

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Letras



Dissertação

PAYADOR, PAMPA E GUITARRA:
Tempo, espaço e ecos de uma cultura

MILENA DE OLIVEIRA ABOTT

Pelotas, 2015

Milena de Oliveira Abott

**PAYADOR, PAMPA E GUITARRA:
Tempo, espaço e ecos de uma cultura**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL, RS), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras (área de Concentração em Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Dr. João Luis P. Ourique

Pelotas, 2015

**Dados de catalogação na Fonte Internacional:
Bibliotecária Daiane Schramm – CRB-10/1881**

A156p Abott, Milena de Oliveira

Payador, Pampa e Guitarra: Tempo, espaço e ecos de uma cultura. / Milena de Oliveira Abott; Orientador: Prof. Dr. João Luis P. Ourique. – Pelotas, 2015.
118f.

Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras.
Universidade Federal de Pelotas.

1. Gaúcho. 2. Canção nativista. 3. Regionalismo. 4. Nativismo. I. Ourique, João Luis P. , orient. II. Título.

CDD 398

Milena de Oliveira Abott

**PAYADOR, PAMPA E GUITARRA:
Tempo, espaço e ecos de uma cultura**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

30 de abril de 2015

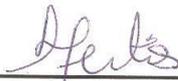
Banca examinadora:



Prof. Dr. João Luís Pereira Ourique
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria



Prof. Dr. Carlos Garcia Rizzon
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Profª. Dra. Letícia Fonseca Richthofen de Freitas
Membro da Banca
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho à minha família, alicerce da minha vida e cúmplices de um mesmo ideal. Dedico especialmente à minha filha, Ana Laura e ao meu esposo, Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique, pela confiança no meu trabalho, pela exigência na medida certa, e por toda dedicação nesse período tão importante da minha vida acadêmica.

Aos meus colegas e professores, pelos momentos de reflexão e aprendizado durante todo o decorrer do curso.

Aos meus pais, Jorge e Silvia, meu irmão Tarso, pelos ensinamentos baseados na ética e na persistência em lutar por meus objetivos.

À minha sogra Glodete, pelo incentivo incondicional durante essa caminhada.

Ao meu esposo, Rodrigo e minha filha Ana Laura, que respeitaram o meu exílio, incentivaram-me o tempo todo e deram-me o essencial apoio e retaguarda necessária para realizar esse sonho. Sem eles, isso não seria possível.

À minha prima Bárbara, pelo apoio e incentivo durante as leituras críticas, sugestões e apontamentos.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente contribuíram de alguma forma para a realização do presente trabalho.

A Deus, por me dar a oportunidade de viver esse momento.

Payador - alma e garganta,
emoção e sentimento,
melodioso chamamento
que da terra se levanta
parecendo quando canta,
com entonação baguala
que as aves perdem a fala
e o vento apaga os rumores,
pois pra escutar payadores
até o silêncio se cala.

(Jayme Caetano Braun)

RESUMO

ABOTT, Milena de Oliveira. **Payador, Pampa e Guitarra: Tempo, espaço e ecos de uma cultura.** 2015. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

A presente pesquisa discute sobre a produção poético-musical do Rio Grande do Sul a partir das perspectivas de intertextualidade e interdisciplinaridade presentes nas nove composições que integram o LP (*Long Play* – disco de vinil) **Payador, Pampa e Guitarra**, de Noel Guarany e Jayme Caetano Braun. Dentre as produções apresentadas no LP, encontram-se canções, *payadas* e poemas. A temática do disco propõe uma aproximação cultural/ideológica entre gaúchos brasileiros e *gauchos* uruguaios e argentinos. Dentro desse contexto de entrecruzamento de fronteiras, é possível perceber que seu conteúdo ultrapassa os limites relacionados à cor local e ao regional. Além disso, essa é uma obra que surge num momento cultural em que havia poucas publicações de livros de poemas, e os poetas encontravam na música, na canção, um espaço de prestígio na sociedade para as suas publicações. Esse fenômeno não ocorreu somente no âmbito regional sul-rio-grandense, mas em todo Brasil e na América Latina. Na literatura brasileira há uma tradição com a oralidade, e os gêneros orais adquirem papel de importância no cenário regional do Rio Grande do Sul. Além do mais, **Payador, Pampa e Guitarra** integra o cenário que marca a passagem do estilo musical regional, passando a produzir canções mais engajadas com a reflexão sobre a formação cultural do povo gaúcho e platino.

Palavras-chave: gaúcho; canção nativista; regionalismo; ideologia.

ABSTRACT

ABOTT, Milena de Oliveira. **Payador, Pampa and Guitar**: Time space and echoes of a culture. 2014. Master's Degree Qualification – Language and Literature Post-Graduate Program. Federal University of Pelotas, Pelotas.

The present paper aims at discussing the poetical-musical production in Rio Grande do Sul based on the intertextuality and interdisciplinarity perspectives in the nine compositions that are part of the LP (Long Play) **Payador, Pampa and Guitar**, by Noel Guarany and Jayme Caetano Braun. Among the productions presented on the LP it is found songs, *payadas* and poems. The thematic of the record proposes the cultural/ideological unit between Brazilian gaúchos and Uruguayan and Argentinian *gauchos*. In this context of crossing frontiers it is possible to realize that its content surpasses the limits related to local and regional colour. Also, this is a work that arises in a cultural moment in which there were few publication of poem books, and the poets found in music and songs, a space of prestige in society for their publications. Such phenomenon did not occur in Rio Grande do Sul only, but all over Brazil and Latin America. In the Brazilian literature there is a tradition with the orality and, the oral genres have an important role in Rio Grande do Sul's regional scenery. In addition, **Payador, Pampa and Guitar** integrates the scenery that highlights the existence of the regional musical style, with the production of songs more dedicated to the reflexion on the cultural formation of the gaúcho and platino people.

Keywords: gaúcho, gaúcho music, provincialism, ideology.

RESUMEN

ABOTT, Milena de Oliveira. **Payador, Pampa y Guitarra**: Tiempo, espacio y ecos de una cultura. 2015 – Disertación de maestría – Programa de Posgrado en Letras. Universidad Federal de Pelotas, Pelotas/RS.

La presente investigación pretende discutir sobre la producción poético-musical en Rio Grande del Sur, por medio de las perspectivas de intertextualidad e interdisciplinaridad presentes en las nueve composiciones que integran el LP (*Long Play* – disco compacto) **Payador, Pampa y Guitarra**, de Noel Guarany y Jayme Caetano Braun. Entre las producciones presentadas en el LP, están canciones, payadas y poemas. La temática del disco propone la unidad cultural/ideológica entre *gaúchos* brasileños y gauchos uruguayos y argentinos. En ese contexto de cruzar las fronteras, es posible percibir que su contenido ultrapasa los límites relacionados a el color local y al regional. Además, esa es una obra que surge en un momento cultural en que había pocas publicaciones de libros de poemas, y los poetas encontraban en la música, en la canción, un espacio de prestigio en la sociedad para sus publicaciones. Ese fenómeno no ocurrió solamente en el ámbito regional sur-riograndense, pero en todo Brasil y en la América Latina. En la literatura brasileña hay una tradición con la oralidad y, los géneros orales adquieren papel de importancia en el escenario regional en Rio Grande del Sur. Además, **Payador, Pampa y Guitarra** integra el escenario que marca el pasaje del estilo musical regional, que pasa a producir canciones más comprometidas con la reflexión sobre la formación cultural del pueblo gaucho y platino.

Palabras-clave: gaucho; canción nativista; regionalismo; ideología.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ALMA, TERRA E MELODIA	20
2.1 A obra e seus autores	24
2.1.1 Jayme Caetano Braun	24
2.1.2 Noel Guarany	26
2.2 Gaúcho/ <i>Gaúcho</i> : o surgimento do mito e da identidade cultural.....	28
2.3 A canção no cenário literário-musical do RGS.....	33
2.3.1 Payadores - a relação da gauchesca platina.	39
2.3.2 Trovadores e poetas populares.....	41
2.3.3 O surgimento dos Festivais de Música Nativista no RGS	42
3. LADO A	46
3.1 Milonga de tres banderas	48
3.2 Na baixada do Manduca / Bailanta da Sia Chinica	59
3.3 Chamarrita y Vichadero	63
3.4 Entre o Guaíba e o Uruguai.....	65
4. LADO B	68
4.1 Payador, Pampa e Guitarra	70
4.2 Tobiano Capincho (poema)	74
4.3 Rio Manso	77
4.4 Meu Rancho	80
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	92

1. INTRODUÇÃO

Até a Idade Média e o surgimento do pensamento filosófico humanista, música e poesia eram praticamente indissociáveis. Desde a Antiguidade, os poemas eram cantados. Ao mesmo tempo que os poetas criavam a arte escrita, nascia com ela uma partitura intrínseca à sua concepção. A era do Trovadorismo (influenciado desde as canções de gesta) marcou, através das cantigas, a representação da unilateralidade entre música e literatura.

O cantar de gesta é um poema épico extenso que teve origem na Idade Média, com grande expressão na Europa, principalmente na França, Alemanha e Espanha. Esses poemas eram feitos para difundirem, de maneira oral, os grandes feitos das guerras e dos nobres, sendo passados de geração a geração através da cultura da oralidade. O termo *cantar* mostra que está ligado diretamente à música, esses versos eram feitos para serem acompanhados de instrumentos musicais.

Todos os textos poéticos desta primeira época medieval eram acompanhados por música e normalmente cantados em coro, daí serem chamados de cantigas. Isso ocasionou o aparecimento de uma verdadeira hierarquia de artistas, assim classificados: **trovador**: era o poeta, quase sempre um nobre, que compunha sem preocupações financeiras; **jogral, segrel** ou **menestrel**: era um homem de condição social inferior, que exercia sua profissão de castelo em castelo, entretendo a alta nobreza. Além de cantar poesias escritas pelos trovadores, alguns desses artistas chegavam a compor. (NICOLA: 2006, p. 171 – grifo do autor)

A separação entre música e texto se deu ao final da Idade Média com a chegada do período que compreende o Humanismo. Nesse momento da literatura há o entendimento de que a poesia destina-se à leitura. Dessa forma, a própria linguagem é que seria responsável pelo ritmo e expressividade dos poemas. O termo trovador aos poucos assume um caráter pejorativo e começa

a surgir a figura do poeta. Muitas poesias dessa época eram chamadas de cantigas, mas não necessariamente eram cantadas, como se pode observar no que diz o autor José de Nicola (2006),

O período conhecido como Humanismo na literatura portuguesa se estende do início do século XV ao início do século XVI, quando Portugal passa a cultivar os modelos renascentistas. Esse período representa uma parcial ruptura aos modelos medievais e uma transição para o Renascimento [...] a poesia ganha novas características [...] (NICOLA: 2006, p. 184 – grifo do autor).

[...]

Apesar de manterem o nome “cantiga”, as poesias do *Cancioneiro Geral* não eram feitas necessariamente para serem acompanhadas por instrumentos musicais. Nesse momento, já se percebe a preocupação dos poetas com a métrica (prevalecem as redondilhas), a rima, o ritmo. (NICOLA: 2006, p. 188)

O presente estudo, contudo, retoma o espírito literário que unifica música e literatura através da análise de canções que representam o nativismo regional do Rio Grande do Sul. Serão analisadas, a partir das perspectivas de intertextualidade e interdisciplinaridade, nove composições que integram o LP (*Long Play* – disco de vinil) **Payador, Pampa e Guitarra**, de Noel Guarany e Jayme Caetano Braun. Pretende-se discutir sobre a produção poético-musical do Rio Grande do Sul, refletindo sobre a importância dessa produção, difundida numa cultura da oralidade, para as questões de preservação da cor local e enquanto arte regional. Dentre as produções apresentadas no LP encontram-se canções, *payadas*¹ e poemas. Vários gêneros que se misturam harmoniosamente para formar a integridade e singularidade da obra, demonstrando a fragilidade existente entre as fronteiras dos gêneros literários.

Obras de outros autores de importante sustentação regional também estão integradas na obra, é o caso do poeta gaúcho Aureliano de Figueiredo Pinto, dos compositores argentinos Carlos-Santiago Soares de Lima e Cholo Aguirre, além dos músicos argentinos Raúl Barbosa e Palermo. Para a análise apresentada na proposta deste trabalho, o ritmo da letra da canção é tão importante quanto a sua musicalidade. O ritmo musical também será considerado durante as análises, contudo, o foco estará centrado nas produções

¹ *Payada* - com “y” é a palavra em língua espanhola, por isso quando aparecer dessa forma estará em itálico. Em português usa-se “pajada”.

calcadas na palavra escrita - e por isso entende-se trabalhar com literatura. Para João Luis Ourique (2007),

A linguagem do gaúcho *versejador* está atrelada a uma musicalidade que orienta a própria composição. O ritmo, principalmente, e as rimas apresentam-se simultaneamente aos compassos musicais, articulando-se a eles. Assim, é importante salientar que a composição, normalmente acompanhada por instrumento musical pelos declamadores - com sua estrutura que remete a modelos clássicos, como o trovadorismo - sustenta-se no verso, seja este oriundo da tradição oral, quer da literatura escrita, ou seja, a parte musical é subordinada ao verso, ao ritmo da palavra. (p. 74)

A obra será examinada como um todo, interpretando-se desde seu paratexto²; as relações que constituem a narratividade das canções e entre elas; a presença de um poema declamado, sendo de autoria de outro poeta que não dos autores do disco; além, é claro, da relação música e poesia.

O disco foi gravado no ano de 1976, na Argentina e patrocinado pelo Centro Nativista³ Gaspar Silveira Martins, da cidade de Bagé/RS. A temática do disco propõe uma aproximação cultural/ideológica entre gaúchos brasileiros e *gauchos* uruguaios e argentinos. Dentro desse contexto, busca-se analisar a forma como o gaúcho é representado através das produções da referida obra. Nessa época já fazia parte do cenário Sul-rio-grandense o nativismo, que surgia através da Califórnia da Canção e o ciclo dos festivais de música. Dessa forma, discutir-se-á a relação existente entre a expressão da obra de Jayme Caetano Braun e Noel Guarany e o ciclo dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul, analisando as transformações no âmbito das manifestações literárias regionais no estado.

Payador, Pampa e Guitarra é uma obra que surge num momento cultural em que os poetas encontravam na música, na canção, um espaço de prestígio na sociedade para as suas publicações. Esse fenômeno não ocorreu somente

² Segundo conceito abordado por Gerard Genette de que o paratexto é tudo aquilo que circunda o texto mas não é o texto propriamente dito: capa, imagens, prólogo, etc. Esse conceito será melhor abordado no primeiro capítulo deste trabalho (Alma, terra e melodia, p. 13).

³ O CN Gaspar Silveira Martins é uma entidade de cunho nativista - aos moldes dos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), fundado em Bagé/RS, no ano de 1974. Entendia-se que os Centros Nativistas tinham suas funções centradas em atividades artísticas, culturais, sociais e literárias (estudos sobre a cultura gaúcha), enquanto os CTGs são entidades de participação plena, ou seja, envolvendo todas as áreas do tradicionalismo: recreativa, artística, cultural, social, literária, campeira.

no âmbito regional do Rio Grande do Sul, mas em todo Brasil e na América do Sul. Para Paul Zumthor (1997), “[...] no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única e verdadeira poesia de massa.” (p. 188).

Além disso, esta produção integra um cenário de mudanças, em que havia lugar para as transformações econômicas e culturais que ocorriam desde o início do século XX, e que até então, era representado e conhecido nacionalmente por canções fandangueras de Teixeira e Gildo de Freitas. Já esta obra, projetava produzir canções mais engajadas com a reflexão e o pensamento ideológico sobre a formação cultural do povo gaúcho.

Considerando-se que essa pesquisa trabalha a partir da análise de uma produção cultural de cunho regionalista, pretende-se investigar e interpretar essa obra como manifestação artística relevante no cenário das manifestações literárias de cunho regional do Rio Grande do Sul. Refletindo sobre a importância da obra **Payador, Pampa e Guitarra** no cenário da canção popular regionalista do Estado, bem como averiguando a forma como são transpostos para as canções os traços característicos relativos à representação das personagens, do imaginário cultural que envolve a figura do gaúcho rural, além do fator identidade local e/ou regional. Apesar de se inserir em um ambiente marcado pela tradição e pela produção dita regionalista, a pesquisa parte de uma reflexão acerca da formação cultural e aborda os cenários regionais da cultura, bem como suas histórias locais.

A representatividade do homem do campo (e do contexto que o rodeia) nas manifestações literárias relacionadas à poesia e à canção nativista presentes em **Payador, Pampa e Guitarra** também será abordada, considerando a relação entre gaúchos e *gauchos* proposta pela obra. Deseja-se, ainda, aprofundar as discussões sobre as manifestações de lirismo e sentimentalismo que permeiam essas produções artísticas, analisando a influência da produção oral nas manifestações literárias regionais de representação do gaúcho, advindas das canções de gesta e do trovadorismo.

A intertextualidade é um ponto alto presente na obra, expressa através de ritmos e gêneros distintos, e de releituras de obras de outros autores. A partir desse ponto, será averiguado por meio da análise crítica das canções, as marcas

e presenças existentes na interpretação apresentada em **Payador, Pampa e Guitarra**.

A escolha pela utilização de um LP para análise deste trabalho sustenta-se por entender que este é um estudo de uma produção cultural de cunho regional e, além disso, por entender que o disco se apresenta como uma obra que congrega, inclusive, a produção escrita (como é o caso de poemas declamados e, posteriormente, cantados, que foram publicados em formato de livro mesmo antes da gravação do disco), e que através da canção e da poesia é possível perceber, assim como ocorre em um romance literário, a transposição do imaginário cultural e as formações ideológicas dos indivíduos que vivem e sobrevivem do meio rural, ainda na contemporaneidade. Existe uma narratividade que pode ser percebida nas canções da obra **Payador, Pampa e Guitarra**, permitindo uma análise literária das composições que a integram.

Lígia Chiappini (2013) afirma que os estudos regionais se fazem cada vez mais necessários e não apenas para compreender a literatura dos países subdesenvolvidos, como afirmara Antonio Candido⁴, mas mostra-se cada vez mais influente e presente, desde a década de 80 e 90, nos países europeus, especialmente na Alemanha. Segundo a autora, a Literatura Comparada é o campo mais adequado para o estudo dos regionalismos. E, apesar de muitos críticos visualizarem a literatura regionalista como uma "literatura 'menor'", pois teria que ser analisada em conjunto, portanto apontando "apenas as tendências gerais",

[...]são as análises das obras individuais que podem permitir uma comparação desde dentro e impedir que as generalizações apressadas obliterem o valor de muitas delas. A regionalidade, como categoria de análise interna dessas obras, pode também trazer esclarecimentos para a questão do valor, associado à célebre oposição entre o regional e o universal, pois narrar a província não significa, necessariamente, incorrer no provincianismo. Essa categoria permite superar oposições simplistas do tipo cidade/província, progresso/atraso, modernidade/tradição, subjacentes à oposição maior - vanguarda/regionalismo, bem como a tradicional dicotomia entre o regional e o universal que, frequentemente, é critério de valoração estética, quando se associa a obra urbana e cosmopolita ao universal, e a rural e regional, ao singular, considerando-a impotente para falar dos grandes problemas da humanidade e para atingir um público mais amplo. (CHIAPPINI: 2013 In: ARENDT; NEUMANN: 2013, p. 26-27)

⁴ In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*, 1989. Cabe salientar que Chiappini foi orientanda de Antonio Candido, portanto muitos de seus conceitos estarão em harmonia com as ideias do referido autor.

Ainda segundo Chiappini, o estudo de uma obra literária regional permite a análise do seu teor estético,

[...] vários críticos literários ainda consideram não valer a pena o estudo de obras singulares de caráter regional, preferindo estudos mais gerais, que escapam à crítica literária e derivam para a história da literatura, ou os estudos mais propriamente culturais, preocupados com a construção identitária, sem contudo, analisar em detalhe os mecanismos e recursos propriamente estéticos dessa construção. (CHIAPPINI: 2013 In: ARENDT; NEUMANN: 2013, p. 31)

Seguindo na mesma linha de pensamento que compreende a importância de produzir trabalhos monográficos que se dediquem ao estudo do regional na literatura, e entendendo que o campo dos gêneros se amplia e moderniza a todo momento, Chiappini afirma que o disco é uma das formas de modernização do regionalismo.

[...] quem estiver interessado no desdobramento moderno do regionalismo, conquistando novos gêneros e linguagens, **não pode esquecer de levar em conta** o rádio, **o disco**, o cinema, a televisão, em que ele reaparece, frequentemente retomando fórmulas já gastas na literatura. (CHIAPPINI: 2013 In: ARENDT; NEUMANN: 2013, p. 30, grifo nosso).

Na literatura brasileira, há uma tradição de valorização da oralidade. Os gêneros orais adquirem papel de importância no cenário regional do Rio Grande do Sul. Essa importância acentua-se ainda mais, partindo da constatação de que mesmo nos rincões mais ermos – que são os redutos onde ainda vivem os gaúchos mais identificados com a temática rural – essa cultura pode chegar através de um rádio de pilha.

Apontar e distinguir o que é seu, enquanto identidade cultural, enquanto definição de cor local, também é ampliar conhecimentos e competências culturais e sociais; é possibilitar acesso a diferentes culturas e diversos padrões de beleza; é buscar romper preconceitos e estimular a capacidade e o senso crítico do ser humano; é proporcionar ao indivíduo o desenvolvimento da autonomia intelectual. Todas essas observâncias contabilizam algumas características tão caras à literatura.

As discussões sobre oralidade na literatura também serão abordadas neste trabalho. Retomam, de certa forma, o tempo em que o Trovadorismo e o

cantar de gesta eram as “estrelas” da literatura, em que por meio da cantiga, as histórias eram contadas e cantadas através da oralidade.

Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011), apresenta uma longa reflexão entre política (poder) e história, a partir da interpretação e análise de um trabalho publicado por um jovem estudante italiano, chamado Pier Paolo Pasolini. Esse livro permite remeter-se ao entendimento de que não só o poder e a política, mas as artes, as teorias, enfim, o pensamento humano, por mais que perpassasse uma era, que seja aprofundado ou superado, ele existe, já foi pensado, discutido, avaliado e, certamente reaparecerá – talvez com uma nova “roupagem” – para dialogar em outro momento, outra época, outro lugar que lhe seja necessário. Assim como os vaga-lumes que lampejam e somem na vastidão da noite, são as águas do rio que “beija a barranca e se vai...” (Cholo Aguirre e Noel Guarani - Rio Manso).

Ao metaforizar o pensamento crítico da humanidade com a disposição dos vaga-lumes, Didi-Huberman consente a reflexão de que também nos discursos das artes esse desaparecimento e reaparecimento em outro lugar, em outra época, é possível.

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los, (Didi- Huberman, 2011, p.47)

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido “destruída”. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a *experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos da noite. (Didi-Huberman: 2011, p.148)

A presença da música entrelaçada com a poesia, com o verso, faz parte da cultura gaúcha. A tradição da oralidade nas manifestações culturais e literárias regionais ressurgiu de forma muito consistente e passa a ser reproduzida. E, nesse contexto, a *payada* marca a ligação da cultura gaúcha entre o sul do Brasil, Uruguai e Argentina. Segundo o autor Paulo de Freitas Mendonça (2009), a *payada* é uma arte poético-musical em que o artista improvisa uma recitação em rima, cantada e acompanhada por um violão. É uma espécie de gesta, oriunda das manifestações literárias medievais. Dessa forma,

o olhar dos compositores e poetas gaúchos redireciona-se ao discurso da oralidade e do improviso marcados pelas *payadas*. Na produção **Payador, Pampa e Guitarra**, essa é uma questão que integra o projeto estético proposto por seus autores.

Retomando, mais uma vez, o pensamento de Didi-Huberman (2011), na literatura há sempre uma relação que confronta pelo menos dois mundos, um que “está inundado de luz” e outro que está apenas “atravessado por lampejos”. Esse mundo metafórico, pleno de luz é representado pela “grande” literatura, onde está o reconhecimento social, lugar em que se encontra, sobretudo, o canônico. Já o mundo atravessado por lampejos, refere-se à literatura periférica, local, regional, que representa os pequenos lugares, alguns povos específicos e não grandes civilizações, como se não fossem dignos de legitimidade.

Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contra-informação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (Didi-Huberman: 2011, p. 155, grifo do autor).

Com isso, reforça-se a intenção de trabalhar com uma obra regional, que marca características culturais locais assinaladas pela tradição da oralidade. Uma obra de particularidades marginais que traduz a especificidade da representação do imaginário de um povo, sem por isso, tornar-se menor frente às discussões e análises em literatura.

No primeiro capítulo deste trabalho, *Alma, terra e melodia*, será evidenciado o paratexto, enfatizando a importância da sua leitura para o entendimento do conjunto da obra. A história do LP e as biografias dos autores *Jayme Caetano Braun* e *Noel Guarany* estarão inseridas nesse primeiro momento. Também serão discutidas questões sobre a cultura e a identidade cultural gaúcha. Além disso, serão abordados conceitos sobre a relação entre música e literatura, bem como o surgimento dos festivais de música nativista no Rio Grande do Sul e a sua relação com o produto cultural estudado – a obra **Payador, Pampa e Guitarra**.

No segundo e terceiro capítulos, *LADO A* e *LADO B*, respectivamente, será realizada uma referência direta ao LP, sendo que cada capítulo será dividido

em subcapítulos, de acordo com as composições de cada lado, seguindo a ordem do disco e as suas divisões temáticas. Dessa forma, pretende-se analisar as composições que integram o disco entre as noções de payador, de pampa⁵ e de guitarra. Considerando a importância que se dá ao espaço no conjunto da obra, além de observar o valor estético presente em cada composição e a relação dos diferentes gêneros musicais e poéticos existentes entre si.

⁵ Segundo o dicionário da língua portuguesa, a palavra **pampa** é um substantivo feminino ou masculino. Neste trabalho adotarei o uso da palavra no masculino quando estiver referindo-se ao espaço geográfico (**o pampa**); e no feminino quando estiver referindo-se ao espaço imaginário e de identidade (**a pampa**).

2. ALMA, TERRA E MELODIA

*Para escutar payadores, até o silêncio se cala.
(Jayme Caetano Braun)*

A escolha do título para apresentar o primeiro capítulo desse texto, evidencia a relação que se pretende desenvolver com a obra analisada. Através de um verso retirado da composição intitulada *Payador, pampa e guitarra*, considera-se que a noção de "alma" se traduz pela cultura que encerra (na própria figura do payador - a representar o gaúcho), "terra" pela materialidade da produção (o próprio LP - com capa, imagens, mensagens) e a "melodia" pela articulação que a lírica e a sonoridade presentes no disco permitem acessar.

O *Long Play Payador, Pampa e Guitarra* foi gravado no ano de 1976, na Argentina, com produção independente dos próprios autores Jayme Caetano Braun e Noel Guarani. O Disco foi patrocinado pelo Centro Nativista Gaspar Silveira Martins, da cidade de Bagé, ao qual os autores deixam claro o seu agradecimento e estima, exposto diretamente na parte interna da capa do LP.

Em 5 de agosto de 1974, um reduzido número de autênticos gaúchos, funda em Bagé o CENTRO NATIVISTA GASPAR SILVEIRA MARTINS. Conhecedores e admiradores do Rio Grande de Antanho, cuja história é um livro aberto, onde em cada página se nos apresenta a humildade, a hospitalidade, o sacrifício, a bravura, o heroísmo e o amor desenfreado do GAÚCHO pela terra, resolveram, cultuando as tradições, patrocinar este disco, onde, dois nomes de reconhecida capacidade, propagam em elevado grau cultural, aquilo que é nosso. (Payador, Pampa e Guitarra: 1976, parte interna direita da capa. Grifo do autor).

Cabe salientar que a referida mensagem segue logo abaixo da imagem de um ginete apresentando-se para o público. Percebe-se que a fotografia foi tirada em uma festa campeira, e o diferencial para os dias atuais é que o ginete aparece com os olhos vendados com um lenço, o que era muito comum

acontecer nas décadas de 70 e 80, especialmente nas regiões de fronteira. Não se tratava de um concurso como acontece atualmente, mas de uma exibição das habilidades e destrezas do campeiro no lombo de um cavalo, como forma de representar o exercício da doma. Assim pode-se observar:

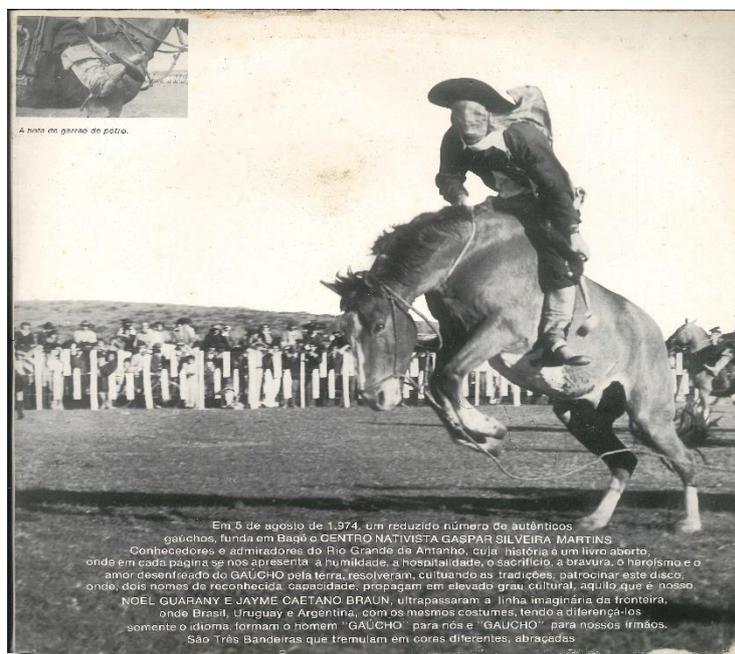


Figura 1 – parte interna direita da capa do disco Payador, Pampa e Guitarra

A proposta dessa produção cultural era expandir o olhar sobre a cultura gaúcha para além fronteiras. Como está descrito na própria capa do disco, na imagem que vê-se acima, Jayme Caetano Braun e Noel Guarany,

[...] ultrapassaram a linha imaginária da fronteira, onde Brasil, Uruguay e Argentina, com os mesmos costumes, tende a diferenciá-los somente o idioma, formam o homem 'GAÚCHO' para nós e 'GAUCHO' para nossos irmãos. São três Bandeiras que tremulam em cores diferentes, abraçadas. (Payador, Pampa e Guitarra: 1976, parte interna da capa. Grifo do autor).

Talvez por isso a capa do LP apresenta as duas silhuetas dos rostos de Jayme e Noel unidos ao centro por uma cruz missioneira⁶ e, abaixo, a imagem de uma pampa separada por um aramado e repleta de aguadas. É possível sugerir que esta imagem da pampa reflita o mesmo espaço cultural comum entre o sul do Brasil e o Prata; o aramado representa a linha de fronteira entre os

⁶ Também conhecida como *Cruz de Caravaca* ou *Cruz de Lorena*, de origem espanhola.

países; e a farta aguada pode simbolizar a fertilidade e a possibilidade constante de renovação da alma gauchesca proposta pela obra.

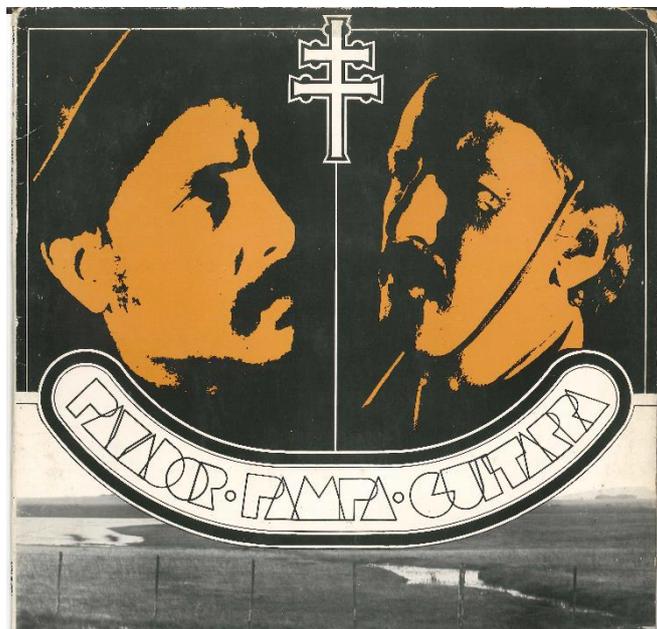


Figura 2: Capa do LP

Essa visão calcada em um imaginário cultural sem fronteiras, que unifica o tipo gaúcho morador do pampa e que idealiza o homem pampiano, com alma livre e espírito guerreiro, muito arraigado pelas questões tradicionais e históricas de suas origens, reforça-se na imagem que aparece em detalhe na parte interna direita da capa, onde destaca-se o pé de um gaúcho montado a cavalo, vestindo bota garrão de potro. Por que estaria essa imagem destacada, se não é o pé do ginete da imagem principal, tampouco do amadrinhador⁷ que aparece logo atrás? Provavelmente trata-se de mais uma evidência das intenções sobre a mensagem reproduzida pela obra como um todo - um resgate da tradição e da imagem do gaúcho platino.

⁷Amadrinhador: o que amadrinha. Indivíduo que acompanha o domador montado em cavalo manso, a fim de ajudá-lo a conduzir o redomão. Cavaleiro que reponta o potro que está sendo domado. (Nunes; Nunes, 2008, p. 10).



Figura 3: imagem em detalhe no canto esquerdo da capa interna direita do disco.

Como se pode observar, o projeto da obra **Payador, Pampa e Guitarra** era justamente cantar esse gaúcho de "três bandeiras"⁸, retornando a um tempo em que não havia fronteiras nem aramados, em que esse tipo sulino constituía uma nação - a grande pátria *gaucha* – isso mostra que a obra mantém em sua temática, uma visão romantizada e mitificada do gaúcho. As produções que compõem a obra propõem a existência de um tipo gaúcho, que apesar de línguas e países diferentes, vive em harmonia ideológica e cultural.

A análise aqui exposta se ampara no conceito de paratexto textual apresentado por Gerard Genette. Sendo o paratexto definido como o conjunto de textos e informações que compõe a obra literária, tudo aquilo que envolve o texto literário, mas que não é o texto propriamente dito. O paratexto deve ser considerado, pois através dele é possível agregar fatores que auxiliam na análise da obra. É uma espécie de pré-texto.

Paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE: 2006, p.9)

Para a compreensão da produção cultural que integra a obra **Payador, pampa e guitarra**, é relevante a observação das informações contidas em seu paratexto. Desde as imagens sugestivas da capa, a mensagem dirigida ao seu

⁸ Alusão a primeira composição do disco, lado A: *Milonga de tres banderas*

patrocinador na parte interna da capa, até as imagens e textos que apresentam os autores da obra, também na parte interna da capa do disco. A leitura das imagens presentes na capa, tanto na parte externa quanto interna, e que não é ainda o texto ou o conjunto de textos propriamente dito, são essencialmente importantes para a compreensão do mesmo. Todos esses elementos funcionam como *sinais* para a temática proposta pelo disco.

2.1. A obra e seus autores

2.1.1. Jayme Caetano Braun

Jayme Guilherme Caetano Braun nasceu em 30 de janeiro de 1924, na Estância Santa Catarina, região da Timbaúva, hoje distrito do município de Bossoroca (que na época pertencia ao município de São Luiz Gonzaga)⁹. Faleceu em 08 de julho de 1999, em Porto Alegre. Foi velado no salão Negrinho do Pastoreio do Palácio Piratini - sede do governo do Rio Grande do Sul, e enterrado no cemitério João XXIII, também na capital.

Jayme era um autodidata. Foi estudar no Colégio Júlio de Castilhos em Porto Alegre, mas não chegou a completar o segundo grau, pois preferiu voltar a sua terra natal e viver como campeiro na propriedade de seu tio Danton Ramos - Fazenda Santa Terezinha, interior de São Luiz Gonzaga. No livro *Payadas e Cantares*, mais precisamente no poema intitulado *Sem diploma*, Jayme demonstrava que nunca teve a intenção de conquistar títulos de estudo,

Bendito aquele que estuda
porque estudar é importante,
embora o ignorante
tem sempre um santo que ajuda,
às vezes a sorte muda,
quando existe um santo forte,
cada qual procura um norte,
por isso não encabulo
- que tava que bota culo,
é a mesma que bota sorte!

⁹ Dados retirados do livro: MACHADO, Nei Fagundes. **Jayme Caetano Braun: O Grande Payador**. Porto Alegre: Evangraf, 2010.

.....
Como é lindo colar grau
num salão de faculdade,
embora essa qualidade
não transforme o bom em mau,
o Jayme Caetano Braun,
dessa linha não se afasta,
a inspiração não se gasta
nem me torna mais cruel,
eu conquistei um anel
- O de gaúcho - e me basta!

Jayme tornou-se pequeno fazendeiro, porém seus negócios com a pecuária não prosperaram. Tornou-se então *bolicheiro* - proprietário de um pequeno comércio de secos e molhados na campanha de São Luiz Gonzaga, na localidade de Serrinha. Esse negócio também não era muito próspero, apenas mantinha sua família e muitas vezes com certa dificuldade. Em 1951, mudou-se para Porto Alegre para assumir um cargo de funcionário público no extinto IPASE (Instituto de Pensões e Aposentadorias dos Servidores do Estado). Em 1959, a convite do então governador Leonel Brizola, tornou-se diretor da Biblioteca Pública do Estado. Sempre foi um homem de importantes relações políticas e assim, em 1962 concorreu a Deputado Estadual, porém não se elegeu. Além disso, sempre esteve muito envolvido com a imprensa, mesmo antes de ser notícia. Publicava seus versos em jornais de São Luiz Gonzaga desde cedo. Lá também atuou como radialista no programa dominical "Galpão de Estância". Já em Porto Alegre também dirigiu um programa na rádio Guaíba.

O poeta Nei Fagundes Machado conta em seu livro *Jayme Caetano Braun: O Grande Payador* que, no ano de 1962, por ocasião do 2º Congresso Internacional de Tradicionalismo - realizado em Porto Alegre e reunindo gaúchos do Brasil, Uruguai e Argentina - Jayme criou a *payada declamada*.

O Jayme, participante atento, sempre soube que os nossos trovadores perdiam espaço para os castelhanos e nas primeiras tentativas, ele improvisava como eles, com violão. Entretanto, não se sentia à vontade e resolveu fazer o que ninguém fazia nem no Uruguai e nem na Argentina: inventou a payada declamada, sem violão. Foi aí, nos diz Nico Fagundes, que presidiu o Congresso, que o Chimango encontrou seu verdadeiro caminho. (MACHADO: 2010, p.67)

O Payador Missioneiro. Assim ficou conhecido Jayme Caetano Braun. Também era conhecido entre os amigos como "Chimango" e teve uma trajetória gloriosa entre os poetas Sul-rio-grandenses. Tanto que na sua terra natal São Luiz Gonzaga foi erguido um monumento em sua memória. O seu verdadeiro legado foi deixado através da sua arte, nos versos e na *payada*, que o tornaram imortalizado. E, como afirmou Nei Machado (2010, p. 95), "na verdade o Chimango nunca morrerá porque os poetas não morrem."

2.1.2. Noel Guarany

Noel Borges do Canto Fabrício da Silva, ou simplesmente Noel Guarany, nasceu no dia 26 de dezembro de 1941, também na Bossoroca, então distrito de São Luiz Gonzaga¹⁰. Faleceu em 06 de outubro de 1998, na cidade de Santa Maria.

Músico e compositor missioneiro, aprendeu sozinho a tocar seus instrumentos - violão e acordeon. Em 1960 serviu ao Exército Brasileiro. Logo depois, desertou e foi morar na Argentina, onde foi balseiro e trabalhou com erva-mate. Depois foi para o Uruguai, Bolívia e Paraguai. Viajou pela América Latina, onde conviveu com muitos músicos, aprimorando a sua arte, além de aprender muito sobre a cultura musical desses países. Durante essa experiência teve um profundo contato com a arte gauchesca e payadoril e assim, passou a representar de forma mais expressiva em seu canto, o vínculo existente entre gaúchos e *gauchos*.

Discordava das músicas de baile que eram incentivadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, pois não dissertavam opinião, eram apenas canções comerciais. Tau Golin mencionou essa insatisfação de Noel com a arte musical tradicionalista,

Noel Guarany possivelmente tenha sido o primeiro artista "popular" que, entre o sufoco da repressão social e suas angústias pessoais [...], provocou estrupícios dentro da mangueira artística do Tradicionalismo. Depois de representar muito bem o tradicional, Guarany igualmente viu na sua música a arma eficaz para golpeá-lo. Possivelmente tenha se libertado dos CTGs fisicamente antes que sua arte. [...] (GOLIN: 1983, p. 133, 134).

¹⁰ Dados retirados da página do artista na internet, disponível em: <http://www.probst.pro.br/>; acesso em: 9 de novembro de 2013.

Noel sempre teve um temperamento muito irreverente e procurava manifestar os seus posicionamentos através de sua arte. Durante período de ditadura militar no Brasil, teve que enfrentar a censura para publicar, além dos seus trabalhos, poemas de Aureliano de Figueiredo Pinto que denunciavam a situação de pobreza dos descendentes campeiros e enfrentava o poder dos ditadores – autoridades daquela época. Segundo Ourique (2003, p. 48), Noel foi fundamental para a divulgação do trabalho de Aureliano, “tendo inclusive problemas com a censura - em 1975 - para musicar os poemas Bisneto de Farroupilha e Canto do guri campeiro.”.

Pobre ... Mas livre! Gauchito
no sol a sol, sou o que sou.
Pois nem dom Pedro Segundo
não pôde – o Senhor de um mundo!
Dobrar o meu bisavô.
.....

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

Conterrianos, moços lindos,
com humildades de escola,
curvam a espinha de mola,
no culto de um ditador,
seja qualquer que ele for! (Pinto: 1959, p. 59).

No ano de 1972 passou a residir em Porto Alegre e, no mesmo ano de lançamento do trabalho **Payador, Pampa e Guitarra**, dirigiu um programa na Rádio Guaíba. Foi um grande incentivador e defensor da autêntica música missioneira e se tornou uma das vozes mais características da música regional gaúcha.

2.2. Gaúcho/Gaúcho: o surgimento do mito e da identidade cultural

Esta é minha região e a minha vida. Quem nasce nessas planuras sem fim tem de possuir o espírito aberto, brigar lealmente, enfrentar a natureza e os homens de peito limpo. Influi na psicologia, no modo de ser, na maneira de encarar os outros e encarar a si mesmo – este pampa é a alma e o coração do gaúcho da fronteira. (João Batista Lusardo¹¹)

O gaúcho, entendido como homem do campo, morador da região dos pampas ou mesmo da região sudoeste do RS, tem uma origem incerta, confusa. Em ordem geral, para muitos estudiosos é o resultado de uma miscigenação do índio, espanhol e português. É muito mais latino-americano do que apenas brasileiro sul-rio-grandense. A palavra *gaúcho* originou-se para designar aquele homem que andava sem rumo pelos pagos, pela pampa, trabalhando com o gado e o cavalo e *peleando* nas revoluções, tanto em terras brasileiras, quanto argentinas ou uruguaias. Sabe-se que o estereótipo que se tem hoje do gaúcho está calcado na figura do homem livre, guerreador e exímio campeiro.

Vários autores apresentam definições para a procedência da palavra *gaúcho*. Como bem se observa na epígrafe desse capítulo, esta é uma das definições que está relacionada ao desígnio do “tipo” morador da campanha, o homem dos pampas. Trata-se de um campo incerto e com inúmeras versões a respeito, a começar pela mitificação tecida em torno dessa palavra. Para o autor Luiz Marobin, em sua obra *A Literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*, a palavra gaúcho tem várias primitivas denominações:

Do árabe no veio chauch – tropeiro; do espanhol: caucho – tropeiro; do inca: guacho – órfão, abandonado, errante, animal longe de sua mãe; do latim e do português: gaudeo, de gaudere, gauzo, gauduco, gaúcho; ou nas variantes: garruchos, garuchos, gahuchos – homens mestiços, sem religião e sem moral; cachu, cauchu: esperto, fino, arteiro, astucioso; cachu: companheiro, camarada (MAROBIN: 1985, p. 32).

Foi num contexto belicoso que “nasceu” a imagem do gaúcho. Segundo a autora argentina Graciela Racedo (2008, p.27) “La etimología de la palabra gaucho es tan vaga como la aparición del tipo a quien designa”. Primeiramente, ainda no século XVIII, em que o Rio Grande do Sul encontrava-se em guerras de formação territorial, o gaúcho era visto de forma pejorativa, como um tipo

¹¹ João Batista Lusardo foi um caudilho da campanha gaúcha. Esse trecho encontra-se no livro: CARNEIRO, Glauco. **Lusardo: o último caudilho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, p. 40.

andarilho, briguento, gaudério, um sujeito que não mantinha apego à terra, nem ao lugar. Andejava tanto em terras Platinas quanto Sul-rio-grandenses. Ágil na lida com o gado chimarrão¹² e o cavalo, gaúcho também era considerado sinônimo de ladrão, desocupado, vagabundo, com uma conduta antissocial. Em épocas de guerra esse mesmo gaúcho era visto como soldado valente, corajoso, resistente às condições impostas pela guerra e pelas agruras meteorológicas da época.

Emilio Coni, autor argentino, sobre a lida dos peões nas antigas vacarias¹³, observa algumas características impostas ao homem de tal época:

Ainda mais trabalhosas e arriscadas, eram as vacarias para a captura do gado destinado ao povoamento das estâncias. Tal gado tinha de ser apanhado vivo, o que acrescia o risco. Nessa operação, os peões dificilmente recebiam dinheiro, sendo pagos sob a forma de um certo número de reses. Não poucos morriam nessas expedições, vítimas dos índios, das feras, das doenças e dos ataques do gado chimarrão. Há descrição pormenorizada de uma vacaria deste tipo na Banda Oriental. O tempo gasto foi de sete meses: três para recolhida, um para levar o gado até o Uruguai, um para vadeá-lo, outro para chegar até o rio Paraná e ainda outro para passa-lo. (CONI: 1930 apud: MACHADO, Gabriel: 2010, p. 37)

Essa imagem negativa e pejorativa do gaúcho somente começou a mudar com o surgimento das primeiras estâncias no Rio Grande do Sul, base da economia do Estado durante muitos anos. Nesse momento, o gaúcho passa a ser o peão de estância, ou o changador¹⁴, mas aqui toma o sentido de ser um peão changador (tem um ofício), que passa a oferecer seus serviços de estância em estância, mas no final do trabalho, tem o seu rancho para voltar. Ainda dedicado às lides campeiras, à doma de animais, e muito afeito às questões de guerra, está sempre pronto para lutar em defesa de seu chão. É nesse período que o gaúcho passa a ser visto como homem sério, constituidor de família, honesto, fiel, e ainda valente, guerreador e com alma livre.

¹² Gado Chimarrão é a designação dada ao gado selvagem, que vivia solto pelos campos da campanha e de cima da serra. Esse gado foi introduzido no RS através dos Jesuítas e logo após a Guerra Guaranítica o gado espalhou-se pelos campos tornando-se xucro; para capturá-lo era necessário ter habilidades específicas.

¹³ Lugar onde se encontrava o gado chimarrão. No RS existiam duas grandes vacarias: a vacaria do mar que situava-se entre a laguna dos patos e os Rios Jacuí e negro; e a vacaria dos pinhais, situada no planalto norte do Estado, região de serra e florestas.

¹⁴ Nesse contexto, entende-se por changador o ofício campeiro de fazer “bicos”, changas. Pequenos serviços temporários.

Se bem analisarmos, é nesse momento da história em que se instaura um grande paradoxo, que começa a se constituir o mito – conscientes, contudo, de que um mito não é fruto de um momento, mas sim de uma construção ao longo do tempo, porém, com momentos de evidência. E é na literatura onde encontramos com maior clareza o registro do mito. Poder-se-ia tranquilamente dizer que a descrição acima é de *Martín Fierro*¹⁵, um dos principais personagens do folclore argentino que representa o gaúcho da pampa e que durante muitos anos foi confundido entre o real e o imaginário por muitos leitores e ouvintes¹⁶ de suas façanhas.

Ao mesmo passo que se evocarmos o gaúcho do tipo pachola, altivo, valente, conquistador, guerreador, gaudério, com uma grande preferência pelo jogo, bebida, carreiras e mulher, estamos diante da descrição de outro grande personagem, agora da literatura brasileira, Capitão Rodrigo Cambará de Érico Veríssimo. Ou então, o gaúcho honesto, de uma índole implacável, exímio campeiro, características muito presentes no personagem Juvenal, cunhado do Capitão Rodrigo, na mesma obra *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo.

Portanto, ao que parece, a imagem mitificada do gaúcho que está presente no imaginário coletivo, visualmente, constitui um indivíduo de bota e bombacha larga, chapéu tapeado na testa, sempre junto a seu cavalo. Um típico morador da campanha, afeito às coisas do campo e vivendo em harmonia com a natureza que o rodeia. Um tipo honesto, de fala simples e rude, muito franco. E faz-se importante salientar que, o gaúcho, esse típico, segundo o senso geral no imaginário coletivo, está na fronteira e na campanha gaúcha.

Nesse sentido, há uma grande discussão entre os estudiosos, pesquisadores e historiadores que questionam a permanência do gaúcho, ou do mito do gaúcho ainda nos dias atuais. Para Ourique (2007, p.31), há duas razões para a permanência do tipo gaúcho, a primeira é a sua origem já que o "perfil característico do gaúcho" é o de um "legítimo produto sociocultural do Rio da Prata" que foi conservado em seus descendentes; a segunda razão dada a sobrevivência e permanência do gaúcho é a literatura; é o fato de o gaúcho

¹⁵ *El Gaucho Martín Fierro*, poema de autoria do escritor argentino José Hernández. Obra de grande popularidade na Argentina, foi publicada pela primeira vez em 1872.

¹⁶ Como a história de *Martín Fierro* foi escrita em versos, era muito comum ser contada através da declamação e principalmente através das *payadas*.

"haver sido objeto central, como personagem, de uma variante peculiar da literatura *rioplatense*: a literatura gauchesca."(grifo do autor).

Não se pode deixar de considerar que, para além da literatura, a criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho que, de certa forma, apresenta uma espécie de sistematização de nosso folclore, tentando determinar ou “ditar” o que é ser gaúcho. Somado a isso, o crescimento da indústria cultural em tempos contemporâneos como o rádio e a própria indústria fonográfica, muito contribuíram para manter a ideia mitificada do gaúcho.

A partir de estudos mais contemporâneos, é possível observar que esse conceito de ser gaúcho está mudando na sociedade sul-rio-grandense. Não se pode, todavia, oprimir o direito que qualquer cidadão, (urbano ou rural) morador do Rio Grande do Sul, tem de sentir-se gaúcho. Esse passa a ser um direito reivindicado por todos os gaúchos e não só dos moradores da fronteira e/ou da campanha. A partir de então busca-se, de certa forma, a desconstrução do mito. O gaúcho não é apenas o “monarca das coxilhas”, o campeiro, o homem rural que vive no e do campo... É também o homem urbano. Segundo a autora Lígia Chiappini, escrever regional é escrever sobre o campo para a cidade,

Já me somei aos esforços de vários estudiosos no Brasil e fora dele, para definir o regionalismo literário não apenas como um conceito temático (vinculado às regiões não hegemônicas de um país, e, sobretudo, às áreas rurais), mas a um modo de formar, híbrido, como utilizador de formas da literatura urbana e dirigido a um público da cidade. E, ao mesmo tempo, tematizando e querendo exprimir, não apenas os aspectos exteriores do homem rural, mas sua forma de pensar, de sentir, de falar e de narrar. O regionalismo como modo de formar, diferente da literatura canônica, mas diferente também da literatura trivial, um modo de formar que, basicamente, tenta trazer para a ficção os temas, tipos e linguagens tradicionalmente alijados das Letras e restritos à determinada região, mas sem renunciar de antemão a uma aceitação suprarregional. (CHIAPPINI: 2013 In: ARENDT; NEUMANN: 2013, p. 25)

Lembremo-nos de considerar que o mito autentica e legitima a existência cultural de um povo. Todo mito necessita estar ligado de alguma forma com a realidade, caso contrário perde a credibilidade, perde a ligação estreita e sinuosa que tem com a verdade e deixa de existir com veracidade no imaginário coletivo.

Por tudo que até aqui foi exposto, quando se fala da formação da identidade cultural gaúcha, deve-se considerar o contexto histórico da própria formação do Rio Grande do Sul. Sendo um Estado de fronteiras importantes,

especialmente quando da época de ocupação e disputas territoriais entre Portugal e Espanha, os habitantes desse lugar passaram gerações vivendo sob uma realidade de longas e contínuas disputas bélicas em que tinham que lutar para garantir a sua própria sobrevivência e, a cada guerra, reconstruir seus lares e suas vidas.

O que se pode afirmar é que o tipo gaúcho é fruto de um momento histórico e que foi sendo construído e moldado no imaginário da formação cultural dos habitantes dessa terra. Para Graciela Racedo,

Si el gaucho real es el producto de un momento histórico económico concreto que va desde la colonia hasta la consolidación de la moderna industria ganadera, el gaucho literario lo es de la perspectiva ideológica y de la situación política económica de los escritores gauchescos (RACEDO: 2008, p.47)

A partir do exposto é possível compreender o porquê das identidades culturais de uma sociedade serem, também, transmitidas através da narrativa oral, do folclore, das crenças e dos mitos recontados e repassados ao longo dos anos, estando sempre em constante transformação e movimento. Conforme Maura Flores (2010, p. 26) "os indivíduos, bem como os grupos coletivos e as nações, em muitos aspectos são híbridos de identidade; portanto é uma ilusão a ideia de uma identidade 'pura', homogênea tanto no nível individual como no coletivo".

Essa hibridez presente nas tradições e costumes que formam a identidade de um povo pode estar muito relacionada com a questão da tradição oral. É por meio da oralidade, principalmente, que são passados de geração em geração os usos e costumes de uma sociedade, além de suas histórias, façanhas, origens. Assim como ocorreu com os grandes feitos de Martín Fierro. Como já foi dito anteriormente, as histórias e proezas desse personagem da literatura platina foram escritas em versos e repassadas através do canto dos *payadores* ou recitados pelos poetas, enfim, por meio da oralidade e, portanto, podendo tomar novas formas ao longo de seu percurso.

Entendemos que o processo de produção das identidades culturais é um campo contestado, repleto de simbologias, que está em constante movimentação. Como se pode ver, o conceito de identidade é tão paradoxal quanto o próprio conceito que rodeia o mito do gaúcho. Nesse sentido o que

importa é que o mito do gaúcho revela uma identidade não apenas regional, no caso do Rio Grande do Sul, mas uma identidade Rioplatense, que une de alguma forma o imaginário coletivo de gaúchos brasileiros, uruguaios e argentinos.

2.3. A canção no cenário literário-musical do Rio Grande do Sul

No presente estudo há o entendimento de que, através da literatura o ser humano é capaz de encontrar-se, desvendar o outro, compreender melhor o mundo que o cerca, revelar-se, construir-se, desconstruir-se, descobrir-se e se redescobrir finalmente. Porém, engana-se quem pensa que a literatura está presente somente em livros grossos e amarelados pelo tempo, integrando a longa lista de obras consideradas canônicas pelos críticos e literários.

Com o advento da literatura moderna (ou do movimento modernista), as manifestações literárias de cunho regional passam a ser apreciadas, estudadas, retomadas, novamente enfatizadas como importantes e voltam a ser valorizadas. E, nesse momento entra novamente em evidência a poesia, porém a poesia revestida pela música. Diz-se aqui *novamente* porque é sabido que uma das primeiras manifestações literárias do homem, ainda na era medieval, foi a poesia acompanhada musicalmente (e aqui considerando literatura uma arte – a arte da palavra).

No Brasil, o século XX trouxe grandes e significativas mudanças no âmbito das manifestações literárias. Nos idos dos anos 20, chega o Movimento Modernista. Mais tarde, nos anos 50-60, são os movimentos chamados Bossa Nova e Tropicalismo, que marcam definitivamente o sentimento de brasilidade na arte literária local. Segundo Italo Moriconi (2002, p. 25), nesse momento “a poesia foi sequestrada pela música”. O mesmo autor afirma que “em nenhum outro país do mundo a canção popular atingiu um *status* tão intelectual quanto no Brasil”. (p.11).

[...] foi como se a letra de música tivesse roubado o lugar cultural do poema literário [...] se por um lado a letra de música roubara temporariamente a cena do poema literário, por outro, agregá-la ao patrimônio da literatura não deixava de representar um enriquecimento da cultura ilustrada ou erudita. (MORICONI: 2002, p. 13)

Para Carlos Rennó (2003, p. 52-53), essa nova sensação da música no Brasil, é “uma espécie de retomada, no plano da produção artística de consumo,

da arte poética erudita dos trovadores medievais”. E ainda continua sugerindo que “[...] os John Lennons, os Caetanos, os Chicós e Gils [...] – todos esses, e outros mais, seriam assim os trovadores da modernidade.”.

Assim como ocorreu no “Brasil literário”, no Rio Grande do Sul não foi diferente. Os Festivais de Música Popular Brasileira foram uma grande fonte de inspiração para o surgimento dos festivais de música nativista. E a poesia, a partir de então, deu lugar à música, como já havia afirmado o autor Moriconi.

Se o Modernismo foi considerado como movimento *abrasileirador* da cultura nacional, pode-se dizer que os festivais de música nativista são considerados como movimento *agauchador* da cultura do Rio Grande do Sul. Para reforçar esse posicionamento, cabe agregar as palavras de José Fogaça, músico, compositor e político gaúcho, quando se refere ao Nativismo:

Tem um caráter nacionalista, ou seja, é uma atitude de resistência cultural. O RS intenta, em determinado momento em que as circunstâncias políticas e culturais são extremamente desfavoráveis para sua autonomia, uma empreitada de resistência cultural. Esta reação surge também diante de circunstâncias econômicas. A perda de autonomia, a perda cada vez maior do RS como presença econômica no cenário nacional; a centralização unitária do sistema político; a concentração dos tributos e arrecadações nas mãos do poder central e autoritário; a cada vez menor participação do RS nos espaços políticos e econômicos sobreposto pela ocupação político-cultural de outras culturas, principalmente as emanadas pelo centro do país, e de procedência estrangeira. O interessante desta reação, e por isto ela é nacionalista, é que se expressou em todos os níveis da sociedade. Desde a chamada classe dominante até as classes subalternas. Ela foi empalmada no primeiro momento pela classe dominante, então é uma reação nacionalista, mas é preciso deixar bem claro, que não é necessariamente progressista. (FOGAÇA, apud JACKS: 1998, p. 50)

O Nativismo é um Movimento estreitamente relacionado com a música. Portanto, o Nativismo, por enfatizar a canção, está muito próximo da literatura, enquanto manifestação literária popular. Ainda sobre a relação música/literatura, Moriconi (2002) afirma que o Brasil é um dos poucos países, se não o único, que utiliza amplamente as letras de música no ensino de literatura nas escolas. Contudo, essa equiparação música/literatura não poderia permanecer tão próxima, há que separar-se o “joio do trigo” e assim, mostra-se a afirmação do autor que diz: “Mas ela lá e ‘nós’ aqui. A canção popular na cultura popular, a poesia literária na cultura erudita.” (MORICONI, 2002, p. 12). Entretanto, afirma também que na educação brasileira os limites entre o popular e o erudito são

bem mais liberais. “A poesia está no ar porque a canção popular está no ar”. (p.13).

Maria Alice Amorim (2003) também faz referência à distinção de literatura popular e literatura erudita. Para a referida autora existe certo desprezo para com a literatura popular, por referir-se, justamente, às questões do povo,

O universo da literatura popular é o universo cultural do povo que a faz e para quem é feita; universo literário cujo traço ancestral repousa na oralidade. No metal da fala, difundem-se poesia e ficção essencialmente orais. [...] Estão em jogo valores estético, pedagógico, linguístico, sociológico, histórico, psicológico e filosófico, que não podem ser absolutamente desprezados, embora os compêndios continuem com o mesmo erro ao considerá-la de pouca ou nenhuma importância. (AMORIM: 2003, p. 99)

Em 1983, o autor Joseph Luyten escreveu, para a coleção *Primeiros Passos* da Editora Brasiliense, sobre *O que é literatura popular*. Nesta síntese, ele faz um resgate da história da literatura e cultura popular desde suas origens. Diz o autor, que a literatura popular do Ocidente surge em duas etapas. A primeira, ainda no século XII, quando ocorriam manifestações de populares contando suas histórias e compondo seus versos em uma linguagem regional, que não o latim – língua oficial da Europa cristã – e logo depois, nos pontos de peregrinação da Europa medieval, lugares estes onde o autor diz que “começa a literatura popular” (p. 17), por serem estes locais pontos de concentração de poetas nômades que contavam em versos as novidades e cantavam aventuras e bravuras, tudo em língua não oficial (linguagem(s) regional(s)). Ao que se pode verificar, o autor atribui aos primeiros poetas e trovadores o surgimento da literatura popular, bem como da expansão da cultura regional, sendo transmitida quase que exclusivamente através da oralidade.

Desta forma, o autor coloca que a “literatura popular medieval é uma oposição à oficial da Igreja Católica” (LUYTEN, 1983, p. 17). A oposição entre popular e erudito marcada pelo autor fica muito clara quando diz que “a cultura popular se dá em sociedades onde há elite e povo.” (LUYTEN, 1983, p.20).

Ainda no que diz respeito aos posicionamentos sobre cultura, o autor José Luiz dos Santos (1983, p. 7) diz que “cultura é uma preocupação contemporânea, bem viva nos tempos atuais. É uma preocupação em entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e

suas perspectivas de futuro.” E, Antônio A. Arantes, quando fala em Cultura popular (1983), refere-se a uma cultura do povo, uma cultura que difere da elite, da erudita. E, além disso, em um país miscigenado como o Brasil, a cultura popular é na verdade formada por várias culturas, que tem diversas características, especificidades, particularidades, enfim, distintas *cores e sabores*.

Tão logo analisados os conceitos de cultura e literatura popular acima descritos, pode-se inferir que quando falamos em música nativista a partir de um panorama de manifestações culturais no Rio Grande do Sul, estamos diante de uma manifestação não só de cultura popular gaúcha como também literatura popular gaúcha, se considerarmos, aqui, a letra de música como poesia.

Desde os primeiros tempos, a música e a literatura andam de mãos dadas. O cancionero é o que mais comprova essa afirmação. A poesia e a música são duas artes que possuem (e sempre possuíram) uma estreita relação. Elas antecedem o tempo da escrita, divulgando a arte através da oralidade. Na contemporaneidade, a canção é que corresponde mais apropriadamente à indissociabilidade entre música e poesia. Porém, não é consenso entre os autores de que a letra de música é poema, existem várias versões e distintos posicionamentos a esse respeito.

Quanto às discussões música/poesia, Moriconi (2002, p. 14) diz que “canção é para ser cantada. Poema é para ser lido em silêncio ou falado em voz alta”. Permanece a ideia de que literatura “pura” é aquela que está nos livros, escrita e registrada, mas continua dizendo, “porém, todo poema pode receber melodia e virar canção” (p. 14).

Nesse sentido, Moriconi (2002) diz que a música é “poesia cantada”. O autor Carlos Rennó (2003) atribui à proximidade de características entre música e poesia o senso (ou a necessidade) de oposição,

De fato a poesia – não toda, mas boa parte dela – apresenta propriedades musicais que lhe parecem intrínsecas. Já aí podemos localizar um primeiro aspecto a associar as duas artes ou linguagens de natureza tão distintas, uma verbal, outra sonora, e por isso mesmo passíveis de ser classificadas, pelo caráter, como díspares e opostas. (RENNÓ: 2003, p. 51-52).

O debate relacionado à Poesia/música continua. Italo Moriconi (2002) fala sobre a separação entre esses dois segmentos. Segundo o autor, o surgimento da cultura impressa é que provocou essa separação. A partir de então, a poesia escrita passa a fazer parte da “cultura impressa”, da “cultura do livro” e a canção,

A canção, assim como a poesia para ser recitada em voz alta são artes próprias de uma cultura performática oral, tal como era a cultura medieval antes da invenção de imprensa por Gutemberg no século XV [...] A poesia de cordel no Nordeste de nosso país situa-se na interface entre uma cultura performática oral e uma cultura do livro. Trata-se aí de uma situação em que já existe a cultura impressa, mas não existe a alfabetização universal. (MORICONI: 2002, p. 22)

Consideremos, no entanto, que esse ponto de vista não pode ser levado com afinco no que se refere às canções nativistas do RS, já que este é um dos Estados brasileiros com menor índice de analfabetismo¹⁷ dos últimos tempos. O que há é, talvez, uma mudança cultural. Não se tem o hábito cultural da leitura. O poeta escreve o poema, o compositor o reveste com a melodia e o leitor/ouvinte escuta a canção.

Pode-se considerar que a melodia na canção também agrega valores de sentido ao poema (ou à letra de música). A melodia e o ritmo podem direcionar, de certa forma, a recepção do ouvinte a um determinado viés de sentido. Carlos Rennó (2003, p. 50) sustenta a “importância que tem a música para a arte poética, considerando-se a sonoridade como uma das principais propriedades musicais da poesia, ao lado do ritmo”.

Ainda no que se refere à letra de música/poema, Moriconi (2002, p. 15) sustenta a ideia de que “todo letrista é poeta. Mas nem todo poeta é ou quer ser letrista. Em qualquer dos dois casos, o poeta letrista e o poeta literário serão ambos *mais* poetas quando a letra, assim como o poema, conseguirem conjugar emoção a entendimento, emoção + intelecto.” (grifo do autor).

Já Carlos Rennó defende a posição de que a letra de música somente alcança a modalidade de poema quando vem escrita de forma muito bem elaborada, ultrapassando as fronteiras da cultura popular,

¹⁷ Conforme Censo Demográfico publicado pelo IBGE em outubro de 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2014/10/regiao-sul-e-a-que-tem-menor-numero-de-analfabetos-no-brasil-segundo-ibge-4632945.html>, acesso em 05/11/2014.

Ocorre que, quando a letra de música se sofisticada, extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode, então ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada (uma forma de poesia de música, em contraposição à poesia literária, de livro). (RENNÓ: 2003, p. 53)

Pode-se verificar ao longo desse capítulo que a música – ou a letra de música – no decorrer do século XX, em especial a partir da chegada do movimento Modernista, passou a ser categorizada também como manifestação literária, além de arte. Quem bem define esse posicionamento é Moriconi, que diz,

O poema literário é uma arte verbal vinculada ao suporte da escrita e da leitura silenciosa. A letra de música até pode sustentar-se sobre a leitura, mas sua condição de sobrevivência é ser cantada através das gerações. O poema literário é primordialmente um objeto intelectual. A canção é um objeto performático. [...] No entanto, o poema literário também pode se desdobrar numa *performance*¹⁸: sua vocalização pública, através da declamação memorizada ou da leitura em voz alta. (MORICONI: 2002, p. 19 – grifo do autor)

Maria Alice Amorim reforça o posicionamento acima descrito, dizendo que

[...] a produção literária do que designamos *literatura popular* é talhada para assimilação pela leitura em voz alta, pela declamação, pelo canto. Assim, a imposição da voz do poeta ou do contador de histórias é tão importante quanto a *performance* corporal e dramática na hora de apresentar o produto ao público. (AMORIM: 2003, p.97-98, grifo do autor)

Paul Zumthor (1997) também defende a importância de dar voz ao poema, no sentido de que, no momento que o poema recebe as diferentes entonações de voz e sua musicalidade, ampliam-se os seus sentidos.

O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita. O poeta é voz. [...] Toda poesia aspira a se *fazer voz*; a se fazer, um dia, ouvir [...] Desde seu jorrar inicial, a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, a sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido. A escrita reprime ou esconde essa aspiração. A poesia oral, ao contrário, acolhe seus fantasmas e tenta lhes dar forma; daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalizes. A motivação cultural varia, o efeito permanece. (ZUMTHOR: 1997, p. 168, 169)

¹⁸ “Por *performance* entenda-se: ação interativa presencial, na forma do espetáculo”.(MORICONI, 2002 p. 20).

Zumthor ainda acrescenta que toda poesia oral está diretamente ligada à música, ao canto mais precisamente,

[...] cada sociedade, cada tradição, cada estilo fixa seus próprios pontos de suspensão. A etnografia me levaria a supor que em toda poesia oral pressupõe-se o canto e que todo gênero poético oral é também gênero musical, ainda que os usuários assim não o reconheçam. (ZUMTHOR: 1997, p. 189)

Essa discussão de posicionamentos referentes à questão de música/literatura, poesia/música, contempla opiniões muito divergentes, porém, para este trabalho, fico com o posicionamento do autor Italo Moriconi (2002):

No meu modo de ver, quando o poema-poema vira canção, ele ganha, porque ganha uma nova dimensão. Já a letra, quando vira poema literário, perde. A letra, sozinha, é menos da metade do valor estético de uma canção, pois canção é justamente aquele 'a mais' que se agrega como valor adicional à mera soma letra+melodia. (MORICONI: 2001, p.14-15)

Por esse motivo, se reforça a intenção de valorizar também a melodia durante as análises das canções. Tem-se o entendimento de que a consonância agrega valor de sentido ao poema que a recebe. E, considerando que as autênticas *payadas* seguiam acompanhadas de uma milonga tocada ao violão, compreende-se que ambas são uniformes nesse momento - música e poesia.

2.3.1. *Payadores* - a relação da gauchesca platina

O pajador é um pé de tuna, que embora com a rispidez dos espinhos e a aparência grotesca de seu caule rústico, permite a exposição de colorido tão belo através de sua flor. A pajada é flor de tuna, consegue sobreviver às agruras do abandono em terrenos inóspitos, jorra perfume ao vento e tem suas raízes profundas na terra.

(Paulo de Freitas Mendonça)

O pajador é o artista da poesia oral improvisada. A *payada*, portanto, é o próprio verso que nasce do improviso, acompanhado de melodias de milonga que nascem do violão. Cabe aqui pensar se continuam a ser *payada* os versos que foram gravados (e até mesmo anteriormente escritos e publicados em livros) e não se foram com o vento logo de seu repentino surgimento, como é o caso

de algumas das composições que serão analisadas - *Payador, Pampa e Guitarra; Milonga de tres banderas; Meu Rancho*).

Pajada é a denominação de uma das formas de improvisação desenvolvidas no extremo sul da América Latina. É a cantiga regional instantânea que surge no ciclo do gado através do andejo que cruza os campos antes da definição precisa das fronteiras. Reaparece no Rio Grande do Sul através de Jayme Caetano Braun [...]. A partir de Braun, torna-se um monólogo metrificado em setissílabo, através da Décima Espinela (*abbaaccddc*), com acompanhamento de violão, através de um músico de apoio, normalmente em ritmo de milonga. (MENDONÇA: 2009, p. 103).

A *Décima Espinela* é o estilo de poemas que passa a ser utilizado pelo pajador mais conhecido da história Sul-rio-grandense - Jayme Caetano Braun - tanto no improviso como nos versos escritos. Trata-se da estrofe construída em dez versos, em rima *abbaaccddc*, como é possível perceber no poema *Payador, Pampa e Guitarra* de autoria de Jayme.

1. Payador - Pampa e Guitarra (a)
2. Guitarra - Payador - Pampa (b)
3. três legendas de uma estampa (b)
4. onde a retina se amarra; (a)
5. Payador - Pampa e Guitarra (a)
6. flecos de Pátria e poesia (c)
7. alma - terra e melodia (c)
8. sangue de um no corpo doutro, (d)
9. botas de garrão de potro (d)
10. da lonca da Geografia (c)

A *Décima Espinela* recebeu este nome porque o poeta espanhol Vicente Espinel registrou pela primeira vez esse estilo poético, em Madri, no ano de 1591, em seu livro "Diversas Rimas". A *Décima*, que também é conhecida como redondilha, nasce na Europa e chega até as Américas acrescentando características próprias, através da poesia escrita ou de improviso que ressaltam questões regionais de apego à terra.

Paulo de Freitas Mendonça (2009, p.74) afirma que Jayme Caetano Braun foi "o grande responsável pela maior difusão da *Décima Espinela* e pelo resgate da pajada no Rio Grande do Sul". Mas além deste, há também outros importantes nomes que, da mesma forma, merecem destaque, é o caso de Noel Guarany, Pedro Ortaça, Cenair Maicá. Todos pajadores gaúchos, também da região das Missões.

Torna-se importante salientar que uma das especificidades da *payada* Sul-rio-grandense, e em especial a da linha de Jayme Caetano Braun, é

a relação com a gauchesca platina. Faz parte da *payada* o cantar além fronteiras, irmanando as três bandeiras - Brasil - Uruguai - Argentina - como parte de uma mesma cultura *gaucha*. A personagem principal desse cantar é o gaúcho ou o *gaucho*, que se apresenta de acordo com o imaginário cultural estabelecido pela região do prata - o gaúcho solitário com estilo de cantar triste e melódico, tendo como tema principal de sua arte, o apego à terra e à história.

Assim, os payadores sul-rio-grandenses e platinos apresentam uma poesia empenhada e comprometida com as alianças históricas de formação cultural do gaúcho, através de uma arte bem elaborada quanto às construções de métrica, rima e o fazer poético.

Tanto a expressão artística da *payada* quanto a própria figura do pajador tornaram-se tão importantes no cenário cultural do Rio Grande do Sul, que o Governo do Estado do Rio Grande do Sul instituiu, através da Lei nº 11.676, de 16 de outubro de 2001, o Dia do Pajador Gaúcho – 30 de janeiro – data de nascimento do poeta e pajador Jayme Caetano Braun.

2.3.2. Trovadores e poetas populares

Anterior à reintrodução da *payada* apresentada por Jayme Caetano Braun, já existia no Rio Grande do Sul um outro estilo de poesia oral improvisada - a Trova ou Trova Galponeira - à qual o próprio Jayme fez uso no início de sua carreira artística. Diferencia-se da *payada* especialmente por ser composta em sextilhas e caracterizar-se por um desafio entre dois cantadores. É recitada pelo trovador ou repentista e acompanhada por música gaúcha com gaita ou acordeon. Gildo de Freitas, Teixeira e José Mendes são alguns dos nomes mais conhecidos regionalmente referente a esse gênero musical.

A trova possui vários estilos que se caracterizam por suas particularidades. *Trova campeira* ou de *Gavetão* - em que há um intervalo onde se toca somente a música entre um cantador e outro. Suas estrofes são em sextilha (seis versos) e a estrutura rimática é *abcdbd*. *Trova a Martelo* - em que um cantador tem que rimar de acordo com o verso do outro, deve iniciar o seu verso de desafio a partir do último verso cantado por seu adversário. Além da

trova Gildo de Freitas - que remete ao estilo daquele artista em que suas estrofes eram compostas em redondilhas de nove versos.

Esses artistas também deram origem à música regional gaúcha. Uma música com estilo melódico muito próximo ao da *trova*, também conhecida como música *fandanguera*, por sua relação direta à animação de bailes e *fandangos* da campanha gaúcha. Um estilo que se tornou muito popular no Rio Grande do Sul e até mesmo no Brasil, como foi o caso da música de *Teixeirinha*. Este cantor e compositor ficou conhecido em todo país na segunda metade do século XX. Uma de suas composições mais prestigiadas foi "*Coração de Luto*", que em 1967 virou filme, o seu primeiro dos doze trabalhos apresentados no cinema.

Para Mendonça (2009), a *trova* tem espaço de prestígio garantido na região sul do Brasil. Contudo faz-se importante salientar que apesar das diferenças de estrutura rimática e forma de expressão, a *trova* e a *payada* assumem formas que as assemelham, e de certa maneira, aproximam. Porém, a *payada* é considerada, entre os próprios artistas, um perfil mais aprimorado em relação à *trova*. Ourique (2007) já observava essa questão ao afirmar que,

[...] o poeta popular que se intitula *payador*, na tentativa de alçar seus versos em direção às verdades que pretende cantar, vê um outro *payador* naquele educado na cultura mais erudita que visa articular a cor local ao projeto de cultura e civilização proposto por ele, atitude que acaba sendo aceita pelos ouvintes e leitores, os quais não fazem uma distinção mais rígida entre ambos. (OURIQUE: 2007, p. 73)

Esses trovadores e poetas populares pensavam a cultura gaúcha com o olhar para dentro da fronteira, no espaço que compreende apenas a cultura regional do Rio Grande do Sul. Foram seguidos por grupos musicais tradicionalistas gaúchos, e que, intencionalmente, foram muito incentivados pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

2.3.3. O Surgimento dos Festivais de Música Nativista no RS

Os festivais de música nativista surgem no Rio Grande do Sul num cenário em que já estavam firmados os estilos musicais ligados tanto aos *payadores*

quanto aos trovadores e poetas populares. Já havia uma cultura musical de cunho regional no Estado. Contudo, os festivais nativistas propõem a renovação na esfera da música regional gaúcha.

Em 1971, no município gaúcho de Uruguaiana, por iniciativa dos integrantes do CTG (Centro de Tradições Gaúchas) Sinuelo do Pago, em meio ao período da ditadura militar no Brasil, os chamados *anos de chumbo*, surge o primeiro festival de música nativista do Estado, a Califórnia da Canção Nativa. Nasce um importante meio para a divulgação da arte poética de enfoque nativista e regionalista do Rio Grande do Sul, senão dizer, uma das únicas fontes literárias propagadoras da cultura e da tradição rural do gaúcho da atualidade – os festivais de música nativista. A partir da década de 80 despontam os festivais de música em todo o Estado, proporcionando oportunidades aos artistas, compositores e poetas locais a mostrar sua arte e marcar a presença da literatura popular regional e nativista do Rio Grande do Sul. O surgimento dos festivais alavancou a produção poético-musical e atrelado a esse fato deu-se o surgimento de empresas especializadas nesse segmento promovendo crescimento econômico e o turismo cultural.

O nativismo é um movimento diretamente ligado aos festivais de música, é “predominantemente musical” (Jacks, 1998). Há ainda muitas divergências de posicionamento quanto ao nativismo ser um movimento ou não. Para os tradicionalistas, o nativismo é apenas um dos valores cultuados pela tradição, “assim como a honra, a hospitalidade, a coragem, o respeito, a palavra empenhada, o cavalheirismo, entre outros” (Antônio Fagundes¹⁹), portanto, não deve ser considerado um movimento e sim um sentimento de amor à terra.

Segundo Agostinho Luís Agostini (2005, p. 64), os movimentos Tradicionalista e Nativista, nos idos dos anos 80 começam a conflituarem-se, tornam-se, praticamente, oposições. O autor diz que os Tradicionalistas apontam os Nativistas como deturpadores da tradição por tentarem trazer à música nativista uma nova abertura, mais urbanizada, sem apego ao campeirismo, e os Nativistas por sua vez, dizem que os tradicionalistas são “conservadores, reacionários, defensores dos latifundiários”.

¹⁹ Publicado no site oficial do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), na seção "Tradicionalismo: conceituações", disponível em: http://www.mtg.org.br/site/fofc_conceit.php, acesso em: 07 de novembro de 2013.

Payador, Pampa e Guitarra surge alguns anos após a "explosão" dos festivais nativistas, em meio a essa discussão, e apresenta um trabalho que se pretende "neutro" às distinções e classificações entre nativismo e tradicionalismo. Expõe um produto cultural com a proposta de aproximar enfaticamente a cultura gaúcha e *gaucha*, ou seja, de representar através da arte, a cultura gaúcha como algo maior, que ultrapassasse fronteiras, que pertencesse tanto aos pagos sulinos brasileiros como uruguaios e argentinos.

Talvez por influência dos grandes músicos e poetas como eram considerados para o expoente cultural regional do Rio Grande do Sul, e após vários festivais terem suas edições enfraquecidas com a abertura do tema, voltaram a valorizar a cultura campeira, os usos e costumes do homem rural, retornaram ao culto do mito.

Depois da 5ª edição (da Tertúlia²⁰) [...] 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. (FONSECA: 1999, p. 393-394).

Ainda Agostini (2005, p. 64), defende que "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". E continua dizendo que "o nativismo diferencia-se do tradicionalismo nos padrões estéticos e ideológicos", e ainda conclui que "Nativistas e Tradicionalistas tem o mesmo passado em comum, sendo que as abordagens no presente é que se modificam". Os festivais de música nativista no Rio Grande do Sul, de certa forma, funcionaram como um brado pela busca e afirmação da identidade cultural local.

Para Paulo de Freitas Mendonça (2009, p. 42) "o nativismo gaúcho não é uma entidade e sim um movimento cultural cuja união está na identificação pessoal e na semelhança de produção artística de seus membros". O mesmo autor, ao referir-se sobre as semelhanças e diferenças entre tradicionalismo e nativismo, diz que, "enquanto o tradicionalismo estuda o folclore e a tradição, o nativismo está mais voltado para a manifestação folclórica" (p. 43).

²⁰ Tertúlia Musical Nativista. Importante Festival Nativista realizado na cidade de Santa Maria.

Na década de 80, houve um significativo crescimento dos festivais no Estado. Nesse momento, uma maciça onda de juventude começa a consumir as músicas nativistas e a aderir aos usos e costumes do gaúcho, “os jovens passam a vestir bombachas, sair às ruas dos grandes centros com suas mateiras e formar rodas de mate nas praças” (MENDONÇA, 2009, p. 47). Ainda que alguns pensassem que seria apenas um modismo passageiro, já se passaram 40 anos da criação dos festivais e “atualmente, são em média 40 festivais por ano” (MENDONÇA, 2009, p. 47). O autor Ruben Oliven tenta explicar esse fenômeno:

Várias explicações poderiam ser avançadas em relação a este fenômeno, desde interpretá-lo como mais um modismo de classe média (sugerido talvez pelos meios de comunicação de massa), encará-lo como vindo ao encontro da onda naturalista e ecológica que apela aos jovens, ou vê-lo como uma tendência nostálgica de volta às origens rurais perdidas (ou jamais possuídas). (OLIVEN: 1984, p. 59)

Uma questão que aparece na citação acima diz respeito à suspeita da não existência das origens rurais do Estado, em que o autor sugere que talvez nunca tenham existido. Apesar de não concordar com esse posicionamento, não será despendido tempo em sua defesa, por não ser esse o objetivo deste trabalho, apenas colocar que as origens rurais existem e o que caberia aqui, talvez, fosse uma pesquisa de campo ou mesmo uma investigação antropológica para esse estudo.

Deve-se considerar que o posicionamento de Oliven foi escrito no ano de 1984, em período ainda muito recente do surgimento dos festivais, bem como do lançamento de **Payador, Pampa e Guitarra**. Porém, como foi dito anteriormente, já se passaram quatro décadas desde o surgimento do movimento nativista e, a cada ano, crescem os festivais pelo Estado. Portanto, já não se sustenta a classificação de *modismo*.

Já ao projeto estético presente na obra **Payador, Pampa e Guitarra**, resta a dúvida se teria fracassado ou tido êxito, considerando que, salvo alguns artistas e poetas que seguem ainda hoje a sua linha - de tornar a cultura gaúcha “unificada” em três pátrias: Brasil, Uruguai e Argentina - não influenciou grandes movimentos e/ou linhas de produção, como é o caso dos festivais nativistas que se mantêm até os dias de hoje. Contudo, há que se destacar a sua importância como permanência no âmbito da tradição e da cultura gaúcha num sentido mais amplo.

3. LADO A

*Vieja milonga paisana / de los montes y praderas /tus mensajes
galponeras / trenzaron en la oración / al pie del mismo fogón / los
gauchos de tres banderas.*

(Jayme C. Braun e Noel Guarany)

Neste capítulo, serão analisadas cinco composições que integram o “Lado A” de **Payador, Pampa e Guitarra**, respeitando a ordem do disco – “Milonga de tres banderas”; “Na baixada do Manduca”; “Bailanta da Sia Chinica”; “Chamarrita y Vichadero” e “Entre o Guaíba y o Uruguai”.

Das cinco obras, uma é de autoria da dupla Jayme Caetano Braun (poema) e Noel Guarany (música) – *Milonga de tres banderas* – a primeira, que apresenta o disco. Tem o ritmo de uma milonga²¹ cadenciada, acompanhada apenas por violão (ou *guitarra*, como dito em espanhol), bem ao estilo platino. Mescla o estilo *payada* com a milonga cantada. É interpretada por Noel Guarany e segue uma estrofe cantada e outra recitada, de forma intercalada e sucessiva.

A segunda e terceira composições do disco, “Na baixada do Manduca” e “Bailanta da Sia Chinica” são chamarritas, com música de autoria de Noel Guarany. O interessante nessas composições é que não há alusão direta a um autor de suas letras. Na contracapa do disco, no lugar do autor da letra, está escrito “inspiração folclórica”. Esse fato, provavelmente, deve-se à origem da história (ou histórias) que é (são) contada(s) na canção. Acredita-se que Noel Guarany tenha sugerido a autoria dessas composições, não como suas,

²¹ Milonga é um ritmo que originou-se do candombe africano, mesclado à habanera cubana. Difundiu-se na região do Rio da Prata – foi de lá que chegou ao Rio Grande do Sul. Tem compasso binário e pode variar seu ritmo entre mais cadenciosa e compassada ou batida. (Fonte: Marcelo Caminha: Manual Prático – vídeo aula violão gaúcho)

mas de uma inspiração surgida pela própria observação da gente à sua volta e das situações que envolviam as festas de um baile de campanha. Já no trabalho gravado por Luiz Marengo²² – “Luiz Marengo canta Noel Guarany” – a composição “Na baixada do Manduca” é apresentada com autoria de letra e música de Noel Guarany. Desaparece ali, a colocação “inspiração folclórica”.

A quarta e quinta músicas do Lado A têm autorias diferentes. “Chamarrita y Vichadero” é também do ritmo chamarrita e tem autoria do compositor argentino Carlos-Santiago Soares de Lima (letra e música). Já a canção “Entre o Guaíba y o Uruguai” é uma parceria entre o letrista gaúcho Neto Fabrício e Noel Guarany e foi apresentada no disco com o ritmo de uma “canção missioneira”.

Como é possível perceber, no Lado A do disco prevalece o ritmo da chamarrita, que possui uma musicalidade alegre e descontraída, porém ao mesmo tempo cadenciada e harmoniosa. As letras das chamarritas representam o espírito folclórico e tradicional dos moradores da campanha gaúcha (“Na baixada do Manduca” e “Bailanta da Sai Chinica”), bem como das fronteiras uruguaia e argentina (Chamarrita y Vichadero). A canção que encerra este lado do disco, anuncia a proximidade que tem o missioneiro com as águas dos rios – muito ricos naquela região. A milonga que “abre” o disco traz, além do ritmo que *hermana* as três pátrias (Brasil – Uruguai – Argentina), a letra da composição que apresenta, de uma maneira muito clara, o cerne da proposta da obra como um todo.

As análises seguirão conforme a temática e a sua relação com o espaço, além do estudo da ligação que existe entre as composições que integram o LP, considerando os seus distintos gêneros musicais e poéticos. Será averiguada a simetria entre os temas e as melodias das composições da obra e a sua descrição de autoria, considerando que duas das nove composições do disco, e que estão no Lado A, aparecem descritas como sendo de origem “inspiração folclórica”.

²² Cantor e compositor gaúcho, muito conhecido na contemporaneidade. Natural de Santana da Boa Vista, procura desenvolver, através da música gaúcha e nativista, o resgate da imagem do gaúcho da pampa. Sua biografia, bem como a proposta de seu trabalho pode ser observada em seu site. Disponível em: <http://www.luizmarengo.com.br/luizmarengo.html>, acesso em: 15/01/15.

Neste trabalho, levar-se-á em consideração os conceitos de *comentário* e *interpretação* literária apresentados por Antonio Candido (2006), no seu livro “O estudo analítico do poema”. Considera-se aqui, portanto, que analisar o texto em si, se faz tão importante quanto analisar o sentido que ele exprime.

O estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, como expressão. O que o artista tem a comunicar, ele o faz à medida que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e portanto da literatura. (CANDIDO: 2006, p. 27).

Segundo Candido (2006), o comentário é anterior à interpretação. Trata-se de uma espécie de análise externa e objetiva dos conteúdos linguísticos que compõe os poemas. A interpretação, por sua vez é “interna, afetiva e arbitrária” (p. 27). Sendo assim, o comentário preocupa-se com subsídios e informações extrínsecos aos sentimentos, considerando, inclusive, aspectos históricos e linguísticos.

A análise comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos. [...] tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias. (CANDIDO: 2006, p.29)

Já a interpretação é de natureza emotiva e particular. Parte da análise em comentário inicial integrando-se a ela, porém não há como interpretar sem manifestar sentimentos. “Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo.” (CANDIDO, 2006, p.29).

3.1. Milonga de Tres Banderas



*Milonga de Tres Banderas*²³ é uma das três composições do disco que apresenta uma estrutura de *payada* – as outras duas são “*Payador, pampa e guitarra*” e “*Meu rancho*” – todas as três possuem letra de Jayme Caetano Braun

²³ BRAUN, Jayme Caetano. **Bota de garrão**. 5ªed. Porto Alegre: Sulina, 1988, p. 21-24. (A 1ª edição do livro data de 1966 – anterior à gravação do disco) – ver anexo C (p. 95)

e música de Noel Guarany. Esta, em especial, foi publicada em 1966, em um livro de poemas de Jayme, intitulado “Bota de Garrão”. Trata-se de uma autêntica Décima Espinela. Possui estrofes de dez versos com esquema de rimas *abbaaccddc*, composto em redondilha maior (sete sílabas métricas – heptassílabo), como pode-se observar abaixo:

- | | | | | | | | | | |
|-----|--|---|--------------|---|---------------|---|---|---|------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 0 | |
| 1. | Vie/ja | / | mi/lon/ga | / | pam/pea/na | | | | (a) |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 0 | |
| 2. | Hi/ja | / | de / lla/nos | / | y / vien/tos, | | | | (b) |
| 3. | chiruz de cuatro alientos (b) | | | | | | | | |
| 4. | de la tierra americana; (a) | | | | | | | | |
| 5. | Vieja milonga paisana (a) | | | | | | | | |
| 6. | de los montes y praderas, (c) | | | | | | | | |
| 7. | tus mensajes galponeras (c) | | | | | | | | |
| 8. | trenzaron en la oración (d) | | | | | | | | |
| 9. | al pie del mismo fogón (d) | | | | | | | | |
| 10. | los gauchos de tres banderas. (c) | | | | | | | | |

(BRAUN: 1988)

Como já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, a Décima Espinela tem origem espanhola e difundiu-se na América Latina, principalmente, na região do Prata (especialmente na Argentina). Segundo Paulo de Freitas Mendonça (2006), Jayme Caetano Braun foi quem popularizou esse tipo de poema no Rio Grande do Sul.

A expressão *décima* também é utilizada popularmente pelos poetas e compositores gaúchos e *gauchos*, como um adjetivo de Romance, ou seja, é relacionado a uma maneira de contar uma história através de versos. Essa forma de contar sem cantar é uma influência da gesta que se repete na poesia gauchesca. Mendonça (2009) refere-se a esse fato afirmando que a Décima Espinela

[...] nada tem a ver com a folclorizada décima no Rio Grande do Sul que é um estilo de relato poético em sua maioria feito em estrofes de sextilhas ou quadras. [...] Não encontro uma explicação convincente do porquê deste tipo de literatura ter o nome de ‘décima. Não é só no Brasil que isto acontece, nos países do Prata, dentro da lira gauchesca, quadras, sextilhas e oitava são chamadas de décimas sem ser estrofes de dez versos. (p. 49)

O próprio poeta Aureliano de Figueiredo Pinto, que integra a obra analisada neste trabalho, publicou, em seu livro “Romances de Estância e Querência – Marcas do Tempo” (1959), um poema intitulado *Décima do Despachado*²⁴, que é composto por versos em redondilha maior, porém não obedecem um mesmo tipo de estrofe – não são, portanto, estrofes de dez versos. O que é possível notar no poema é a presença narrativa, pois os versos contam a história de um peão que foi dispensado de uma Estância onde fora criado e vivera toda sua vida. Com isso reforça-se a tese de que a décima pode referir-se, também, ao poema de cunho narrativo, como forma de contar uma história em versos.

1 2 3 4 5 6 7 0
 1. Que/ria /os/ cam/pos/ da Es/tân/cia
 2. mas muito mais que o Patrão.
 3. Patrão – um bem de interesse.
 4. Ele – um bem do coração.

1 2 3 4 5 6 7 0
 1. A/li /se /ti/nha /cri/a/do,
 2. tranqueando no peticito.
 3. Ali ficara mocito
 4. - algo meio entonadito –
 5. mas muito considerado.

.....
 1 2 3 4 5 6 7 0
 1. Com/ o /cha/péu/ mais/ ga/ú/cho
 2. que um fabricante já fez!
 3. Com essas chilenas de luxo
 4. limadas em cada mês.
 5. Um colorado no ombro!
 6. E um tirador... um assombro
 7. sobre a bombacha xadrez.

1 2 3 4 5 6 7 0
 1. Na/ sa/li/ta em/ luz/ mor/tei/ra
 2. pela garoa lá fora,
 3. junto da prenda que adora
 4. ‘stá como pampa em capoeira.
 5. E, se trata de ir-se embora,
 6. é que o chama a obrigação.
 7. Convida o pingo na espora,
 8. já com as estrelas boeiras.
 9. Desjarreteando à la bruta
 10.a aragana reculuta
 11.das alegrias matreiras ... (PINTO: 1959, p. 38, 39, 40)

²⁴ Poema completo no Anexo M (p. 114)

Ao que parece, foram os pajadores os responsáveis por fazer da *décima* o que realmente representa poeticamente. Os pajadores continuaram a contar histórias por meio de versos, porém estes distribuídos em estrofes de dez pés.

A sonoridade do poema é algo muito importante de se considerar, afinal, como afirma Candido (2006), “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora”. Esta sonoridade que é formada pelas combinações de fonemas específicos é o que dá origem ao ritmo do poema.

Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruimos o verso pela análise fonética. O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo. (CANDIDO: 2006, p. 68).

Esse “movimento ondulatório”, geralmente, segue uma sequência de alternâncias combinadas, intercalando sílabas tônicas e átonas em versos que já possuem uma combinação de número de sílabas poéticas. Em *Milonga de Tres Banderas* o que se pode observar é uma predominância na variação de ritmo acentuado nas sílabas 1, 4 e 7 – 2, 5 e 7 – 3 e 7.

- 1 4 7
1. Vie / ja / mi /lon /ga / pam /pea /na (a)
2. Hi /ja /de /lla /nos / y / vien /tos, (b)
- 2 5 7
3. Chi /ru /za /de /cua /tro a/ lien /tos (b)
- 3 7
4. de /la /tie /rra a /me /ri /ca /na; (a)
- 1 4 7
5. Vie /ja /mi /lon /ga /pai /sa /na (a)
- 3 7
6. de /los /mon /tes /y /pra /de /ras, (c)
7. tus /men /sa /jes /gal /po /ne /ras (c)
- 2 7
8. tren /za /ran /en /la o /ra /ción (d)
- 2 4 7
9. al /pié /del /mis /mo /fo /gón (d)
- 2 5 7
10. los /gau /chos /de /tres /ban /de /ras. (c)

Segundo Candido (2006), o ritmo pode representar a realidade da vida em sociedade, de maneira a representar, através do “efeito estético”, as peculiaridades das formas de se expressar de determinado segmento social.

O ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; [...] Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavra. Ele permite criar a unidade sonora na diversidade dos sons. (CANDIDO: 2006, p. 72).

Para além do ritmo da palavra, outro ritmo enfatizado nessa composição é o musical - a milonga. A começar por seu título, e ao longo de toda a letra da canção, a *milonga* é tida como o ritmo que representa o estado de espírito gauchesco. É o próprio cantar da pampa. Na estrofe que encerra a composição (segue abaixo), a milonga é elevada ao divino, por ser ela a sonoridade que embala o cantar do pajador.

Milonga de tres banderas,
templada por manos rudas,
mensaje de Dios, sin dudas
sin cadenas ni fronteras,
mañana por las praderas
el viento pampa rezonga
con su guitarra de estrellas
haciendo patria con ella
pues donde hay patria, hay milonga. (BRAUN: 1976)

Para Mendonça (2009), a milonga é parte integrante da *payada* Rio-grandense do sul. Esse é o ritmo que acompanha os payadores. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes afirmaram que o

Mais marcante que tudo isso, porém, foi a presença do ritmo *milonga* entre os cantadores de galpão, em praticamente todos os municípios fronteiriços, desde Itaqui, na fronteira com a Argentina, até Jaguarão, na fronteira com o Uruguai. Ao ritmo da milonga, executada ao violão, é que se cantavam os romances populares -<décimas>. A milonga Galponeira pode ser considerada uma expressão realmente folclórica tanto da Argentina como do Uruguai e do Rio Grande do Sul. (LESSA; PAIXÃO: 1974, apud: MENDONÇA: 2009, p. 111).

Em *Milonga de tres banderas*, foi a milonga que deixou, passou e passa a mensagem de que os “*gauchos de tres banderas*” seguem a mesma ideologia e identidade cultural – “*hicieron de tu señal // hino de patria y clarín*”. A milonga representa um cântico que é seguido pelos gaúchos como se fosse uma religião. “*vieja milonga paisana // de los montes y praderas // tus mensajes galponeras // trenzaron en **la oración** // al pie del mismo fogón // los gauchos de tres banderas*”. (Braun; Guarany: 1976 – grifo nosso)

Dentro dessa perspectiva, é possível perceber também que o ritmo da palavra que se imprime na composição *Milonga de tres banderas* reproduz fortemente a maneira de falar do gaúcho. Especialmente pela forma em que foi gravada a composição, alternando ora em *payada*, ora cantada, de maneira a enfatizar o jeito do falar firme, alto e enfático. Para Luiz Tatit, a fala é presença constante no timbre vocal imposto nas canções e ao mesmo tempo, necessária para uma verdadeira compreensão de um canto.

A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto. (TATIT: 2003, p. 8-9).

O jeito firme e forte, muito característicos do falar gaúcho, é claramente percebido logo na segunda estrofe da canção. Assim enfatizado por estar declamada (ou *payada*) e não cantada, o que reforça a proximidade com a fala, mesmo se tratando de uma canção.

A letra da canção que trata claramente da união cultural entre gaúchos brasileiros, uruguaios e argentinos deixa evidente o projeto e uma das características mais marcantes do trabalho de Jayme – a defesa de uma cultura latino-americana vinculada ao espaço geográfico do pampa.

Jayme Caetano Braun talvez tenha sido o pioneiro em compreender e defender a nossa latino-americanidade. Poeta de formação popular, une ao talento a respeitabilidade pessoal. Nele – e raramente, nele – a palavra empenhada deixa de ser um mito, uma empulhação da História, para crescer ao estágio da digna relação humana. Fundamentalmente um gaúcho, ao estilo *tradicional*, amadureceu por si mesmo, tendo colhido o pó e o pedregulho das estradas. (GOLIN: 1983, p. 133)

Havia, quando do surgimento dos festivais (década de 70), uma forte influência dos ideais tradicionalistas na criação de normas para a arte nativista. Como a determinação de o que seriam ritmos autênticos e tradicionais gaúchos, bem como dos temas que as letras das canções deveriam contemplar. Nesse contexto, os ritmos ditos argentinos ou uruguaios não se enquadravam como Sul-rio-grandenses e, portanto, eram desprezados. **Payador, Pampa e Guitarra** surge nessa época, contrariando e enfrentando esses conceitos, apresentando uma proposta de que o gaúcho e o *gaucho* são um só e sua arte também pode ser expressada da mesma forma. Portanto, vaneiras, milongas, guarânias, chamamés, zambas, não representam Argentina, Uruguai ou Brasil, mas uma única *pátria gaucha*.

Essa exigência de estilos musicais e poéticos imposta pelas organizações dos festivais nativistas em conflito com os anseios de mudanças que surgiram por parte dos artistas, músicos e poetas gaúchos fica evidenciado em dois textos publicados no jornal Zero Hora, no início da década de 80 (1982) – pós lançamento do LP **Payador, Pampa e Guitarra** – expondo uma discordância de pontos de vista entre o folclorista e organizador de festivais, Antônio Augusto Fagundes e o contista e compositor Sérgio Jacaré. Os referidos textos foram mencionados por Tau Golin em seu livro *A ideologia do Gauchismo* (1983). O embate tinha ocorrido em função da música vencedora do festival *Uma Canção para São Borja*. Segundo Antônio Augusto Fagundes,

O regulamento previa expressamente uma canção com letra e música sobre temas rio-grandenses exclusivamente. A canção vencedora tem uma letra que fala em tango, charango (!) e cordilheira e seu ritmo é quase todo o de uma zamba. No finalzinho passa para ... rasguido dobre. [...] não há charango, cordilheira e zamba em São Borja. Nem rasguido doble, apesar de ser esse ritmo de certa forma comum em Corriente, do outro lado do rio Uruguai, argumento que não socorre a zamba, que diz respeito a Santiago de Estero. (FAGUNDES: 1982, apud: GOLIN: 1983, p. 171)

Em contrapartida, um dos autores da composição em questão, Sérgio Jacaré, publica um texto em resposta a Antônio Augusto Fagundes. Segundo o compositor, a cultura gauchesca é a mescla das culturas uruguaia, argentina, indígena, negra, entre tantas outras.

[...] De fato, a música é uma zamba, é uma milonga, é um tango e, segundo o folclorista, também um rasguido dobre. Melhor ainda. É da essência da arte o conteúdo e a forma. A simbiose, melhor dizendo. Não cantaríamos São Borja, ontem espanhola e guarani e hoje brasileira e multirracial, procurando os ritmos no manual do tradicionalista e sim no abecedário da arte: a própria alma, a realidade, a verossimilhança. (JACARÉ: 1982, apud: GOLIN: 1983, p. 172)

Em *Milonga de tres banderas* há a presença de uma visão macro do gaúcho. Aqui ele é apresentado com os aspectos vigorosamente mitológicos, fazendo referência a “*los centauros de mi raza*” e a uma visão cultural de aproximação de fronteiras, vislumbrando países diferentes com identidades comuns – a começar pela língua escolhida para a letra da canção – o espanhol – talvez por ser ela predominante no espaço platino.

1. Brasileño y oriental,
2. Rio-grandense y argentino,
3. piedras del mismo camino,
4. aguas del mismo caudal,
5. hicieron, de tu señal,
6. himnos de patria y clarín,
7. hasta el más hondo confín,
8. Bajo el cielo americano
9. de Osório-Artigas-Belgrano,
10. Madariaga y San Martín!

11. A tu conjuro pelearon,
12. vieja milonga machaza
13. los centauros de mi raza
14. que al más allá se marcharon
15. y las hembras te besaron
16. con cariño y con amor
17. cuando en la guitarra flor,
18. enredada en el cordaje,
19. fuiste un llamado salvaje
20. al corazón del cantor! (BRAUN: 1976)

Cabe ressaltar que, apesar do título original do poema, ser em espanhol – *Milonga de tres banderas* (1966) –, o mesmo se apresenta em português na contracapa do disco, conforme imagem abaixo. Um aparente erro de impressão,

mas que pode aguçar o pensamento daqueles que tiveram o contato apenas com a obra fonográfica, ou seja, de que a proposta de irmandade entre as três pátrias, simbolizada pelas *três bandeiras*, começaria pela integração das línguas apresentadas e representadas na composição.



Figura 4: Recorte da contracapa do disco – colocando em evidência a forma como é apresentado o nome da referida composição.

Impera, nessa canção, uma visão do caudilhismo frente às figuras históricas dos três países. Importantes nomes da história são referidos na letra da canção. Nos versos 9 e 10 que estão descritos acima, percebe-se que a composição traz nomes de heróis políticos e militares que viveram entre os séculos XVII e XVIII e que tiveram uma marcante participação durante as lutas de independência e demarcação de territórios. A “*milonga de los abuelos*” remete ao tempo dos avós – ao passado – esse que era o tempo “*de los caudillos*”. Essa representação de verdadeiros “caudilhos” de seu tempo continua ao longo da canção, como é apresentado nos versos abaixo.

1. Blancos y azules pañuelos,
2. celeste verde amarillos,
3. milonga de los caudillos
4. que hilvanaron nuestros suelos,
5. milonga de los abuelos
6. de las cepas cimarronas,
7. milonga de las lloronas
8. repiqueteando de lejos,
9. milonga de los reflejos
10. en las trenzas de las peonas. (BRAUN: 1976)

Ainda na força de argumentação de que gaúcho e *gaucho* são um só, uma mesma cultura, um mesmo ideal, os autores trazem da própria literatura exemplos dessa suposta comunhão, proferindo um lugar comum para o

nascimento de famosos personagens da literatura brasileira, uruguaia e argentina. Como é possível perceber nos versos 1, 2, 3 e 4 da estrofe que segue. A figura do pajador é posta como o responsável pela divulgação dessa união de fronteiras culturais, tendo a base de sua explanação com fundamentação histórica (versos 6 a 10).

1. Martín Fierro - el viejo Pancho,
2. Blau Nunes y Santos Vega,
3. tu sonido gaucho llega
4. parido en el mismo rancho
5. y a lo largo y a lo ancho
6. dibuja el suelo patricio
7. cuando el payador de oficio
8. repunta en vuelo bizarro,
9. lanceros de Canabarro,
10. rastreadores de Aparicio

No trecho acima, é possível perceber a presença de Santos Vega²⁵ junto a importantes personagens já consagrados na literatura gauchesca, como Martín Fierro, de José Hernández, e Blau Nunes, de Simões Lopes Neto. Enquanto Martín Fierro é praticamente um sinônimo para a palavra *gaucho/gaúcho*, Santo Vega o é para *payador*.



Figura 5: Imagem de Santos Vega (Caminito – Buenos Aires/Argentina)

²⁵ Santos Vega foi um lendário *payador* argentino. A referência a sua existência é anterior a Martín Fierro. O primeiro poema que surgiu fazendo alusão a sua presença é datado de 1838 – data que os registros históricos conferem a sua morte. (MENDONÇA: 2009)

A constante referência à imagem de Santos Vega – o *Payador*, enfatiza a condição de mito em que é posto o próprio personagem do pajador gaúcho – talvez por ser ele o responsável por cantar e propagar os seus “grande feitos” ao longo da história. Essa responsabilidade, conferida ao pajador, em perpetuar como em testemunho, a fibra e a alma imortal do gaúcho, fica evidente na antepenúltima e penúltima estrofes da composição:

Milonga de tres colores
 punteada en cuerdas de acero,
 cuando el último jilguero
 ensaya sus estertores,
 nosotros los payadores,
 de la tradición campera,
 saldremos a campo fuera,
 por los ranchos y fogones,
 tartamudeando oraciones
 pa' que el gaucho no se muera

Pero él jamás morirá,
 gaucho no puede morir,
 es ajes y el porvenir,
 lo que fue y lo vendrá,
 la lanza y el chiripá
 podrán quedar en el repecho,
 Pero – Libertad y Derecho,
 Dignidad y Gauchearía,
 el Patriotismo y la Hombría
 los guardamos en el pecho. (BRAUN: 1976)

Apesar de o poema estar escrito em décimas propriamente, ele segue, também, a característica local de uma décima no sentido narrativo. Há uma sequência de fatos e acontecimentos sendo contados ao longo dos versos. Existe uma história sendo narrada. Uma história que marca claramente o posicionamento e a linha artística e ideológica que propõem os autores. Cantar um gaúcho/*gaucho* irmanado pela sua memória, cultura e folclore, marcados pela utilização de um espaço comum – o pampa – e uma história bélica que se

confunde. Está presente nessa composição, como em toda a obra, o imagem do gaúcho mitificado.

Aqui ele surge imortal, já que, mesmo que um dia, esteja findando sua existência, “*nosotros los payadores// de la tradición campera// saldremos a campo fuera,// por los ranchos y fogones,// tartamudeando oraciones// pa’que el gaucho no se muera*”. E é assim que se concretiza afirmando que o gaúcho “*jamás morirá // el gaucho no puede morir*”. (Braun; Guarany: 1976)

3.2. Na Baixada do Manduca / Bailanta da Sia Chinica :

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is for the song 'Na Baixada do Manduca' with the lyrics: 'Lá na bai-xa-da do man-du-ca hai re-bu-li-ço de chi-na'. The second staff is for 'Bailanta da Sia Chinica' with the lyrics: 'Ho-je tem bai-le na bai-lan-ta da chi-ni-ca só não bai-la quem sia'.

Para as composições *Na baixada do Manduca*²⁶ e *Bailanta da Sia Chinica*²⁷, optou-se por uma análise conjunta devido a sua proximidade tanto estrutural quanto interpretativa. Ambas são as composições descritas no LP como sendo de “inspiração folclórica” e tratam de temas muito parecidos – os bailes de campanha.

Apresentam-se aqui estruturas muito características de composições musicais. O ritmo musical das duas composições está descrito na contracapa do disco como “Chamarrita²⁸”. *Bailanta da Sia Chinica* é composta por quintetos e sextilhas. E, *Na baixada do Manduca* é composta por estrofes em sextilha, oitava e quadra, além de apresentar uma especificidade muito própria da música – o refrão. Segundo Paul Zumthor,

²⁶ Ver anexo D (p.98)

²⁷ Ver anexo E (p.100)

²⁸ Chamarrita: ritmo marcado em compasso binário, de origem portuguesa, mais especificamente da região dos açores – era um ritmo para ser dançado. Foi na região do Corrientes – Argentina que assumiu a característica de canção sem o compromisso da dança. No Rio Grande do Sul esse ritmo é também conhecido por *chamarra*. (Fonte: Marcelo Caminha: Manual Prático – vídeo aula violão gaúcho)

O uso de refrão interfere na produção de sentido. Tecnicamente, o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente – dividindo o canto em subunidades [...] ele contribui para reforçar o significado das partes precedentes ou seguintes [...]. (ZUMTHOR: 1997, p. 195, 196)

Nas referidas composições existe a empatia da música popular, levado pelo prazer da identificação – com o espaço, os personagens, a realidade social ali representada. Sobre a importância da construção e representação dos personagens na letra de uma canção, Luiz Tatit afirma que

A qualificação de um personagem [...] ou de um objeto [...] é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém [...] ou a própria construção de um tema homogêneo [...], funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. [...] Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à *tematização*. (TATIT: 2003, p. 9, grifo do autor).

Há uma cumplicidade melódica e temática existente entre as duas canções, a ponto de observar que, ao escutá-las na sequência em que estão postas no disco, parecem a mesma composição. Tem-se a impressão de não haver mudado a canção. A alegre movimentação dos personagens, a certeza confortante dos acontecimentos que se sucedem na letra das canções, combinam harmoniosamente com a frequência alegre e cadenciosa da melodia, bem como com a forma ágil e descontraída sustentada pelo intérprete, que muito bem representa a agradável agitação de um baile de campanha.

A menção do eu-lírico a nomes familiares ao contexto cultural e histórico evidencia uma inserção do ouvinte/leitor nessa dinâmica, como é o caso de “Dom Ortaça” (v. 5), que pode fazer referência ao artista missioneiro Pedro Ortaça; ou o “gaiteiro Malaquia” (v. 6), muito conhecido na região das Missões; ou ainda o ginete “Zaragoza” (v.13).

1. O chinaredo lá da estância
2. se aprepara já faz dias
3. Segundo Siá Basilícia
4. vai trazer varias famílias
5. Pra escutar o Dom Ortaça
6. e o gaiteiro Malaquia
7. E um cantor da Bossoroca
8. que canta com galhardia
9. Jaguarão Chico e Vichadero,

10.se alvorotou a peonada,
 11.Do caseiro ao capataz
 12.todos de bota ensebada
 13.E o careca Zaragoza
 14.nem liga pras gineteadas

(GUARANY: 1976 - inspiração folclórica)

Nessa composição, é possível perceber a presença da ideia romantizada e cultuada, principalmente no meio tradicionalista, de que peão e patrão vivem em harmonia e dividem os mesmos espaços sociais. É o que se observa nos versos 11 e 12 da estrofe descrita acima, e continua no mesmo sentido na estrofe seguinte, em que descreve a filha do patrão preparando-se para participar do mesmo baile.

A prendinha Ana Luisa
 filha do nosso patrão
 Já encardou água de cheiro
 vindo de outro rincão
 E um delantal colorado
 partido de sua opinião (GUARANY: 1976 – inspiração folclórica)

Há uma curiosidade, logo na primeira estrofe da referida composição, no que se refere à utilização da palavra “baixada”, que pode ocupar dois sentidos: um pejorativo – evidenciando um lugar que representa um bordel – e isso poderia se acentuar em função da utilização de outra palavra que também pode representar sentido duplo – “china”, que pode ter o significado de “mulher de vida fácil”²⁹. Porém, no decorrer dos versos, percebe-se que o autor fala de um lugar em relevo baixo (por isso baixada), localidade onde é realizado o baile de campanha, e as chinas não possuem menção pejorativa, mas fazem referência às mulheres da localidade, com traços de etnia indígena, morenas.

Lá na baixada do manduca
 hay rebuliço de china
 Três guitarras orientales
 e uma gaita correntina
 E um biriva Rio-grandense
 com toadas lisboinas (GUARANY: 1976 – inspiração folclórica)

²⁹ NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. **Minidicionário Guasca**. 8ª ed., Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.

Em *Bailanta da Sia Chinica* há a presença de uma característica marcante da cultura gauchesca, que são os nomes singulares dos personagens, “Telesforo”, “Otacília”, “Possidônio”. Esses nomes fazem referência direta à memória folclórica dos moradores da campanha.

A siá Otacília vai trazer a ‘fiarada’
 Pra dança inté a madrugada
 Com os ‘fio’ da sia Chandica
 O Possidônio, com ciúme do Telesforo
 Só por causa do namoro
 Com as primas da sia Chinica

(GUARANY:1976 – inspiração folclórica)

Ainda nessa composição, há uma intertextualidade direta com outra obra também de autoria de Noel Guarany – “Romance do Pala Velho”³⁰. Em *Bailanta da Sia Chinica*, aparecem os seguintes versos: “/Pena me faltar o pala,/ que faz tempo me roubaram”. Esse pala já havia sido o personagem principal de uma composição sua que ficou muito conhecida e que iniciava narrando em versos o dia do desaparecimento de querido “pala velho”, parceiro de grandes gauchadas.

Uma vez fui na cidade
 Na maldita perdição
 Lá perdi meu pala velho
 Que me doeu no coração. (Noel Guarany)

Observando as descrições folclóricas realizadas nas composições *Na baixada do Manduca* e *Bailanta da Sia Chinica*, percebe-se que elas integram de maneira leve e descontraída o projeto sustentado pela obra – a representação artística de um idealizado historicamente e moldado pelo espaço da campanha (ou do pampa).

³⁰ Ver anexo L (p. 113)

3.3. Chamarrita y Vichadero:



*Chamarrita y Vichadero*³¹ é uma composição de autoria de Carlos-Santiago Soares de Lima, e também traz uma imagem folclórica na sua representação: o tropeiro. Figura tão comum nas culturas campestres da região do pampa no século XVIII e até metade do século XX, antes da disseminação das estradas e meios de transporte de grande porte (caminhões e carretas).

Esse ofício levava os campeiros a passarem dias e, dependendo das distâncias a serem percorridas, até meses longe de casa, levando a cavalo, tropas de gado que eram comercializadas de um lugar para outro. Esse distanciamento do lar, bem como a cruzada em grandes distâncias, como verdadeiros “desbravadores” do pampa, aguçava a imaginação de poetas, pajadores e cantadores.

1. Chamarrita, chamarrita
 2. Chamarrita y Vichadero
 3. Te canto bien despacito
 4. P'a que aprenda los puebleros.

 5. La frontera está cerquita

 6. Ya nos vamos a arrimar
 7. Con la marcha de esta noche
 8. Talvez la pueda cruzar
 9. Pero no importan las leguas
 10. Que mi tropa ha de marchar
 11. Si a la vuelta compañero
 12. Mi china me há de esperar
- (Carlos-Santiago: 1976)

A relação com a fronteira se apresenta em evidência nessa canção. Trata-se de um tropeiro que cruza bois pelas fronteiras, nesse caso, as fronteiras orientais (Vichadero) – *La frontera está cerquita // Ya nos vamos a arrimar // Con la marcha de esta noche // Talvez la pueda cruzar*. Para Ourique (2003),

³¹ Ver anexo F (p. 101)

As fronteiras demarcadas pelos “donos da terra” não foram suficientes para manter o isolacionismo do Brasil em relação à cultura hispânica, fenômeno que ainda hoje se faz presente nas relações com os países fronteiriços ao Rio Grande do Sul: a Argentina e o Uruguai. (p. 58).

Nessa composição, o espaço da fronteira não aparece de forma tão perigosa – como em outras obras conhecidas da literatura gaúcha: “O contrabandista”, de Simões Lopes Neto, ou “Travessia”, de Sérgio Faraco. Talvez, seja possível perceber apenas algumas nuances de ilegalidade, visto pelos versos 7 e 8 transcritos acima.

Contudo, prevalece a representação da passagem pela fronteira com tranquilidade e familiaridade. Até mesmo a amada do eu lírico encontra-se no outro lado da fronteira, para onde ele vai e volta no fazer de seu ofício tropeiro, sem transmitir qualquer sentimento de apreensão (salvo os versos supra citados). É um espaço comum. O próprio ritmo da canção (chamarrita) transfere para o leitor/ouvinte esse espírito de harmonia e intimidade com o lugar ora cantado.

Em *Chamarrita y Vichadero* também é possível perceber a exteriorização do amor. O tropeiro suporta os dias e noites sobre as agruras do caminho e da lida que enfrenta, tendo o pensamento em sua amada, que o espera do outro lado da fronteira. Para Guilhermino Cesar (1956), a “confissão de amor de tropeiro serve-lhe a uma afirmação de masculinidade, de fome sexual. As peleias amorosas não disfarçam a urgência do desejo” (p. 47).

Opa, opa, fora boi
Chamarrita do meu pago
Voltarei pra o teu amor...

Igrejinha, Pirahi
Me vuelvo alegre y feliz
Por paso real de San Luiz
Hospital y Vichadero
Pueblito en esa ocasión
Quiero llegar en seguida
**Y no encontrar-te dormida
Priendita del corazón.**

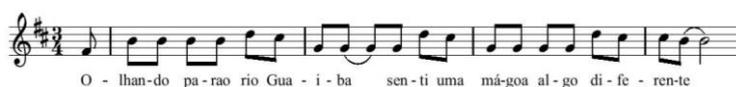
(Carlos-Santiago: 1976, grifo nosso)

A presença da oralidade e do intuito cancionero está presente nessa composição, desde o momento em que o eu lírico manifesta seu desejo de que

sua canção fosse aprendida pelos moradores das cidades onde passava – *te canto bien despacido // p'a que aprenda los pueblersos*.

Dentro do contexto de **Payador, Pampa e Guitarra**, essa composição colabora e corrobora com a proposta de cantar um gaúcho que circula no espaço da fronteira entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. Marcando suas singularidades de gaúcho fronteiriço, por meio da oralidade, justamente através do canto – elemento essencial do produto desta obra.

3.4. Entre o Guaíba e o Uruguai:



*Entre o Guaíba e o Uruguai*³² tem autoria de Noel Guarany e Neto Fabrício. Está apresentada no disco como uma *canção missioneira*. É composta por quartetos em que predominam os versos heroicos (decassílabos) e sextilhas onde predominam a redondilha menor (pentassílabos), como é possível observar.

- | | | | | | | | | | | |
|----|--------|----------|----------|---------|------|-----|------|-----|---|----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| 1. | O | a | / | gua | / | pe | / | zal | / | va |
| 2. | Um | pescador | sonhando | como | eu | | | | | |
| 3. | Muitos | olhares | olhando | igual | ao | meu | | | | |
| 4. | E | mil | romances | tristes | qual | o | meu. | | | |

- | | | | | | | |
|-----|------------|------------|------|-------|---|------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 0 |
| 5. | Ne | / | ssas | / | á | / |
| 6. | Contando | segredos | | | | |
| 7. | Pra | quem | vive | nelas | | |
| 8. | Pinta | céu | e | suor | | |
| 9. | Paira | o | ódio | e | o | amor |
| 10. | Nuanciando | aquarelas. | | | | |

Interessante questionar a presença de uma canção cujo poema foge ao estereotipado estilo da música e da poesia gauchesca. Não se trata aqui de uma visão mitificada, não se canta o gaúcho da pampa, não há menção ao seu aguerrido espírito, sua inquestionável conduta ou seu passado heroico. Há sim

³² Ver anexo G (p.102)

a presença do incerto, de sentimentos tristes e relacionados ao amor; a um estado de espírito; a uma reflexão do seu lugar subjetivo no mundo.

Talvez não parecesse interessante ressaltar esses critérios, – afinal, quantas vezes o gaúcho cantou sobre o amor e questões subjetivas da vida – não fosse estar, essa canção, presente em um projeto que canta o gaúcho da pampa, esse *gaucho* de três pátrias, destinado a cantar sua história e defender o seu chão. Talvez a mensagem seria justamente a de que apesar de o gaúcho manter a sua imagem mitificada de *taura*, *maleva* e *guasca*, ele mantém a sua subjetividade humana, principalmente a do poeta.

O aguapezal vagando como eu,
Um pescador sonhando como eu
Muitos olhares olhando igual ao meu
E mil romances tristes qual o meu.

Nessas águas calmas
Contando segredos
Pra quem vive nelas
Pinta céu e suor
Paira o ódio e o amor
Nuanciando aquarelas.

(Noel Guarany e Neto Fabrício: 1976)

Nesses versos é possível perceber que os temas ali abordados, estão voltados para o mundo interior do indivíduo. Este gaúcho que é *payador*, que é pampa e que é guitarra, agora se iguala a todos os homens. Aos que sofrem com a solidão do “*aguapezal vagando como eu*”; aos que têm o espírito sonhador de “*um pescador sonhando como eu*”; aos que têm incertezas no reconhecimento da coexistência e cumplicidade de sentimentos em “*muitos olhares olhando igual ao meu*”; e aos que têm a ilusão do amor em “*mil romances tristes qual o meu*”. Enfim, temas esses que são próprios do ser humano, sendo este, gaúcho ou não. Marobin afirma que,

A literatura, como toda arte, é uma instituição criadora. O escritor contempla o mundo e tem uma intuição constantemente estimulada pela memória, pela atenção ao momento presente e pela expectativa. A externalização desses elementos intuídos, através de palavras, sons e imagens, é recriação da realidade através da fantasia, é obra literária, é obra de arte. [...] A obra literária reflete, de uma maneira ou de outra, a realidade do homem em circunstâncias concretas de espaço, tempo, meio, anseios, ideais e realização pessoal. É síntese do mundo de cá e do mundo de lá. (MAROBIN: 1985, p. 46)

O ritmo melodioso e suave da canção missioneira complementa o seu sentido. Há a presença de uma poesia que exala emoção e sentimento, além do que está escrito. Para Zumthor (1997), a musicalidade da palavra cantada é muito importante para a complementação do sentido na música ou na poesia oral. Segundo o autor,

Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra [...] mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação de potência. Os valores da voz viva aí se exaltam de fato. (ZUMTHOR: 1997, p. 187)

E continua afirmando que o ritmo, aliado ao canto, leva consigo o receptor/ouvinte, na agradabilidade transmitida através da relação entre poema/voz/melodia. “[...] o canto é um sonho sonoro: ele abre uma passagem para o mundo de onde vem. Para nós, dá forma a um poder do qual só se sabe uma coisa: que ele vai conciliar os contrários e dominar o tempo.” (ZUMTHOR: 1997, p. 189)

4. LADO B

*Payador – pampa e guitarra // guitarra – payador – pampa // três
legendas de uma estampa // onde a retina se amarra // payador –
pampa e guitarra // flecos de pátria e poesia // alma – terra e melodia//
sangue de um no corpo d'outro // botas de garrão de potro // da lonca
da geografia.*

(Jayme Caetano Braun)

Neste capítulo serão analisadas as quatro composições que integram o “Lado B” do LP – *Payador-Pampa-Guitarra, Tobiano Capincho, Rio Manso e Meu Rancho*, novamente seguindo a ordem elencada no disco.

Além de música e *payada* há também a presença de um poema – “Tobiano Capincho”, de Aureliano de Figueiredo Pinto – declamado por Jayme Caetano Braun. Isso leva a refletir sobre a presença de uma declamação num espaço que é característico da música (LP), e ainda, sendo este de autoria de um outro poeta que não os autores da obra **Payador, Pampa e Guitarra**, que além de compositores, também são poetas, com muitos poemas já publicados.

Tenciona-se acrescentar a esta análise as relações socioculturais estabelecidas nas fronteiras da América Latina a partir da proposta de Ángel Rama. Considerar-se-ão as relações entre literatura e sociedade recomendadas por Antonio Candido, além dos estudos sobre regionalismo e regionalidade no Rio Grande do Sul apresentados por Lígia Chiappini e José Clemente Pozenato. Questões que discutem a presença do espaço na literatura, em especial a literatura regional, também serão debatidas.

Ao estudar obras regionais, é frequente que o leitor se depare com um problema teórico. Os estudos críticos vigentes procuram enquadrar as obras regionais em padrões ocidentais que, de uma maneira ou de outra, encontrem guarida no que já foi estabelecido como cânone. Ángel Rama aborda essa

problemática em seu livro “Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina” (2008). Segundo o autor, as “literaturas gauchescas” não se encaixavam no esquema das escolas literárias europeias como o Neoclassicismo, o Romantismo, o Realismo ou o Simbolismo. A universalização das formas literárias torna-se dogmática. E isso pode ser pouco construtivo durante a análise de obras de aspectos regionais, com grande carga de cor local. Ourique (2007), associado ao pensamento de Rama, afirma que,

A tentativa de traduzir a cultura de determinada região ou tipo humano representado tende a ser falha quando busca um padrão de excelência *a priori* e não leva em consideração as diversas formas de expressão que, muitas vezes, não são percebidas nas generalizações e aproximações forçadas com os arquétipos literários. Mesmo quando há uma influência direta – e talvez por isso haja a dificuldade de realizar uma leitura mais isenta dessas determinações – da cultura colonizadora, a qual impõe, mas não determina todas as variantes do processo, essa não é capaz de servir como base da regionalidade sem empobrecer aquela produção que tenta, em primeira instância, valorizar. (OURIQUE: 2007, p. 75 – 76)

Para Rama (2008),

[...] enquanto não consigamos elaborar na cultura e na realidade hispano-americanas instrumentos adequados de análise e crítica, teremos que continuar manejando metodologias estrangeiras que alcançaram um grau de elaboração maior que as nossas. [...] nosso problema operacional radica em como desenvolver métodos adequados de abordagem para nossa matéria literária, utilizando as proposições estrangeiras com uma lúcida consciência de seu alcance, a saber, como instrumentos que devem corroborar somente na medida em que nos levem a uma compreensão mais ampla e verdadeira das letras hispano-americanas. (RAMA: 2008, p.114 – 115)

Segundo Chiappini (2013, p. 28), ao pensar em lírica, Adorno concordara que é possível que uma obra atinja dimensões mais gerais a partir do “mergulho no particular”. Assim, a seguir far-se-á a análise das composições presentes no Lado B do disco em questão, para que sejam observadas as suas particularidades em busca de um alcance mais amplo e universal da arte regional gaúcha.

4.1. PAYADOR, PAMPA E GUITARRA:



A composição *Payador, pampa e guitarra*³³ merece singular atenção por ser ela a escolhida pelos autores para trazer o nome da obra e, no entanto, não é esta a composição que abre o disco. Ela está na abertura do lado B.

É primeiramente uma *payada*. De autoria de Jayme Caetano Braun, vem interpretada por este, logo na primeira estrofe, exatamente com a entonação de um *payador* (versos recitados com uma entonação levemente cantada). A composição tem sequência na voz de Noel Guarany, agora mais cantada do que *payada*. É acompanhada por um violão em ritmo de milonga.

Payador, pampa e guitarra, assim como *Milonga de tres banderas* (apresentada no capítulo anterior) é uma décima espinela. Sua estrutura está organizada em estrofes de dez versos com rima *abbaaccddc*, composto em redondilha maior (heptassílabo), como é possível verificar:

- | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----|----------|----------|---------|---------------|---------------|-------------|-----|---|----|----|-----|---|----|---|----------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 0 | | | | | | | |
| 1. | Pa | / | ya | / | dor/ | - | pam | / | pa | e/ | gui | / | ta | / | rra, (a) |
| 2. | Guitarra | – | payador | – | pampa (b) | | | | | | | | | | |
| 3. | três | legendas | de | uma | estampa (b) | | | | | | | | | | |
| 4. | onde | a | retina | se | amarra, (a) | | | | | | | | | | |
| 5. | Payador | – | pampa | e | guitarra, (a) | | | | | | | | | | |
| 6. | flecos | de | pátria | e | poesia (c) | | | | | | | | | | |
| 7. | alma | – | terra | e | melodia, (c) | | | | | | | | | | |
| 8. | sangue | de | um | no | corpo | d'outro (d) | | | | | | | | | |
| 9. | botas | de | garrão | de | potro (d) | | | | | | | | | | |
| 10. | da | lonca | da | geografia.(c) | | | | | | | | | | | |

Em contrapartida à visão macro da cultura gauchesca e ao mesmo tempo a evidência ao caudilhismo e à imagem idealizada do centauro do pampa,

³³ BRAUN, Jayme Caetano. **Bota de garrão**. 5ªed. Porto Alegre: Sulina, 1988, p. 29-30. (a 1ª edição do livro data de 1966 – anterior à gravação do disco). Ver anexo H (p.103)

presente na composição *Milonga de tres banderas*, já apresentada no capítulo anterior, em *Payador, Pampa e Guitarra* o foco está no indivíduo. O caudilhismo torna-se menos importante e entra a figura do próprio Payador.

Payador – alma e garganta,
emoção e sentimento,
melodioso chamamento
que da terra se levanta
parecendo quando canta,
com entonação baguala
que as aves perdem a fala
e o vento apaga os rumores,
pois para escutar payadores
até o silêncio se cala.

(BRAUN: 1976)

A entonação no timbre de voz imposto por Noel Guarany ao interpretar essa composição representa a forma e o jeito do gaúcho fronteiriço, com forte influência platina. Toda essa expressividade na voz de Noel é passada para o receptor/ouvinte como parte integrante e complementar do sentido transmitido através dos versos. Para Zumthor (1997), “na vibração da voz se estende, no limite da resistência, o fio que liga ao texto tantos sinais ou índices retirados da experiência.” (p. 168). O autor defende a importância da voz na poesia oral, sendo assim, o seu intérprete também é responsável por influenciar no sentido do poema.

É a voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância, intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbos, vertiginosos, vertical, fato de luz. Tudo aí se revela e se forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. (ZUMTHOR: 1997, p. 167)

Dentro dessa perspectiva, há que se considerar a importância da forma como o receptor/ouvinte recebe e interpreta o que ouve. Para que todo o esforço que une poema/música/voz seja entendido e recebido da melhor forma, do ponto de vista da arte e da mensagem que deseja passar, se faz necessário que o ouvinte seja também comprometido nesse processo. Para Zumthor (1997),

A escuta, do mesmo modo que a voz, ultrapassa a palavra. Funções primárias do corpo libidinal [...], pelo qual transitam, de uma parte para

outra, a metonímia e a metáfora. A escrita, se porventura intervém, neutraliza essas ambiguidades. (p. 168)

Nesta composição em especial, é possível observar a visão de que o *payador* está além do gaúcho. Mais do que apenas um gaúcho, o *payador* é um homem de ideias, que se orgulha e defende sua história através de seu cantar. Para o gaúcho, o *payador* é visto quase como uma lenda. Ao passo que aquele é considerado um mito, ele próprio mitifica a imagem deste.

[...] o *payador* se traduz como um elemento que configura as duas vertentes do processo de composição da poesia regionalista gaúcha: a do cantor popular e a dos poetas instruídos dentro de uma formação mais elaborada. Da mesma forma que a pampa adquire outros contornos e outras definições que extrapolam as marcas conceituais, adentrando o espaço lúdico e lírico, o *payador* exerce o mesmo papel quando da elaboração – quase que mítica – do representante dessa cultura, “pois para escutar *payadores*, até o silêncio se cala”³⁴. (OURIQUE: 2007, p. 73)

Em *Payador, pampa e guitarra* fica evidente a ideia de mitificação da figura do *Payador*. Isso porque “*as aves perdem a fala // e o vento apaga os rumores// pois pra escutar payadores// até o silêncio se cala.*” (Braun: 1976, grifo nosso). Este é uma espécie de representação santificada para o gaúcho/*gaucho* da pampa.

Se a imagem do gaúcho mitificado está associada a um centauro – o *centauro dos pampas* – homem e cavalo intrínsecos em um único ser, a imagem do *payador* é a da unificação entre o homem, a guitarra e o pampa (este sendo a representação da sua própria alma), pois “*a guitarra – o payador e o pampa// estão sempre afinados*”, e assim é que se faz “*o sangue de um no corpo d’outro*”. Essa unificação é a própria representação da “*alma – terra e melodia*”, da qual se constitui o *payador*, a pampa e a guitarra.

Como forma de reforçar o sentido mítico atribuído ao *Payador*, faz-se oportuno observar a presença da tríade, similar à Sagrada Família – Pai, Filho, Espírito Santo – nesta composição apresenta-se o *payador*, o pampa e a guitarra.

A pampa aparece como o local de origem dos *payadores*, o seu berço, ou ainda como o lugar onde vive a inspiração para os seus versos e seus cantares.

³⁴ BRAUN, Payador, Pampa e Guitarra. In: _____. **Bota de garrão**. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1988. p. 29.

Mais uma vez surge a oscilação de gênero, sendo ora a pampa como representação de uma identidade, ora o pampa como referência a um espaço geográfico.

Pampa – matambre esverdeado
 dos costilhares do prata
 que se agranda e se dilata
 de horizontes estanqueados,
 couro recém pelechado
 que tem pátria nas raízes
 aos teus bárbaros matizes,
 os tauras e campeadores
 misturam sangue às cores
 pra desenhar três países.

(BRAUN: 1976)

Ao fazer referência à guitarra, Braun a compara com a mulher. Apresenta-se, dessa forma, uma visão patriarcal (o homem como centro do universo – sendo o homem neste momento, a figura do Payador). Contudo há que se considerar que a comparação se faz inversa, ou seja, a guitarra é comparada à mulher e não o contrário. Embora apresente-se uma preferência para a lua e a guitarra – ignorando a presença da mulher – *“guitarra e lua são gêmeas // - e Deus não fez duas fêmeas // mais lindas do que estas duas”* – não há uma conotação machista, propriamente dita. Há submissão, mas não preconceito.

1. Guitarra – china delgada que
2. um dia chegou da Ibéria
3. para tornar-se gaudéria –
4. da pampa venta rasgada,
5. – ao payador amasiada, -
6. nas soledades charruas,
7. – morando em quartos de luas, -
8. guitarra e lua são gêmeas,
9. – e Deus não fez duas fêmeas
10. mais lindas do que estas duas.

A confirmação da desconsideração ou mesmo desprezo da figura da mulher pode ser observada nos versos 5 e 6 acima descritos. Eles remetem a um relacionamento entre o *Payador* e a guitarra e, ao utilizar a palavra “amasiada”, apresentam um sentido de união que não é legitimada, e talvez, não abençoada – provavelmente por andarem vagando, ou mesmo por ser este um “casal” não convencional.

O importante é salientar que esta composição, que traz o nome da obra, *Payador, pampa e guitarra*, apresenta um dos principais objetivos de seu projeto – a intensa aproximação entre gaúchos e *gauchos*, a partir do espaço geográfico e imaginário da pampa, em que são contadas as suas histórias e conquistas, mantendo viva a cultura gauchesca através do canto dos *payadores* e das cordas de uma guitarra.

4.2. TOBIANO CAPINCHO (POEMA)



Após o acontecimento da Semana da Arte Moderna no Brasil, em fevereiro de 1922, a literatura nacional passou a apresentar, além de uma forte crítica à burguesia e seus caprichos, um verdadeiro rompimento com os modelos e padrões clássicos, tanto na prosa quanto na poesia. Para Ourique (2003),

Dentro desse contexto político-cultural, onde surgem novas formas de expressar a arte e a cultura “tipicamente” brasileira, é que a poesia perde as suas regras e ganha uma dimensão capaz de abalar as estruturas sociais, de chocar e se fazer notar como um reflexo da própria sociedade, rompendo com o passado e apresentando o Brasil das letras ao Brasil das calçadas. (OURIQUE: 2003, p. 13).

Esse rompimento com o estilo clássico de poesia e a preocupação em escrever sobre a verdade social do campo está presente em Aureliano de Figueiredo Pinto. Uma característica muito forte em sua obra é o regional. Enquanto outros poetas preocupavam-se em escrever o gaúcho para ser entendido de uma maneira universal, Aureliano escrevia para ser compreendido por aqueles a quem cantava. Talvez por isso Noel Guarany e Jayme Caetano Braun tenham escolhido um poema seu para integrar o projeto do LP.

[...] a linguagem e o uso de expressões metafóricas do cotidiano da campanha para expressar sentimentos. Era muito comum o mesmo padrão adotado por Hernández, o da “tradução” da cultura local para se fazer entender. Em Aureliano, ao contrário, não havia uma preocupação em se fazer compreender além desta cultura. (OURIQUE: 2003, p. 23)

É curioso observar que apesar de serem os autores do disco (Jayme e Noel) também poetas, com livros de poemas já publicados, escolheram um poema de outro autor para gravarem no LP. Talvez por ser a temática do poema compatível à proposta apresentada na obra **Payador, Pampa e Guitarra**, ou mesmo por ser Aureliano de Figueiredo Pinto um poeta inspirador e admirado por ambos autores do LP.

Outro ponto que se faz interessante ressaltar é que o poema de Aureliano, gravado por Jayme, foi publicado em 1959, no livro “Romance de Estância e Querência – marcas do tempo”, com o nome de “*Romance de Peão (O Tobiano Capincho)*”³⁵ e, no entanto, está apresentado no disco apenas com o subtítulo – *Tobiano Capincho*. É relevante pensar por que os autores do disco preferiram suprimir o título original do poema. Provavelmente seria uma forma de destacar as lides campeiras do domador e sua astúcia de campeiro, em detrimento ao romance que permeia toda a história contada nos versos.

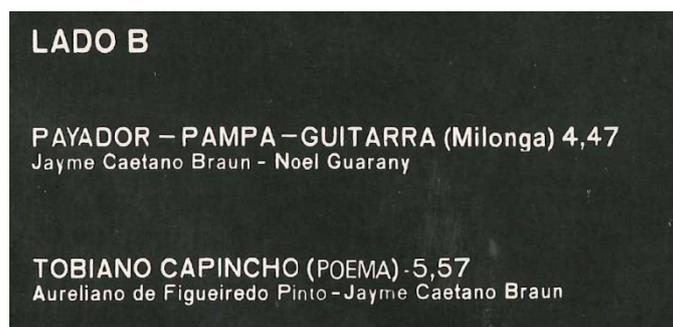


Figura 6: Recorte da contracapa do disco – colocando em evidência a forma como é apresentado o nome do poema.

Talvez, a escolha pelo subtítulo do poema ao enfatizá-lo no LP, tenha se dado tendo em vista a proposta geral da obra – cantar o gaúcho ou *gaucho*, a partir de sua cultura e ofício campeiro – deixando outras questões mais subjetivas, como o amor, para serem tratadas em canções específicas (como *Entre o Guaíba e o Uruguai* ou *Rio Manso*).

O poema narra a história de um peão que passou o fim de semana na cidade e apaixonou-se por uma linda morena. Ao voltar para a estância, chega atrasado para o trabalho e, como forma se redimir, é “obrigado” a montar no

³⁵ Ver anexo I (p. 105)

cavalo mais arisco daquele estabelecimento. Apresenta-se nesse diálogo a vivência campeira em que o peão arrisca a vida no enfrentamento com o animal, por entender que esse é o seu sustento e dele depende.

O que entra em destaque nesse poema é a forma como o peão representado pelo eu lírico, lida com seus sentimentos de coragem, hombridade e valentia, frente àquela situação “*em que um taura arrisca a vida // só pra honrar a patacoada*³⁶!” (Pinto: 1959, p. 87 – grifo nosso). Exatamente pelo uso dessa palavra – “patacoada” – é possível perceber a intenção da mensagem do poema. “*Só pra honrar a patacoada*” representa a estética fracassada, ou seja, é o reconhecimento de que o “centauro dos pampas”, homem e cavalo fundidos num único ser, não se sustenta no homem real. O gaúcho, peão de estância, campeiro, que leva a vida lidando com os animais, também sente medo, angústias e incertezas no manejo de seu ofício. O que se mantém é a fanfarronada.

Diferentemente do que acontece em grande parte das histórias que envolvem grandes feitos de doma e agilidade dos peões campeiros, em *Romance de Peão (O Tobiano Capincho)*, não há o vanglorio nem a ufanía tão comuns nas histórias que envolvem os gaúchos campeiros e seus cavalos. Ao contrário, há a externalização do medo e da insegurança que o peão sentia antes de montar o cavalo e até mesmo a tentativa de esquivar-se daquela situação.

Chego... E, - “Bom dia senhores!”
 largo já meio covarde...
 E me respondem: - “Boa tarde!”
 Dormiu nas palhas paisano!
 Largue esse! E traga o buçal!”

.....
 La putcha que é desigual
 a sorte de um campechano!

[...]
 Pra encilhá o venta rasgada
 foi abaxo de oração...
 E já maneado e enfrenado
 foi luta pra arreglá os troço!
 Rezei quatro Padre-nosso
 só pra sentar o xergão...

(PINTO: 1959, p. 86)

³⁶ Patacoada: Gabolice, jactância, exibição. (NUNES; NUNES. *Minidicionário Guasca*. 8ªed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994, p. 116)

Nos versos citados acima é possível perceber a presença da crença em um ser supremo, ao menos sentida no momento de aflição e ansiedade. Para Ourique (2003, p.83), “essa religiosidade se faz presente em várias partes do poema, vindo a contribuir para a composição da imagem desse gaúcho”.

Contudo, apesar de todo o reconhecimento de que o peão (e aqui entende-se como a representação do gaúcho) acaba aceitando e enfrentando muitas situações de perigo apenas para “honrar a patacoada”, pela exibição ou até mesmo pela vaidade, o que se concretiza ao final do poema é a imagem do gaúcho astuto que vence o animal xucro na força do braço. Para Ourique,

A imagem do gaúcho alcança sua completude quando ocorre a monta do animal, voltando a ser o *centauro* e o *monarca* dos tempos das guerras. O diferencial está em que ele sabe que não o é “em que um taura arrisca a vida // só pra honrar a patacoada!” (p. 87) e descobre um sentido para tudo isso no amor “- Por Ti... A mais linda trigueira! // gineteio a vida intera // no lombo do meu destino!...”(p. 88).

A caracterização do gaúcho presente nos versos de Aureliano, a relação com a herança cultural, a percepção de mundo e a religiosidade, tudo isso permeado com a linguagem peculiar dos habitantes da região, revela o homem em sua integridade. (OURIQUE: 2003, p. 84)

Apesar de o poema ser apresentado no disco apenas como o “**Tobiano Capincho**”, a verdade é que sua história está contada na voz e interpretação de Jayme Caetano Braun, enfatizando a presença do romance, pois, como já havia afirmado Ourique (2003), a razão encontrada para justificar o feito de arriscar a própria vida estava no amor em que sentia pela morena.

4.3. RIO MANSO



A estrutura do refrão aparece nessa canção, mais uma vez. Ela está organizada em três estrofes de oito versos (oitava – também conhecida como estrofe da epopeia) em redondilha maior, sob o ritmo de uma guarânia³⁷.

³⁷ Guarânia é um gênero musical que originou-se da polca paraguaia – assim como o chamamé, e, por isso, lembra na sua sonoridade, o compasso de chamamé. Esses três ritmos são

- | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|
1. O/ lhan/ do /co/ rrer /o / rio,
 2. eu disse quase em silêncio
 3. Tu vais ter que andar muito
 4. para ganhar do meu sonho
 5. E sobre areia fresca
 6. o teu rosto desenhei
 7. E uma paixão impossível
 8. me invadiu, quase chorei

Esta composição é de autoria de Cholo Aguirre, importante compositor argentino, e recebe nova versão de Noel Guarany para a gravação neste LP, inclusive a sua tradução, pois a versão original é em espanhol.

O individualismo e o espírito nômade do guasca estão presentes em Rio Manso³⁸. Mostra-se aqui, o gaúcho que é andejo e não se permite apego ao amor, pois não tem paradeiro, tampouco endereço fixo para constituir uma família. Seu cerne é de homem livre, sem apego a lugares ou amores. Guilhermino Cesar já se referia à presença desse homem rude e *guapo* na literatura sul-rio-grandense, afirmando que “O guasca desconhece o viver sedentário que conduz à monogamia, à adoração de um bem único. A vida andeja não lhe dá tempo para se render, amolentado, aos pés da amada.” (CESAR: 1956, p. 48).

Contudo, como já mencionado, esse gaúcho é antes um homem, um ser humano capaz de sentir e amar, mesmo que não saiba lidar com esses sentimentos, já que “*uma paixão impossível // me invadiu, quase chorei*”. É o que se percebe nos versos abaixo, que por fazerem parte do refrão, enfatizam a sua mensagem.

1. Veja que cabeça louca:
2. pondo teus olhos em mim
3. Eu que sempre ando depressa
4. não vou te fazer feliz
5. Esqueça de mim, te peço,
6. eu sou como o Uruguai
7. Que sem deter sua marcha
8. beija a barranca e se vai.

originários da cultura dos índios guaranis. É considerado um ritmo ternário, mas que originou-se da junção entre o compasso binário e ternário. (Fonte: HIGA, Evandro. **Polca Paraguai, Guarânia e Chamamé: Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS**. Campo Grande: Editora UFMS, 2010)

³⁸ Ver anexo J (p. 109)

A maneira de representar o amor nessa composição é a que se apresenta no projeto do obra – o gaúcho – este andejo, cantador e afeito às lides campeiras não é apegado à formação da família. Ele vive alguns amores, espalhados entre os lugares por onde anda, porém sem manter um vínculo afetivo mais estreito. É assim que se apresenta no imaginário coletivo dos gaúchos “verseadores” e *gauchos* campeadores destas fronteiras.

Apesar disso, não significa que a maneira como ele se relacionava com esse sentimento seja artificial ou pouco sincera, pois, como afirmou Ourique (2009), “o silêncio é a maneira de confessar o amor”. Essa afirmação foi feita durante uma análise de uma passagem do poema “Romance de Peão”, de Aureliano de Figueiredo Pinto (1959), em que diz: *"quanta coisa ela me disse // não dizendo quase nada // quanta coisa ela entendeu // da minha boca cerrada // porteira do coração"*(p. 85), ou seja, é o mesmo *"eu disse quase em silêncio"*, de *Rio Manso*. A falta das palavras integra um ambiente mais genuíno e adequado ao perfil do sujeito representado na canção.

As imagens presentes no poema – o rio e a mansidão – retratam a ideia da passagem do tempo sentida por esse indivíduo, e que enfatiza o não-retorno. Essa impossibilidade de voltar afirma-se na associação ao ciclo das águas, que vai e não retorna, *"eu sou como o Uruguai // que sem deter sua marcha // beija a barranca e se vai"*. E, mesmo que o desejo seja o do reencontro, pois afirma que *"junto a um perfil querido // expus minhas penas de verseador"*, o amor apresenta-se por meio de um simbolismo que prevê e afirma o desencontro, visto que, o andar e andar, sem voltar – assim como a correnteza de um rio – está intrínseco em sua natureza.

4.4. MEU RANCHO



A canção que encerra a obra **Payador, Pampa e Guitarra, Meu Rancho**³⁹, representa na sua estrutura, justamente a união entre culturas através da arte. Isso porque integra a estrutura da *payada* platina e da trova campeira.

A composição é apresentada pelo *payador* em décima espinela. A estrofe é composta por dez versos, em redondilha maior e rima *abbaaccddc*. Somente a primeira estrofe se apresenta dessa forma – como *payada* – e apenas essa é recitada. Na sequência, as estrofes aparecem cantadas em métrica regular de sextilhas (estrofes de seis versos), em redondilha maior e estrutura rimática em *abcbdb* – exatamente a estrutura utilizada na trova campeira.

(primeira estrofe – *payada*)

- | | | | | | | | | | | |
|-----|-------------|---------|----------|------------|-------------|------------|------------|-----|-----|------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 0 | | |
| 1. | É | a/ | si/ | na/ | dos/ | ta/ | pe/ | ja/ | ras | (a) |
| 2. | Essa | de | beber | mensagens | (b) | | | | | |
| 3. | Que | o | vento | traz | nas | aragens | (b) | | | |
| 4. | Do | fundo | da | noites | claras | (a) | | | | |
| 5. | Bordoneando | nas | taquaras | (a) | | | | | | |
| 6. | Ou | pelas | frinchas | da | porta | (c) | | | | |
| 7. | Porque | reanima | e | conforta | (c) | | | | | |
| 8. | O | velho | sangue | guerreiro | (d) | | | | | |
| 9. | E | se | eu | nasci | missioneiro | (d) | | | | |
| 10. | O | demais | pouco | me | importa. | (c) | | | | |

(segunda estrofe – cantada – como as demais)

- | | | | | | | | | | |
|----|--------|-------|--------|----------|------------|------------|------|----|------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 0 | |
| 1. | Nas/ | ci / | no/ | mei/ | o/ | do/ | cam/ | po | (a) |
| 2. | Na | costa | do | banhadal | (b) | | | | |
| 3. | Dentro | dum | rancho | barreado | (c) | | | | |
| 4. | De | chão | duro | e | desigual | (b) | | | |
| 5. | Meu | berço | foi | um | pelêgo | (d) | | | |
| 6. | Sobre | um | couro | de | bagual. | (b) | | | |

A trova é anterior à *payada* aqui no Rio Grande do Sul. É muito popular e identifica o gaúcho em qualquer parte do Brasil. Esta forma de fazer versos, em

³⁹ BRAUN, Jayme Caetano. **Galpão de Estância**. 2ªed. Porto Alegre: Sulina, 1978, p. 103-107. (a 1ª edição do livro data de 1954 – anterior à gravação do disco). Ver anexo K (p. 113)

desafios, já foi acompanhada por instrumentos de corda, como o violão, porém ela passou a ser acompanhada por acordeão, após a sua introdução no Brasil, durante a Guerra do Paraguai. Segundo Mendonça (2009),

O Rio Grande do Sul possui dois tipos distintos de improviso: a pajada e a trova. Este estilo bastante apreciado no Rio Grande do Sul, a trova, é normalmente em sextilha, de linguagem simples e popular. [...] Reconhecida e bastante popular, é desenvolvida em desafio e acompanhada de acordeão. [...] Há estudiosos que dizem que a trova nasce em quadras e depois com o advento do acordeão passa a se valer da sextilha. (MENDONÇA: 2009, p. 113)

Mendonça ainda faz referência sobre a ampla divulgação da trova em contrapartida à *payada*, para o autor,

A sua lenta expansão (da *payada*) em comparação com a troca acontece pelo grau de dificuldade da construção poética. A trova é feita em estrofes de sextilha com apenas uma rima nos pares e os versos ímpares livres, enquanto que a pajada é produzida em décima com quatro rimas que devem estar em todos os versos da estrofe. Graças ao poder de improviso e alto nível cultural de Jayme Caetano Braun, a pajada possui um público mais exigente, então o padrão literário requerido para a pajada mantém afastado um bom número de improvisadores por largo período. (MENDONÇA: 2009, p. 104)

A composição *Meu Rancho*, que é de autoria de Jayme e Noel, tem sua letra musicada através do ritmo de milonga, mais uma vez, assim como ocorreu em *Milonga de tres banderas* e *Payador, Pampa e Guitarra*. Nela ocorre a união dos estilos musicais populares presentes no imaginário representativo do gaúcho – o *payador* e o trovador.

A temática apresentada nessa composição remete à valorização da guerra, tão frequente na cultura gauchesca. Está presente em sua letra, o orgulho de ter um passado heroico em que antigos caudilhos pelearam por sua terra para demarcar essas fronteiras, e ainda afirma que se preciso fosse, pegaria em armas outra vez para a defesa de seu Estado.

meu verso é como o vento
que vai dobrando flechilhas
e floreia compadresco
o hino destas coxilhas
entre os buracos de bala
do pavilhão farroupilha

[...]

Mas pra deixar o sossego
 Do meu rancho macanudo
 Basta só a voz de um clarim
 Com china e cusco me mudo
 Pra defesa do Rio Grande
 Que adoro acima de tudo.

Assim como retrata o centauro dos pampas e o apego à natureza e à vida no campo, e apesar da simplicidade, sente-se realmente favorecido, pois considera riqueza toda a convivência com os animais e o sossego presente na vida campesina

Nasci no meio do campo
 na costa de um banhadal
 dentro de um rancho barreado
 de chão duro e desigual
 meu berço foi um pelego
 sobre um couro de bagual

[...]

É meu vizinho de porta
 Um casal de quero-quero
 Por isso embora índio pobre
 Bem rico me considero.
 Tendo china, pingo e cusco
 No mundo nada mais quero.

O orgulho de ter sido criado em uma vida humilde e rude também se faz evidente nessa composição. As experiências vividas na simplicidade do dia a dia na campanha são referenciadas como marcas de sua identidade gauchesca.

Bebi leite na mangueira
 Numa guampa remachada
 E a cavalo num tição
 Me aqueci de madrugada
 Enquanto o vento assobiava
 Nos campos brancos de geadas.

Brinquei com gado de osso
 Na sombra do velho umbu
 E assim volteando um amargo
 E o churrasco meio cru
 Fui crescendo e me orgulhando
 De ter nascido um xiru.

Assim, é possível perceber que a intenção de misturar, nessa última composição do disco, através das notas musicais de uma milonga, a trova e a *payada*, que identificam figuras que cumprem o papel de cantar o gaúcho – *payador* e trovador – e ainda com uma temática em sua letra que veste mais uma vez o gaúcho idealizado, pode ter sido a intenção que remete o verdadeiro objetivo da obra como um todo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, muitas foram as reflexões sobre as relações presentes entre música, oralidade e literatura. O posicionamento deste estudo pretendeu a análise de uma produção cultural, considerando o seu valor estético e representativo dentro dos estudos de regionalismo e regionalidade na literatura gaúcha. Ao analisar um LP, onde o produto principal é a música, foram “tangeados” alguns passos na tênue fronteira dos discursos que permeiam as significações entre musicalidade e literatura, e que, ao mesmo tempo, separa e une o espaço literário e o musical. Para Jorge Luis Borges,

El lenguaje común basta para las ocasiones comunes, pero cuando se trata de algo esencial; cuando alguien tiene que decir que está enamorado o cuando quiere declarar su gratitud y su maravilla por la milagrosa circunstancia de que Dios haya resuelto alguna vez nacer como un hombre y morir en la cruz como un culpable, entonces debe recurrir a la música o a esa otra música menor, que es el verso (BORGES: 2007, p.49).

É em torno da simbologia do gaúcho que rodeiam as composições da referida obra. Por isso, tornou-se necessário falar sobre identidade cultural gaúcha. Os conceitos sobre identidade são múltiplos e variados. No que diz respeito à identidade gaúcha, ainda existem várias vertentes, não há um consenso que possa desenhar solidamente uma única identidade que represente a simbologia de ser gaúcho. Existem sim, várias formas de identidade cultural.

A obra **Payador, Pampa e Guitarra** propõe uma imagem do gaúcho morador da pampa. Três pátrias (Brasil – Uruguai – Argentina) unificadas por ideais históricos e culturais. Essa visão fica muito evidente (coincidente ou não) em três composições, a saber: *Milonga de tres banderas; Payador, Pampa e*

Guitarra e Meu Rancho. De toda forma, as demais composições também colaboram para demarcar essa proposta, sejam as folclóricas *Na baixada do Manduca*, *Bailanta da Sia Chinica* e *Chamarrita y Vichadero*, ou as romantizadas *Entre o Guaíba y o Uruguai* e *Rio Manso*, ou mesmo o poema de Aureliano, *Tobiano Capincho*. Todas as composições foram escolhidas de forma a integrarem um projeto cultural e estético de representação do gaúcho e sua arte.

Faz-se importante salientar que mesmo sem obterem uma adequada educação formal, esses poetas e compositores – Jayme Caetano Braun e Noel Guarany – foram capazes de construir estruturas poéticas e elaborações metafóricas em suas obras, que correspondem às exigências de todo um arquétipo literário, no que diz respeito ao aspecto formal de construção de rimas, versos e estrofes, bem como na qualidade analítica extraída de seus conteúdos.

O projeto de cantar o gaúcho irmanado além fronteira, sendo gaúcho e *gaucho* um só, uma mesma cultura, dentro de um mesmo ideal, talvez não tenha alcançado a sua continuidade. Que a admiração, o respeito e até mesmo o símbolo que representa a produção cultural **Payador, Pampa e Guitarra**, são vistos até hoje como referência para os músicos e poetas gaúchos, não há questionamentos. Todavia, não houve muitos seguidores, apresentando novos trabalhos com a mesma proposta temática.

Porém, não se pode deixar passar despercebido o trabalho de Luiz Marengo – conhecido músico do Rio Grande do Sul – que regravou trabalhos tanto de Jayme (Luiz Marengo canta Jayme Caetano Braun), quanto de Noel (Luiz Marengo Canta Noel Guarany), porém seus outros discos não seguem uma linha que defenda exclusivamente a proposta de uma cultura *gaucha*, que abrace, num mesmo ideal, gaúchos brasileiros, orientais e correntinos.

Poder-se-ia responsabilizar essa descontinuidade da proposta de cantar uma identidade platina ao poder imposto pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho sobre a arte gauchesca, visto que, quando da criação dos festivais e dos concursos de música nativista, elencaram-se regras que estipulavam o que era ser gaúcho, e isso implicava o estabelecimento de um tipo rio-grandense e brasileiro. Para Tau Golin,

Se os rodeios são a forma de representar idealisticamente o sistema de produção pastoril, os festivais são justamente a melhor maneira de explicá-lo em sua natureza artística, em conjunto com a totalidade da

vida social. Promovidos por instituições que, através de seus estatutos, deixam rígidos parâmetros para as composições, passam a ser a própria “criação artística orientada”. Entretanto, nem sempre é possível identificá-la abertamente, pois a sutileza também é um patrimônio desses certames. Possuem uma roupagem de discussão, como se a questão fundamental fosse a arte, onde os próprios concorrentes se sentem igualmente responsáveis pelo desenvolvimento cultural. Todavia, essa discussão está posta em bases já determinadas pelo Tradicionalismo. (GOLIN: 1983, p. 109)

Após as análises realizadas, pode-se sugerir que *Milonga de tres banderas*, *Payador – Pampa e Guitarra* e *Meu Rancho* sustentam o mote central da obra **Payador, Pampa e Guitarra**. As três composições foram compostas pelos autores do disco e apresentam-se como milongas. É como se estivesse representado, exatamente nessas três composições, o objetivo maior da obra. Primeiro a *Milonga de tres banderas* vem apresentando literalmente a união cultural e ideológica entre gaúcho e *gaucho*, escrita e interpretada em espanhol; em seguida *Payador, Pampa e Guitarra* evidencia a figura enigmática do *payador* e, desta feita, cantada em português; por último, *Meu Rancho*, que enfatiza e instiga o imaginário do gaúcho mitificado, que orgulha-se do seu passado heroico, vive em harmonia com a natureza do campo e mantém o gosto pela rudeza de sua vida simples na campanha.

Payador, Pampa e Guitarra se insere como uma representação da voz do gaúcho pampiano. *Jayme Caetano Braun* e *Noel Guarany*, em função desse processo de identificação, apresentam ecos de uma cultura sustentada no desejo de permanência, de que o “*gaucho no se muera*”. A afirmação contundente de que ele jamais irá morrer evidencia a tentativa de integrar o ontem com o amanhã de uma sociedade, tendo como vertente o canto dos *payadores* em suas mais variadas formas e contextos.

Destaca-se, nessa perspectiva, que o principal elemento que se pôde perceber, a partir das análises empregadas ao longo deste trabalho, foi o de que a cultura é capaz de se renovar e se reinventar ao longo do tempo. Dessa forma, apesar de toda força mítica e ideológica presentes no imaginário cultural da formação do gaúcho e desse cantador que divulga suas histórias através de versos, talvez seja possível que o *novo Payador* guarde elementos capazes de rememorar a cultura sob outros paradigmas e possibilidades.

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Agostinho Luís. **O Pampa na Cidade: O Imaginário Social da Música Popular Gaúcha**. Caxias do Sul: UCS, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Regional), Universidade de Caxias do Sul, 2005.

AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al.]. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 97-134.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. Coleção 36 – Primeiros passos. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983, 83p.

ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). **Regionalismus, Regionalismos: subsídios para um novo debate**. Caxias do Sul: Educs, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. Tradução: Aurora Fornoni et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Estética da Criação Verbal**: [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão: revisão da tradução Marina Appenzeller]. – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BITTENCOURT, Guilherme Pereira. **Palavra, Memória e Imaginário: A Constituição da Subjetividade na Canção Nativista Sul-rio-grandense**. Pelotas: UCPEL, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Católica de Pelotas, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1956-1986)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 44ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAUN, Jayme Caetano. **Bota de garrão**. 5ªed. Porto Alegre: Sulina, 1988.

_____. **Galpão de Estância**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1978.

CAMINHA, Marcelo. **Manual Prático: vídeo aula violão gaúcho**. Disponível em: <http://www.marcellocaminha.com/pdfs/ManualPraticoVideoAula.pdf>, acesso em: 15/03/2015.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. **O estudo analítico do poema**. 6ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1956.

CHIAPPINI, Lígia. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DA TRADIÇÃO GAÚCHA. Site oficial mantido pela diretoria da CBTG. Disponível em: <http://cbtg.com.br/df/>. Acesso em: 24/08/2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura Gaúcha**. Por Alegre: Leitura XXI, 2004.

_____. **Literatura Brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____; GONZAGA, Sergius (orgs.) et.al. **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992, 300p.

_____. **Nós, os gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora da Universidade – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992, 300p.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 5ª ed. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1996.

FLORES, Maura Della Flora. **Objetos da identidade cultural gaúcha: uma leitura através do desing de produto**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: UFRGS, 2010.

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

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: La literatura en segundo grado**. Trad. Célia Fernández Pietro. Madrid: Taurus, 1989.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG. 2006.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. 2ª edição. Porto Alegre: Tchê, 1983, 174p.

INSTITUTO GAÚCHO DE TRADIÇÃO E FOLCLORE. Site oficial do IGTF. Disponível em: <http://www.igt.rs.gov.br>. Acesso em: 13/08/2013.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa: Indústria cultural e cultura regional.** 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

JORNAL DO NATIVISMO. Disponível em: <http://www.nativismo.com.br>. Acesso em: 14/10/2013.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **O Sentido e o Valor do Tradicionalismo.** Porto Alegre: edição do autor, 1954. Tese definidora dos objetivos do MTG, aprovada no primeiro Congresso Tradicionalista do Rio Grande do Sul, em Santa Maria, Julho de 1954.

_____. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho.** 2ª ed. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura - Editora da Cidade, 2008, 117p.

LUYTEN, Joseph M. **O Que é Literatura Popular.** Coleção 98 – Primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACHADO, Gabriel Soares. **A Construção Discursiva da Identidade do Gaúcho na Canção de Luiz Marengo.** Pelotas: UCPEL, 2010. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada), Universidade Católica de Pelotas, 2010.

MARIANTE, Hélio Moro. **Cadernos Gaúchos: História do Tradicionalismo Sul-rio-grandense.** 1ª edição. Porto Alegre: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore – IGTF, 1976.

MAROBIN, Luiz. **A Literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MARQUES, Lílian Argentina B. & Outros. **Rio Grande do Sul: Aspectos do Folclore.** 2ª edição. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1992.

MENDONÇA, Paulo de Freitas. **Pajador do Brasil – Estudo Sobre a Poesia Oral Improvisada.** Porto Alegre: Evangraf Ltda; FUMPROARTE, 2009.

_____. **O surgimento do nativismo.** Disponível em: http://nativismo.com.br/o_surgimento_do_nativismo.htm Acesso em: 16/10/2013.

MORICONI, Italo. **Como e porque ler a Poesia Brasileira do século XX.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 153p.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO. Site oficial do MTG. Disponível em: <http://www.mtg.org.br> . Acesso em 13/08/2013.

NICOLA, José de. **Painel da Literatura em Língua Portuguesa: teoria e estilos de época do Brasil e Portugal.** São Paulo: Scipione, 2006.

NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. **Minidicionário Guasca** – extraído do dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul, dos mesmos autores. 8ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al.]. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

OLIVEN, Ruben George. A fabricação do gaúcho. In: **Ciências Sociais Hoje**. São Paulo: Cortez, 1984, p.57-68.

_____. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. 2ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 228p.

OURIQUE, João Luis. **Poesia e história em Aureliano de Figueiredo Pinto**. Santa Maria: UFSM, 2003. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários.

_____. **A poesia regionalista gaúcha como elemento de valorização do autoritarismo e da violência na região do prata**. Santa Maria: UFSM, 2007. Tese de doutorado em Estudos Literários.

PAIXÃO, Darcy. **O que é MTG. Questionamento e perspectivas**. Vol.1. Santa Maria, IU UFSM, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. 2ª edição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, 141p.

POZENATO, José Clemente. **O Regional e o Universal na Literatura Gaúcha**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.

RACEDO, Graciela. **El gaucho: formación, significância y vigencia de um mito**. 2ª Ed; Córdoba – Argentina: Universitas, 2008.

RAMA, Ángel. **Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RENNÓ, Carlos. **Poesia literária e poesia de música: convergências**. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al.]. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.49-71.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. Coleção 110 – Primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9ª Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

SILVEIRA, Sabrina Pereira. **Imagem da Moenda da Canção: Planejamento Estratégico e Mudança de Posicionamento**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

Monografia (Bacharel em Relações Públicas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SOPEÑA, Federico. **Música e Literatura**. [tradução Cláudia A. Schiling]. São Paulo: Nerman, 1989, 205p.

TATIT, Luiz. **Elementos para análise da canção popular**. Cadernos de Semiótica Aplicada [da] Universidade Estadual Paulista – Unesp. Vol. 1, n. 2, p. 7-24, dez. 2003.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO B – Parte interna da capa do LP Payador, Pampa e Guitarra

Com sua estampa jovem e simpática de guitarrista e cantor Missioneiro, Noel Guarany lembra-nos de imediato a lenda do "Anguera", o índio zizado que depois de batizado se não apenas alegrar mas votado, de corpo e alma, a alegrar todo o mundo ao seu redor. Ouve canto, e voz moça e brejeira, lírica e brincalhona de Noel Guarany atua como um tônico reanimador, autêntico limpa-bancos de galpões e salões de baile. Cada vez que o escuto, rimbo ou um pouco e me rejeto galopando contra o vento, nas oléurias da campanha, ou contrito diante das ruínas cheias de oníricos vozerios, salmos, rufos de tambores e sapateados do povo de São João Velho, linduro de São Miguel. Noel Guarany é único, está sozinho e reconstrutor autêntico Rio Grande gaúcho, dos ritmos limpidos e joviais, isento das notas caducas e sofisticadas que nos vêm de decadência dos grandes compositores europeus e que as elites corruptas de América perambulam num ato suicida. O Rio Grande se moderniza, a legislação allandegária ergue muros mais fortes que os alambrados de arame para separar nossas Pátrias gaúchas, mas isso tudo de nada valerá para nos distanciar, a brasileiros do sul e a americanos de caras morenas e vozes líricas, enquanto houver a presença insinuante e as milongas, chamarritas e canções campeiras e populares de Noel Guarany. Agora, neste disco, unido seu fabuloso dom musical, que se mantém fiel às inspirações nítidas, a poesia bagual e forte deste vento minúsculo dos Payadores, que é Jayme Caetano Braun, Noel Guarany ampliou não apenas a área de sua influência, como a do fortalecimento da unidade sentimental e étnica dos povos americanos.

O "Anguera" da canção sul-riograndense transpôs as fronteiras para alegrar animas e ambientes com suas melodias singelas, estuantes, irresistíveis.

HUGO RAMÍREZ

NOEL GUARANY



AS TRÊS BANDEIRAS
Do Payador Missioneiro da Colônia do Sacramento, derivarem os galchões de três Pátrias...

Porque a terra nua e xurra, só o pioneiro é quem a veste, reparte e amansa. As nações se emularam e das raízes das civilizações, brota a poesia e o cantor. Dos lendários bárbaros de troncos que sacudaram a conquista, como ríscas queimadas de coivara, cracou heráldico o payador, entre orfãs históricas de vaqueanos, domadores de potros e pradoes degado bravio.

Na encruzilhada de vibração sensitiva que sacudia a terra, ardores de posse, reduzindo à submissão o malto reacionário, foi ele a síntese melodiosa de momentos emotivos, nos colúcos da guitarra acompanhando o pulso do coração pauperrino, que deixava de ser a gleba ináspila, para se tornar em uma Pátria estremecida. Do ambiente amoroso, que a terra encandecida, surgiu, como da sarga ardente, o vulto que definiu, nos verdes e nas toadas, a tempera de corajoso e fibra de resignação.

Este perfil de aventureiro desprendido, que atravessou as eras, embevecendo brutos nos galchões de ceticismo e, exaltando culturas, na exposição grosseira e feminina da terra, como talento de barro e fulgurâncias de rimas de couro-cru, cabe e se confunde no perfil arrogante de JAYME CAETANO BRAUN. — É o relógio do tempo que gira, atirando aos véscus, o tique-taque rimado, réplica do ruído de cascos que selaram e consagraram todas as conquistas e que, na igualdade dos acordes, são rimas, que aromatam as canções — é a alma do poeta, é o coração de terra que, através de expressão e da poesia, com suas civilizações de espírito, confeita o mundo de uma poesia de prata.

BALBINO MARQUES DA ROCHA

JAYME BRAUN



A bota de garrão de potro.



Em 5 de agosto de 1974, um reduzido número de autênticos gaúchos, funda em Bagé o CENTRO NATIVISTA GASPARD SILVEIRA MARTINS. Conhecedores e admiradores do Rio Grande de Antanho, cuja história é um livro aberto, onde em cada página se nos apresenta a humildade, a hospitalidade, o sacrifício, a bravura, o heroísmo e o amor desenfreado do GAÚCHO pela terra, resolveram, cultivando as tradições, patrocinar este disco, onde, sob nomes de reconhecida capacidade, propagam em elevado grau cultural, aquilo que é nosso.

NOEL GUARANY e JAYME CAETANO BRAUN, ultrapassaram a linha imaginária da fronteira, onde Brasil, Uruguay e Argentina, com os mesmos costumes, tendo a diferença dos somente o idioma, formam o homem "GAÚCHO" para nós e "GAÚCHO" para nossos irmãos. São Três Bandeiras que tremulam em cores diferentes, abraçadas.

ANEXO C – (Lado A) – “Milonga de três bandeiras”, Jayme Caetano Braun e Noel Guarany

Vieja milonga pampeana
Hija de llanos y vientos,
chiruzza de cuatro alientos
de la tierra americana;
Vieja milonga paisana
de los montes y praderas,
tus mensajes galponeras
trenzaron en la oración
al pie del mismo fogón
los gauchos de tres banderas.

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

A tu conjuro pelearon,
vieja milonga machaza
los centauros de mi raza
que al más allá se marcharon
y las hembras te besaron
con cariño y con amor
cuando en la guitarra flor,
enredada en el cordaje,
fuiste un llamado salvaje
al corazón del cantor!

Milonga - poncho y facón,
calandria pampa y lucero,
grito machazo del tero,

calor de hogar y fogón,
milonga del redomón,
llevando patria en las ancas,
milonga de las potrancas
milonga de las congojas
milonga divisas rojas,
milonga divisas blancas.

Blanco y azules pañuelos,
celeste verde amarillos,
milonga de los caudillos
que hilvanaron nuestros suelos,
milonga de los abuelos
de las cepas cimarronas,
milonga de las lloronas
repiqueteando de lejos,
milonga de los reflejos
en las trenzas de las peonas.

Martín Fierro - el viejo Pancho,
Blau Nunes y Santos Vega,
tu sonido gaucho llega
parido en el mismo rancho
y a lo largo y a lo ancho
dibuja el suelo patricio
cuando el payador de oficio
repunta en vuelo bizarro,
lanceros de Canabarro,
rastreadores de Aparicio.

Con tu sonido encadenas
en el mismo pampa dialecto,
Antonio de Souza Neto,
poncho - lanza y nazarenas,
milonga sangre en las venas
de la historia que se aleja,
leyenda de patria vieja
que hizo del cielo divisa
con Justo José de Urquiza,
Juan Manuel Lavalleja.

Milonga de tres colores
punteada en cuerdas de acero,
cuando el último jilguero
ensaya sus estertores,
nosotros los payadores,
de la tradición campera,
saldremos a campo fuera,
por los ranchos y fogones,
tartamudeando oraciones
pa' que el gaucho no se muera

Pero él jamás morirá,
gaucho no puede morir,
es ayer y el porvenir,
lo que fue y lo que vendrá,
la lanza y el chiripá
podrán quedar en el repecho,
Pero - Libertad y Derecho,
Dignidad y Gauchearía,
el Patriotismo y la Hombría
los guardamos en el pecho.

Milonga de tres banderas,
templada por manos rudas,
mensaje de Dios, sin dudas
sin cadenas ni fronteras,
mañana por las praderas
el viento pampa rezonga
con su guitarra de estrellas
haciendo patria con ella
pues donde hay patria, hay milonga.

ANEXO D - (Lado A) “Na baixada do Manduca”, Noel Guarany (inspiração folclórica)

Lá na baixada do Manduca
hay rebuliço de china
Três guitarras orientales
e uma gaita correntina
E um biriva Rio-grandense
com toadas lisboinas

(Refrão)

**E dê-lhe mate pelos cantos
no compasso da chamarra
Entra Juca e sai manduca,
dê-lhe cordeona e guitarra**

O chinaredo lá da estância
se “aprepara” já faz dias
Segundo Siá Basilícia
vai trazer várias famílias
Pra escutar o Dom Ortaça
e o gaiteiro Malaquia
E um cantor da Bossoroca
que canta com galhardia

(Refrão)

Jaguarão Chico e Vichadero,
se alvorotou a peonada,
Do caseiro ao capataz
todos de bota ensebada
E o careca Saragoza
nem liga pras gineteadas

(Refrão)

A prendinha Ana Luísa
filha do nosso patrão
Já encardou água de cheiro
vindo de outro rincão
E um delantal colorado
partido de sua opinião

(Refrão)

ANEXO E - (Lado A) "Bailanta da Sia Chinica", Noel Guarany (inspiração folclórica)

Hoje tem baile na bailanta da Chinica
só não baila quem se "achica"
e só perde quem não vai
tem muitas moças que vieram do outro lado
Dez caíque carregado já atravessou o Uruguai

A siá Otacília vai trazer a 'fiarada'
Pra dançá inté a madrugada
Com os 'fio' da sia Chandica
O Possidônio, com ciúme do Telesforo
Só por causa do namoro
Com as primas da sia Chinica

Eu que sou moço, guitarrero e preparado
Já arrumei tudo emprestado
Meus amigos não falharam
Tenho certeza que vou ser o bom da sala
Pena me faltar o pala, que faz tempo me roubaram

Carniaram um porco, uma ovelha e uma vaca
Três arrobas de batata
E um panelão de "puchero"
Por isso eu digo
"só não baila quem se 'achica"
O baile da siá Chinica é um fandango missioneiro

ANEXO F - (Lado A) "Chamarrita y Vichadero", Carlos – Santiago Soares de Lima

Chamarrita, chamarrita
Chamarrita y Vichadero
Te canto bien despacito
P'a que aprenda los puebleros.

La frontera está cerquita
Ya nos vamos a arrimar
Con la marcha de esta noche
Tal vez la pueda cruzar
Pero no importan las leguas
Que mi tropa ha de marchar
Si a la vuelta compañero
Mi china me ha de esperar

Opa, opa, forma boi
Chamarrita do meu pago (estribilho)
Voltarei pra o teu amor...

Igrejinha, Pirahi
Me vuelvo alegre y feliz
Por paso real de San Luiz
Hospital y Vichadero
Pueblito en esa ocasión
Quiero llegar en seguida
Y no encontrar-te dormida
Prendita del corazón.

Opa, opa, forma boi
Chamarrita do meu pago
Voltarei pra o teu amor...

ANEXO G - (Lado A) “Entre o Guaíba e o Uruguai”, Noel Guarany e Neto Fabrício

Olhando para o rio Guaíba
Senti uma mágoa, algo diferente
Será que alguém pintou esse rio
Como vi essas águas, sinceramente.

O aguapezal vagando como eu,
Um pescador sonhando como eu
Muitos olhares olhando igual ao meu
E mil romances tristes qual o meu.

Nessas águas calmas
Contando segredos
Pra quem vive nelas
Pinta céu e suor
Paira o ódio e o amor
“Nuanciando” aquarelas.

Olhando para o rio Guaíba
Cantei minha mágoas
Que até me distrai
E faz lembrar com saudade
Ver a realidade
Do rio Uruguai.

**O aguapezal vagando como eu
Um pescador sonhando como eu
Muitos olhares olhando igual ao meu
E mil romances tristes qual o meu.**

**Nessa águas calmas
Contando segredos
pra quem vive nelas
Pinta céu e suor
Paira o ódio e o amor
“Nuanciando” aquarelas.**

ANEXO H - (Lado B) “Payador – Pampa – Guitarra”, Jayme Caetano Braun e Noel Guarany

Payador - pampa e guitarra,
Guitarra - payador – pampa
três legendas de uma estampa
onde a retina se amarra,
payador - pampa e guitarra,
flecões de pátria e poesia
alma - terra e melodia,
sangue de um no corpo d'outro
botas de garrão de potro
da lonca da geografia.

Payador - alma e garganta,
emoção e sentimento,
melodioso chamamento
que da terra se levanta
parecendo quando canta,
com entonação baguala
que as aves perdem a fala
e o vento apaga os rumores,
pois para escutar payadores
até o silêncio se cala.

Pampa - matambre esverdeado
dos costilhares do prata
que se agranda e se dilata
de horizontes estanqueados,
couro recém pelechado
que tem pátria nas raízes
aos teus bárbaros matizes,
os tauras e campeadores
misturam sangue as cores
pra desenhar três países.

Guitarra - china delgada que
um dia chegou da Ibéria
para tornar-se gaudéria -
da pampa venta rasgada,
- ao payador amasiada, -
nas soledades charruas,
- morando em quartos de luas, -
guitarra e lua são gêmeas,
- e Deus não fez duas fêmeas
mais lindas do que estas duas.

A guitarra - o Payador e o pampa -
sempre afinados
são cordas dos alambrados da vida,
esse corredor;
paz - liberdade - e amor
que nunca serão proscritos
porque nos ermos solitos
onde o canto se desgarra,
cada alma é uma guitarra
presa entre dois infinitos

ANEXO I - (Lado B) “Romance de Peão (O Tobiano Capincho)”, Aureliano de Figueiredo Pinto (1959). – apresentado no disco como: “Tobiano Capincho – (poema)”

Este tobiano daestância
Foi o bicho mais maleva
Que o diabo inventou pra um peão!
Zolhos de chancho, cabano,
sargo, coiceiro, aragano,
maneteador e bufão.

Peão que chegasse atrasado
na Segunda, mui sovado
da farra pelo rincão
já se sabia – a sua pena
era encilhar o ventena
Que ansim mandava o Patrão.

Uma feita... era segunda...
Na Estância... ao clarear do dia...
Com cara de laço novo...
Cheguei... Já estava o meu povo
na mangueira... E alguém gritou
quando já davam o cavalo:
- Lace o tobiano Capincho
pra esse que vem dos bochincho
do rincão dos Cantagalo!

Que sina... Se eu tinha o peito
mais puro que a estrela d'alva
Que bico de beija flor!
Qual bochincho... Se eu voltava
de ver a prenda que amava
todo enredado de amor.

Virge do céu!... Será o diabo...
Um cristão que andou bailando
por duas noite e treis dia
com no ouvido as harmonia
da cordeona retrechando
e o coração sarandeando
numa havanera macia...

Nos olhos tontos de sono
 como em espelho pequeno
 aquele corpo moreno
 com crespos que o vento bate!
 E o auroma à flor e a sereno
 que vem na prosa em cochicho...
 - Que auroma!... Não vi em bolicho...
 nem nos baús dos mascates.

E os negros olhos ariscos
 como iraras bombeaderas
 nas poças que a seca embarra
 na sombra de um caponete...
 E que maneiam ginete
 como pealo de cucharra!

Quanta coisa ela me disse
 não dizendo quaje nada!
 Quanta coisa ela entendeu
 da minha boca cerrada
 - porteira do coração!
 ... E agora, eu moço monarca,
 chego batendo na marca
 no meu ofício de peão...

Bonito! agora acordar
 de um sonho que é um lindo engano!
 Soltar o corpo franzino
 em que envidei meu destino
 pra me trompar com o malino
 que é este Capincho tobiano!

.....

Chego... E, - "Bom dia senhores!"
 largo já meio covarde...
 E me respondem: - "Boa tarde!
 Dormiu nas palhas paisano!
 Largue esse! E traga o buçal!"

.....

La putcha que é desigual
 a sorte de um campechano!

Vinha o tobiano no laço
 Como “dourado” na linha!
 ligeiro como tainha,
 como traíra de açude!
 dando mais pulos e saltos
 do que um calcuta na rinha!
 Haaa!... quando a sorte é mesquinha
 não hai feitiço que ajude!

Pra encilhá o venta rasgada
 foi abaxo de oração...
 E já maneado e enfrenado
 foi luta pra arreglá os troço!
 Rezei quatro Padre-nosso
 só prá sentar o xergão...

Cheguei a carona e os bastos
 e quando a cincha tinha
 o infame se foi pro céu.
 Voltou... Tombou de boléu.

.....
 Quaje perdendo o chapéu
 rezei quatro Ave-Maria...

E o urco, como um bodoque!
 Traçoero... olhando pra trais,
 com a cincha no osso do peito!
 ... E eu... le ajeitando... com jeito...
 por causa do capatais...

Depois de bem encilhado
 Tranqueou com passo de tango
 muito mal intencionado,
 encolhido e retovado!
 Eu vi minha vida piquena...
 Corri os olho nas chilena
 e olhei pra tala do mango...

Na voz de – “Bamo moçada!”
 Campeei a volta e montei
 Certito e firme nos basto!
 Já o bicho se vinha urrando
 Ladeadito... e se brandiando

Como quatiara de arrasto...

Nóis fumo daquela toada...
nessa dança desgranida
em que um taura arrisca a vida
só pra honrar a pataquada!

.....
Depois... de focinho gacho
Garrou ladera em descida
na fúria despavorida
de um touro num costa-abaxo!

Me encomendei pro Senhor!
Também pra Virge-Maria!
Nem sei como arresestia
ansim blandito de amor!
E sem amadrinhador
nesse lançante tremendo
me fui solito... me vendo
Mais triste que um Payador!...

Rodou... E ficou roncando!
Quebrado!... É o fim do Capincho!
E eu... paradito!... E, com tino
a pensar desta maneira:
- Por Ti... A mais linda triguera!
gineteio a vida intera
no lombo do meu Destino!...

ANEXO J - (Lado B) “Rio Manso”, Cholo Aguirre

Olhando correr o rio,
eu disse quase em silêncio
Tu vais ter que andar muito
para ganhar do meu sonho
E sobre areia fresca
o teu rosto desenhei
E uma paixão impossível
me invadiu, quase chorei.

(Refrão)

Veja que cabeça louca:
pondo teus olhos em mim
Eu que sempre ando depressa
não vou te fazer feliz
Esquece de mim, te peço,
eu sou como o Uruguai
Que sem deter sua marcha
beija a barranca e se vai.

Numa noite missioneira
daquelas que não se iguala
Estava na costaneira
conversando com a água
Janeiro estava emitindo
com o rio o seu calor
E junto a um perfil querido
expus minhas penas de verseador.

(Refrão)

ANEXO K - (Lado B) “Meu Rancho”, Jayme Caetano Braun

É a sina dos tapejâras
Essa de beber mensagens
Que o vento traz nas aragens
Do fundo da noites claras
Bordoneando nas taquaras
Ou pelas frinchas da porta
Porque reanima e conforta
O velho sangue guerreiro
E se eu nasci missioneiro
O demais pouco me importa.

Nasci no meio do campo
Na costa do banhada
Dentro dum rancho barreado
De chão duro e desigual
Meu berço foi um pelêgo
Sobre um couro de bagual.

Bebi leite na mangueira
Numa guampa remachada
E a cavalo num tição
Me aqueci de madrugada
Enquanto o vento assobiava
Nos campos brancos de geada.

Brinquei com gado de osso
Na sombra do velho umbu
E assim volteando um amargo
E o churrasco meio cru
Fui crescendo e me orgulhando
De ter nascido um xiru.

Depois de andar gauderiando
Por muita querência estranha
Hoje vivo no meu rancho
Na humildade da campanha
Junto a chinoca querida
E um cusco que me acompanha.

É meu vizinho de porta
Um casal de quero-quero
Por isso embora índio pobre
Bem rico me considero.
Tendo china, pingo e cusco
No mundo nada mais quero.

Na estaca em frente do rancho
Dorme o pingo, meu amigo
Companheiro que eu adoro,
Prenda guasca que bendigo
Pois alegrias e penas
Sempre reparte comigo.

E quando de noite, a lua
Vem destapando meu rancho
Agarro na gaita velha
Que guardo erguida no rancho
E dando rédeas ao peito
Num vanerão me desmancho.

E ali pela solidão
Onde meu canto escramuça
Parece que a noite velha
Cheia de mágoas soluça
E a própria lua pampeana
No santa fé se debruça.

E meu verso é como o vento
Que vai dobrando as flexilhas
E floreia compadresco
O hino destas coxilhas
Entre os buracos de bala
Do pavilhão farroupilha.

É mesmo que bombeador
Dos piquetes de vanguarda
Que vem abrindo caminho
Pelas tropas da retaguarda.
Enquanto a cordeona chora
Meu cusco fica de guarda.

Mas pra deixar o sossego
Do meu rancho macanudo

Basta só a voz de um clarim
Com china e cusco me mudo
Pra defesa do rio grande
Que adoro acima de tudo.

ANEXO L – “Romance do Pala Velho”, Noel Guarany

Uma vez fui na cidade,
Na maldita perdição,
Lá perdi meu pala velho
Que me doeu no coração.
Quando voltei da cidade
Vinha com dor na cabeça
Cheguei fazendo promessa:
Deus permita que apareça.

Encontrei xirú do posto
E não deixei de maliciar
Que ele achou meu pala velho
E não queria me entregar.
Fui dar parte ao comissário,
Ficou pra segunda-feira
Me levaram na conversa,
E se foi a semana inteira.

Veja as coisas como são,
Como se forma a lambança
Que pelo mal dos pecados
Era o forro das crianças.
Com este meu pala rasgado
Passava campos e rios
Com este meu palinha velho
Não temo chuva e nem frio.

Foi forro para carpetas
Em carreiras perigosas
Inté serviu de agasalho
Pra muitas prendas mimosas.
Inté nas noites gaudérias
Meu pala, soltito ao vento,
Ia abanando pachola
Pras luzes do firmamento.

Informem nas vizinhanças
Este triste sucedido
Quem tiver meu pala velho
Que prendam este bandido.
Neste mundo todos morrem
Da morte ninguém atalha
Me entreguem meu pala velho
Para mim levar de mortalha.

ANEXO M - “Décima do Despachado”, Aureliano de Figueiredo Pinto (1959).

Queria os campos da Estância
mas muito mais que o Patrão.
Patrão – um bem de interesse.
Ele – um bem do coração.

Ali se tinha criado,
tranqueando no peticito.
Ali ficara mocito
- algo meio entonadito –
mas muito considerado.

Que tempos tinham volvido
da era do petição!
Até que as suas chilenas
andassem mordendo apenas
virilhas de redomão.

Do açude grande da frente,
aquela água era sua:
pra alivianar bagualada
e adonde, de madrugada,
nadava em noites de lua.

Como queria o rodeio
da Invernada do Rincão!
Não porque lá o gado engorda,
mas porque ali andou sobendo
coisas da vida... E aprendendo
como se estende uma corda.

Primeira vez que boleou
voando um potro à la cria,
foi na coxilha macia
dessa invernada buerana.
- Se foi um tiro bonito!
voltou cantando solito!
cantigas da Quero-Mana...

Daquele galpão do fogo
- roncava toda a peonada –
foi que fugiu, com mau jogo,

no redomão do Lencina,
naquela noite lembrada!
Cortando pela canhada,
Para campear uma china.

E de um domingo de inverno
guarda o recuerdo taul.
Domingo... não há quem mande.
Então foi ver a *bonecra*,
com o poncho de pano azul
e as botas de cano grande.
Não há um que não se abrande
com estas morochas do Sul.

Com o chapéu mais gaúcho
que um fabricante já fez!
Com essas chilenas de luxo
Limadas em cada mês.
Um colorado no ombro!
E um tirador... um assombro
sobre a bombacha xadrez.

Na salita em luz morteira
pela garoa lá fora,
junto da prenda que adora
'stá como pampa em capoeira.
E, se trata de ir-se embora,
é que o chama a obrigação.
Convida o pingo na espora,
já com as estrelas boieiras.
Desjarreteando à la bruta
a aragana reclusa
das alegrias matreiras...

Dava gosto, num aparte
de novilhada pavena,
no zaino-negro *Ventena*,
no sol com que março escalda,
sacando boi, mui pachola,
com o laço à la bate-cola
e o pala na meia espalda.

Como ele amava essa Estância
muito melhor que o Patrão!

Foi ali que se fez homem,
de piazito a gauchão.

Foi ali a sua proeza
que o sagrou na redondeza
e eu conto, porque enxerguei:
- Era um famoso aporreado,
meio salgo, salmilhado,
e a lo mais, já respeitado
de domadores de lei.

Ele montou no Gambeta
e foi surrando alternado,
com gritos de bugre louco.
Só cortando na paleta
nem muito, nem muito pouco.
Depois de quatro galopes
amoleceu a galheta.
Com quatro toadas de mango,
já dava pra ir a um fandango,
como matungo sotreta.

De tudo isso se alebrava
quando se viu despachado!
Da Estância posto de lado
(como um inútil pilungo;)
como sovêu ramalhado;
como potro torto e troncho;
como caco de urucungo...

.....

Na garupa atou o poncho
e o lacito enrodilhado
sobre o quadril do matungo.

Umás roupitas na mala...
Largo chapéu desabado
sobre o olhar machucado,
de índio que ainda tem brio.
Fechado em silêncio fundo,
saiu tranqueando... pra o Mundo...
pra o mundo que ainda não viu...

Depois... Galpões de outros pagos...
Alambrados... Tropas... Canchas...
Por bolichos e piguanchas
no pelo a pelo da sina.
Com as miseriadas ganâncias
de tanto bicho sovina!
Foi mermando... Ansim... De valde...
sobre um oitão de arrabalde
na colhera de uma china.

E quem o vê na gaiota
nuns fretezitos mixados,
ou reatando as cambotas
- nuns trapos mui remendados,
já sem pilchas e sem botas,
e os crespos mouro-prateados –
já nem conserva distância!
- E ainda é um campeiro, - alma e jeito!
Guardando em baú perfeito
bem enterrado no peito
velhas gauchadas da Estância...