas pátrias festejando nesta dança,

Repartindo a mesma herança, comungando a mesma rima.
 Disse o Sindinho que o Uruguai deixa os nubentes,
 Une o casal-continente, pai Brasil, mãe Argentina.
 E disse o poeta que o lendário rio Corrente
 Une o casal-continente, pai Brasil, mãe Argentina.

13. Mágoas de posteiro – Cenair Maicá e Jayme Caetano Braun

Voltei ao rancho da querência onde nasci.
 Vim ao tranquilo, assobiando uma vaneira.
 Não vi ramada, não vi rancho nem mangueira.
 Pensei comigo: com certeza, me perdi.

Campo lavrado no lugar que era o potreiro,
 Campo lavrado no pelado do rodeio
 E o braço erguido no pedaço de um esteio,
 Adeus pra sempre do meu rancho de posteiro.

Berro de gado, rincho de potro,
 Canto de galo, riso de gente,
 Tenho o passado, perdi o presente,
 Beira de povo, meu tempo é outro.

O ronco estranho do trator, substituindo
 A voz dos pastos, da ternura e da inocência.
 Monocultura apenasmente destruindo
 Memória e campo, que roubaram da consciência.

Eu tenho ganas que este maula sem respeito,
 Que faz lavoura da invernada onde eu vivia
 Tente arrancar a grama verde de poesia
 Deste Rio Grande que carrego no meu peito.

14. Herdeiro do pampa pobre – Vaine Darde e Gaúcho da Fronteira

Mas que pampa é esta, que eu recebo agora
 Com a missão de cultivar raízes?
 Se desta pampa que me fala a história,
 Não me deixaram nem sequer matizes.

Passam às mãos da minha geração
 Heranças feitas de fortunas rotas.
 Campos desertos que não geram pão,
 Onde a ganância anda de rédeas soltas.

Se for preciso, eu volto a ser caudilho
 Por essa pampa que ficou pra trás,
 Porque eu não quero deixar pro meu filho
 A pampa pobre que herdei de meu pai.

Herdei um campo onde o patrão é um rei,
Tendo poderes sobre o pão e as águas,
Onde esquecido vive o peão sem leis,
De pés descalços, cabresteando mágoas.

O que hoje herdo da minha grei chirua
É um desafio que a minha idade afronta,
Pois me deixaram a guaiaca nua
Para pagar uma porção de contas.

15. Chinita aragana – João Luiz Corrêa e Di Cesar

Tem o cheiro de saudade
Esta cantiga campeira,
De uma china aragana
Num fandango de fronteira.

Fui provar o gosto
Do beijo de uma aragana
E acabei preso nos braços
Desta chinoca cigana.

Revedo lembranças,
Hoje canto uma canção,
A china aragana de outrora
Pealou esse peão.

16. Vidro nos olhos – Aparício Silva Rillo e Luiz Carlos Borges

Me quebrou o vidros dos olhos, me fez chorar, me fez chorar,
Quem o vidro dos meus olhos agora vai remendar.

Meu pranto ao sol veraneio se fez chuva e retornou,
Pra molhar-te o cabelo, cabresto que me dobrou.
Bem querido, bem perdido no meu destino de macho,
Campeio o bem que me veio, já nem o rastro lhe acho.

Quem disse que homem não chora, a si próprio não entende,
Quem teve os olhos quebrados, não acha quem os remende.
Tive tudo e não tenho nada do teu amor que perdi.
Quem quebra o vidro dos olhos abre cacimbas em si.

17. A morte do brigadiano – Dimas Costa

Houve tempo em que a “folha”
Era a arma respeitada,
Pois assim era chamada
A espada do brigadiano.

E nas pendengas do pago,
Quando a indiada se atracava,
Muitas vezes ela cantava
No lombo de algum paisano.

E ele era desse tempo,
Cabo velho e veterano.
Curtiu muito desengano
Como praça da milícia.
Mas teve um dom já de berço:
Mostrando desde menino
Que Deus lhe dera um destino,
Nasceu para ser polícia!

Pequenito já brincava
Nas guardas da molecada.
Fez uma farda inventada
Com uns trapos velhos de brim.
Duma tala de coqueiro
Fez sua primeira espada
E organizou com a gurizada
Uma brigada mirim.

Quando fez dezoito anos
Foi cumprir a sua sina:
Entrou pra “Guarda Assassina”,
Como era, então, chamada.
E que orgulho sentiu
Quando alcançou o que sonhara,
No dia que lhe entregaram
Uma farda desbotada!

E seguiu a vida afora
Marcheteado com a sorte.
Cruzou ferro com a morte
Em muita pegada feia.
Empunha a lei com bravura,
Brincando até com o perigo.
E levou muito inimigo
Para o fundo da cadeia.

Mas era bom e honesto,
Embora pobre e judiado.
Vivia sempre apertado
Com o magro soldo de então.
Sonhava, às vezes sorrindo,
Apenas por puro afeto,
Pois jamais, analfabeto,
Chegaria a capitão.

E como foi massacrado
Nos tempos do preconceito!
Ser brigada era defeito
Que pesava como um mal!
Pois todo índio polícia
Era, sim, considerado
Como indivíduo afastado
Do meio ambiente social.

Um dia juntou os trapos
Com uma moça brasileira.
Gaúcha bem verdadeira,
Mulher pobre, honesta e boa,
Que sofreu resignada
Daquele tempo a malícia,
Quando a mulher de polícia
Era chamada de à toa.

Mas enfrentaram o destino
Unidos num amor profundo
E, peleando com o mundo,
Foram passando os anos.
Eram bons, eram benquistos
Entre vizinhos e amigos,
E tinham poucos inimigos,
Apesar de brigadianos.

Já estavam quase aos quarenta
Quando Deus lhes deu um filho,
Trazendo um novo brilho
Para o lar entristecido.
Mas o velho brigadiano
Era um exemplo de bom,
Pois Deus lhe dera o dom:
Ser bom pai e bom marido.

Foi num dia em que o filho
Estava cumprindo anos.
Os pais, garbosos, ufanos,
Estavam com a alma em festa!
Juntaram uns restos de trocos
Do soldo que mal cabia,
Para fazer, nesse dia,
Uma festinha modesta.

E quando a mãe fez o bolo,
Com uma velinha, enfeitado,
O gurizito, encantado,
Dava pulos na cozinha.
É o bolo de aniversário,

Dizia a mãe, com carinho,
E os olhos do gurizinho
Brilhavam mais que a velinha.

E o cabo velho, sorrindo,
Se tocou lá para a venda,
Fora buscar a encomenda:
Meia dúzia de gasosa.
E, recebendo um abraço,
O brigadiano, faceiro,
Com o amigo bolicheiro
Ficou tirando uma prosa.

Foi quando entrou no boliche
O mulato “Carniceiro”,
Um tipo mui bochinheiro
Que já vinha embriagado.
Não gostava de polícia
E, ao ver ali o brigadiano,
Foi logo puxando pano
Pra uma encrenca com o soldado.

Pegou no copo de canha
E disse: bebe, milico!
E o cabo velho, xomico,
Que não queria pendenga,
Foi saindo de mansinho,
Se lembrando do menino.
Mas o mulato assassino
Foi sacando da xerenga.

Foi tudo tão de repente,
Que nem se explica o sentido.
O bandido, enfurecido,
Como um louco, o desalmado,
Sem que mesmo o bolicheiro
Pudesse evitar o mal,
Espetou o policial,
Que caiu ensangüentado.

E à noite, naquele rancho
Onde haveria alegria,
Uma mãe, triste, se ouvia
Chorando, desesperada!
Era a sorte negra e injusta
Que quase sempre culmina
A triste e amarga sina
Duma mulher de brigada.

E o filho, ainda bobo,

Sem compreender a razão,
 Ao ver o pai no caixão,
 Terminando o seu calvário,
 Batendo palmas, dizia,
 Inocente o pequenito,
 - Como papai tá bonito,
 festejando o aniversário!

18. Bagual picaço – Getúlio Silva e Walther Morais

Certa feita me ajustei
 Na estância do Seu Ponciano
 Pra domar um bagual picaço
 Que beirava uns cinco anos.
 Crioulo, ali dos queimados,
 Lindeiro da terra dura,
 Esse picaço afamado,
 Pingo de linda figura,
 Era o senhor das coxilhas.
 Sem nunca ter visto o laço,
 Tinha por cama as flexilhas.
 O famoso bagual picaço
 Trouxe junto com a manada
 Da internada capororoca,
 Bufando e corcoveando
 E coiceando na massaroca.

Alcei a perna, seguro,
 No Santo-Antônio de prata,
 Já foi escondendo o quengo
 No meio das duas patas.
 Saiu berrando e corcoveando,
 Só ouvia o ranger dos bastos,
 Várzeas, canhadas e coxilhas
 Cruzamos riscando os pastos.
 Ficamos horas extraviados
 Pras bandas do Boqueirão,
 Às vezes perto das nuvens,
 Outras pertinho do chão.
 Se debulhando, o endiabrado,
 Da parva do madurão,
 “inté” parecia um mandado
 que vinha rachando o chão.

E, ao chegar na mangueira,
 Deixei a poeira baixar,
 Enquanto a peonada, faceira,
 Mateava a te contemplar.
 Discussões e gargalhadas
 Lá na frente do galpão.

Gavolices e patacudas
 Das lidas de domaçon.
 Com jeito, botei o laço.
 Golpeando, senti o perigo.
 Aos coices e manotaços,
 Passei-lhe o pé de amigo.
 Arregalei as loncas do lombo
 Daquele picaço infame,
 Arcado que nem porongo
 Que dá em cerca de arame.

Entregou-se o rei das coxilhas
 E atende a qualquer “upa”.
 Ficou bueno de encilha
 E bem mansinho de garupa.

19. Linha da vida – Telmo de Lima Freitas

Quando canto uma saudade, debruçado num violão,
 Vou recordando as esperas da costa do coração.
 Cada linha que eu recolho traz um peixe diferente,
 Pra me falar da fronteira que sempre trago presente.

Já pesquei muitas estrelas, plantando junto ao barranco,
 Cada linhada eu trazia um fio de cabelo branco.
 Isquei meu anzol de sonhos, pois quem pesca se distrai.
 Meu atavismo pesqueiro herdei do Rio Uruguai.

Certa vez, uma cigana, lendo a mão do cantador,
 Disse que a linha da vida é que nos faz pescador.
 Vou deixar, talvez, um dia, de só pescar ilusão,
 Fisgando o teu riso claro na linha da minha mão.

20. Romance da tafona – Antônio Carlos Machado e Luiz Carlos Borges

Maria, florão de negra;
 Pacácio, o negro na flor;
 Se negacearam por meses
 Para uma noite de amor.

Na tafona abandonada, que apodreceu arrodeando,
 Pacácio serviu a cama e esperou chimarreando.
 Do pelego fez colchão; do lombilho, travesseiro.
 Da badana fez lençol, fez estufa do braseiro.

A tarde morreu com chuva,
 Mais garoa que aguaceiro.
 Maria surgiu na sombra,
 Cheia de um medo faceiro.

A negra de amor queimava,
 Tal qual o negro na espera.
 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.

21. Ainda existe um lugar – Ivo B. Brum e Miguel Marques

Venha sentir a paz que existe aqui no campo.
 O ar é puro e a violência não chegou.
 O céu, bem limpo, e muito verde pela frente.
 E uma vertente que não se contaminou.

Pela manhã, o sol nascente vem sorrindo,
 E os passarinhos cantam hinos no pomar.
 O chimarrão tem um sabor de esperança,
 E a criança traz um futuro no olhar.

De tardecita tem os banhos de riacho,
 Jogo de truco junto à sombra do galpão,
 Uma purinha, que faz rima com outro mate,
 E um cão que late contra o guacho no oitão.

O anoitecer nos apresenta mais estrelas
 Entre o silêncio que dá paz para o luar.
 De vez em quando um cometa incandescente
 Se faz presente pra um pedido repontar.

Aqui a verdade ainda resiste em cada alma,
 Se aperta firme quando alguém estende a mão,
 Se dá exemplo de amor, fraternidade,
 Aos da cidade, que não sabem pra onde vão.

22. Prenda minha – Telmo de Lima Freitas

Hoje é treze, sexta-feira, prenda minha, é dia de louvação.
 Me fugiram os amigos mais antigos, me deste consolação.
 Já passaram muitas luas, prenda minha, muitas luas já passei,
 Fiz promessa pro Negrinho, coitadinho, foi por isso que te encontrei.

Acho cedo, muito cedo, prenda minha, pra dizer que escureceu.
 Foi a noite dos teus olhos, prenda minha, que acordou os olhos meus.
 Foi teu riso disfarçado, prenda minha, que laçou meu bem-querer.
 Se eu fugir do sul do mundo, num segundo voltarei pra te rever.

Abre o poncho desta alma, prenda minha, que eu preciso me abrigar.
Se o inverno for intenso como penso, muito frio eu vou passar.
Hoje é treze, sexta-feira, prenda minha, é dia de louvação.

23. Minuano – Artur Elsner e Ney Messias

Dentro da alma dói este vento malvado
Que espalha pelo pampa um mistério infinito.
Dentro da noite afunda este lamento, o grito
De um sonho que ficou chorando no passado.

Nosso Senhor manda o Minuano noite afora,
A repontar almas penadas pela estrada.
E é por isso que esse vento geme e chora
Na alma da gente que é tapera abandonada.

Vento malvado chora na estrada,
És a saudade da chinoca que ficou
Cevando o amargo noutro rancho bem distante,
Enquanto o fogo do meu rancho se apagou.

24. Negrinho do pastoreio – Barbosa Lessa

Negrinho do pastoreio,
Acendo esta vela pra ti
E peço que me devolvas
A querência que eu perdi.
Menino do pastoreio,
Traz a mim o meu rincão.
Eu te acendo esta velinha,
Nela está meu coração.

Quero rever o meu pago
Comboiado de pitanga,
Quero ver a gauchinha
Brincando na água da sanga.

Quero tocar nas coxilhas,
Respirando a liberdade
Que eu perdi naquele dia
Que me embreitei na cidade.

Negrinho do pastoreio,
Traz a mim o meu rincão,
A velinha está queimando,
Aquecendo a tradição.

25. Céu, sol, sul, terra e cor – Leonardo

Eu quero andar nas coxilhas sentindo as flexilhas das ervas do chão,
Ter os pés roseteados de campo, ficar mais trigueiro que o sol de verão.
Fazer versos cantando a beleza desta natureza sem par
E mostrar para quem quiser ver um lugar pra viver sem chorar.

É o meu Rio Grande do Sul,
Céu, sol, sul, terra e cor,
Onde tudo que se planta, cresce,
E o que mais floresce é o amor.

Eu quero me banhar nas fontes e olhar o horizonte com Deus
E sentir que as cantigas nativas continuam vivas para os filhos meus.
Ver os campos florindo e crianças sorrindo, felizes a cantar,
E mostrar para quem quiser ver um lugar pra viver sem chorar.

26. Gana missioneira – Cenair Maicá

Esta gana missioneira, que carrego inteira dentro do meu peito
Me faz caudatário de um rio que volta para o velho leito.
E o mate que cevo pra sorver solito, quando o sol se vai,
É a seiva bugra da terra vermelha do Alto Uruguai.

Eu sou missioneiro, nasci para a liberdade,
Mas aqui finquei meu rancho, pra não sentir mais saudade.
Sou herdeiro de Sepé, retemperado na guerra,
E se preciso eu tranco o pé, pra defender minha terra.

Hay os que se perdem, por perder raízes que não acham mais.
Hay os que se encontram, por voltar às fontes dos seus ancestrais.
E as encruzilhadas parecem caminhos a se afastar,
Quando, na verdade, são pontos de encontro pra quem quer voltar.

Eu sou missioneiro, sei de bailes e de potreadas,
Também sei de mutirões no cabo liso da enxada.
Por saber tudo que sei, me sinto bem à vontade,
Sempre pronto a defender guerra, honra e liberdade.

27. Esquilador – Telmo de Lima Freitas

Quando é tempo de tosquia,
Já clareia o dia com outro sabor.
As tesouras cortam em um só compasso,
Enrijecendo o braço do esquilador.

Um descascarreia, outro já maneia
E vai levantando para o tosador.
Avental de estopa, faixa na cintura

E um gole de pura pra espantar o calor.

Alma branca, igual ao velo,
Tosando a martelo, quase envelheceu.
Hoje, perguntando para a própria vida,
Pr'onde foi a lida que ele conheceu.
Quase um pesadelo arrepiá o pêlo
Do couro curtido do esquilador,
Ao cambiar da sorte, levou um singronaço,
Ouvindo o compasso tocado a motor.

A vida disfarça, lembrando a comparsa,
Quando alinhavava o seu próprio chão.
Envidou uns pagos numa só parada,
Trinta e três espada, mas perdeu de mão.
Nesta vida guapa, vivendo de inhapa,
Vai voltar aos pagos pra remoçar.
Quem vendeu tesouras, na ilusão povoeira,
Volte pra fronteira para se encontrar.