

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
CAMPOS LITORAL NORTE  
DEPARTAMENTO INTERDISCIPLINAR  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DINÂMICAS REGIONAIS E DESENVOLVIMENTO -  
PGDREDES

PEDRO LEANDRO SCARPARO SILVEIRA

**AS FRONTEIRAS SIMBÓLICAS E DISPUTAS IDENTITÁRIAS NO FESTIVAL TAFONA  
DA CANÇÃO NATIVA DE OSÓRIO**

Tramandaí-RS  
2022

PEDRO LEANDRO SCARPARO SILVEIRA

**AS FRONTEIRAS SIMBÓLICAS E DISPUTAS IDENTITÁRIAS NO FESTIVAL TAFONA  
DA CANÇÃO NATIVA DE OSÓRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento – PGDREDES da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento.  
Orientador: Prof. Dr. Olavo Ramalho Marques

Tramandaí-RS  
2022

### CIP – Catalogação na Publicação

Silveira, Pedro Leandro Scarparo

As Fronteiras Simbólicas e Disputas Identitárias no Festival  
Tafona da Canção Nativa de Osório / Pedro Leandro Scarparo  
Silveira. -- 2022.

194 f.

Orientador: Olavo Ramalho Marques.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul, Campus Litoral Norte, Programa de Pós-Graduação em  
Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento, Tramandaí, BR-RS, 2022.

1. Festivais Nativistas. 2. Litoral Norte Gaúcho. 3. Identidades  
Regionais. 4. Grupos Étnicos. 5. Tradicionalismo I. Marques, Olavo  
Ramalho, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PEDRO LEANDRO SCARPARO SILVEIRA

**AS FRONTEIRAS SIMBÓLICAS E DISPUTAS IDENTITÁRIAS NO FESTIVAL  
TAFONA DA CANÇÃO NATIVA DE OSÓRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento – PGDREDES da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Dinâmicas Regionais e Desenvolvimento.

Orientador: Prof. Dr. Olavo Ramalho Marques

Aprovada em 3 de agosto de 2022.

Banca examinadora

---

Prof. Ruben Oliven  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Felipe Comunello  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof<sup>a</sup>. Clarissa Figueiró Ferreira  
Doutora em Etnografia das Práticas Musicais pela UNIRIO

## AGRADECIMENTOS

O que buscamos com um trabalho desta envergadura é nos aprimorarmos enquanto pessoas, aprofundarmos inquietações com o fim de descobriremo-nos. Não há necessariamente um objetivo estanque, mas um caminho a ser percorrido, aproveitando-se cada momento vivido com os colegas e professores, as leituras, as trocas de conversas, as questões colocadas, as aulas assistidas, as entrevistas, pois são as bases da construção deste texto.

Assim, face dessa vivência, muitos seriam os agradecimentos, pois tudo colaborou para o resultado deste trabalho, para mim sempre um resultado parcial, tenho mais dúvidas que respostas, no entanto, não procuro respostas, sim o conteúdo das perguntas.

Agradeço à minha família, minha esposa, Angélica Cosme, e à minha filha, Sofia Cosme, pelo sacrifício paralelo e o amor a mim dedicado, e ao meu sogro, Velocino, que reside conosco, apoiando e participando de tudo que acontece. Grato à minha sobrinha Marcela, pelo apoio nas traduções. À minha mãe, Zeni, com quem aprendi a respeitar aos outros e ser honrado. E, em homenagem póstuma, ao meu pai, Airton Pimentel (1938-2020), com quem aprendi os primeiros acordes de violão e a quem devo a “genética musical”; e à minha sogra, Geneci (1944-2020), pelo convívio e aprendizado.

Agradeço a todos os professores do PGDREDES, à UFRGS, dotada de ótimos docentes, convívio que se transforma da admiração em amizade. Então, meu agradecimento à Professora Marlise Amália Reinehr Dal Forno que representa muito o Campus Litoral Norte e abraça a todos, assim, sintam-se todos abraçados.

Aos meus entrevistados, Airton Marques Camargo, Júlio Ribas, Adriana Sperandir, Mário Duleodato, Paulinho Dicasa, Alexandre Santiago, fico muito grato, são vozes da Tafona e foram imprescindíveis na tradução dos acontecimentos no festival. Ao meu amigo e parceiro musical Carlos Hahn, um especialíssimo agradecimento, de importância vital neste trabalho, visto que possui toda a coleção de LPs e CDs da 1ª à 28ª Tafona da Canção Nativa, e gentil e prontamente confiou a mim todo o material. E agradeço aos professores de inglês, Hélio D. Seibel Filho e Yuri Ferreira, essenciais na minha obtenção de proficiência.

Um agradecimento muito especial ao meu orientador, o Professor Olavo Ramalho Marques, sempre muito sereno, solícito, generoso com sua experiência intelectual, não poupa esforços para que cheguemos à compreensão de algum tema, e aberto a trocas, o que faz manter sempre o interesse na continuidade da investigação.

## RESUMO

Os Festivais Nativistas, no contexto do Movimento Nativista Gaúcho, são eventos artísticos que consistem em concursos de música que visam fomentar a criação e produção cultural de cunho regional. Há nas canções concorrentes celebrações de identidades e delimitação de fronteiras simbólicas, pois vivificam mitos de origem e tradições inventadas, em letras, melodias, ritmos, estilos, gêneros musicais e performances no palcos, nas vestimentas escolhidas (algumas de caráter “obrigatório”), assim como no uso de instrumentos musicais específicos “pré-estabelecidos” pelo movimento como pertencentes ou não ao rol de elementos legitimados como atrelados ao “gaúcho”, num sentido de salvaguarda pelos “guardiões” da identidade gaúcha. Esta identidade, supostamente representante da “nação gaúcha” e que se tornou hegemônica nos meios de comunicação e espaços destinados à cultura, viveu intensa construção, transformação e apropriação a partir do final do século XIX no Rio Grande do Sul, e os festivais nativistas foram importantes veículos neste processo. Contudo, como campo de disputas identitárias, nesses mesmos festivais outras identidades emergem, desde que “permitidas” nas triagens ou por regulamentos que estipulam algum critério permissivo, como a que reserva espaço às canções decorrentes de pesquisa sobre determinada identidade formadora do povoamento do território onde acontece o festival. A presente dissertação examina o festival “Tafona da Canção Nativa de Osório” a partir da análise de canções, regulamentos, textos de intenções da administração e entrevistas com pessoas influentes em sua realização. Em meio ao Movimento Nativista, este festival abriu a possibilidade de se verem celebradas outras identidades além daquela do gaúcho “campeiro”, através da premiação destinada às canções decorrentes de pesquisa sobre “temas litorâneos”. Busca-se refletir sobre as identidades litorâneas que tiveram representação no festival, o que se fez ancorado nas teorias sobre identidade, etnicidade e grupos étnicos.

**Palavras-chave:** Festivais Nativistas; Litoral Norte Gaúcho; Identidades Regionais; Grupos Étnicos; Tradicionalismo.

## ABSTRACT

The Nativist Festivals in the context of the Nativist Gaucho Movement are artistic events that consist of song competitions which aim to foment the creation of regional cultural production. In the competing songs there are celebrations of identities and delimitation of symbolic boundaries. The songs vivify myths of invented traditions and origins in lyrics, melody, rhythm, styles, musical genres, stage performances, and chosen costumes (some of mandatory character). The songs also display the use of specific musical instruments, which are pre-established by the movement as belonging or not on the list of legitimized instruments linked to the "Gaúcho", in a sense of the safeguard by the "guardians" of the "gaucho identity". Supposedly represented by the "Gaucho nation", this identity which became hegemonic in the media and spaces destined to the culture has lived through intense construction, transformation and appropriation from the end of the 19th century in Rio Grande do Sul. The nativist festivals were important vehicles in this process. However, like a field of identity disputes, in these same festivals other identities emerge as long as they are "allowed" in the triage or by regulations that stipulate some permissive criterion, such as the one that reserves space for songs resulted from research on the identity that forms the settlement of the territory where the festival takes place. This dissertation examines the festival "Tafona da Canção Nativa de Osório" from the analysis of its songs, regulations, texts of intentions of the administration and interviews with influential people in its realization. In the midst of the Nativist Movement, this festival opened the possibility of seeing other identities celebrated in addition to that of the gaucho rural worker, through the award given to songs resulting from the research on "coastal themes". It seeks to reflect on the coastal identities that were represented at the festival, which was anchored in theories about identity, ethnicity and ethnic groups.

**Keywords:** Nativist Festivals; Gaucho North Coast; Regional Identities; Ethnic Groups; Traditionalism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1</b>	<b>Metodologia.....</b>	<b>17</b>
1.1.1	Coleta de material.....	18
1.1.2	Delimitação do campo.....	18
1.1.3	Realização de entrevistas.....	19
1.1.4	Observação/participação (participação observante) com Etnografia.....	20
<b>2</b>	<b>FESTIVAIS NATIVISTAS.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1</b>	<b>Festival Tafona da Canção Nativa.....</b>	<b>32</b>
<b>3</b>	<b>IDENTIDADES DO LITORAL NORTE DO RIO GRANDE DO SUL NA TAFONA DA CANÇÃO NATIVA.....</b>	<b>53</b>
<b>3.1</b>	<b>Grupos Étnicos do Litoral Norte segundo a formação histórica.....</b>	<b>72</b>
<b>3.2</b>	<b>Grupos Étnicos na Tafona Da Canção Nativa e as Fronteiras Simbólicas.....</b>	<b>81</b>
<b>3.3</b>	<b>Encontro com Ondina Fachel Leal – etnografia do “gaúcho”.....</b>	<b>95</b>
<b>3.4</b>	<b>Festivais e as disputas identitárias e de grupos étnicos.....</b>	<b>102</b>
<b>4</b>	<b>XI TAFONINHA DA CANÇÃO NATIVA .....</b>	<b>113</b>
<b>4.1</b>	<b>Compor, no contexto dos festivais: “A prática de compor” .....</b>	<b>113</b>
4.1.1	objetos e coisas.....	115
4.1.2	As coisas têm vida e interagem no ambiente.....	118
4.1.3	Improvisação e abdução.....	120
<b>4.2</b>	<b>Participação observante na XI Tafoninha da Canção Nativa/2019.....</b>	<b>122</b>
4.2.1	Breve análise das três canções vencedoras da XI Tafoninha/2019.....	131
<b>5</b>	<b>ANÁLISE DAS CANÇÕES DA TAFONA DA CANÇÃO NATIVA.....</b>	<b>136</b>
<b>5.1</b>	<b>Análise do material coletado – critérios para o recorte.....</b>	<b>136</b>
5.1.1	critério 1 – campos de disputa.....	136
5.1.2	critério 2 – momentos paradigmáticos.....	137
5.1.3	critério 3 – textos oficiais e frequência de autores.....	138
5.1.4	critério 4 – atenção à linha litorânea.....	138
5.1.5	critério 5 – das linhas.....	151
5.1.6	critério 6 – edição festiva: a “Tafona das Tafonas”.....	152
5.1.7	critério 7 – da 20ª à 28ª edição.....	160
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>175</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>185</b>



## 1 - INTRODUÇÃO

Por vezes, podemos nos perguntar se somos alguma coisa. Algo ou alguém devemos ser, senão não existiríamos. Mas nos identificamos com algo? Temos alguma identidade? Este pode ser um dos principais problemas do indivíduo na sociedade de hoje, tão homogeneizada, quando se dá conta de que pode não ter uma identidade, ou esta é invisibilizada, e a pessoa estar somente ocupando “papeis” nas instituições sociais. A identidade tem o poder de dominar e também de transformar. Identidade é um fenômeno social, existe com a alteridade, quando há o outro, tanto no sentido individual como a identidade coletiva.

Nas relações e no contato entre as pessoas, aparece a alteridade, na diferença ocorrem as distinções entre nós e eles. Essas distinções são expostas pelas próprias pessoas ao fortalecerem suas identidades, criando e colocando em prática elementos de diferenciação que criam fronteiras simbólicas, em que se incluem membros que se acham "identificados" entre si, e excluem-se os que se acham diferentes. Essas distinções estão na fala, nos gestos, no viver social, também na arte e na música, onde há o exercício do pensamento do que se acha ser. Os festivais nativistas são palcos competitivos, onde têm atividades constantes de criação e demonstração de elementos de fronteiras simbólicas, entre elas as que delineiam grupos étnicos, pois é um ambiente de disputas identitárias de representação e poder.

É o que se pretende verificar nesta dissertação: como aparecem os elementos de fronteiras simbólicas nas canções e manifestações relacionadas às edições de um festival nativista. Para tanto, escolhe-se aprofundar a análise do cenário de disputas identitárias no Festival Tafona da Canção Nativa, que é realizado desde 1989 na cidade de Osório, já teve 28 edições e está inserido no contexto do Movimento Nativista, estabelecido nos processos culturais e artísticos de todo o estado do Rio Grande do Sul, e que ganhou notoriedade e aceitação por parte do público e dos governos, que incentivaram a proliferação desses festivais, todos em formato semelhante para promover a competição de músicas.

Castells, em seu trabalho sobre construção de identidades, ao falar sobre a identidade de projeto, cita Alain Touraine para dizer que esta forma de identidade cria sujeitos, e reproduz em seu livro o texto de Touraine:

Chamo de sujeito o desejo de ser de um indivíduo, de criar uma história pessoal, de atribuir significado a todo conjunto de experiências da vida individual... A transformação de indivíduos em sujeitos resulta da combinação necessária de duas afirmações: a dos indivíduos contra as comunidades e a dos indivíduos contra o mercado (TOURAINÉ apud CASTELLS, 2018, p. 57).

Também Castells, em sua observação intercultural, sobre o sentimento de pertença e identidade cultural, argumenta que

[...] as pessoas resistem ao processo de individualização e atomização, tendendo a agrupar-se em organizações comunitárias que, ao longo do

tempo, geram um sentimento de pertença e, em última análise, em muitos casos, uma identidade cultural, comunal [...]. [...] [P]ara que isto aconteça, faz-se necessário um processo de mobilização social, isto é, as pessoas precisam participar de movimentos urbanos (não necessariamente revolucionários), pelos quais são revelados e defendidos interesses em comum, e a vida é, de algum modo, compartilhada, e um novo significado pode ser produzido (CASTELLS, 2018, p. 110).

Apontar com extrema clareza uma definição para o conceito de cultura, ao mesmo tempo, é tarefa problemática e controversa no próprio meio dos estudiosos dos fenômenos da cultura. Cada indivíduo, ao se desenvolver em suas relações com os outros e com o meio, absorve as formas culturais do grupo, mas também desenvolve - transforma - esta cultura através de suas habilidades. Quando se cria algo que se entende como cultura, na realidade, está-se promovendo a transformação deste legado. Ao mesmo tempo, cultura é a expressão de um povo, nas suas várias formas, na arte, na língua, nas construções, no modo de vida, na interação com outros seres e coisas, é a relação do homem com o ambiente, num processo contínuo de afetação recíproca e desenvolvimento, dentro do mundo em que todos fazem parte da natureza.

Geertz, em “Transição para a Humanidade”, fala na comparação do homem com outros animais, que alguns consideram animais inferiores, constatando-se que o homem, além de fabricar suas ferramentas, falar e criar símbolos, possui não só inteligência, mas consciência, valores, receios, moral, passado e história, sendo assim, somente ele possui cultura (GEERTZ, 1966).

Quanto ao problema da origem da cultura, Geertz, no texto acima citado, rebate a teoria do “ponto crítico”, em que a capacidade do homem em adquirir cultura teria sido conquistada repentinamente, de uma hora para outra, num dado momento da “humanização” de uma linha dos primatas. Na contestação a esta teoria, Geertz afirma que as condições de desenvolvimento cerebral do *austhralopithecus*, com um terço do cérebro do homem contemporâneo, permitiram a este hominídeo ter um início de cultura, explicando que teria sido um processo vagaroso, em que uma “espécie de homem” passou a desenvolver as técnicas e instrumentos, linguagem, simbologias, e que nisto formou-se a cultura, e esta cultura, desenvolvendo-se, fez com que o cérebro e as condições intelectuais do homem, também em virtude da cultura, evoluíssem para uma mudança nas condições de humanidade. Ou seja, a cultura não somente seria um componente do homem mais desenvolvido intelectualmente, como seria a propulsora da evolução humana (GEERTZ, 1966).

Completa Laraia, citando Geertz, sugerindo que a “[...] cultura desenvolveu-se, pois, simultaneamente com o próprio equipamento biológico e é, por isso mesmo, compreendida como uma das características da espécie, ao lado do bipedismo e de um adequado volume cerebral” (LARAIA, 2014, p. 57).

Sabemos que as relações sociais e identitárias são relações de poder. Assim, os eventos culturais também refletem as relações de poder e interesses (estatal, privado, econômico, nacional, global), e estas relações têm suas ações orientadas por diferentes “visões de mundo” com relação a culturas diferentes.

Num sentido próximo, Bateson considera que fomos treinados para pensar a respeito de padrões, com exceção da música, como padrões estáveis. Mas que devemos pensar como uma história, mencionando que “[...] qualquer A é pertencente a B se A e B são ambas partes ou componentes da mesma ‘história’” (BATESON, 1986, p. 21).

Bateson propõe a quebra dos padrões pré-estabelecidos. Nada tem significado se não visualizado num contexto. Por exemplo: a tromba de elefante, se for definida pela função, é um nariz, no entanto, quando se analisa a tromba no embrião, ela ainda não possui esta função. Mas, como a embriologia é formal e tem a primeira definição das coisas por relações formais, a tromba é definida como nariz, mesmo, no embrião, não cheirando nada (BATESON, 1986).

Ainda, com relação à percepção, BATESON, afirmando que “não existe experiência objetiva”, aponta que

Toda experiência é subjetiva [...]. [N]ossos cérebros fabricam as imagens que pensamos “perceber” [...]. [...] Quando alguém pisa no meu pé, o que sinto não é a pessoa pisando no meu pé, mas minha imagem da pessoa pisando no meu pé, reconstruída, partindo de relatórios neurais e atingindo meu cérebro um pouco depois que seu pé aterrissou no meu [...]. A experiência do exterior sofre sempre a interferência do órgão sensorial específico e de caminhos neurais. Os objetos são, assim, minha criação, e minha experiência com eles é subjetiva e não objetiva (BATESON, 1986, p. 37).

Quer dizer que tudo o que pensamos, aprendemos, desenvolvemos, passa pela forma como percebemos, e esta percepção é subjetiva, uma vez que desenvolvida em cada ser de forma especial, individual, conforme as capacidades, habilidades de cada um em seu sistema sensorial. A informação do externo sempre sofre a interferência da forma como cada um percebe com seus órgãos.

Sobre cultura, Bateson escreve que a transmissão da cultura humana se dá pelo aprendizado e não pelo DNA. “[...] O Processo de transmissão da cultura é uma espécie de hibridismo ou mistura de duas esferas.” Ou seja, as habilidades e valores dos pais não são repassados ou repetidos às gerações que vêm, por que o aprendizado da cultura a transforma (BATESON, 1986, 55).

Tim Ingold, em “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, diante do pensamento cartesiano dominante na cultura ocidental, de dualidade, com suas dicotomias implícitas entre pessoa e organismo, sociedade e natureza, da mente como um órgão distinto do corpo, capaz de operar com os dados corporais dos sentidos, e baseado na teoria de James Gibson, propõe:

[...] Em vez de tentar reconstruir o ser humano completo a partir de dois aspectos separados, mas complementares, componentes mentais, respectivamente biofísicos e socioculturais, mantidos juntos com um filme de cimento psicológico, me ocorreu que deveríamos tentar encontrar uma maneira de conversar sobre a vida humana que elimina a necessidade de dividi-la nessas diferentes camadas (INGOLD, 2000, p. 19).

Imaginamos o que sentimos, por que o que sentimos é o que tem alguma significação para nós, ou cultural, ou sensorial, e isto está limitado à nossa percepção, e entendemos e faz sentido para nós, porque dotamos de significação. Nós somos o que nascemos, mas nos transformamos no que construímos pela cultura que absorvemos e transformamos com a nossa capacidade de percepção.

Dito isto, não é possível dissociar minha pesquisa e meus “interesses investigativos” da minha trajetória artística e de minha própria trajetória de vida, mas tive que procurar o afastamento necessário para a análise científica, utilizando minha experiência de vida em favor do interesse de aprofundar as investigações, quebrando as pré-noções com as teorias.

Criei-me na Zona Norte de Porto Alegre, num bairro pobre. A família que morava ao lado da nossa casa era de afrodescendentes. Lembro que, durante minha infância, eu nem me dava conta da diferença de cor de pele, para mim éramos iguais em todos os sentidos, não tinha essa percepção. Brincávamos, tínhamos uma convivência de família, nossas famílias eram praticamente a mesma família.

Naquele ambiente e brincando pela vizinhança, convivi com a diversidade étnica e racial, sem me dar conta dessa diversidade. Mas também lembro que, em certo momento da minha maturidade, percebi que eu repetia falas, frases, piadas, de cunho racista, que amplamente são ditas com “normalidade” no meio social. Então, comecei a ver que aquelas expressões não faziam sentido, as piadas não tinham graça, fui trabalhando um processo de consciência própria de me livrar desses termos racistas que eu repetia ou aceitava, levado pelo racismo estrutural naturalizado que há em nosso convívio.

O estudo identitário é também complexo e não objetivo, requerendo análise aprofundada de aspectos sociais, culturais, étnicos, econômicos, territoriais, e do que é replicado nas linguagens, e formas de dizer as coisas, nos diálogos na sociedade, e nas canções. Neste sentido, Silva (2000) afirma que:

[...] Em geral, ao dizer algo sobre certas características identitárias de algum grupo cultural, achamos que estamos simplesmente descrevendo uma situação existente, um "fato" do mundo social. O que esquecemos é que aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos lingüísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo. Assim, por exemplo, quando utilizamos uma palavra racista como "negrão" para nos referir a uma pessoa negra do sexo masculino, não estamos simplesmente fazendo uma descrição sobre a cor de uma pessoa. Estamos, na verdade, inserindo-nos em um sistema lingüístico mais amplo que contribui para reforçar a negatividade atribuída à identidade "negra". Esse exemplo serve também para ressaltar outro elemento importante do aspecto performativo da produção da

identidade. A eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição. Em termos da produção da identidade, a ocorrência de uma única sentença desse tipo não teria nenhum efeito importante. É de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato lingüístico desse tipo tem no processo de produção da identidade (SILVA, 2000, pp. 93-94).

A escolha dos festivais nativistas como tema: Isto se deu pela minha relação com a arte, por ter me tornado músico, intérprete e compositor, nesta ordem, embora lembrar-me pequeno ensaiando compor música com as seis cordas soltas do violão do meu pai, e as notas musicais de que dispunha, mi, si, sol, ré lá, mi.

Desde cedo comecei a atuar na música com meu pai, Airton Pimentel, grande compositor e intérprete de música regional do Rio Grande do Sul, reconhecido como dos mais criativos compositores do gênero regional. Portanto, os festivais e o meio nativista foram a porta de entrada para mim na música e na arte de criar, onde tive minha segunda formação e influência musical. A primeira foi em casa, ouvindo meu pai cantar e compor, assim como ouvia os discos que dispunha, trazidos para casa pelo meu pai, desde festivais e regionalismos daqui, passando pela “Missa Criolla”, de Ariel Ramirez y Los Fronterizos<sup>1</sup>, com orquestra e outros clássicos eruditos. Depois, na adolescência, discos de Rock, Mercedes Sosa<sup>2</sup>, MPB e outros, e muitas rádios populares, tudo isto alimentou meus ouvidos.

Aos 14 anos já estava nos palcos com meu pai, Airton Pimentel, e com o cantor Leopoldo Rassier. Aos 15 anos estreei em festivais nativistas, em 1980, na 4ª Ciranda Musical Teuto Rio-grandense de Taquara e na Guarita da Canção de Torres. Depois não parei mais de participar, principalmente com meu pai, com quem aprendi muito sobre música empírica, aquela apreendida com a convivência fora das aulas de música, baseada no instinto e experiência, vi meu pai compor muitos de seus “clássicos”, como “Missal das Reses”, “O Rio Grande Tchê” (parceria com Édison Dutra<sup>3</sup>), “Pilchas”<sup>4</sup> (parceria com Luiz Coronel), “Vento Norte”<sup>5</sup> (parceria com Dirceu Abrianos), etc.

Na 4ª Ciranda Musical Teuto Rio-Grandense de Taquara, em 1980, defendemos a música com letra de Luiz Coronel e música de Airton Pimentel, “Pilchas”, obra que fez muito sucesso no meio gaúcho, tendo várias gravações posteriores. No palco, Leopoldo Rassier a interpretou magistralmente. Leopoldo era um “personagem” quando cantava, a cada música

---

<sup>1</sup> “Missa Criolla”, de Ariel Ramirez y Los Fronterizos. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZfsmmU-rbo&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=_ZfsmmU-rbo&t=27s)> acesso em 12 jul. 2022.

<sup>2</sup> Mercedes Sosa. Cantora argentina. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zIDF0i1kcBA&list=PLB048DC67281B0C2D>> acesso em 12 jul. 2022.

<sup>3</sup> “O Rio Grande Tchê”, Airton Pimentel e Édison Dutra. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_iN0mash8ds](https://www.youtube.com/watch?v=_iN0mash8ds)> acesso em 12 jul. 2022.

<sup>5</sup> “Vento Norte”, de Dirceu Abrianos e Airton Pimentel. Coxilha Nativista em 1984. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kkRyij8SKJ4>> acesso em 12 jul. 2022.

ele estudava a caracterização e era orientado pelo amigo Antônio Augusto Fagundes, que lhe dizia qual “pilcha<sup>6</sup>” e adornos que representariam melhor o tema que interpretaria, e fazia isto para realmente impressionar com sua apresentação. Leopoldo sempre usava como sua característica uma “vincha<sup>7</sup>” na testa, a dele era feita com tentos<sup>8</sup> trançados. Nesta música, Leopoldo se “pilchou” a caráter, além de outros apetrechos, amarrou uma boleadeira<sup>9</sup> na cintura e, na apresentação final, ao cantar o refrão da música “[...] atirei as boleadeiras/contra a noite que surgia/noite a dentro entre as estrelas/se tornaram Três Marias...[...]” (CORONEL; PIMENTEL, 1980)<sup>10</sup>, Leopoldo puxou as boleadeiras da cintura e começou a girar acima da cabeça, no entanto, quase batia as boleadeiras nas nossas cabeças, pois estávamos ao lado dele, sentados acompanhando com nossos violões, numa cena hilariante e impressionante, em que baixávamos a cabeça pra não sermos atingidos.

Neste mesmo festival (1980), comecei a conhecer o trabalho musical marcante e importante do compositor Giba-Giba, um dos maiores ativistas negros gaúchos, divulgador e “Guardião” do “Sopapo”. Segundo Maia<sup>11</sup>,

[...] um gênero de tambor de grandes dimensões existente nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre [...]. Este instrumento, produto da reconstrução diaspórica dos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas, no século XIX, foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas três cidades (MAIA, 2008, p. 04).

No palco, Giba-Giba e seu parceiro àquela época nos festivais, Toneco da Costa (violonista e compositor)<sup>12</sup>, levavam o som forte do tambor, vocais femininos e temas sobre a cultura negra gaúcha, a escravidão, temas que eram raros em outros festivais do meio nativista, com terminologias da cultura afrodescendente. Foi das primeiras vezes que vi no meio dos festivais (porque já havia ouvido muitos discos de festivais da época, principalmente da Califórnia da Canção, e tirado as músicas para tocar “de ouvido”), ao vivo, essa manifestação, o que sempre me impressionava pela força sonora dos tambores, os vocais

---

<sup>6</sup> Segundo o Dicionário Gaúcho de Zeno e Rui Nunes “pilcha”, este o nome dado à vestimenta típica do gaúcho (NUNES, 1996, p. 373).

<sup>7</sup> Vincha: “[...] Fita ou lenço que alguns gaúchos usam atar sobre os cabelos para mantê-los presos” (NUNES, 1996, p. 529).

<sup>8</sup> Tinto: “[...] Tira de couro cru utilizada para a feitura de laços, sovéus, tamoeiros, relhos, quer aparelho trançado e inúmeros outros usos (NUNES, 1996, p. 485).

<sup>9</sup> Boleadeira: “[...] Instrumento de que se serve os campeiros para apreender os animais e também para, nas guerras, abater os inimigos (NUNES, 1996, p. 68). É feito com três pedras arredondadas amarradas e trançadas a três tiras de couro.

<sup>10</sup> Pilchas (Pimentel/Coronel): Gravação do LP do Festival 4ª Ciranda Musical Teuto Riograndense: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Alh15hQmWY>> acesso em 01 jun. 2022.

<sup>11</sup> MAIA, Mário de Souza. **O SOPAPO E O CABOBU**: etnografia de uma tradição percussiva no extremo Sul do Brasil. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14346/000665258.pdf?sequence=1&isAllowed=y> acesso em 12 jul. 2022.

<sup>12</sup> Perfil de Toneco da Costa no Facebook: disponível em: <<https://www.facebook.com/toneco.dacosta>> acesso em 01 jun. 2022.

femininos em contracanto com os homens, além das harmonias no violão do ótimo instrumentista e arranjador Toneco da Costa. Eles defenderam a música “Feitoria”<sup>13</sup>.

#### FEITORIA

Negro, moleque, molambo  
De tunda na cacunda  
Fura linho pra tecer [...]  
[...] Feitoria pra fiar  
Trabalhar até morrer,  
Oh, trabalhar, vou trabalhar, uê  
Trabalhar até morrer...  
Da Fazenda Santa Cruz  
Pro Rincão de Canguçu  
Pais e filhos de mães negras  
As mãos negras para o Sul [...]  
[...] Mata o gado pra salgar  
Trabalhar até morrer  
Oh, trabalhar, vou trabalhar, uê  
Trabalhar até morrer  
(Maria Betânia Ferreira/Giba-Giba, 1980).

Também, quando adolescente, fiz parte do “Grupo Carqueja”, grupo formado em razão de uma música que participou da 9ª Califórnia da Canção (1979), “Romanceiro da Erva-Mate”, de Asaph Roque Souza Borba, Ricardo Coelho e Luiz Coronel, cantada por César Passarinho. Eu não fazia parte do grupo na época da apresentação da Califórnia, mas depois integrei o grupo, quando eu tinha 16 anos, fizemos alguns shows com o César Passarinho, depois quem ficou de intérprete do grupo foi o cantor Vitor Hugo. Com este grupo e com meu pai, estive no Festival VII Vindima da Canção Popular (1981), de Flores da Cunha. A música com o Vitor Hugo e o Grupo Carqueja retratava representações da identidade italiana e plantação de uvas, que era uma das propostas daquele festival, VIIª Edição da Vindima da Canção Popular, julho de 1981, vencedora da Categoria Especial do festival, “Vinhas da Esperança”<sup>14</sup>, dos compositores Dilan Camargo, Asaph Borba e Ricardo Coelho. Mais tarde, aos 17 anos, fui “batizado” por Nico Fagundes no programa Galpão de Pedro Guerra, alguns anos depois, adotei Pedro Guerra Pimentel como nome artístico, em homenagem ao meu pai Airton Pimentel.

Com o tempo, vi que os festivais nativistas espelham manifestações da sociedade que evidenciam a disputa de poder identitário, tanto pela presença de certos elementos culturais, quanto pela ausência ou omissão de outros elementos, passíveis de serem investigados. Quanto a isso, nunca me vi satisfeito, buscando sempre trazer em minhas composições algo diferente do que eu via, ou com uma profundidade além da que eu vislumbrara no meio. Para

---

<sup>13</sup> “Feitoria” na 4ª Ciranda Musical Teuto Riograndense (1980): disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCy3loPMb96XHDgFmrMI-fKg>> acesso em 02 jun. 2022.

<sup>14</sup> “Vinhas da Esperança”: disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_udTqV0mmQ](https://www.youtube.com/watch?v=R_udTqV0mmQ)> acesso em 06 jun. 2022.

isto, buscava e era buscado por letristas e poetas do mais alto nível de qualidade, disso tive felicidade.

O tema em si do trabalho é amplo. Identidades do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, no Festival Tafona da Canção Nativa. Mesmo nos submetendo ao material já registrado do festival, como não se falar na formação histórica, ambiental, étnica e cultural da região? E, ao analisar o material criticamente, como não analisar e verificar as ausências, e como omitir as presenças no Litoral Norte que não são ditas na história oficial, como, por exemplo, a apropriação branca europeia, de uma cultura (gaúcha) iniciada pelas circunstâncias históricas, pelos primeiros habitantes destas terras, os indígenas, que são os primeiros "gaúchos", no termo restrito de portadores da cultura "primitiva" da lida do gado bravo que se espalhou pelos campos sulinos a partir de 1600?

Este foi o desafio. Por ser um mestrado, o espaço é mais restrito, mas tentou-se ser abrangente sem ser superficial. Espero ter conseguido.

Os indígenas, presentes na base da existência de povo destas terras, conforme menciona Maestri, "[...] introduziram os colonos no conhecimento das coisas do Novo Mundo. Ensinaram-nos a caçar e a pescar nessas regiões desconhecidas; a plantar o milho, o fumo, a batata-doce, a mandioca; a conhecer e a explorar as plantas e os animais da terra [...]" (MAESTRI, 2013, p. 10), facilitando aos portugueses a exploração do território brasileiro, com seus conhecimentos e como primeiro escravizado brasileiro, tal qual o negro africano o foi em seguida, e que, como força de trabalho, ambos ergueram o desenvolvimento dos primeiros povoados de todos os cantos.

Assim, sempre que participei de festivais, tive inquietações, muitas destas demonstradas nas músicas com tom crítico que participei, que foram se tornando mais profundas na medida que me formava como homem e cidadão, com mais lucidez com relação às situações apresentadas na vida em sociedade.

Essa insatisfação foi, de alguma forma, saciada com este trabalho, uma vez que tive oportunidade de me aprofundar em questões que, até então, não estavam amadurecidas em meus conhecimentos. Diante disso, como organização, busquei falar no capítulo primeiro o que são os festivais nativistas e onde a Tafona se insere. Depois, no segundo capítulo, buscou-se dar um panorama das identidades do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, atentando-se para a formação histórica, social e étnica da região. No capítulo três, faz-se a conexão das identidades com possíveis grupos étnicos, estes aparecendo através de manifestações dos elementos de fronteira, o que se procurou obter através dos materiais das Tafonas, das entrevistas, e da ferramenta da etnografia na XI Tafoninha de 2019.



## 1.1 Metodologia

Para a presente pesquisa, foi utilizado o método qualitativo, por se estar trabalhando com fenômenos culturais, sobretudo com fenômenos e com dados que são dificilmente quantificáveis, com sentidos e significados, valores que as pessoas atribuem às coisas, na dimensão do pensamento simbólico. Não se utilizou o método misto, mesmo que exista alguma informação que seja numérica, pois não foi feito, por exemplo, um tratamento estatístico.

Então, na análise desses fenômenos dentro dos contextos nos quais se inserem, consultaram-se teóricos como Geertz, que afirma que a cultura é pública pois os significados são públicos, são partilhados e necessitam de interpretação. A cultura é um sistema entrelaçado de signos, que Geertz chama de simbologia, mas não é um poder em que se pode atribuir os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições, ou os processos, ela é sim um contexto dentro do qual eles podem ser descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 24).

Gaskell, quanto à pesquisa qualitativa, escreve ser o objetivo desta apresentar uma amostra do espectro dos pontos de vista, o que a difere da amostra de levantamento. Porém, não existe um método único para selecionar os entrevistados das investigações qualitativas. Contudo, como o número de entrevistados é menor, Gaskell sugere que o pesquisador se utilize de sua imaginação social científica para montar a seleção dos respondentes. Ensina que:

[...] [S]eria mais eficiente e produtivo pensar em termos de ambientes sociais relevantes para outros tópicos em questão [...]. [...] Em algumas circunstâncias, a pesquisa pode assumir um procedimento por fases. Neste caso, a primeira fase pode empregar um delineamento de amostra baseado em todas as informações acessíveis anteriores à investigação do tema. Na observação participante, o pesquisador está aberto a uma maior amplitude e profundidade de informação, e capaz de triangular diferentes impressões e observações, e consegue conferir discrepâncias emergentes no decurso do trabalho de campo (GASKELL, 2014, p. 70).

A pesquisa também teve investigação documental, sobre os documentos atrelados à história do festival e foram selecionados para análise conforme os recortes mais especificados abaixo, e constaram de: alguns regulamentos, mais precisamente da 18ª à 28ª edição, dos LPs (da 1ª a 7ª), CDs e seus encartes com letras de músicas, pontuais reportagens impressas e na internet.

Durante o trabalho de pesquisa, apareceram evocações de mitos e heróis do passado, que são uma constante nos temas da composição “gauchesca”. Diante desta realidade, May (2004) ensina o método para analisar um documento que contenha um monumento ao

passado, dizendo ser necessária a análise contextual dos eventos relacionados ao documento:

[...] As maneiras nas quais os documentos são utilizados é claramente uma questão metodológica e teórica, assim como a temática relativa às técnicas que cercam o método. Por exemplo, tome a ideia de que um documento é um monumento ao passado [...]. [...] Para realizar essa modalidade de análise, precisam ser estabelecidos problemas de relevância, alcance e relações entre os eventos. O meio para fazê-lo é utilizar a ideia de uma constante que pode, por exemplo, ser invocada para demonstrar o desdobramento gradual da história em termos do progresso. De fato, grande parte da história sobre a qual lemos é exatamente desse tipo. Entretanto, e se um evento é analisado sem invocar a sua relação com outros eventos como parte, por exemplo, do progresso da racionalização na direção de um suposto mundo melhor? Questionar a necessidade dessa maneira requereria que nós víssemos os eventos e, logo, os documentos a eles relacionados, não como auto-evidentes, mas como parte das maneiras nas quais a verdade é processada (MAY, 2004, p. 205).

Considerando-se que o Festival Tafona da Canção conta com 31 anos de existência e 28 edições, foram necessários recortes, o que fizemos em etapas, como descreveremos a seguir.

#### 1.1.1 Coleta de material

Foi feita a reunião dos LPs (da 1ª até a 7ª) e CDs (da 8ª até a 28ª), e dos regulamentos disponíveis<sup>15</sup>, tanto físicos como na internet, para o estudo dos recortes e escolhas das músicas a serem analisadas, e para estudo das regras para participação no concurso; para auxiliar na delimitação e escolha das músicas e entrevistados, utilizou-se um material que está anexado ao fim, e que foi produzido pelo maestro Paulo Campos de Campos, o folheto “Resgatando a História da Tafona da Canção Nativa de Osório”, e traz um contexto histórico das participações e premiações do festival Tafona da Canção. É um material rico em informações e é sistemático, e foi útil na visualização do recorte do que mais interessou para a pesquisa.

#### 1.1.2 Delimitação do campo de pesquisa

Necessária à metodologia de um trabalho científico a delimitação do campo de atuação da pesquisa. Neste caso, a delimitação do campo se deu nos aspectos ligados ao festival Tafona da Canção Nativa de Osório e o conjunto de canções, aqui entendendo o Município

---

<sup>15</sup> Tínhamos a posse de amplo material para trabalho de pesquisa e análise, como os LPs da 1ª a 7ª edições e os CDs da 8ª a 28ª edições, com exceção da 19ª que não foi confeccionado o CD, além de todos os regulamentos da 18ª a 28ª edições.

de Osório como pertencente à Região do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, no que se relaciona à formação histórica e sociocultural.

Assim, a área de abrangência enfatiza as territorialidades que são representadas nas canções do festival, partindo não de uma definição prévia, mas mergulhando no conjunto de produções interessantes à pesquisa, para pensar os significados dos grupos, e o que é retratado nas canções. Não houve uma definição territorial estanque, por exemplo: Santo Antônio da Patrulha, segundo o COREDE<sup>16</sup>, é estabelecido como município da Região Metropolitana de Porto Alegre, no entanto, faz fronteira com Osório e, como características de formação, se assemelha aos municípios do Litoral Norte, tanto que foram analisadas algumas músicas do Festival Moenda da Canção, realizado naquele município.

A Moenda da Canção seguidamente trata temas com elementos litorâneos, passíveis de serem levados em conta nas análises, temas que falam na rapadura, no melado, cana de açúcar, na escravidão, nos tropeiros, onde há muita referência às coisas do Litoral Norte e menos da Região Metropolitana de Porto Alegre, não cabendo fazer uma delimitação geográfica estanque.

Então, buscaram-se delimitações em termos de referência cultural, levando-se em conta que nos primeiros tempos de ocupação europeia, quase toda a região do Litoral Norte pertencia ao território de Santo Antônio da Patrulha, e, depois, houve as emancipações e a formação dos vários municípios como se configuram hoje.

Contudo, as análises aprofundadas se deram na região da cidade de Osório, basicamente, em razão do objeto de análise ser o manancial de produção musical da Tafona da Canção Nativa, enquanto que Santo Antônio da Patrulha, em razão do festival Moenda da Canção, serviu de caso de controle. Não foi um trato comparativo, pois o trabalho esteve mais direcionado para o festival de Osório, mas, às vezes, olhou-se para outros festivais a título de traçar diferenças e especificidades do Festival Tafona da Canção Nativa de Osório, uma vez que este é inserido no circuito de festivais nativistas do estado.

### 1.1.3 Realização de entrevistas

O estudo de grupos étnicos, analisando nas manifestações os elementos criados por esses grupos para estabelecer fronteiras simbólicas, segundo as teorias de Weber e Barth, requer categorização, mas no tempo atual, nas reações dos atores, participantes, autores, músicos, organizadores do festival, verificando-se as presenças de fato, as presenças como apropriação cultural, sem deixar de analisar as ausências ou omissões.

---

<sup>16</sup> COREDE. Disponível em: <<https://governanca.rs.gov.br/upload/arquivos/201710/09144227-plano-metropolitano-delta.pdf>> Acesso em 02 nov.2020.

Por isso, importante registrar e analisar as participações de atores representantes identitários genuínos da cultura de matriz africana, como os personagens Mário Duleodato e Paulinho Dicasa, que tive a felicidade de entrevistar e colher impressões. As entrevistas foram semiestruturadas, fazendo-se um roteiro inicial que serviu de orientação para a conversa, e foi sendo moldado conforme as necessidades que foram aparecendo.

Também entrevistou-se Airton Camargo, reconhecidamente idealizador e criador da Tafona da Canção Nativa, e que tem sua manifestação escrita na contracapa do LP da 1ª Tafona da Canção Nativa; entrevista com os organizadores das Tafonas, Júlio Ribas, que durante muitos anos organizou através da Associação Sesmaria, e Adriana Sperandir, organizadora das edições dos últimos anos, questionando alguns motivos pelos quais os regulamentos tiveram mudanças com relação às linhas, e outras relações do festival com a administração do município, bem como as possíveis pressões externas dos segmentos culturais; e a entrevista com o intérprete da música de minha autoria que participou da XI Tafoninha, Alexandre Santiago, com as impressões de um homem negro que estreava em festivais do gênero, com uma música a respeito dos “Lanceiros Negros”.

#### 1.1.4 Observação participação, com Etnografia

Sob a orientação do Dr. Olavo Ramalho Marques, efetuamos uma experiência de observação/participação (participação observante – WACQUANT, 2002, p. 24) na edição atual do festival Tafona da Canção Nativa, etapa prévia para a 29ª edição que deverá ainda ocorrer em 2022 e já teve início em 2019, com a seleção e escolha das canções da XI Tafoninha da Canção (Fase Regional da 29ª Tafona da Canção Nativa), e desta etapa local, duas canções saíram classificadas para a Edição Geral do festival.

A Etapa Litorânea da Tafona da Canção Nativa (Tafoninha), que foi criada em 1997<sup>17</sup>, por uma Comissão com os músicos e compositores Carlos Catuípe, Cléa Gomes, Ivo Ladislau e Paulo Campos, sempre foi um importante espaço para manifestação dos grupos étnicos litorâneos, uma vez que os grupos musicais locais tinham dificuldades de “competir” na Tafona da Canção Nativa, fase estadual, que é um evento maior, inserido no circuito dos festivais, que estavam tomados por estilos musicais já estabelecidos no meio, com lugares quase “cativos” nas triagens das músicas participantes, como expressou Adriana Sperandir, em entrevista que lhe fiz em 2021:

*Adriana:* Depois, no outro ano [2003], então, a gente já começou, enquanto compositores, o Adriano, enquanto compositor, na Tafoninha.

*Pedro:* Então, a iniciação nos festivais do meio do círculo nativista, foi a Tafona, então?

*Adriana:* Foi a Tafona.

---

<sup>17</sup> Resgatando a História da Canção Nativa: disponível em: <<https://docplayer.com.br/120905189-Resgatando-a-historia-da-tafona-da-cancao-nativa-de-osorio-rodeio-gracas-ao-empenho-e-ao-entusiasmo-de-seu-idealizador-airton-camargo.html>> acesso em 11 jun. 2022.

*Pedro:* E, outros festivais de música popular, vocês já tinham participado?

*Adriana:* Nada. Não, a gente iniciou na Tafona.

*Pedro:* Em festivais, foi aqui?

*Adriana:* Foi aqui. E, aí, a gente começou a participar do circuito, porque tu sabes que, na época, era muito difícil passar da Tafoninha pra Tafona.

*Pedro:* Sim.

*Adriana:* A fase regional da Tafoninha era muito boa, e nós estávamos chegando, não tínhamos experiência em festivais, e, ainda, existia ali um preconceito de quem estava chegando, né! Não foi muito fácil pra conseguir ir pro palco da Tafona. E, a gente começou, pegamos gosto, o Adriano pegou gosto por compor, depois apareceram novas parcerias. Da Tafoninha, a gente conseguiu ir pra Moendinha, que também é um outro festival que tem, na nossa trajetória, tem uma importância muito grande, assim, né (Adriana Sperandir em depoimento pessoal, 2021).

Na edição da XI Tafoninha, eu estive concorrendo com uma canção de minha autoria, a composição “Lanceiros do Mar”. Esta edição do festival local ocorreu em 16 de setembro de 2019, na sede do CTG Estância da Serra<sup>18</sup>, durante a semana dos Festejos Farroupilhas promovidos pela Prefeitura Municipal de Osório, e envolveu várias pessoas e aspectos observáveis da dinâmica do festival.

Victoria ensina um caminho inicial para a pesquisa etnográfica, sendo esta a ferramenta apropriada para observação de comportamentos humanos em seus contextos sociais:

O método etnográfico é um conjunto de concepções e procedimentos utilizados tradicionalmente pela Antropologia para fins de conhecimento científico da realidade social. [...] a abordagem etnográfica se constrói tomando por base a idéia de que os comportamentos humanos só podem ser devidamente compreendidos e explicados se tomarmos como referência o contexto social onde eles atuam. Para tanto, torna-se fundamental entendermos o *ponto de vista do nativo*, procurando o significado das práticas pesquisadas para os praticantes. [...] o trabalho do pesquisador deve ser o de examinar minuciosamente os diversos aspectos da vida dos diferentes grupos sociais. Por isso, o trabalho de campo intensivo com observações *in loco* que nos conduz ao ponto de vista do nativo é fundamental. Somente essa abordagem permite a construção de um conhecimento baseado no confronto entre as nossas hipóteses e as nossas observações (VICTORA, 2000, p. 53).

Na interpretação dos elementos obtidos na pesquisa etnográfica, segundo Geertz, buscou-se a ciência de que são interpretações de segunda e terceira mão, pois “[...] somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua cultura* [...]”. Ou seja, vai-se “[...] construir descrições orientadas pelo ator do envolvimento” (GEERTZ, 1989, pp. 25-26).

Isto quer significar que, embora eu seja um compositor habituado ao meio dos Festivais Nativistas, estando na posição de pesquisador, tive que buscar o necessário afastamento para poder formular as questões e inquietações, bem como dominar meu próprio senso comum e juízos de valor, a fim de poder construir um relato o mais próximo do que o

---

<sup>18</sup> Centro de Tradições Gaúchas Estância da Serra.

“nativo” quis expressar, e não confirmações do que eu próprio possa ter como entendimento do assunto.

Por fim, com o conhecimento que adquiri nas aulas do mestrado e bagagem anterior, e com o desenvolvimento das teorias no corpo desta dissertação, faço análise de algumas etapas e edições da Tafona e de algumas músicas, escolhendo, dentre estas, as que, na minha ótica, espelham mais claramente elementos de grupos étnicos ou aspectos identitários relevantes.

## 2 FESTIVAIS NATIVISTAS

Os Festivais Nativistas são eventos que consistem em concursos de música com a finalidade de fomentar a criação e produção cultural de cunho regional, reservando espaço para composições que retratam paisagens, identidades e territorialidades regionais afeitas à cultura do Estado do Rio Grande do Sul, sua formação étnica e histórica.

A presente pesquisa compreende fenômenos sociais relacionados à cultura, desenvolvimento humano e social que são de interesse de estudos da antropologia, dos estudos culturais e das ciências sociais em geral. Propõe-se um estudo sobre identidades e grupos étnicos nos Festivais, no contexto do Movimento Nativista Gaúcho. Muitos destes eventos no estado do Rio Grande do Sul foram produzidos por iniciativa do Poder Público, então, importante saber que motivação ou interesse público justifica a aplicação de políticas públicas neste tipo de evento cultural.

Dentre os vários Festivais Nativistas surgidos no Estado do RS e até em outros estados brasileiros, a escolha foi estudar o Festival Tafona<sup>19</sup> da Canção Nativa de Osório, que é inserido no “Movimento Nativista”, e conta com 31 anos de existência e 28 edições, e, após várias suspensões do evento por causa da pandemia de coronavírus-19, tem programada a 29ª edição para o ano de 2022. Também por se tratar de um evento local que contempla canções com “temáticas litorâneas”, ou seja, aquelas que versam sobre territorialidades, paisagens, identidades do Litoral Norte do Rio Grande do Sul.

Festivais são um acervo de registros de várias representatividades das culturas formadoras do povo habitante local, onde podem se expressar em suas territorialidades e identidades, nas poesias e melodias, nos artesanatos, na culinária, nas vestimentas e encenações de ritos e crenças, e em geral ficam registradas em LPs (Long Plays), CDs (Compact Disc), DVDs (Disco Versátil Digital), que podem e são utilizados para estudos científicos. Também há representações das culturas contemporâneas, que retratam o nosso dia a dia, nossos gestos, palavras, modos de ser e pensar e que nem nos damos conta do porquê agimos de tal maneira, enfim, expressam as territorialidades e identidades do povo de determinado território, aqui, entendido no sentido de apropriação simbólica.

Estes eventos surgiram com alguns propósitos iniciais do movimento, e nos parece que a primeira intenção dos pioneiros festivais sulinos foi a de valorizar os regionalismos do Sul, como declara Colmar Duarte, uruguaianense e um dos criadores da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana em 1971, que aborda num texto para a Revista Fronteira Nº 3 (2004), referindo-se ao ato de instituição da Califórnia da Canção na reunião da diretoria do CTG

---

<sup>19</sup> Tafona ou atafona: [...] Moinho de fazer farinha de mandioca, movido a braços ou por animal (Dicionário Prático da Língua Portuguesa. Diário Gaúcho, 2005, p. 106).

Sinuelo do Pago<sup>20</sup>, que não tinham maiores pretensões, mas : “[...] com aquele ato estávamos decretando o fim dos preconceitos para com a música regional dos gaúchos e com as particularidades dos nossos usos e costumes” (DUARTE, 2004, p. 14).

Poderia dizer que o propósito primeiro dos festivais nativistas é a exaltação da identidade do gaúcho. É o que se depreende do que menciona Colmar Duarte, ao se referir ao aspecto de que, o gaúcho, tal qual os indígenas, “[...] dos quais guarda muitos caracteres em sua etnia [...]” (DUARTE, 2001), que necessita do seu habitat, do ambiente para manter viva sua cultura, se não houver mais as condições para sua atividade cultural, a lida do campo, extinguir-se-á. Por isso, para ele, a intenção principal ao ser um dos criadores da Califórnia da Canção em 1971 foi a de valorizar o homem do campo, cantando sua vida nos palcos do festival, enaltecendo a identidade do gaúcho, do campeiro:

Como acontece aos índios, esse homem detentor desse conhecimento mágico, que dá sentido à sua vida, se não tiver respeitada sua cultura, desaparecerá. E quando ele e sua forma de viver forem extintas, certamente a humanidade terá perdido o coração nos descaminhos de uma tecnologia cada vez mais cruel. É evidente que falo aqui do homem do campo gaúcho, não desse representado no CTG, no rádio ou na televisão, que pouco ou nada sabem desse conhecimento e dessa integração com a natureza (DUARTE, 2001, p. 74).

Colmar, acima, de certa forma, critica a representação de identidade do gaúcho pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho nos CTGs. No entanto, o que estava por se delinear, na maioria dos festivais do gênero, era uma apropriação da identidade do “gaúcho”, transformando-a em identidade símbolo do estado (mas a serviço do estado)<sup>21</sup>, como a “nação gaúcha”, assim analogamente entendem Álvaro Santi (2004), Ruben Oliven (1992), Tau Golin (1983) e outros intelectuais importantes, num período de fervorosa discussão sobre o gaúcho, nas décadas de 80 e 90, como será visto em parte nesta pesquisa.

O funcionamento dos festivais, como um concurso musical, ocorre, em geral, segundo uma mesma forma: os compositores têm conhecimento que o festival ocorrerá através da imprensa em suas plataformas de mídia e observam as especificações dos regulamentos, enquadrando e escolhendo suas obras conforme as exigências do festival, e o próprio compositor ou mandatário inscreve a música para uma triagem, em que haverá apreciação por parte de um corpo de jurados formado por artistas de reconhecida atividade cultural, e este júri poderá ser o mesmo para analisar as músicas durante o evento.

---

<sup>20</sup> CTG: Centro de Tradições Gaúchas. Entidade com personalidade jurídica, ligada ao MTG, Movimento Tradicionalista Gaúcho, também com personalidade jurídica.

<sup>21</sup> No Estatuto do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), no art. 2º, inciso II, estabelece-se o princípio de atuação da entidade: “[...] I – Auxiliar o Estado na solução dos seus problemas fundamentais e na conquista do bem coletivo.” Disponível em: <[https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/ESTATUTO\\_MTG.pdf](https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/ESTATUTO_MTG.pdf)> acesso em 10 mar. 2022.



A triagem é a primeira etapa de seleção, como pré-classificatória, em que são ouvidas as canções e analisadas as letras para serem escolhidas, dentre as centenas de músicas inscritas, as que vão ser apresentadas no evento. Em geral, são 14 ou 20 canções escolhidas na triagem que ficam distribuídas em duas noites de apresentações classificatórias, e destas são classificadas geralmente 12 músicas para a “finalíssima” no domingo, também são as que comporão o CD do festival. Na noite final, as canções são reapresentadas e, então, conhecidas as premiadas. Este é, aproximadamente, o formato de quase todos os Festivais Nativistas.

Álvaro Santi, em seu livro, “Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens”, que nasceu de uma dissertação de mestrado pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), considerava o Movimento Nativista como a manifestação mais importante da atualidade dentro do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), tendo os Festivais Nativistas seu marco inicial com a Califórnia da Canção de Uruguiana em 1971 (SANTI, 2004, p. 9). Este festival, considerado a mãe dos Festivais Nativistas, alcançou bastante sucesso nas décadas de 70 e 80, inspirou o surgimento de inúmeros outros festivais no mesmo formato, reforçando o chamado “Movimento Nativista”.

Vejamos o conceito de nativismo no Dicionário Aurélio: “[...] valorização, ou tendência a valorizar elementos nativos, próprios de um povo, grupo étnico ou país, geralmente recusando influência estrangeira” (FERREIRA, 2008, p. 573).

Necessário trazer ao texto um panorama do que se discutiu sobre o conceito de “nativismo” no meio do movimento nativista, que é composto pelos compositores, músicos, organizadores de festivais, jornalistas, críticos, intelectuais, etc. O movimento nativista foi grande, por isso movimentou toda essa gama de envolvidos, além dos trabalhadores nas estruturas para os espetáculos, os funcionários de prefeituras, o mercado dos bens simbólicos, etc. Não é tema central, por esta razão não pretendo aprofundar a discussão, somente trazer um panorama.

Na visão de Lessa (2008, p. 102-103), o “nativismo” do Movimento Nativista é uma sequência do Movimento Tradicionalista. Para ele, muitos jovens participavam das penhas<sup>22</sup> do CTG 35, e admiravam Renato Borguetti, gaitero de 8 baixos, jovem de 19 anos no início dos anos 80, cabeludo, com ares de liberdade e uma pilcha mais informal, de bombacha arremangada e alpargatas, e curtiam o fogo de chão, a roda de chimarrão. Então, estes jovens não queriam ser rotulados de tradicionalistas e se autodenominaram de “nativistas”, segundo Lessa. Lessa afirma ser uma “[...] benéfica acomodação do gauchismo às inquietações e vibrações deste limiar do ano 2000” (LESSA, 2008, 103).

---

<sup>22</sup> No CTG 35, início dos anos 1980, por curto espaço de tempo, eu cheguei a ensaiar com os grupos de dança da internada do CTG, também participei de algumas penhas como músico (penhas eram apresentações artísticas no palco dentro do CTG, geralmente aos fins de semana).

Oliven aponta que nos anos 1980, “[...] a identidade gaúcha transformou-se num móvel de disputa, caracterizado por intensas e calorosas polêmicas [...]. [...] os dois tipos de contentores nessa disputa: os tradicionalistas e os nativistas (OLIVEN, 1992, p. 108). Este autor afirma que é nos festivais nativistas que se travaram as maiores disputas em torno dos sentidos do que é ser gaúcho, e cita parte do regulamento da 11ª Califórnia da Canção Nativa, ao estabelecer que “[...] não permitirá a participação de pessoas ou grupos usando o traje do gaúcho incompleto ou com caracteres que o descaracterizem” (OLIVEN, 1992, p. 116-117).

Segundo Oliven, discutiam-se questões sobre a “[...] figura do gaúcho, o modo de construí-la, os critérios para definir sua autenticidade, as instâncias de sua legitimidade e consagração etc. [...]” (OLIVEN, 1992, p. 108). Também o autor nomeia como contentores os artistas e jornalistas que denominam de nativistas, e transcreve um manifesto assinado pelos jornalistas Juarez Fonseca e Gilmar Eitelwein, sob título de “Aiatolás da Tradição”, em que estes distinguem Nativistas de tradicionalistas e afirmam que os “nativistas” são contra os dogmas dos “tradicionalistas”, entre outros aspectos, criticando a afirmação, por parte dos tradicionalistas, da igualdade entre peões e patrões, que não ocorre no mundo real (OLIVEN, 1992, p. 118-119).

Oliven aborda a disputa entre tradicionalistas e nativistas, com relação a estilos, “[...] sendo que estes [nativistas] percebem seu estilo como sendo oposto aos primeiros [...]” que são considerados pobres musicalmente, baseados em arranjos somente com acordeom, “[...] e presos aos temas surrados do passado [...]” (OLIVEN, 1992, p. 121). No entanto, Oliven observa que as diferenças entre estes segmentos não são tão profundas assim, uma vez que se utilizam e circulam nos mesmos valores simbólicos quanto às representações sobre o gaúcho (OLIVEN, 1992, p. 121).

Discussão análoga Álvaro Santi (2004, p. 82) traz no seu livro, onde refere-se ao historiador Tau Golin que afirma existir uma ideologia do gauchismo. O Movimento Tradicionalista Gaúcho é visto por teóricos como Tau Golin como um movimento que cultua tradições inventadas e serve como organizador e disseminador através dos CTGs (Centro de Tradições Gaúchas) do conteúdo ideológico de interesse da classe dominante, a classe ruralista.

Segundo Tau Golin, a função da ideologia do gauchismo é trazer para o seio da sociedade urbana e capitalista do Rio Grande do Sul uma idealização de realidade que é de um tempo passado, em que o estado teve em alta na economia nacional, com a cultura ruralista latifundiária, e com a suposta “igualdade” entre patrão e peão, por ambos usarem bombacha. Com isto, a sociedade embebida nesta “realidade” pretérita não discute ou questiona sua atual situação com relação às suas classes sociais e não luta por melhorias nas desigualdades.

Afirma Golin que para isso serve a ideologia, emprestar uma realidade que convém à classe dominante a um povo que recebe como sua identidade e aceita, sem discutir se está correta ou não, se há problemas de desigualdades ou não. Ao analisar os personagens e termos do Tradicionalismo - peão, patrão e estância (esta como o local onde a tradição gaúcha se realiza) – interpreta assim:

A suposta opção entre o peão ou a estância é dum simplorismo admirável. O primeiro é o trabalhador-explorado; o segundo é a propriedade, onde se expressa o modo de produção explorador. O Tradicionalismo, em suas atividades, enfumaça a visão social ao atribuir à estância o sentido de “universo”. Iguala peão e patrão simplesmente por ambos usarem bombachas, botas, etc. A realidade se cristaliza quando se concebe o peão como ele realmente é, o trabalhador rural assalariado (ou submetido a outras formas de pagamento), que vende a sua força de trabalho ao patrão, que, por conseguinte, vai aplicá-la na produção da estância (GOLIN, 1983, p. 58).

Golin não faz distinção entre nativistas e tradicionalistas e afirma que os festivais (nativistas) foram a ferramenta mais inteligente e eficaz da classe dominante para difundir sua ideologia.

[...] o festival é uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re) produzir ideologia. Com muita eficácia, consegue a “instrumentalização” da massa. Essas ideias que coloca na realidade objetiva caracteriza o estágio a que chegou no Rio Grande do Sul a dominação ideológica das classes dominantes (GOLIN, 1983, p. 110).

Júlio Ribas, organizador de edições da Tafona da Canção Nativa, em entrevista que realizei com ele, confessa que tende a se filiar à ideia de nativismo dos idealizadores do Movimento Tradicionalista, como Lessa, Côrtes, Glaucus Saraiva, e seus defensores, como Antônio Augusto Fagundes. Júlio Ribas é antigo participante de CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), tem essa ideia em mente, conviveu neste ambiente por muitos anos, a Associação Sesmaria de que faz parte, entidade que realizou muitas vezes a Tafona, é filiada ao MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho). O Movimento Tradicionalista se baseia na “Carta de Princípios” elaborada por Glaucus Saraiva, que traz no art. XIX menção ao nativismo, não aos festivais, que não existiam ainda, mas à ideia que o movimento tem sobre o que se entende por nativismo, que é inserido dentro da ideologia do tradicionalismo. Estabelece o artigo: “[...] XIX - Influir na literatura, artes clássicas e populares e outras formas de expressão espiritual de nossa gente, no sentido de que se voltem para os temas nativistas [...]” (SARAIVA, 1961)<sup>23</sup>. Júlio, respondendo à pergunta que lhe fiz, sobre o que entendia por “nativa”, constante no nome de vários festivais nativistas, como a própria Tafona da Canção Nativa, parece igualar, ou entender nativa como campeira:

*Pedro:* Então, nativa, tu, naquele momento e não sei se até hoje tu ligou à questão do movimento nativista, do movimento do gauchismo?

*Júlio:* Realmente foi.

---

<sup>23</sup> A “Carta de Princípios” foi aprovada no VIII Congresso Tradicionalista, em julho de 1961. Disponível em: <<https://www.mtg.org.br/carta-de-principios/>> acesso em 07 jun. 2022.

*Pedro:* E tu tava tentando ligar uma coisa com a outra nesse sentido?

*Júlio:* Sim, é porque é um festival, a Tafona da Canção Nativa, aí nós tínhamos lá em Santa Maria, a Tertúlia, nós tínhamos um outro festival lá em Palmeira das Missões, não lembro o nome agora.

*Pedro:* O Carijo.

*Júlio:* Isso, O Carijo. Então, eram músicas nativas, aí, quando chegava uma música dessas lá, eu sempre acompanhei lá, uma música litorânea, ninguém dava muita bola lá. Lá é campeira mesmo, campeira, campeira, campeira [...]. [...]

*Pedro:* É! Então a questão da diversidade cultural, como é que tu vê assim, diante da formação cultural nossa do Litoral Norte, né, a indígena que já estava nessas terras aqui, depois com a vinda colonizadora dos portugueses, e trouxeram alguns negros escravizados, e depois essa miscigenação toda, como é que tu considera a diversidade cultural da formação nossa aqui com a representatividade na Tafona, pode me dizer alguma coisa?

*Júlio:* É, aí vem aquela história que nós tínhamos conversado no início, do festival de música Tafona da Canção Nativa. Então... buscar a raiz, a raiz da música nativa. Aí tu ficava meio preso né. Então quando começou a ver que a música litorânea não se prendia somente a isso aqui, porque a música nativa litorânea não se refere a pescador, ela se refere a nossa cultura geral. (Júlio Ribas em depoimento pessoal, 2021).

Já meu outro entrevistado, o criador da Tafona da Canção Nativa, Airton Marques Camargo, parece ter a ideia de distinção entre tradicionalismo, nativismo, litorâneo, campeirismo, quando disse-me da estratégia para fazer com que a Tafona contemplasse com maior amplitude as culturas formadoras do Litoral Norte, falando de algumas diferenças que observou nas suas experiências com o tradicionalismo e convívio com os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), e referindo-se ao fato de ter criado em um dos desfiles farroupilhas de Osório um Piquete de Lanceiros Negros. Aqui um trecho de nosso diálogo:

*Airton:* Como eu queria que fosse explorado o nativismo, a história do litoral, a negritude, o Maçambique, enfim, o mar, a terra, as lagoas, as belezas naturais. Eu vou ter que dar uma rasteira no pessoal, nada contra o pessoal da fronteira, mas só queria que pesquisassem a respeito. Aí poderia no primeiro regulamento, podia mandar três músicas, uma necessariamente TEMA LITORÂNEO [...]. [...] Mas o litorâneo não é campeiro por natureza num geral, temos bons campeiros, temos, exceções. Lá é ao natural.

*Pedro:* lá, tu diz na pampa?

*Airton:* Vamos citar Bagé, por exemplo, na campanha, na própria Uruguiana na fronteira, Itaqui, São Borja, Itaqui não tem tanta tradição, Uruguiana tem mais, São Borja tem mais. As próprias Missões, São Luiz Gonzaga, tem bastante. Mas eu digo a parte campeira. Tu olha um desfile em Bagé! Tu olha um desfile em Livramento, olha um desfile em Alegrete! Tu olha aquilo e dá gosto!

*Pedro:* é por isso que eu te perguntei, e agora repito, já que tu entrou nessa seara, por que, te parece, por acaso, que esse seria um gaúcho idealizado? Por que, assim, ó, as diferenças existem, mas as diferenças existem, e há disputas identitárias, esse é o meu trabalho.

*Airton:* sim, sim.

*Pedro:* E eu tô vendo que tu a princípio lidou bastante com isso, por que, num CTG (Centro de Tradições Gaúchas), a princípio, se idealiza um gaúcho, mas tu meio que contrariava a idealização essa, porque tu quis trazer outras identidades pra dentro do rodeio, por exemplo.

*Airton:* Eu acho que, o que acontece: O tradicionalismo, o campeirismo, o nativismo, tudo é cultura. Eu acho que a questão de mostrar os lanceiros

negros, não é só mostrar por mostrar. É uma forma cultural de mostrar pra comunidade uma participação do negro na Revolução (CAMARGO, 2021).

Eu, enquanto atuante nos festivais, tenho a tendência a pensar em sentidos distintos para o termo “nativista”. Para mim, parte dos nativistas se distingue dos tradicionalistas. Por certo que o movimento, como um todo, auxiliou para a divulgação da ideologia do gauchismo tradicionalista, como entende Golin (1983), ou no reforço da identidade do gaúcho, pois tratam dos mesmos bens simbólicos (Oliven, 1992). No entanto, os festivais também foram ferramentas importantes para o desenvolvimento da criação artística e, sempre que houve oportunidade, nos festivais ditos “abertos”, as distintas ramificações culturais formadoras do estado foram aparecendo. Isto se deu na Ciranda Musical Teuto Rio-grandense, na Vindima da Canção Popular, na Moenda da Canção, no Musicanto Sul-americano, e na Tafona da Canção Nativa, entre outros. Então, os festivais sendo o palco em que há constantes disputas, a luta por espaço das outras culturas que não a do “gauchismo”, às vezes conseguiu espaço, demonstrando que houve resistência, pois naqueles momentos eram os palcos que estavam à disposição para a disputa. Ou seja, embora o movimento tenha servido para um propósito, houve resistência (tanto dos artistas quanto dos criadores) e a diversidade apareceu.

Por desconhecimento ou esquecimento, consciente ou não, há um entendimento geral, um senso comum, de que a identidade ou o estilo “campeiro” é o que melhor e quase unicamente representa a cultura do Estado do Rio Grande do Sul, que ele representaria a “nação gaúcha”. Segundo Oliven, “[...] [a]pesar da diversidade interna do estado [...], [...] a tradição e a historiografia regional tendem a representar seu habitante através de um único tipo social: o gaúcho, o cavaleiro e peão de estância da região Sudoeste do Rio Grande do Sul” (OLIVEN, 1992, p. 49-50). Acaba que o estilo campeiro é o que monopoliza as aparições nos veículos de comunicação, os contratos de propaganda, os contratos para shows, em grande maioria, custeados por incentivos estatais, ficando as outras representações culturais à margem e sem espaço em todos esses aspectos.

Nas representações de identidades presentes nas canções dos festivais nativistas, os processos são sempre comunicacionais, simbólicos de construção e manutenção de fronteiras entre uns e outros, e há repetições e mimetizações, bem como *tradições inventadas*. Conforme a teoria de Hobsbawm, nas tradições inventadas, “[...] sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM, 2018, p. 8).

Nos anos 1950, ocorre a intensificação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), movimento liderado por jovens estudantes secundaristas, entre eles, Luís Carlos Barbosa Lessa e Paixão Cortes, criando-se os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), quando se compilam, recolhem-se, criam-se, complementam-se danças, músicas, vestimentas, rol de costumes antigos e contemporâneos, que são registrados em livros e manuais, dando origem

a um “movimento tradicionalista” de grandes proporções, espalhando-se por cinco continentes (HOHLFELDT, 2018, p. 87).

Hohlfeldt denomina de invenção de tradições gauchescas, tal como o conceito de “Tradição Inventada” de Hobsbawm, “[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas [...], de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição [...]”, implicando “[...] uma continuidade em relação ao passado” (HOBBSAWM, 2018, p. 8).

Neste sentido, Oliven constata que, na construção social da identidade do gaúcho do Brasil, há evocação de tempos gloriosos, em que o homem vivia livre pelos campos sobre o lombo do cavalo, que seria honrado, bravo e leal. Também afirma que esta figura idealizada sofreu um longo processo de elaboração cultural até chegar ao reconhecido como o gaúcho habitante do Rio Grande do Sul atual (OLIVEN, 1992, p. 50).

Também Oliven, em relação ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, aponta:

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

Percebe-se uma disputa ideológica, em que há muitas tentativas de furar a barreira ideológica do “campeirismo”, com inserções de canções que abarcam outras representações culturais presentes no povo riograndense, mas que são barradas pelo formato do evento, que privilegia um estilo musical, tornando-o, muitas vezes, demasiadamente homogêneo e monótono.

O estilo do “campeirismo”, de uns tempos para cá, está também nos espaços dos veículos de comunicação, que são um reflexo do que se produz na área da cultura, mas onde também há a intenção ideológica de patrocinar o que se entende como “gaúcho”, provavelmente pelo mito de origem da cultura “gaúcha”, mas, também por outros fatores que veremos mais adiante quanto às razões de disputa desses bens simbólicos.

Temos o “Galpão Crioulo” na RBS TV<sup>24</sup> e vários outros programas de rádio que tocam as músicas de estilo campeiro, como se fossem as únicas representantes da cultura riograndense. Embora ainda se produzam em alguns festivais “nativistas” e espaços culturais outras músicas representativas da diversidade cultural do nosso estado, temos uma espécie de círculo vicioso: há o interesse ideológico de se mostrar um estilo musical representativo da cultura do Estado (como num Estado-nação), o “campeiro”, fazendo com que os festivais tenham seu formato e regulamentos configurados de modo a reificar permanentemente este estilo.

---

<sup>24</sup> RBS TV, rede de televisão do Grupo RBS, afiliada da TV Globo. Disponível em <<https://www.gruporbs.com.br/atuacao/rbstv/>> Acesso em 05 jan. 2021.

Clarissa Figueiró Ferreira (2014) trata da construção de identidade voltada para o segmento da música campeira, tendo realizado sua pesquisa em vários festivais e entrevistas com artistas do meio nativista. Neste trabalho, interpretou as estéticas musicais nativistas e o chamado “campeirismo” que, segundo a autora, pelos relatos dos entrevistados, o marco do “campeirismo” na estética atual se deu na música “Na Forma”, de Anomar Danúbio Vieira e Zulmar Benitez, campeã do 7º Reponte da Canção de São Lourenço do Sul em 1991.

Clarissa buscou entender o universo campeiro dos festivais e colheu nos depoimentos dos entrevistados compositores “campeiros” o fato de que estes escrevem e compõem nesta temática por serem conhecedores do mundo do campo, sendo que

[u]ma das recorrentes características dos músicos regionalistas gaúchos diz respeito à ligação do artista, músico e compositor, com o contato rural, seja através da criação de gado, ou de cavalos, ou com algum tipo de plantação agrícola. Em entrevista com alguns colaboradores, fica explícita a necessidade de demonstrar esta ligação, por ser considerada questão importante para justificar sua credibilidade em poder relatar as informações representadas nas canções, através do contato com o universo campeiro e, conseqüentemente, com a música regional gaúcha (FERREIRA, 2014, p. 59).

Ainda, Clarissa observa a ligação com o campo por outros profissionais, como veterinários, agrônomos, criadores de gado, domadores, etc, e que também são músicos e compositores, mostrando uma diversidade de identidade implícita (FERREIRA, 2014, p. 63). Também os autores de músicas de festivais, para comporem suas músicas campeiras, se inspiram em leituras sobre a história do gaúcho e suas origens, e verifica que

As diversas interpretações trazidas pela historiografia para justificar a origem étnica do gaúcho, também são encontradas nas diferentes interpretações êmicas dos participantes dos festivais nativistas do segmento campeiro. Desta forma fica demonstrada como as diferentes identidades são construídas através do acionamento de diferentes simbologias, (re)inventando formas de expressar suas autenticidades (FERREIRA, 2014, p. 74).

Para ampliar a discussão sobre gauchismo e as questões envolvidas quanto aos bens simbólicos disputados entre os atores sociais, remeto-os ao trabalho de Clarissa Ferreira, “Gauchismo Líquido”, em que também trata da questão da Identidade Gaúcha e Indústria Cultural, assim como o fomento pelo estado às atividades ligadas à exploração comercial desses bens através de Leis de Incentivo Cultural, como podemos ver nesses trechos:

Na cultura musical gauchesca, organizam-se diferentes segmentos que seguem padrões já estabelecidos ou criam novas representações da cultura gauchesca. São eles: músicos nativistas, categoria estabelecida a partir da década de 1970 com a criação dos festivais de música inédita gauchesca; músicos de baile ou da “música fandangueira”, segmento de artistas atuantes em eventos cuja finalidade principal é a dança; e músicos compositores de canções que têm relativa relação com as representações gauchescas, mas que não são totalmente integrados ao segmento que objetiva autenticidade, também nomeados por alguns como pertencentes à Música Popular Gaúcha (MPG), entre outros [...]. [...] Outra questão interessante e recorrente nos festivais é o financiamento cultural. Através das Leis de Incentivo à Cultura do Estado, criou-se um mercado de produção cultural que, sob o intuito de

“fazer cultura”, movimenta não só o turismo local, mas cria um nicho de trabalho no qual produtores culturais e músicos ingressam e se mantêm ativos. Porém, cinquenta anos depois do surgimento do primeiro festival nativista, esses eventos são cada vez mais restritos a uma pequena parcela de músicos profissionais e amadores, alinhados ou dispostos a se alinhar aos entendimentos do que deve ser considerado “música gaúcha”, retroalimentando-se e autolegitimando-se. Também devido a esses fatores o Movimento Nativista deixou de ser um campo de reflexões e discussões sobre construção de conhecimento, estando atualmente mais relacionado ao entretenimento (FERREIRA, 2021, p. 146-147).

Em geral no Rio Grande do Sul e mídia local, bem como no circuito dos festivais nativistas, tem-se a identidade do habitante sulino idealizada como a do gaúcho campeiro inserido na atmosfera do chamado “gauchismo”. Então, nos festivais, há reiteradamente a tentativa de barrar a presença de representações “urbanas”, ou de manifestações de outros segmentos culturais do estado nos concursos. Se faz isto nos regulamentos, que estipulam desde a temática que deve estar presente nas letras, passando pelos instrumentos musicais que podem ser utilizados, chegando-se até a vestimenta, já que em “99%” dos festivais é exigido no regulamento o uso da “pilcha”, este o nome dado à vestimenta típica do gaúcho (NUNES, 1996, p. 373).

Assim, no âmbito dos festivais nativistas há uma constante disputa de espaço, representação e poder entre alguns fatores e atores. Além do regulamento<sup>25</sup> trazer essas regras inclusivas e exclusivas, a seleção das canções é feita, em geral, por um corpo de jurados escolhido pela comissão executiva e organizadora, em que os nomes chamados a compor são do meio musical nativista e campeiro, tendo sua formação, carreiras e obras desenvolvidas dentro deste estilo musical, o que também é uma forma de barrar outras manifestações culturais.

## 2.1 Festival Tafona da Canção Nativa

Em um contexto de discussões e disputas ideológicas, no ano de 1989, surgiu a Tafona da Canção Nativa de Osório, quando os demais festivais nativistas<sup>26</sup> em geral não tratavam de temas litorâneos. Desta forma, o “tema litorâneo” entrou em cena. A proposta deste festival aparece estampada na contracapa do LP (Long Play) – vinil) da I Tafona da Canção Nativa

---

<sup>25</sup> Artigo 22 do regulamento da 23ª Tafona da Canção de 2013: “Art. 22 - No tocante a indumentária dos concorrentes este regulamento estabelece o seguinte:

LINHA RIOGRANDENSE: Os concorrentes deverão trajar a indumentária típica do Rio Grande do Sul.  
LINHA LITORÂNEA: Indumentária de acordo com o tema apresentado, desde que não seja desrespeitosa ao público, aos participantes e a Comissão Organizadora do festival. Disponível em <<http://www.sesmaria.org.br/tafona.htm>> acesso em 29 nov. 2020.

<sup>26</sup> Como movimento cultural, o movimento nativista de festivais, em 1989, se encaminhava para completar duas décadas, uma vez que iniciou em 1971, com a Califórnia da Canção de Uruguiana.



de Osório, nas palavras do idealizador, criador e presidente da I Tafona, Airtón Marques Camargo, na época Secretário de Cultura, Desporto e Turismo do Município de Osório:

De há muito que o Litoral Norte necessita resgatar suas raízes culturais. Aqui nasceu a Província de São Pedro, por aqui adentraram pela primeira vez os lusitanos vindos de Laguna que desfraldaram várzeas e coxilhas, empurrando a Pátria-mãe às barrancas do Uruguai, na conquista total do Continente. Nem mais, nem menos, simplesmente gaúchos litorâneos, com nossa história, nossos costumes, nossa miscigenação racial que emolduraram nossa estampa [...]. [...] Este laço de doze tentos, que ora se entrega aos laçadores de cultura, não tem a pretensão de renovar a música nativa, mas principalmente resgatar e divulgar as raízes das culturas regionais do RS evidenciando-se as do Litoral Norte (CAMARGO, 1989).

Podemos extrair alguns posicionamentos de Camargo nesta manifestação. Fala em resgate das raízes culturais e em seguida estipula um marco inicial para este resgate, referindo-se ao nascimento da Província de São Pedro, com os portugueses conquistando o continente a partir do Litoral Norte. Esta visão de “conquista”, ao mesmo tempo que se trata das disputas entre as coroas Espanhola e Portuguesa por este território, de certa forma, diminui a importância dos indígenas, anteriores povoadores desta terra, pois corrobora com o mito de origem do povoamento desta região, que se afirma ser de responsabilidade portuguesa-açoriana, como veremos adiante. Há referência à miscigenação racial que formou o fenótipo do habitante litorâneo. Após, oferece o resultado do festival, que é a produção artística retratada no LP, comparando-o com um “laço de doze braças”, ferramenta importante na lida de campo, forjada na construção cultural dos primeiros “gaúchos” da pampa. Isto, desde já, deixa transparecer a autorrepresentação destes habitantes como gaúchos também, mas um gaúcho diferente, reforçando a intenção de resgate e divulgação da cultura do Litoral Norte.

Airtón Camargo, no preâmbulo em 1989 e, após mais claramente, na entrevista a mim concedida, esperava mostrar através da Tafona um gaúcho diferente, um “gaúcho litorâneo”. No preâmbulo ele menciona simplesmente litorâneo. Na entrevista, fala num gaúcho que atua na lida campeira, mas que constituiu diferenças do gaúcho das missões, do fronteiro e do serrano, por exemplo, pela forma do nó na cola do cavalo, quando indagado por mim sobre a existência ou não de uma identidade litorânea:

*Pedro:* E tu achas que há uma identidade unificada, resultado da formação histórica construída, alguma resultante e que representa o Litoral Norte? Tu acha que o gaúcho daqui, ou o riograndense daqui, que muitos taxam o gaúcho como só o campeiro, né? A defesas identitárias, há disputas identitárias, tu achas que nós temos um gaúcho litorâneo, tu achas que nós temos um riograndense litorâneo?

*Airtón:* temos das suas devidas características qualquer região: o nó da cola (no rabo do cavalo) em Bagé é dado de uma forma, o nó lá das missões em Santiago, ou São Luiz Gonzaga é dado de outra maneira, outros costumes, o pelego da fronteira é de uma maneira, sempre foi curtinho e pelas necessidades, de sair cedo pro campo, de lidar com bicho e tal, e passar aguadas fundas, rios. Aqui no Litoral, embora com essa quantidade de água, a tradição lá atrás era pelego comprido, me lembro os pelegos do meu avô e

do falecido pai, eram uns pelegão comprido, e usavam muito pelego pintado, pelego vermelho, não é natural, já a fronteira tu não vê isso aí, missões até tem, o que eu chamo quase uma “guaiaquice”, [risos], aqueles pelegos pintados, que aqui são usados os pelegos compridos, mas pô, se tu vai trabalhar com o gado, se pegar essa parte aqui de várzea aqui pra trás, depois do palmital, é só banhado, só banhado, como é que tu vai trabalhar com pelego comprido ali? Tu te atrapalha, então tem que ser a praticidade. Então, o regionalismo, o Litoral têm as suas características próprias? Tem, é bem diferente, começa com o palavreado, o próprio termo... eu morei em Bagé, morei em Uruguaiana, morei em São Gabriel, meu primeiro filho nasceu em São Gabriel, então, Bagé e Alegrete, agora campanha e fronteira, mas têm diferença, diferença grande, Livramento e Quaraí quase não tem, mas São Borja com Bagé ou com Alegrete tem diferença, Santiago mesma coisa, e as Missões já bem mais diferente, vai na Vacaria, vai pra Serra aí, em Bom Jesus, tem diferenças, os Serranos (Grupo Os Serranos) a musicalidade deles é diferente, o falecido Porca Véia, ele claro inspirado nos Bertussi, mas Os Bertussi, O Cará da Serra, o ritmo deles é aquele, é diferente o ritmo. Por que? Porque a própria influência da fronteira é espanhola e argentina, então já entra uma musicalidade diferente, é onde entra a milonga direto, e o tango é primo-irmão da milonga. Então, nós aqui é quase pega um candombe, pega o cosa, estamos perto do samba. Mas tu que é músico e conhece (CAMARGO, 2021).

No entanto, embora tenha manifestado esta vontade de ver em pesquisas dos compositores participantes este gaúcho diferente, nas composições da Tafona, não vi mais especificamente uma que descrevesse estes aspectos diferentes com relação à plástica da montaria. Verifiquei a participação de temas campeiros como em outros festivais, retratando o gaúcho da mesma forma, sem distinguir um gaúcho diferente aqui ou acolá, afinal o festival faz parte do circuito de festivais nativistas do estado, os participantes são os mesmos e nem todos são do litoral, principalmente os da linha campeira. Conforme Oliven a identidade do gaúcho construído e idealizado, “[...] baseado num passado que teria existido na região pastoril da Campanha [...], [...] exclui mais do que inclui, deixando fora a metade do território sul-riograndense e grande parte de seus grupos sociais” (OLIVEN, 1992, p. 100).

Os festivais são veículos que se prestam a incluir ou excluir identidades. No processo todo de execução de um festival, em várias situações há escolhas: desde a administração no momento da feitura do regulamento, impondo condições, barreiras, fronteiras, ideologias, enfim, traçando um perfil do que se deseja ver sendo apresentado no palco do festival, e das escolhas dos próprios autores sobre que músicas vão inscrever. Os jurados convidados poderão ter um perfil pensado previamente pelos organizadores. No regulamento são traçados objetivos, intenções, muitos externam uma relativa visão de mundo, ou um ideal do que se entende por ser gaúcho<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Preâmbulo do regulamento da 23ª Tafona da Canção de 2013: Através da Tafona da Canção Nativa, músicos, compositores, cantores e pessoas ligadas à cultura do Rio Grande do Sul, buscam participar de atividades que cultuam as nossas tradições, com ênfase especial ao folclore, usos e costumes dos gaúchos, de suas danças, expressões artísticas, valorização do homem do campo e do litoral e as manifestações culturais de todo o RS. Disponível em <<http://www.sesmaria.org.br/tafona.htm>> **acesso em 29 nov. 2020.**

Nesta ótica, há expressões culturais que aparecem no Festival Tafona da Canção, nas canções em seu conteúdo escrito, melódico e performático, e há outras expressões que podem ser consideradas periféricas nas disputas das relações de poder, que são relações desiguais. Assim, no material registrado das Tafonas, buscou-se saber como essas identidades surgem e são representadas, celebradas nas músicas concorrentes e, quando surgidas, como são contadas, se há pré-noções ou preconceito, se há tradição inventada, ou uma idealização das identidades, transparecendo disputas de poder e espaço pela diversidade cultural e étnica existente na formação social da região litorânea.

Sobre a quase ausência nos festivais de temas que identificam, enaltecem e celebram a identidade de matriz africana na música do Rio Grande do Sul, bem reparou Juarez Fonseca, jornalista e crítico musical que é testemunha do Movimento Nativista, desde o nascedouro dos festivais na 1ª Califórnia da Canção, em 1971, escrevendo colunas e críticas a respeito, e, em matéria para a Revista Fronteira Nº 3 (2004), escreveu sobre o problema, numa raridade de participação de Barbosa Lessa em festivais (participou em 1979):

[...] E lembro agora outra de que poucos falam, *Bambaquerê*, primeira e única participação de Barbosa Lessa como compositor e raríssima vez que uma canção afro-gaúcha andou naquele palco e chegou ao disco. Ainda hoje é curiosa (para não usar outro adjetivo) a resistência que a Califórnia e os festivais nativistas têm em aceitar como nossos os ritmos de descendência negra do litoral gaúcho. Dizem que é “samba”. Não é, claro. Mas manda quem pode e obedece quem precisa (no caso, compositores atrás de prêmios e ajudas de custo). A maioria dos festivais “baguais” acabou criando um tipo de música que se diz tradicional mas não tem base (raiz) musical em tradição nenhuma (FONSECA, 2004, p. 21).

O problema da invisibilidade acompanha a luta por espaço social e por oportunidades de trabalho dos descendentes de africanos e dos indígenas no Brasil desde sempre, pela maneira como se formou nossa sociedade, com desigualdades, preconceitos e desprezo às culturas não europeias, formadoras da cultura brasileira, como afirma Ilka Boaventura Leite:

A invisibilidade do negro é um dos suportes da ideologia do branqueamento, podendo ser identificada em diversos tipos de práticas e representações. [...] [...] a invisibilidade pode ocorrer no âmbito individual, coletivo, nas ações institucionais, oficiais e nos textos científicos (LEITE, 1996, p. 14).

Oliven esclarece que, embora os índices dos censos demográficos mostrarem percentagens inferiores de negros e índios no Brasil, e que o Rio Grande do Sul, segundo o censo de 1980<sup>28</sup>, é considerado “[...] o segundo estado mais claro do Brasil [...], [...] a questão, entretanto, está menos centrada na autoclassificação da cor, mas na invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul” (OLIVEN, 1992, p. 101).

---

<sup>28</sup> Informação que segue inalterada, pois, de acordo com o censo de 2010, o Rio Grande do Sul segue sendo o segundo estado do Brasil em proporção de autodeclarados brancos, atrás apenas de Santa Catarina.

Sobre a invisibilidade, constatá-la significa mostrar a existência de um problema. Ver os elementos utilizados pelos grupos étnicos pode demonstrar uns porquês da invisibilidade de algumas representações étnicas. Não é o fato de saber se os “invisíveis” querem ou não fazer parte de um evento cultural como um festival “nativista” promovido pelo poder público, mas verificar se existe o problema e porque os grupos alimentam as fronteiras e repetem esses elementos baseados em diferenças étnicas. Como bem explica Castells:

A etnicidade sempre foi um atributo básico de autoidentificação. Não só por causa da prática histórica compartilhada, mas também porque “os outros” lembram às pessoas todos os dias que elas também são “outras”. Essa “alteridade” generalizada, seja ela definida por cor de pele, língua ou qualquer outro atributo externo, caracteriza a realidade do nosso mundo multicultural. É precisamente por pessoas de diferentes culturas viverem lado a lado que elas se diferenciam umas das outras em termos de etnicidade; assim, buscam encontrar solidariedade no grupo interno como refúgio e defesa contra as forças incontroláveis do mercado e o preconceito dos grupos étnicos dominantes em cada contexto (CASTELLS, 2018, p. 19).

Trazemos aqui um exemplo importante em uma informação do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), que aparenta reforçar o mito de origem açoriana da cidade de Osório, e que também justifica a necessidade de estudo, pois a informação lançada partiu do órgão oficial prefeitura de Osório como fonte, e isto pode dar a entender que há a crença em uma origem comum, nos costumes, tradições, deste grupo étnico que detinha o poder de transferir tal informação ao órgão do IBGE. Em dados colhidos do IBGE, há um parágrafo de histórico, com fonte da Prefeitura Municipal de Osório, sobre o povoamento da cidade: “[...] O Povoamento do território teve início quando alguns casais açorianos procedentes de Laguna se estabeleceram no sopé da Serra do Mar, próximo ao litoral, em terras pertencentes a Manuel Pereira Franco. Aos poucos, o casario foi-se adensando e assim nasceu o povoado então conhecido por Vila da Serra.”<sup>29</sup>

Aqui acima, aparentemente, nesta declaração oficial da Prefeitura de Osório, pode estar ocorrendo o efeito de reforço de um mito de origem, em que a chegada açoriana desencadeou o início da “existência humana” (povoamento) no local, ocultando-se possíveis ocupações anteriores, como a indígena, ou mesmo da presença negra que era a força de trabalho escravo trazida pelo europeu.

É uma informação que consta de um documento público e que contém um aparente erro informativo, uma vez que foi incluída pelo grupo étnico que crê no mito de origem açoriano, ou seja, esta informação fortalece a identidade açoriana em detrimento das outras

---

<sup>29</sup> Dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), censo de 2010. [...] Distrito criado com a denominação de Conceição do Arroio, por Provisão de 17-01-1773, subordinado ao município de Santo Antônio da Patrulha. Fonte da informação ao IBGE: Osório (RS). Prefeitura. 2010. Dados do IBGE, disponíveis em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/osorio/historico>> acesso em 11 jul. 2022)

existentes e não inseridas na informação, sendo desmerecidas de suas importâncias, embora a história já tenha comprovado com estudos em documentos públicos e pesquisas arqueológicas em sambaquis, por exemplo.

Como demonstrei acima, Airton Camargo (1989), no texto da contracapa do LP da 1ª Tafona da Canção Nativa, parece partilhar desta ideia de início de povoamento com o “mito de origem” português-açoriano, quando escreve “[...] Aqui nasceu a Província de São Pedro, por aqui adentraram pela primeira vez os **lusitanos vindos de Laguna** que desfraldaram várzeas e coxilhas, empurrando a Pátria-mãe às barrancas do Uruguai, na conquista total do Continente [...]” (CAMARGO, 1989, grifo nosso).

Júlio Ribas também aparenta ter essa ideia de origem do Litoral Norte a partir da colonização europeia, quando diz “[...] a nossa história litorânea, ela veio depois. Quando as pessoas vieram pra cá, quando os portugueses que vieram embora pra cá, os italianos que vieram pra cá [...]” (Júlio Ribas, em depoimento pessoal, 2021). Quando há fortalecimento de identidades nesses movimentos culturais, pela disputa de poder existente, sempre há o fortalecimento de uma identidade em detrimento de outra, assim, necessário se torna investigar e problematizar essas disputas conflituosas e tentar saber quais as identidades que são fortalecidas.

Somente para complementar ou adicionar informações da diversidade de grupos étnicos da região do Litoral Norte e que mapeou a formação da cultura local, há descendentes europeus chegados ao final dos anos 1800, conforme registros nos textos do Livro “Raízes de Osório”, entre outros, a Colônia Alemã de Três Forquilhas (ELY; WITT; MEDEIROS, 2004, p. 205), com os sobrenomes Trespach, Scholl, Becker, (MONTEIRO, 2004, p. 246-248), família Endress, (LUZ, 2004, p.248), os italianos, Goldani (MONTEIRO, 2004, p. 246), os Guazelli (GUAZELLI, 2004, p. 233), os Dalpiaz (DALPIAZ, 2004, p. 244), que também emprestaram seus costumes e tradições para formar a sociedade de Osório.

Embora o Litoral Norte tenha várias etnias que compuseram seu povoamento no decorrer da história, algumas não aparecem nas canções da Tafona da Canção Nativa. No início, os nativos indígenas americanos, depois os portugueses, os negros africanos, os açorianos, mais tarde, os alemães, os italianos, que também emprestam seus sobrenomes aos seus descendentes. Curiosamente, as etnias que aparecem no festival são os portugueses, os açorianos, os negros, algumas canções da Argentina e Uruguai e, claro, a campeira. Não aparecem a alemã e italiana. A etnia portuguesa aparece mais frequentemente nas canções alusivas aos Ternos de Reis. A influência negra no Maçambique e outros ritmos que inegavelmente têm a influência e “sabor” da musicalidade negra, como aparece na Tafona da Canção Nativa o “candombe”, este um ritmo uruguaio de matriz africana (Almeida, 1942, p. 260; Lessa e Côrtes, 1975, p. 163).

Este “candombe” apareceu na 23ª edição da Tafona, com a música de pesquisa “Milonga Feitiço Negro”, de Diego Muller/João Sampaio/Marco Aurélio Vasconcelos, que mostrou partes da milonga compassada, depois mais acelerada numa fusão com o candombe, de certa forma demonstrando a mesma origem rítmica de ambos, o que se pode apreciar a seguir, nos versos e no link disponível no Youtube:

#### MILONGA FEITIÇO NEGRO<sup>30</sup>

Este ponteadado de milonga  
Que em mi menor se guasqueia  
Não é só da alma terrunha  
Que se forjou na peleia...  
Milonga é cura e feitiço  
Do outro lado do oceano...  
Palavra afro trazida  
Pelo escravo africano!

Milonga é o grito do povo...  
Milonga é força racial...  
Milonga é o orvalho da alma  
Contra a injustiça social!...  
Milonga é cura e feitiço  
Abençoado de novo  
A causa da raça negra  
E a luta do nosso povo!!!

Milonga... índia negreira...  
Da taba e senzala vem...  
- Eu me derramo em milongas:  
Sou índio e negro também!  
Meu coração é um tambor  
Que pelos mares ressonga...  
...vento índio de mensagem  
Que se transforma em milonga [...]  
(MULLER; SAMPAIO; VASCONCELOS, 2013).

Corroboram com este argumento da influência rítmica africana Renato Almeida (1942): “[...] A contribuição do negro para a música brasileira foi assim profunda e extensa [...]”. “[...] Em tudo quanto se possa caracterizar como música brasileira, encontramos nítida e marcada, a influência negra[...]” (ALMEIDA, 1942, p. 9); e Clarissa Ferreira (2021, p. 47), que trata, por exemplo, sobre a influência do músico Francisco Castilhos com seu cavaquinho na discografia dos anos 1970, em gravações com os grupos gaúchos como “Os Mirins”, “Os Araganos”, onde há a influência do choro e do samba (ambos ritmos desenvolvidos pela influência cultural negra). Mais tarde, Clarissa Ferreira (2021, p. 48-50) noticia a contribuição do grupo “Os Serranos”, com a forma de tocar a “vaneira de caixa reta”, inspirada no Samba-rock dos anos 1970, depois, os grupos mais contemporâneos com a “vaneira swingada”, anos 1990, culminando no movimento “Tchê Music, que foi rechaçado pelo Movimento Tradicionalista

---

<sup>30</sup> Milonga Feitiço Negro: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IUAC2ARWO0s>> acesso em 26 mai. 2022.

Gaúcho, mas deixou de “herança” a “vaneira swingada” para o “sertanejo universitário” (FERREIRA, 2021, p. 48-52). Não é objeto específico a análise das influências rítmicas e musicais dos afrodescendentes na música gaúcha, trabalho para as etnomusicologias, mas não resta dúvida que onde tem uma “vaneira”, um ritmo mais sincopado, um contratempo, onde se possa observar um certo “swing”, aí está o sabor da matriz africana. Isto, entretanto, muitas vezes é invisibilizado, principalmente nos livros provenientes do Movimento Tradicionalista Gaúcho, como se vê em Lessa e Côrtes (1975, p. 138).

Clarissa Ferreira comenta em sua dissertação sobre uma matéria do jornalista Gilmar Eitelwein ao Jornal Zero Hora em 1991, dizendo sobre uma nova música popular que estava surgindo no estado do Rio Grande do Sul e nos festivais com a Tafona da Canção Nativa, o que ele denominou de “nativismo litorâneo”. Clarissa cita entrevista concedida por Carlos Catuípe, que este, observando a Festa Maçambique, começou a compor de forma semelhante àquelas músicas celebradas na festa juntamente com Ivo Ladislau, e a daí estaria se dando a invenção do “gênero Maçambique”, tornando-se este uma referência em matéria de estilo musical quando se quer retratar a musicalidade do Litoral Norte, somando-se aos já conhecidos “ternos de reis” de influência açoriana. Assim, a “[...] ‘identidade litorânea’ através dos festivais divididos em linhas específicas, como podemos perceber, foi construída e idealizada por alguns músicos” (FERREIRA, 2014, p. 44-45).

Levando-se em conta a proposta do festival Tafona da Canção Nativa em premiar trabalhos com tema litorâneo, nas canções observadas, buscou-se investigar se apareceram representações destas etnias ou grupos étnicos formadores do Litoral Norte do estado, se foram contemplados nas letras, nos temas abordados. Bem como observaram-se os contextos históricos do que é expresso nas letras, por exemplo: foi das fugas em busca de liberdade dos negros escravizados nas fazendas portuguesas/açorianas que surgiram os quilombos e as comunidades quilombolas, de onde provém o gênero “Maçambique”, cultura de origem afro, bastante presente nas músicas litorâneas na Tafona da Canção Nativa.

Na 11ª Tafona, no ano de 1999, em parceria com Ivo Ladislau e Kako Xavier, eu (Pedro Guerra Pimentel) participei com uma canção com um contexto de “fuga”, o título é “Capitão-do-mato”, com o ritmo de Maçambique, o episódio foi imaginado por Ivo Ladislau, de uma situação em que um “capitão-do-mato”, “posto” muitas vezes ocupado por “[...] um mulato, um negro liberto ou, mais raramente, um escravo [...]” (MAESTRI, 1993, p.64), a serviço dos senhores de escravos, quando na “caça” por escravos fugidos da senzala, encontra um quilombo, mas é convidado pelos quilombolas a participar da cerimônia de Pagação de Promessas e tocar o tambor, que é o instrumento sagrado signo de devoção. Nossa apresentação rendeu os prêmios de 3º lugar, melhor vocal e melhor instrumentista, Marcelo Pimentel. Ao final do ano, levamos esta mesma música para a XXIX Califórnia da Canção

Nativa, e vou disponibilizar os links da 11ª Tafona<sup>31</sup> e da XXIX Califórnia da Canção<sup>32</sup> em 1999.

#### CAPITÃO-DO-MATO

“O vento deu na rosa  
A rosa se desfoiou,  
Foi na bandeira branca  
Que a rosa se agasaizou.”  
Oi capitão-do-mato  
Que “tu fais” por aí?  
Pega logo esse tambor  
Pra tocar Quicumbi.

Oi capitão-do-mato  
Quem tu “leva” daqui?  
O dia raiou...  
Passarinho voou.  
O dia raiou...  
Passarinho voou.  
Passarinho voou.

Ver rever o teu povo  
Cá na beira do mar.  
A morena te espera  
Pra saçaricar.

“Oi bumbaburê,  
Esse bumba na terra.  
Essa gente do mato,  
Oi o bumbaburê.

Bate triste o tambor.  
Oi tá doendo em si,  
Quem voou para longe?  
Bem-te-vi, bem-te-vi!

Oi Capitão-do-mato  
Velho Quicumbi.  
Vem pagar promessa  
Que alguém fez por aqui.

Importante se falar sobre esses temas que, muitas vezes não são mostrados na história oficial, nem nos sites oficiais das prefeituras, e ficam à margem das histórias de heroísmos e mitos. Na história oficial, não está a luta por liberdade contada pela boca dos negros, que fugiam sim, rebelavam-se sim, sempre em busca da liberdade e condições humanas de trabalho, que é o que não havia nas charqueadas, lavouras, olarias, canaviais e senzalas. Histórias como a do escravizado Francisco, segundo os depoimentos da ocorrência policial sobre o fato ocorrido na manhã de 1856: Francisco, armado de duas facas, ao ser

---

<sup>31</sup> Capitão-do-mato, na 11ª Tafona da Canção Nativa: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=H0hWBeMq92o>> acesso em 09 jun. 2022.

<sup>32</sup> Capitão-do-mato, na XXIX: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bhxlvd9zXg>> acesso em 09 jun. 2022.



buscado pela milícia no Morro Alto, na primeira vez, gritou para os dois integrantes da Milícia Cidadã Guarda Nacional (não havia capitão-do-mato na localidade) que o haviam intimado “[...] que não se entregaria, que poderiam levar sua cabeça e as orelhas, mas que o corpo permaneceria [...]” (MOREIRA, 2005, p. 60).

Ele (Francisco) não queria de forma alguma voltar ao poder do patrão escravocrata, Vicente Nunes da Silva, que o maltratava muito. Sabia o que faziam naquela época com escravos fugidos. Segundo Moreira:

Vários autores que trabalharam com as atividades quilombolas destacaram que, caso a captura do escravo fugido fosse impossível, as orelhas seriam cortadas para que o capitão do mato recebesse a gratificação merecida. Além disso, recomendava-se que, para desanimar nos cativos a prática quilombola, a cabeça de alguns cativos presos deveriam ser cortadas e fincadas em paus na beira das estradas, como sinal evidente de que assim poderia ocorrer com os demais, em uma clara estratégia pedagógica senhorial (MOREIRA, 2005, p. 66).

Dois dias depois da primeira tentativa de captura, o Guarda Querino, armado de espada, pistola e faca, provavelmente na esperança de ganhar sozinho a recompensa oferecida por Vicente Nunes, foi sozinho à frente dos outros dois que o acompanhariam, mas, encontrando Francisco e ordenando-lhe a se entregar, este o assassinou com duas facadas, e foi preso pelos outros dois abaixo, dizendo que não se entregava e não retornaria para a posse do seu senhor de escravos, pois por ele era maltratado, e era costume o escravo fugitivo ser degolado e sua cabeça exposta como exemplo para outros não fugirem, e o negro avisou, armado de facão e faca, que não iria para a morte sem antes levar um de seus algozes junto, é o que consta da ocorrência policial.

Estas histórias são contadas não oficialmente, mas de forma periférica, como no Simpósio Internacional do Litoral Norte sobre História e Cultura Negra (2005), nos congressos universitários e pesquisas acadêmicas, nas Linhas Litorâneas da Tafona da Canção Nativa e em outros festivais “abertos”, etc.

No entanto, tem-se como história oficial e mítica, por exemplo, conforme Cyro Dutra Ferreira (1987), um fato considerado como fundante do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que foi o traslado dos restos mortais de David Canabarro, considerado pelos tradicionalistas o “segundo homem” da Revolução Farroupilha, seus restos mortais se encontravam em Santana do Livramento e foram levados para Porto Alegre ao Panteão da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia (FERREIRA, 1987, p. 23).

Quando da “fundação” do Movimento Tradicionalista Gaúcho, segundo Lessa e Paixão, em agosto de 1947, que afirmam ser “[...] o movimento ginásiano de proselitismo de todas as camadas sociais e de todos os segmentos étnicos em favor das tradições gaúchas, integradamente à cultura brasileira [...]” (LESSA e CÔRTEZ, 1975, p. 87),

[...] [a] primeira iniciativa do Departamento foi formar um grupo a cavalo para montar guarda aos restos mortais do general farroupilha David Canabarro,

transladados de Livramento para a capital. Este <<piquete da tradição>> esteve constituído, além do fundador do Departamento, pelo jovem Ciro Dutra Ferreira e pelos estudantes secundários João Machado Vieira (de família pecuarista de Júlio de Castilhos), Fernando Machado Vieira (idem), Antônio João Sá de Siqueira (Bagé), Cilço Campos (Alegrete), Orlando Jorge Degrazzia (Itaqui), Cyro Dias da Costa (Cruz Alta) [...]. [...] À meia-noite do dia 7 de setembro, os tradicionalistas transladaram, da Pira da Pátria para o saguão do colégio, uma centelha do <<Fogo Simbólico>>, que ficou ardendo em típico candieiro até 20 de setembro, a esquecida data farroupilha (LESSA e CÔRTEZ, 1975, p. 87, grifos dos autores).

Este fato fundante, com dia e hora determinados, corrobora com a análise baseada na teoria de Hobsbawm e Ranger de ser uma “tradição inventada” a “tradição gaúcha” do Movimento Tradicionalista Gaúcho, segundo o texto de Eric J. Hobsbawm na introdução do livro:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBSBAWM e RANGER, 2018, p. 8).

Há uma antiga discussão sobre o fato de David Canabarro ter ou não traído os Lanceiros Negros, largando-os à própria sorte, desarmados, na Batalha de Porongos, devido a uma carta com autoria atribuída a David Canabarro, dirigida ao Barão de Caxias, em que esta carta orienta os chefes federalistas de como proceder na Batalha. Não é objeto desta dissertação a discussão aprofundada da autenticidade da tal carta incriminadora. Mas cabe uma breve análise, por ser um assunto muito polêmico no meio tradicionalista e no “movimento negro”.

Historiadores como Alfredo Varela, Claudio Moreira Bento, e outros escritores ligados ao Movimento Tradicionalista Gaúcho defendem que a carta não era autêntica e absolvem David Canabarro de traição aos Lanceiros, de tê-los desarmado de propósito em combinação com o Barão de Caxias (que, posteriormente, se tornou o Duque de Caxias). Mas outros historiadores, como Mário Maestri, Tau Golin, Juremir Machado da Silva, Raul Carrion<sup>33</sup>, entre tantos mais, defendem a autenticidade da carta e, com este documento e demais fatos históricos, interpretam como traição premeditada e com propósito específico o ato de David Canabarro, a esta segunda interpretação me filio. Mário Maestri analisa o fato histórico:

A surpresa e fragorosa derrota dos rebeldes em Porongos, nos momentos finais da guerra, tem deixado perplexos os historiadores gaúchos. A recente edição de uma carta do Barão de Caxias, pelo Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, elucidou as razões da surpresa militar. Na missiva, Barão de Caxias ordenava ao coronel Francisco de Abreu que surpreendesse as tropas rebeldes, precisamente no dia 14, e que não temesse o resultado do

---

<sup>33</sup> Raul Carrion oferece um estudo de vários fatos históricos e documentos que o levaram ao entendimento de traição de David Canabarro aos negros lanceiros, seus subordinados. Disponível em <<http://www.raulcarrion.com.br/publicacoes/lanceiros.pdf>> acesso em 10 jun. 2022.

confronto. A infantaria inimiga – constituída sobretudo por ex-escravos – se encontraria desarmada [...] (MAESTRI, 1993, p. 81).

Podemos analisar estas manifestações e interpretações antagônicas como: as primeiras, de não traição, manifestações que sustentam elementos do grupo étnico branco, descendentes de europeus, dos estancieiros e líderes da Revolução Farroupilha, que não queriam ver um herói mítico seu desmoralizado e acusado de traidor, sendo que esta versão de não traição, mesmo sob suspeita, permaneceu, como a versão oficial durante muitos anos; a segunda manifestação, de traição de David Canabarro, intensificou-se e ficou mais clara com a divulgação da carta do Barão de Caxias pelo Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, em que aparece no diálogo da missiva o plano macabro de entrega total dos combatentes na maioria negros à própria sorte e desarmados. Esta versão é defendida pelos defensores da “causa negra”, que, em razão da exclusão, racismo e preconceito históricos que a etnia negra sofre no convívio social, também sofre essas mazelas da história oficial, comprometida com o status quo da classe dominante.

Na XI Tafoninha/2019, tive a oportunidade de, após passar por triagem, levar ao palco música de minha autoria (assinada com o pseudônimo Pedro Guerra Pimentel), “Lanceiros do Mar”, alusiva ao tema acima abordado, dos Lanceiros Negros, que comento e faz parte do capítulo das “análises das músicas da Tafona da Canção Nativa.

As canções com tema litorâneo do festival trouxeram vários elementos considerados como expressões do litoral, desde paisagens, lendas, costumes, vivências, as colonizações e povoamento da região, mencionando-se rios e lagoas, o mar, a vida de pescador, os açorianos, os africanos, pouco se falando nos indígenas. Estes temas eram quase nada abordados nos demais festivais no Estado, até o advento da Tafona, em 1989.

Pareceu-me evidente, após as análises de material gráfico, que a Tafona tornou mais frequente a presença de tambores no palco, contrastando com a maioria dos festivais nativistas, alguns até proibem bateria e outros instrumentos de percussão que não seja o bombo “leguero”. Sem essencialismo com relação aos tambores e a cultura de matriz africana, estes instrumentos trazem um “molho” especial às músicas com eles executadas.

Antes da Tafona da Canção Nativa começar a trazer mais assiduamente os temas ditos litorâneos pra o circuito dos festivais nativistas, a 2ª Moenda da Canção em 1988 trouxe a música “Um Canto à Terra”<sup>34</sup>, de Carlos Catuípe e Cláudio Martins, que retrata na letra a vontade de cantar as coisas do litoral, seja das paisagens e sua história.

---

<sup>34</sup> Sítio da Moenda da Canção. Disponível em <<https://moendadacancao.com.br/>> acesso em 29 out. 2020.

### UM CANTO À TERRA<sup>35</sup>

Quero cantar tua história  
Tuas glórias, teu passado  
Quero cantar teu reisado  
Numa noite de natal  
Eu quisera ser igual  
Aos cantores de peitada  
Pra meu canto ecoar na estrada  
E acordar o litoral.  
Quero cantar os teus rios  
A várzea, os arrozais,  
A serra, os canaviais  
E a lagoa cor de prata  
O ruído da cascata  
Arroios e cachoeiras  
E pescar nas ribanceiras  
Sentindo o cheiro da mata.  
Quero cantar e dançar  
Com os Masquês mascarados  
Quero lembrar o passado  
As canchas de carreiradas  
Ser cristão nas cavalcadas  
Dos mouros tomar a lança  
E quero juntar lembranças  
Perdidas pelas canhadas  
Eu quero beber as lágrimas  
Dos teus olhos, oh, meu santo  
Eu quero cantar o canto  
De história de amor e lenda  
São bagaços de moenda  
Do canavial da existência  
Resumo, hoje essência,  
Dos caprichos de uma prenda  
(Claudio Martins/Carlos Catuípe).

Esta canção ficou muito reconhecida como representativa das coisas belas do litoral, até por sua construção musical contagiante de Carlos Catuípe e interpretação emocionante (eu estava presente na plateia em 1988) de Cléa Gomes, teve uma ótima recepção pelo público de Santo Antônio da Patrulha, e foi e é muito executada em rádios da região. Fala de paisagens, lembranças culturais, mas a referência cultural a que se dirige com saudade, principalmente, é a do colonizador europeu, nos elementos ditos na letra: “[...] quero cantar e dançar / com os ‘Masquês’ mascarados [...]”, que se alude aos bailes de máscaras tradicionais portuguesas; assim como “[...] ser cristão nas cavalcadas/dos mouros tomar a lança [...]”, recorda as festas de cavalcadas, dizem-se comuns na região de Santo Antônio da Patrulha e Osório, festa que encena as lutas entre mouros e cristãos e, segundo o sítio da Prefeitura de Santo Antônio da Patrulha:

Cavalcadas: Torneio hípico. Encenação de lutas entre mouros e cristãos. Conforme tradição oral, a Cavalcada vem de Carlos Magno e dos torneios

---

<sup>35</sup> Um Canto à Terra, no min 27:14, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gtc\\_ylRl2c](https://www.youtube.com/watch?v=gtc_ylRl2c)> acesso em 26 mai. 2022.

que os “Doze Pares de França” realizavam, nos momentos de descanso entre as lutas empreendidas. O município de Santo Antônio da Patrulha é reconhecido pela riqueza, esmero e fidelidade à indumentária usada pelos guerreiros. Fazem parte das Cavalhadas dois grupos de doze cavaleiros cada mais a Floripa (única mulher na Cavalhada) mais a Sofia (mulher do Espia) e os palhaços (PREFEITURA DE SANTO ANTÔNIO DA PATRULHA)<sup>36</sup>.

Sobre as “Cavalhadas”, uma música da 12ª Tafona da Canção Nativa descreve esta festa em Osório, é “Cavalhadas do Litoral”, de Juarez Weber e Cássio Ricardo. Então, sob a ótica da teoria de Fredrik Barth, dos grupos étnicos e suas fronteiras, esta composição trata sobre paisagens, exaltando as belezas da região, e vivências do Litoral Norte, importantes pelas semelhanças nas formações de povoamento de Osório e Santo Antônio da Patrulha. Trabalha com elementos de herança de um povo antecessor e, junto a outros povos (indígenas, negros), formador do que hoje habita, neste caso, exaltando traços culturais cultivados pelos portugueses, uma vez que descreve situações que retratam a legitimação de um status quo, sobreposição cultural do povo europeu português sobre o africano e o indígena americano, quando fala sobre o cultivo dos canaviais e lavouras sem mencionar a base da força de trabalho escravo. Segundo Barth:

Pondo ênfase no “suporte cultural”, a classificação de pessoas e grupos locais como membros de um grupo étnico deve depender do modo como demonstram os traços particulares da cultura. Isso é algo que pode ser julgado objetivamente pelo observador etnógrafo, na tradição cultural das áreas, indiferentemente às categorias e preconceitos dos atores. As diferenças entre grupos tornam-se diferenças nos inventários dos traços; a atenção é dirigida à análise das culturas, não à organização étnica [...]. [...] Desde que a proveniência histórica de qualquer conjunto de traços culturais seja diverso, o ponto de vista abrange igualmente uma “étno-história” que faz a crônica dos ganhos e das mudanças culturais e procura explicar por que razão determinados itens foram tomados de empréstimo (BARTH, 2011, p. 191).

A proposta do Festival da Moenda não se limitava a cantar temas litorâneos, nem temas reconhecidos como nativistas. A Moenda é um festival que se dispôs a ir além-fronteiras, com uma proposta de tratar de raízes brasileiras em geral. É considerado um festival “aberto”, por isso, aclamado por parte da comunidade artística que encontra ali espaço para suas manifestações mais livres das amarras e regulamentos do gauchismo, bem como é aclamado por alguns jornalistas e intelectuais que criticam essa idealização mítica do gaúcho, como Juarez Fonseca, como se observa no prefácio do livro de Cao Guimarães, “Moenda, o livro”. Vale à pena trazer esse trecho, tendo em vista este importante jornalista (Fonseca) falar em vários elementos que trato ao longo desta dissertação, como a distinção

---

<sup>36</sup> Sítio da Prefeitura de Santo Antônio da Patrulha/Cultura: disponível em <<http://www.santoantoniopatrulha.rs.gov.br/pmsap/cultura#:~:text=Cavalhadas%3A%20Torneio%20h%C3%ADpico,descanso%20entre%20as%20lutas%20empreendidas.>> Acesso em 25 mai. 2022.

entre festivais “abertos” e “fechados”, e outras questões que observei em minha vida de músico e compositor deste meio:

Quando a Moenda surgiu, em 1987, a discussão sobre festivais “abertos” e “fechados” ainda estava bem viva no Rio Grande do Sul. Para quem chegou nos últimos anos, vale lembrar que “fechados” eram aqueles que só aceitavam músicas do tipo campeiro, ou tradicionalista, vetando instrumentos como guitarra e teclado eletrônico, sem falar na obrigatoriedade da pilcha mais rigorosa. Nos festivais “abertos”, eram livres a temática, os arranjos e a instrumentação, mas os ritmos deveriam preservar as referências regionais [...]. [...] Mesmo sem se caracterizar exatamente como um festival “aberto”, a *1ª Moenda da Canção Nativa* tinha novidades que acabariam por levá-la para esse caminho. Prêmios especiais para o “Melhor Tema Patrulhense” e o “Melhor Tema do Litoral Norte”, por exemplo, valorizando uma região sempre deixada de lado no mapa cultural rio-grandense[...]. Ao contrário dos festivais pautados pela cultura gauchesca hegemônica, com as grandes extensões de campo, a pecuária, a fronteira, as revoluções, os heróis e os caudilhos, a História que se oferecia aos participantes e visitantes da *Moenda* era diferente [...]. Em vez de gado de corte e pastagens, pequenas lavouras e corte de cana-de-açúcar. Em vez de coxilhas sem fim, as lagoas e o oceano. Em vez das planuras, os confrontantes da Serra do Mar. E habitados, desenvolvidos, principalmente por quem? Por duas etnias nunca cantadas em outros festivais, os açorianos e os negros. Se um, digamos, alienígena, assistisse a uma manifestação da cultura gauchesca hegemônica, concluiria que todos aqui são brancos, são cavaleiros e vivem no Pampa (FONSECA, 2006, p. 7, In GUIMARÃES, 2006).

Na 8ª Moenda (1994), tivemos a oportunidade de classificar uma canção bastante crítica ao contexto das épocas das colonizações dos continentes africano e americano, com a música "Maputo", dos autores Pedro Guerra Pimentel (eu), Beto Bollo e o saudoso Márcio Camargo Costa. Naquela época (entre 1992/1994), quando participei do festival de Lages, a Sapecada da Canção, eu fui procurado por Márcio e recebi um texto dele, que era um manifesto de quatro ou cinco páginas, em cima do qual eu trabalhei e transformei na letra da música que levamos ao palco da 8ª Moenda e conquistamos o segundo lugar, melhor arranjo e melhor interprete, Kako Xavier, em 1994. Na evolução da composição da melodia, eu e Beto Bollo começamos com um ritmo afro, cantando a primeira parte da letra, na medida que a história da letra se encaminha para falar da exploração colonial na América do Sul, passamos para um “carnavalito”, ritmo andino, e voltando ao contexto africano, retornamos aos ritmos afros. Esta música trata criticamente desde a exploração do tráfico de escravos e seus resultados nas sociedades africanas que se formaram em razão desta realidade de fome, genocídio, desumanidade, em benefício de Reis, magnatas, canalhas e piratas, passando por questões ambientais como a exploração das montanhas de prata de Potosí (Bolívia), "roubados por Cruz e espada em frenesi".

MAPUTO

Negra África, negra fome,  
Negro luto.  
Não a viste em Maputo?

Da vida...  
Não é pra ficar?  
Crianças a sugar o nada até inchar.  
De vento...  
Vento do Sahel gemendo de inanição.  
Fome na Etiópia,  
A Abissínia do Preste João  
Fome D'Angola,  
Tô fraco, tô fraco...  
E não é pra ficar?  
A fome de Moçambique vem de Pretória,  
Que suprema glória!  
Da raça branca  
Branca Europa onde o Papa canoniza  
Enquanto, negra, a África agoniza.  
Morre negrada! Morre negrada!  
Como morreu e morre a indiada  
Da América,  
Que índio morto não é ruim.  
Viviam o ouro de Tupac Amaru e Guatimozim  
E a montanha de prata de Potosí!  
Roubados por cruz e espada em frenesi  
para reis e magnatas  
por canalhas e piratas.  
Matas? Matas! Matas da África  
Prenhas de escravos d'Angola e da Guiné  
Bantos, cabindas e de Daomé  
Que negro é pro relho ou não é?  
No tronco ou no pelourinho de pé!  
Na cana, gado, algodão, café.  
Mucama na cama pro cafuné.  
Negra África, negra fome,  
Negro luto... '  
(Márcio Costa/Pedro Guerra Pimentel e Beto Bollo)

Aqui recorro à genialidade de Galeano, que descreve a grandiosidade da extração e exploração da prata na montanha do Peru:

Dizem que no apogeu da cidade de Potosí até as ferraduras dos cavalos eram de prata. De prata eram os altares das igrejas e as asas dos querubins nas procissões: em 1658, para a celebração de Corpus Christi, as ruas da cidade foram desempedradas, da matriz à igreja de Recoletos, e totalmente cobertas de barras de prata. Em Potosí, a prata ergueu templos e palácios, mosteiros e cassinos, deu motivo a tragédias e festas, derramou sangue e vinho, incendiou a cobiça e desencadeou o esbanjamento e a aventura. A espada e a cruz marchavam juntas na conquista e no butim colonial. Para arrebatar a prata da América, marcaram encontro em Potosí os capitães e os ascetas, os toureiros e os apóstolos, os soldados e os frades. Convertidas em pinhas e lingotes, as vísceras da rica montanha alimentaram, substancialmente, o desenvolvimento da Europa (GALEANO, 2015, p. 40-41).

Ou seja, fizemos a escolha de falar sobre este tema com o olhar contrário ao etnocêntrico, com o olhar da alteridade, retratando uma realidade crítica. Neste caso, quais elementos de grupos étnicos estão sendo trabalhados? Dos descendentes africanos e americanos, negros e indígenas, retratando o encontro trágico com os europeus (como o

grupo étnico branco), onde o domínio pela força fundava-se no eurocentrismo e etnocentrismo.

Poderá se dizer: "mas aquele mundo que havia não existe mais, para que retratá-lo desta forma?" Porque restaram seus descendentes, as identidades construídas, as relações resultantes, os descendentes que vivem na sociedade urbana e rural, os descendentes dos quilombolas e os indígenas que retomam terras e locais que historicamente habitavam antes de serem expulsos à força pelo Estado da época, bem como a herança da economia global, em que esses continentes (africano e americano) que serviram para impulsionar a economia e desenvolvimento da Europa cobrou um alto preço dos que foram denominados como países subdesenvolvidos, tendo seu território e modo de viver dilacerado.

Celso Furtado esclarece sobre a essência do problema das atuais economias subdesenvolvidas, abordando que o "[...] subdesenvolvimento é um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento econômico e industrial" (FURTADO, 2009). Este autor explica que a estrutura capitalista promovida no processo de desenvolvimento industrial europeu estabeleceu desigualdades nas relações sociopolíticas e econômicas entre os diferentes países ou regiões, e que o subdesenvolvimento é o resultado destas relações (FURTADO, 2009).

São situações que não podem ficar invisíveis, como, para muitos, são invisíveis os indígenas que ficam às margens das estradas e das calçadas urbanas, vendendo seus artigos para auxiliar na sobrevivência de suas gentes, uma vez que o ambiente que seus antepassados viviam era amplo e suficiente, mas foi reduzido pelos povoamentos coloniais.

A Tafona da Canção Nativa, como já demonstrei acima, externou na contracapa o propósito de cantar a história do litoral com o objetivo de evidenciar as músicas litorâneas, como acontece até hoje. Provavelmente, o embate ideológico entre campeiros e urbanos, campeiros e nativistas, se dê mais no âmbito da Tafona do que no da Moenda, justamente porque neste há menor incidência de músicas campeiras, e naquele há uma frequência equilibrada com músicas não campeiras.

Há alguns trabalhos que desenvolvem estudos sobre os próprios festivais e o movimento nativista, como o de Álvaro Santi (2004), que faz uma análise ampla sobre o Festival Califórnia da Canção, sem exclusão de possíveis outros trabalhos análogos que possam existir, como alguns Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação e de Pós-Graduação, destacamos: o trabalho de Alex Sandro Della Mea, "A Música Dos Festivais



Nativistas Do Rio Grande Do Sul Como Elemento Fomentador À Afirmação Da(S) Identidade(S) Do Povo Gaúcho”, de 2016.<sup>37</sup>

Neste trabalho, Della Mea buscou analisar através das letras e performance no palco das canções de diversos festivais do Rio Grande do Sul as manifestações identitárias expressas nas canções, sendo que, para tanto, o autor partiu de dados coletados nos questionários que aplicou ao público nos festivais que ele escolheu e compareceu e, conforme a correlação observada do comportamento social no povo gaúcho, no caso, as plateias onde pesquisou, do seu conteúdo emocional e subjetivo como se expressaram as distinções e características próprias de diversos tipos de gaúcho, elaborou uma classificação territorial em quatro regiões geográficas do Rio Grande do Sul: Fronteira/Pampa, Missões/Planalto, Litoral/Costa Doce e Serra/Vales (DELLA MEA, 2016).

O autor buscou demonstrar de que forma a música nativista dos festivais do Rio Grande do Sul expressa através das linguagens artísticas (música e poesia) as identidades de grupos sociais específicos estudados. Dentre os festivais estudados, coube a análise do Festival Tafona da Canção de Osório, portanto, é um trabalho no qual temos interesse em verificar os resultados e compará-los com o que obtivemos em nossa pesquisa, que estará mais comentado no capítulo das análises das músicas da Tafona, onde analiso as interpretações que este autor teve do evento Tafona da Canção Nativa em 1999, uma vez que este observou duas composições daquela edição, “Moçambique de Branco” e “Ogum, Beira-Mar”.

No entendimento de Della Mea, ao referir-se aos “Ternos de Reis”, e aos “Maçambiques” e “Congadas”, “[...] onde o povo negro, afrodescendentes, tem a manifestação da sua cultura preservada [...]” (DELLA MEA, 2016, p.73), presentes nas festividades religiosas da cidade de Osório e região, a “[...] Tafona da Canção Nativa abriu o seu palco para a expressão musical dessa rica manifestação cultural e folclórica que constitui de uma forma peculiar à identidade de muitos gaúchos no litoral norte do estado (DELLA MEA, 2016, p. 73).

A Tafona teve a atenção também dos autores do artigo “O Litoral Norte nas Canções do Festival Tafona da Canção Nativa (1998), Osório/RS”, de Mateus Fernandes de Souza e Lucas Manassi Panitz, o primeiro, graduando, e, o segundo, professor do Departamento Interdisciplinar da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Campus Litoral. No artigo, trataram de analisar os poemas da 10ª edição da Tafona da Canção Nativa, dando ênfase nas interpretações das paisagens naturais locais e o sentimento de pertencimento do povo

---

<sup>37</sup> Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Práticas Socioculturais e Desenvolvimento Social, junto ao Programa de Pós-Graduação da Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ/RS, Orientadora: Dra. Vânia Maria Oliveira de Freitas, em 2016.

litorâneo, traduzidos pelos poemas transformados em música. Como dizem os autores quanto ao foco do estudo: “[...] [b]uscando evidenciar sua capacidade de construção de noções cotidianas sobre a sociedade e, em nosso caso, sobre o espaço geográfico, optamos pela Teoria das Representações Sociais de Moscovici e Jovchelovitch [...]” (SOUZA; PANITZ, 2018).

Outro trabalho de interesse à nossa dissertação, pois trata da temática Maçambique, é a tese de Doutorado “Maçambique de Osório – entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçacaia”. Nele, losvaldyr Carvalho Bittencourt Junior analisa a manifestação religiosa afrocatólica, de matriz afro-brasileira, que ocorre no Litoral Norte, mais especificamente o “Maçambique de Osório”. A partir do capítulo 7º - “Apropriações e Ressignificações do Patrimônio Cultural do Maçambique,” o autor relata e analisa as manifestações de Maçambique nos festivais de música do Rio Grande do Sul, tratando como um “[...] estilo musical consagrado nos festivais nativistas[...]”, também analisa o Maçambique em duas importantes performances, nos grupos musicais Cantadores do Litoral, onde o autor usa o subtítulo “O Legado Afro-Açoriano”, e o grupo Tribo Maçambiqueira, com subtítulo: “Negros e o estilo musical Maçambique”, ambos de Osório (BITTENCOURT JR, 2006).

Deste autor (Bittencourt Jr, 2006), socorri-me em vários momentos no decorrer da dissertação, apreciando a discussão em torno das diferenças nas manifestações do Maçambique: o Maçambique executado pelo Grupo Maçambique de Osório durante a festa religiosa afrocatólica; o Maçambique como estilo ou gênero musical que apareceu nos festivais nativistas, primeiro o executado pelo grupo Cantadores do Litoral, sendo este um grupo eclético que cria obras musicais tanto do estilo MPB (Música Popular Brasileira), quanto do estilo Maçambique com temáticas Afro-Açorianas; e as criações do Grupo Tribo Maçambiqueira, formado essencialmente por negros, que se propõe cantar nos shows somente a temática Maçambique. Os dois últimos, nas canções criadas do estilo Maçambique, contam as performances do Grupo Maçambique das festas religiosas, bem como sobre outras histórias afins.

Antes ainda da Moenda da Canção (1987) e da Tafona da Canção Nativa (1989), o Reponte da Canção Crioula do Litoral Sul, de São Lourenço do Sul, na Região Sul do RS, teve sua 1ª edição em 1984, e, em sua 2ª edição (1986), sagrou-se vencedora uma canção que trazia uma interpretação identitária de um “gaúcho da lagoa”, e foi analisada na dissertação de mestrado de Alex Della Mea (2016): trata-se da música “Peão das Águas”, de Mário de Freitas, natural de São Lourenço do Sul.

Nos versos, o autor da canção retrata as diferenças de paisagens que são geralmente cantadas nas músicas nativistas que tratam de pampas e coxilhas, e a força de trabalho para o sustento nas juntas (parelha) de bois, e faz uma metáfora, contrastando-se com as

paisagens do Litoral, onde há lagoas e solo plano, e a força de trabalho é na “parelha” de canoas utilizada na pesca.

Della Mea comenta em sua dissertação: “[...] A obra inicia pela tônica do refrão defendendo a ideia da diversidade do Rio Grande do Sul e de pronto se identificando como um gaúcho diferente, o Gaúcho da lagoa dos patos” (DELLA MEA, 2016).

Isto nos faz parecer que os compositores tentam inovar o que é apresentado nos festivais, trazendo outras visões de mundo, outras manifestações e diversidades culturais, que não a hegemônica do gauchismo afeito somente aos costumes e lidas campeiras, embora muitas vezes sejam barrados pelo que é expresso no regulamento.

Entretanto, esta comparação e metáforas entre coisas do campo, como a parelha de bois para o trabalho, com a parelha de canoas, para o trabalho nas águas, denota uma necessidade de colocar a “identidade campeira”, que nada tem a ver com a identidade do pescador, como uma simbiose, uma mistura, como um “gaúcho” diferente, mas principalmente um gaúcho com a identidade da “nação gaúcha”, sendo que, numa visão de identidade, este indivíduo não é um “gaúcho” em essência cultural, mas, sendo do Rio Grande do Sul, territorialmente, tem que ser “gaúcho”, mesmo não o sendo categoricamente. Então, ao fazer tal comparação, o autor parece estar buscando inserir-se tanto nos festivais nativistas, que visam ao culto da identidade do gaúcho, quanto inserir-se na identidade da “nação gaúcha”, que é a narrativa dos cultuadores do gauchismo.

Em nossa vida em sociedade, temos um desenvolvimento/formação de nossa personalidade, nossa identidade, em geral, pautado pelo convívio no cotidiano urbano, na lógica da *vida material*<sup>38</sup> (Braudel, 1987, p. 9). Família, escola, criança, trabalho, desde cedo, quando criança, desenvolvemo-nos nesta realidade. Nesta realidade estão contidas as relações familiares, com suas particularidades, peculiaridades, muitas vezes fugindo da homogeneidade produzida pela lógica social capitalista.

As gerações crescem e se desenvolvem neste contexto, e com ele se identificam, principalmente nos grandes centros urbanos, mas que tem sido a realidade atualmente de cada canto dos territórios políticos mundiais. Como Weber expõe em seu trabalho, “A ética protestante e o espírito do capitalismo”:

[...] A economia capitalista do presente é um cosmos imenso no qual o indivíduo é já nascido e que ele se apresenta, pelo menos enquanto um indivíduo, como uma ordem de coisas inalterável na qual ele deve viver. Isso força o indivíduo, conforme ele esteja envolvido no sistema de relações

---

<sup>38</sup> Fernand Braudel, em “A Dinâmica Do Capitalismo”: “[...] Por minha parte, fiquei nos critérios concretos. Parti do cotidiano, daquilo que, na vida, se encarrega de nós sem que o saibamos sequer: o hábito – melhor, a rotina – mil gestos que florescem, se concluem por si mesmos e em face dos quais ninguém tem que tomar uma decisão, que se passam, na verdade, fora de nossa plena consciência (BRAUDEL, 1987, p. 9).

mercantis, a adequar-se às normas da ação capitalistas [...] (WEBER, 2016, p. 55).

Várias identidades fazem parte de uma mesma sociedade. São construções identitárias de origens distintas, com traços e características transformadas pelos contatos de culturas diferentes, e que ficam gravadas na lenta construção de gestos, línguas, costumes, tradições, ou seja, nas formas como as pessoas interagem nos seus meios sociais, que se dão por ação, reação e omissão. O não dizer ou não fazer também podem causar reações nas pessoas.

Por exemplo, o manter uma pessoa cativa e utilizá-la como força de trabalho, como ocorreu na escravidão no período das colonizações e, infelizmente ocorre ainda em alguns locais do nosso país com trabalho análogo ao escravo, esta ação, manter a pessoa cativa, subjugando-a, além de ser uma ação de fazer algo, também é uma ação de não fazer, não permitir que esta pessoa seja livre, portanto, causando duas possíveis reações psicológicas no cativo: o sofrimento de estar cativo e a revolta com seu algoz que não permite sua liberdade.

O ser humano após nascer começa a se relacionar com os semelhantes, quando lhe é transferida a cultura do grupo em que vive. Estes signos sociais e papéis desempenhados pelas pessoas na sociedade, nas famílias, grupos, vão auxiliando na formação da personalidade do indivíduo, que vai construindo sua identidade (identidade interna, que ele forma em sua mente, entendimento que tem do que ele seja e de como acha ou quer que os outros o identifiquem). No entendimento de Ingold, em “The perception of environment”, sobre o desenvolvimento e captação da cultura e a formação das identidades:

Isso é que as identidades e as características das pessoas não lhes são concedidas antes do seu envolvimento com outros, mas são as condensações de histórias de crescimento e maturação dentro de campos de relações sociais. Assim, cada pessoa surge como um lócus de desenvolvimento dentro de tal campo, que por sua vez é levado adiante e transformado através de suas próprias ações. Contudo, entender as pessoas dessa maneira exige um tipo de “pensamento relacional” que vai contra o grão do “pensamento populacional” (INGOLD, 2000, p. 19).

Embora a cultura tenha como característica não ser estanque, pois se transforma a cada criação, quando é buscada ser copiada, replicada, em alguma obra como a poesia ou música, estará se colocando traços desta cultura, características que a identificam, mantendo, assim, viva esta cultura e identidade. Por isso, nos eventos públicos como festivais é importante que esteja reservado o espaço para a diversidade de manifestações, para que naturalmente não seja bloqueado o acesso destas identidades e manifestações de grupos étnicos nos festivais.

### 3 IDENTIDADES DO LITORAL NORTE DO RIO GRANDE DO SUL NA TAFONA DA CANÇÃO NATIVA

Na análise de fenômenos sociais, há de se levar em conta vários aspectos da vida social do grupo ou grupos estudados, os conceitos e significações culturais, bem como as causas que levaram dentro de um contexto histórico a desenvolverem-se de tal forma. Assim ensina Weber:

[...] O domínio do trabalho científico não tem por base as conexões “objetivas” entre as “coisas”, mas as conexões conceituais entre os problemas. Só quando se estuda um novo problema com o auxílio de um método novo e se descobrem verdades que abrem novas e importantes perspectivas é que nasce uma nova “ciência”. (WEBER, 2003, pp. 83-84).

Podemos pensar em “identidades litorâneas”, em vez de identidade litorânea. A identidade dos pescadores e suas famílias que vivem neste contexto; a identidade dos moradores do litoral e que não possuem vínculo com o comércio ou a pesca, que possuem sua vida urbana como a grande maioria dos povos atualmente; podemos pensar na identidade do veranista, que vive em outras cidades e se desloca para o litoral, tanto para um imóvel próprio como para um alugado por fim de semana ou temporada, assim é a pergunta que se faz às pessoas por aqui: “és morador ou veranista?”

Ser litorâneo pode ser beber das fontes culturais que formaram a região do Litoral Norte do Rio Grande do Sul. Cada identidade que a pessoa se acha pertencer, ser parecida em sua forma de viver e pensar, é uma representatividade de uma das culturas formadoras do Litoral Norte. Por exemplo: da influência negra no Litoral Norte, temos o Maçambique. As pessoas que se identificam com aquilo, com esta representação cultural e performance artística, e as pessoas negras, elas se veem representadas na sua formação cultural por esta manifestação, o Maçambique. Assim como quem se entende como identificado com a cultura açoriana, e reflete em suas letras, sua melodia, algo que remeta à influência açoriana, também é representatividade da cultura Litorânea. Temos, ainda, os pescadores da costa do mar, do alto-mar, de tarrafa, da ponte, das lagoas, etc.

O gaúcho do “mito de origem”, o gaúcho do campo, da estância, das lides campeiras, este também, quem se identifica com esta identidade, se vê, se enxerga nesta identidade gauchesca, igualmente é uma representatividade do Litoral Norte e se vê representado nas performances artísticas campeiras. Todas essas são representatividades do Litoral Norte, que teve todas essas influências. Há que se ver aí as outras influências formadoras da cultura do Litoral Norte e que, por algumas circunstâncias históricas e sociais, podem estar invisibilizadas.

A identidade são signos que dão sentido à vida da pessoa. Uma identidade muito específica do Litoral Norte é a do pescador da Barra de Imbé/Tramandaí. Ali há uma relação e comunicação interessante entre seres humanos e os golfinhos. Este pescador é bem

específico e possui identidade característica. Segundo o Guia de Apoio Pedagógico para Educadores, “Interação entre pescadores, botos e tainhas: aprendizados sobre cooperação, tradição e cultura”, “[...] essa pesca ritualizada, desempenhada por botos do gênero *Tursiops*, ocorra sistematicamente em apenas duas localidades do mundo: no estuário do município de Laguna (em Santa Catarina) e na Barra do Rio Tramandaí, localizada entre os municípios de Imbé e Tramandaí (no Rio Grande do Sul) [...]” (ILHA, 2018, p. 13).

Aqui, um esboço dessa comunidade tradicional, composta pelos pescadores, suas famílias, e toda a tradição dessa pesca especial:

Os pescadores artesanais de tarrafa da Barra do Rio Tramandaí podem ser reconhecidos como uma comunidade tradicional, fazendo parte da sociobiodiversidade existente em nosso país. Seu conhecimento tradicional é construído a partir do acúmulo de experiências vivenciadas por eles, na relação que constroem com o ambiente em que estão inseridos e através da memória coletiva reproduzida nesse grupo. É um saber e um saber-fazer sobre sua prática cultural, transmitido principalmente de forma oral de geração em geração [...]. [...] Entre os pescadores, a maioria deles nasceu no litoral ou veio de outras cidades da região sul quando mais novos, junto com suas famílias [...]. [...] Suas famílias costumam participar de processamento do pescado para a venda e da manutenção das redes. A pesca artesanal de tarrafa é considerada economia familiar ou no máximo comércio local [...]. [...] As companheiras de alguns pescadores da região também são pescadoras de profissão: ainda que não pesquem diariamente nas margens da Barra, o trabalho delas de limpeza e manutenção do pescado e das redes é parte do que se considera a atividade pesqueira (ILHA, 2018, p. 46-48).

Esta identidade, embora seja das mais “características” da região, envolvendo famílias inteiras, transmissões orais e tradicionais de conhecimento, não aparece tão frequente nas músicas da Tafona. Outras referências a pescadores e metáforas a respeito, aparecem ao longo das edições, mas sobre a interação do pescador com o boto na pesca da tainha, verifiquei, por primeira vez na 3ª Tafona da Canção Nativa, em 1991, na música “Pastor do Mar”<sup>39</sup>, que é como o autor denominou metaforicamente “o boto”, que ajuda o pescador na pesca da tainha. Letra e música de Marco Aurélio Vasconcellos, com ritmo embalado por percussão (bongô e tambores), melodia aparentemente inspirada nas músicas populares dos primeiros festivais nacionais, como as de Edu Lobo e Chico Buarque.

#### PASTOR DO MAR

Pega a tarrafa, João,  
Que amanhã já vai chegar:  
Tens que ganhar o teu pão,  
Vai que é hora de pescar.

João precisa trabalhar,  
Mas não tem mais ilusão:  
A sorte nem sempre quer ajudar;  
E pescador tem muita precisão...

---

<sup>39</sup> “Pastor do Mar”, de Marco Aurélio Vasconcellos, III Tafona da Canção Nativa, 1991, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bBZcKFgPoYE>> acesso em 05 jun. 2022.

Corre pra barra do rio,  
Vai que o sol já despontou;  
Não teme o vento e o frio,  
pois a má sorte terminou.

Pastor do mar vai ajudar:  
Boto é amigo, bom pastor;  
Muita tainha vai reponter  
Pra cair na rede do pescador.

Joga a tarrafa, João.  
Joga que boto foi pra ali:  
Não será mais ilusão  
O muito peixe que há de vir.

Boto veio à tona respirar:  
A rede pronta pra se abrir  
Já vai zunindo pelo ar.  
João vai reviver o que é sorrir.

Puxa a tarrafa, João,  
Puxa que o boto ajudou.  
Não chora mais, meu irmão,  
Pois tua sorte melhorou  
(Marco Aurélio Vasconcellos, 1991).

Depois, na IV Tafona da Canção Nativa, edição em que servi de jurado, “A Lenda do Boto”, de Elton Saldanha, venceu o festival e melhor tema litorâneo<sup>40</sup>. No entanto, a letra somente refere o boto da barra em uma estória de encantamento e romance do pescador com a morena. Nesta mesma edição, concorreu a música “Na Barra”, de Lúcio Soares e Volmar Santos, com interpretação de César Passarinho, que fala sobre os botos:

#### NA BARRA

Esses botos navegantes  
Amantes do litoral  
Operários sem salário  
Galha Fina e Catatau  
Quando batem lá na barra  
Sai tristeza do quintal

Tarrafas de 20 braças  
Pra santinha uma oração  
Litro e meio de cachaça  
Passando de mão em mão  
E os botos irmanando  
Quem faz do peixe seu pão

Quem quiser ver Catatau  
Só o praieiro já te ensina

---

<sup>40</sup> Nesta época não havia “linhas” (campeira e litorânea) como mais tarde ocorreram: Segundo o que Ailton Camargo disse na entrevista, nesta época, assim como na 1ª Tafona, eram feitos convites a compositores para participarem, e entre as músicas enviadas para a triagem que seria feita pela administração e não por um júri constituído, pelo menos uma música devia tratar-se de pesquisa litorânea.

Catatau mora na barra  
Onde o amor nunca termina

Pescador só vai à barra  
Pra mostrar sua pujança  
Todo povo batizado  
É um aliado da bonança  
Quem tem o oceano nas mãos  
Sempre traz a esperança

O cardume vai nascendo  
Como um sonho acalentado  
Na lida antiga da barra  
Ninguém fica abandonado  
Quem ganha a vida pescando  
Sempre tem um boto do lado  
(Lúcio Soares/Volmar Santos, 1992).

Depois de várias edições, reaparece em 2005 o tema sobre “boto”, na 17ª Tafona da Canção Nativa, em que eu novamente servi de jurado, Ivan Therra e Humberto Cunha trazem uma expressão popular em que se diz que uma conversa não muito crível, como uma conversa fiada, se “isso é converse de boto”. A música é “Conversê de Boto”, com ritmo praiheiro, com este refrão:

#### CONVERSÊ DE BOTO<sup>41</sup>

O boto disse, que disse  
Que o vento ia mudar  
Isso é “converse de boto”  
Não dá pra acreditar

O boto falou, falando  
Num falar todo encantado  
Isso é falação de boto  
Boto falou tá falado  
(Ivan Therra/Humberto Cunha).

Há identidades comuns em muitas outras cidades ou centros urbanos, também de locais próximos a rios ou lagoas, como no Litoral Sul do Rio Grande do Sul, que envolvem pertencimentos territoriais e de costumes sociais que fazem as pessoas se identificarem entre si como pertencentes a um determinado grupo identitário, por exemplo, “eu sou morador, tu és veranista”. Em geral essa diferenciação entre morador e veranista é bastante aparente quando nas épocas de feriados e férias, em que nós moradores observamos as diferenças de atitudes nas filas de supermercados e estacionamentos, na obediência às leis do trânsito, etc. Há quem diga que os moradores do litoral respeitam mais as regras de convivência social, pois é seu local de moradia e trabalho, do que os veranistas quando aqui aparecem apressados para aproveitarem os benefícios do viver no litoral.

---

<sup>41</sup> Conversê de Boto, de Ivan Therra e Humberto Cunha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W8jv8RyKuo>> acesso em 10 jul. 2022.



Mas há outras identidades relacionadas à formação étnica do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, onde as pessoas se identificam como pertencentes a uma herança diaspórica e imigratória de povos vindos para este território na época das colonizações, como os descendentes de portugueses, açorianos, africanos, depois os alemães e italianos e outras etnias como os japoneses, também dos que aqui já habitavam secularmente, como os indígenas.

Castells entende identidade como um conjunto de significados que o indivíduo ou grupo se identifica. Por significado, Castells entende ser aquilo que dá sentido às ações que o indivíduo ou grupo pratica, fazendo-os entender o porquê agem de tal forma. Na construção da identidade de um povo, segundo Castells, entende-se identidade como a fonte de significado<sup>42</sup> e experiência de um povo, onde o ser começa a aprender a língua, os nomes e a cultura, estabelecendo distinções e associações entre o eu e o outro, nós e eles, na construção do autoconhecimento (CASTELLS, 2018, pp. 54-55). Também, pela difusão natural (neste sentido, pela convivência social) da cultura por todos os integrantes da sociedade e do convívio da pessoa, esta começa a descobrir ou aprender os papéis sociais que poderá exercer na sociedade, o que se diferencia da identidade (CASTELLS, 2018, p. 55). Para Castells “[...] [e]m termos mais genéricos, pode-se dizer que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções [...]” (CASTELLS, 2018, p. 55).

Assim, o Movimento Nativista, em relação às disputas de espaço cultural em razão da globalização, pode ser considerado, segundo a teoria de Castells, como **identidade de resistência** (CASTELLS, 2018, p. 56), é criada por atores em posições desvalorizadas (no caso, sem espaço na mídia, sem oportunidades de trabalho para produção musical local), “[...] estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo-se trincheiras de resistência e sobrevivência [...]”, mas, também, como **identidade legitimadora**, que é “[...] introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais” (CASTELLS, 2018, p. 55). Neste último caso, pela preponderância da temática rural nas canções da maioria dos festivais nativistas, tendo o estereótipo do homem sulino unicamente como o “campeiro”, tornando como invisíveis as demais manifestações culturais.

Sobre as identidades femininas, o Movimento dos Festivais Nativistas não estabelece nenhum critério em seus regulamentos a respeito. Há em alguns a premiação diferenciada para melhor intérprete masculino e feminino. No entanto, conforme observado por Ondina Leal (2021), Álvaro Santi (2004) e Ruben Oliven (1992), a base que sustenta boa parte da temática dos festivais nativistas tem sua origem no “culto” do “gaúcho”.

---

<sup>42</sup> Manuel Castells define significado como a identidade simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada por tal ator. (CASTELLS, 2018, p. 55).

O “gaúcho” encontrado por Ondina Leal, na etnografia que realizou há 30 anos, é do gênero masculino, o que externou no título de seu livro, “Os Gaúchos: cultura e identidade masculinas no Pampa”. Segundo Ondina Leal, seu objeto de estudo foram os “[...] gaúchos tomados na acepção restrita do tema – peões campeiros, trabalhadores rurais da pecuária extensiva da região do Pampa latino-americano [...]” (LEAL, 2021, p. 29).

Este fator foi repassado para o contexto dos festivais, por certo, aliado a outras violências e barreiras sociais que as mulheres injustamente enfrentam, de forma que a prevalência do gênero masculino nos festivais é muito clara, bastando para tanto ler as contracapas e encartes dos LPs e CDs, para verificar a participação masculina em massa e a escassez da participação feminina. É raro vermos mulheres compositoras e musicistas nos festivais. Elas aparecem com um pouco mais de frequência como intérpretes.

Isto pode também se dever à forma como os temas são abordados, assim como com a origem machista e patriarcal do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que coloca a mulher somente como alguém que deva ser protegida, por ser “frágil”, que estas têm os deveres domésticos, enquanto os homens têm os deveres da lida de campo. Podemos avaliar como uma formação social patriarcal, machista, etnocêntrica. A “prenda”, com suas “incumbências” (“femininas”) domésticas, em que deve ser uma “moça prendada” (saber cozinhar, cuidar do peão). O peão deve saber trabalhar nas lidas do campo e proteger a prenda.

Cyro Dutra Ferreira, um dos fundadores do CTG 35 (primeiro Centro de Tradições Gaúchas), deixa transparecer essa forma de visão quanto às mulheres, quando comenta em seu livro “35 CTG: o pioneiro do Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG” sobre a integração das mulheres no movimento:

Estava assim a mulher devidamente integrada ao Movimento. No entanto detinha-se, ainda, à tarefas mais condizentes com o sexo feminino, como danças, culinárias, costuras, decorações, etc. Porém, dentro de pouco buscava outras participações, mais avançadas para o encanto gracioso e frágil das prendas: em setembro de 1950 o desfile a cavalo já contou com a presença de três prendas [...] (DUTRA, 1987, p. 91).

Clarissa Ferreira (2021) aponta que este modo de ver a mulher na sociedade tem um fundo ideológico em sua origem na própria formação da sociedade do Rio Grande do Sul:

Essa imagem de mulher ideal tem uma explicação histórica. Ela vem de um modelo positivista, uma corrente ideológica de origem francesa, muito forte no Rio Grande do Sul, que entendia que as mulheres deveriam ser a base da casa, da educação dos filhos, reduto dos bons costumes, regeneradoras da sociedade e mantenedoras dos valores sociais (FERREIRA, 2021, p. 105).

Glaucus Saraiva (1968) apud Oliven (1992), no seu Manual do Tradicionalista, “estabelece” que pode haver algumas mudanças nos trajés das “prendas”, mas com algumas condições:

Rogamos, apenas, que as nossas queridas tradicionalistas, atendendo as virtudes de recato, simplicidade e pudor que o gaúcho lhes atribui, não transformem os “vestidos de prenda” e seus acessórios em fantasias atentatórias ao sentido moral da austeridade do nosso Movimento Tradicionalista. (...) A função da indumentária feminina é servir de moldura à graça e à beleza e não torná-las grotescas ou ridículas (SARAIVA, 1968, p. 57-58 apud OLIVEN, 1992, p. 114).

Oliven analisa a indumentária feminina do Movimento Tradicionalista Gaúcho como mais uma invenção de tradição do movimento, e afirma que muitas vezes as mulheres preferem as roupas masculinas do gaúcho (bombacha, chiripá<sup>43</sup>) do que os vestidos de prenda, e escreve:

Não é difícil compreender essa preferência se nos lembrarmos que a figura que é exaltada quando os tradicionalistas falam do Rio Grande do Sul é sempre a masculina, cabendo à mulher o papel subalterno de “prenda”. Ao vestirem peças da indumentária dos homens, as mulheres estão se apropriando de símbolos de prestígio restritos à figura masculina do gaúcho, que é o tipo social representativo de uma sociedade onde a mulher tem um papel secundário (OLIVEN, 1992, p. 114-115).

Ondina Leal (2021) nos traz um aspecto importante em sua pesquisa, em que trata também sobre o êxodo rural feminino no Pampa gaúcho, na região da fronteira Oeste do estado, devido à transformação das relações de trabalho das mulheres no campo, e a possível ligação com a escassez de trabalhadores campeiros, como ela analisa a seguir:

[...] A transformação do trabalho da mulher em trabalho assalariado, isto é, em uma mercadoria, permite ao proprietário rural a opção de comprá-lo ou não. Nas estâncias, o trabalho doméstico, ou seja, o trabalho feminino, não é essencial para a produção do gado para o mercado. [...] A unidade de produção pastoril sempre foi essencialmente masculina [...]. [...] Embora as mulheres sejam supérfluas no curto prazo, o lucro dos proprietários individuais, os proprietários de terras, como classe, depende do trabalho gaúcho. E, por sua vez, os gaúchos precisam de mulheres para se reproduzirem como classe [...]. [...] Essa forma de produção extensiva de gado envolve um conhecimento muito especializado; os proprietários rurais só têm como recrutar a mão de obra em um grupo social específico, os gaúchos [...]. [...] O resultado imediato da exclusão de mulheres, das casas-grandes ou dos campos das estâncias, é que a reprodução do gaúcho como grupo social passou a estar ameaçada, juntamente com esse modo particular e tradicional de produção extensiva de gado e de rebanhos ovinos e de todo o ecossistema de manutenção de pastagens naturais do Pampa (LEAL, 2021, p. 202-203).

Leal explica que a escassez de mão de obra do gaúcho possa estar ligada diretamente ao êxodo rural da mulher, o que leva à ausência da mulher no campo, ou seja, ausência das relações sociais entre homens campeiros e mulheres, e ausência destas vivendo na lógica rural, onde as crianças homens nasçam e se formem campeiros, em consequência, a

---

<sup>43</sup> Chiripá: “[...] Vestimenta rústica, sem costuras, usada antigamente pelos homens do campo [...]” (NUNES, 1996, p. 373).

escassez de reprodução da classe do trabalhador campeiro (LEAL, 2021, p. 202-203). No entanto, os proprietários de terras, dependentes da mão de obra do gaúcho, parecem não ter esse discernimento, e investem somente na valorização cultural do gaúcho, aliando-se ao MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) para buscar o remédio para o problema da falta de mão de obra especializada, como no trecho a seguir, observado por Ondina Leal (2021):

[...] A escassez de mão de obra é uma queixa generalizada dos proprietários rurais naquela região, e os pedidos de “peões campeiros montados” nas rádios locais, e as estatísticas disponíveis confirmam isto. É no mínimo irônico que todo um sistema de produção animal, que tematiza estratégias e cuidados para com a reprodução e que muito investe no animal reprodutor, com compra ou aluguel de touros de qualidade, tenha esquecido que a força de trabalho também tem que se reproduzir. As estratégias dos proprietários e de suas associações para lidar com a escassez de gaúchos parecem se concentrar apenas no nível que eles identificam como “cultural”. Os proprietários buscam apropriar-se e propagar a tradição gaúcha através da mídia e de agências governamentais, o cartaz mencionado – “seja um peão” – isto é, “seja um gaúcho!”, é um exemplo disso, vários eventos e celebrações urbanas do gaúcho também o são [...]. [...] Ao financiar anúncios e programas de rádio e televisão com temas gaúchos, ao patrocinar, em parceria com o estado, o MTG (Movimento da Tradição Gaúcha) e os CTGs (Centros de Tradições Gaúchas) na valorização e enaltecimento da tradição gaúcha, talvez haja a expectativa de incentivo ou mesmo recriação da cultura gaúcha e do modo de vida gaúcho junto a camadas populares urbanas. A eficácia da produção massiva dessa cultura popular, como um incentivo ao trabalho de campeiro, é muito limitada, tanto em termos de evitar um êxodo rural, quanto no recrutamento de novos gaúchos em centros urbanos (LEAL, 2021, p. 205).

Ao analisarmos a Tafona das Tafonas, evento festivo dos 20 anos do festival que ocorreu em 2009 e reuniu as canções campeãs das edições 1ª até 19ª Tafona, pode-se perceber a escassez da representatividade feminina entre as campeãs até então. Temos como intérpretes nas canções vendedoras Cléa Gomes, em 1991, na 3ª Tafona, cantando com Carlos Catuípe a música “Afro-Açoriano”; a cantora Lomma, em 1999, interpretou “Ogum Beira-Mar”, na 11ª Tafona; Adriana Sperandir, em 2007, cantou “Duas Redes” que venceu a Linha de Manifestação Riograndense na 18ª Tafona (nesta edição havia duas linhas); na 20ª Tafona, em 2010, Adriana Sperandir cantou a música “Tombador”, que venceu a Linha de Manifestação Litorânea; em 2011, na 21ª Tafona, as duas linhas tiveram intérpretes femininas, Juliana Spanevello cantou “Gaivotas”, que venceu a Linha de Manifestação Riograndense, e Adriana Sperandir cantou “Jurema e Juremar” que venceu a Linha Litorânea, esta edição teve um resultado polêmico quanto às duas linhas que será desenvolvido mais tarde; na 22ª Tafona, Adriana Sperandir cantou a música “Boi Canário”, que conquistou 1º Lugar em 2012, voltando o evento a não ter premiação por linhas; na 23ª Tafona, Juliana Spanevello interpretou a canção vencedora do 1º Lugar, “Por um bailado de chacarera”, em 2013, que foi a última edição em que uma intérprete feminina cantou uma música vencedora. Assim, das 28 edições do festival Tafona, em 7 edições houve intérpretes femininas cantando a música vencedora, sendo que em 2011 nas duas linhas houve cantoras mulheres.

Entretanto, com a Tafona, em relação aos outros festivais do certame, a identidade feminina se fez mais presente, tanto pelas intérpretes como Cléa Gomes, Maria Luíza Benitez, Lomma, Fátima Gimenez, Ângela Jobim, Adriana Sperandir, Maria Helena Anversa, Mari Ramos, Juliana Spanevello, Débora Rosa, e outras tantas talentosas que abrilhantaram as Tafonas de Osório, permanecendo ainda bastante rara a participação como compositoras. A 21ª edição da Tafona teve grande participação feminina, tendo 7 interpretações das 12 músicas do festival, são elas Adriana Sperandir, Mari Ramos, Juliana Spanevello, Maria Helena Anversa, Analise Severo, Maria Conceição e Graziela Pacheco, como foi observado no Jornal Revisão e no site Staccatus (2011)<sup>44</sup>.

Júlio Ribas (2021), ao ser perguntado por mim sobre a participação das mulheres nas Tafonas, disse: “[...] tinha mais participação das mulheres. Na campeira não era tanto, porque a campeira parece que é mais gritada né! Mas não é. É talvez um estilo diferente né. Mas tem quantas mulheres que cantam música gaúcha e canta igual um homem cantando! [...]” (Júlio Ribas em depoimento pessoal, em 24/09/2021).

Em 2019, entre os dias 19 e 21 de julho, na cidade de Júlio de Castilhos, houve um encontro de mulheres ligadas ao regionalismo do Rio Grande do Sul, em torno de 40, para o 1º Peitaco da Composição Regional<sup>45</sup>. O evento foi idealizado pela apresentadora de televisão Shana Muller, que proporcionou a estrutura para o encontro, na Fazenda de seu pai, Fazenda São Francisco do Pinhal, em Val de Serra, Júlio de Castilhos. A ideia surgiu em razão da pouca participação das mulheres, principalmente como compositoras, nos festivais nativistas, e não foi uma competição, mas uma forma de incentivo e oficina para elas começarem a criar mais e terem maior participação.

Clarissa Ferreira, em 18 de julho de 2019, publicava que participaria do evento com sua “Oficina de Musas Xucras”, levando técnicas de composição musical, “[...] a análise da música como uma linguagem cultural construída e a reflexão sobre os limites culturais que levaram à nossa falta de atuação até aqui [...]” (FERREIRA, 2019)<sup>46</sup>. Ainda, afirmou Clarissa como se posiciona diante do quadro que se apresenta no meio nativista para as mulheres, aponta que:

Não vejo como possível começar a se expressar sem compreender o que até pouco nos silenciava. Compor é um ato político, assim como reunir-se. Estar em comunhão por algo em comum, é também religioso, no sentido amplo e profundo de (re)ligação. Assim como é cultural (FERREIRA, 2019).

---

<sup>44</sup> Revista digital disponível em <<https://www.rima.art.br/eventos.rima.art.br/paginas/t21-2011.pdf>> acesso em 05 mar. 2022.

<sup>45</sup> Notícia veiculada no site “Matinal Jornalismo”. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/agenda/primeiro-peitaco-da-composicao-regional/>> acesso em 18 jun. 2022.

<sup>46</sup> Clarissa Ferreira em seu site “Gauchismo Líquido”. Disponível em <<http://gauchismoliquido.blogspot.com/search?q=peita%C3%A7o>> acesso em 18 jun. 2022.

Na entrevista com Adriana Sperandir, em algumas oportunidades, perguntei sobre o motivo da reunião das mulheres no “Peitão” para comporem canções, basicamente mulheres atuantes no movimento nativista, e perguntei no sentido de buscar entender o que motivou a criação deste encontro e movimento, sendo que o tema merece um estudo específico, que não é objeto único nesta dissertação, mas cabe o comentário das minhas observações com relação às entrevistas que realizei, ligando com as leituras. Adriana Sperandir confirmou que o encontro foi para incentivar as mulheres a comporem, visto que historicamente poucas mulheres compõem nos festivais, ficando restrito à Marlene Pastro, Elma Santana, mais antigas, agora aparecendo Aline Ribas, Bianca Bergman, sendo este um dos principais motivos.

Pelo relato contundente e emocionado da Adriana Sperandir, pude ver que um encontro de mulheres nesta sociedade em que vivemos é muito diferente de um encontro de homens, como acontece no festival da Barranca, em São Borja/RS, por exemplo. As mulheres levaram seus filhos, principalmente os pequenos, levaram também as preocupações das atividades de suas casas para o encontro, como me confessou Adriana.

O “Peitão” pode ser enquadrado, segundo Castells, na “identidade de resistência”, “[...] criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação [...]” (CASTELLS, 2018, 56), como expus acima, os festivais nativistas são um braço do Movimento Tradicionalista, que tem suas bases ligadas ao conservadorismo, machismo, reservando um lugar secundário à mulher que, para mudar, teria que haver uma transformação, redefinindo sua posição nesta sociedade patriarcal.

Fato é que o meio dos festivais nativistas, que se vale dos signos da identidade do gaúcho, é ocupado hegemonicamente por homens, como bem desenvolve Ondina Leal (2021), é quase que exclusivamente masculino, e as temáticas refletem isto. Então, há que se exaltar a iniciativa das mulheres, de levantarem suas vozes e juntarem as mãos para buscarem caminhos de mudanças no status quo do meio nativista, com as ferramentas que possuem, seus talentos e ideias, o que há de dar um novo panorama aos festivais nativistas, pois as visões femininas sobre as simbologias do gauchismo deverão implementar novos significados e paradigmas, como já se percebe nas palavras de uma de suas importantes lideranças, Clarissa Ferreira, que diz: “[...] [n]ão vejo como possível começar a se expressar sem compreender o que até pouco nos silenciava [...]” (FERREIRA, 2019)<sup>47</sup>, dando a entender que quer transformação. Assim espero, como simpatizante da ideia de necessidade de mudanças estruturais nos festivais nativistas, mas reitero que é um assunto que merece maior aprofundamento e pesquisas.

---

<sup>47</sup> Clarissa Ferreira em seu site “Gauchismo Líquido”. Disponível em <<http://gauchismoliquido.blogspot.com/search?q=peita%C3%A7o>> acesso em 18 jun. 2022.

O empoderamento maior da representatividade feminina na Tafona da Canção Nativa podemos dizer que é a representação da Rainha Ginga, cantada e lembrada muitas vezes na Tafona, que celebra a coroação de uma mulher negra dentro da Igreja Católica. Isto pode se ver nos trabalhos musicais sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário trazidos em forma de pesquisa para a Tafona. Em “Congado e Paixão”<sup>48</sup>, 11ª Tafona, Paulinho Dicasa reverencia a Rainha Ginga, o congado e o empoderamento negro na sociedade, dizendo:

Tem congado no Morro Alto  
Sem demora vou pra lá  
Cá embaixo no asfalto  
Se houve os tambores batucar  
São os negros maçambiqueiros  
Preparando a folia  
Pra Ginga a Rainha Guerreira  
É só festa e alegria  
Lá vem a soberana  
Nossa grande imperatriz  
sua beleza encanta  
o congado está feliz  
uma emoção diferente  
não há quem explique  
o prazer que a gente sente  
cantando e dançando o Maçambique.  
eu sou o potentado negro [...]  
(PAULINHO DICASA, 1999).

Ao analisar as canções criadas por Paulinho Dicasa, fica evidente seu sentimento de pertencimento a representações culturais que envolvem arte de matriz africana, considerando-se que já atuou em grupos de pagode como músico, cantor e compositor, tendo realizado até um show na 6ª Tafona da Canção Nativa em 1994, com seu Grupo “Pagode Dicasa”. Assim, também, Paulinho o fez quando teve o contato artístico com as músicas de gênero Maçambique dos festivais, pois, embora assistisse desde pequeno os autos folclóricos de devoção a Nossa Senhora do Rosário e Santo Benedito, pelos Grupos Maçambiques e Quicumbis<sup>49</sup>, em Palmares e Osório, não havia pensado em compor para tais temas. Valhame dos ensinamentos de Olavo Ramalho Marques, ao citar Rocha e Eckert, quando se refere às compreensões dos integrantes de grupos humanos urbanos sobre si próprios e de seus coletivos, suas identidades e como se enxergam e se reconhecem com seus significados em representatividades, o que os fazem se encontrar consigo mesmos no tempo e espaço:

Delinear o estudo antropológico, tendo em vista as formas de construção das categorias tempo e espaço, significa, conforme destacam Rocha e Eckert

---

<sup>48</sup> Congado e Paixão, 11ª Tafona da Canção Nativa: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QEbJmsT7YGA>> acesso em 11 jun. 2022.

<sup>49</sup> Segundo a pesquisa de Prass, citando Antonio Stenzel Filho, na região de Osório em 1872, em suas origens, Quicumbis e Maçambiques denominavam-se dois ternos de negros, o primeiro com negros nascidos no Brasil, chamados crioulos, o segundo composto por negros africanos, tendo em Osório se desenvolvido a cultura do Maçambique e, na região de Palmares do Sul, a cultura do Quicumbi (PRASS, 2013, p. 54).

(2005), atentar aos modos através dos quais os grupos humanos – neste caso, urbanos – atribuem sentidos aos lugares, paisagens, territórios e aos ritmos, ciclos, tempos que tecem suas vidas. Neste contexto, o enfoque recai sobre a dinâmica das identidades, as construções simbólicas acerca da percepção de si e dos outros, perpassando fundamentalmente as formas de pertencimento coletivo (MARQUES, 2017, p. 346).

Destaco este trecho de Olavo Ramalho Marques (2017), porque explica o que Paulinho Dicsa contou sobre sua vida, em entrevista a mim concedida em 2019/1, dizendo das suas influências musicais, que se inspirou nos músicos nacionais como Djavan e grupos de pagode como “Só pra contrariar”, Exaltasamba”, e criava suas músicas no condomínio em que morava seu ex-sogro, o Condomínio do Getúlio, nos anos 80.

Após, Paulinho disse que conheceu um “músico de verdade”, o Carlos Catuípe, que veio pra cidade (Osório) e começou a compor Maçambique, criando um “gênero musical além”, na expressão de Dicsa. Neste trecho da entrevista a seguir, Paulinho Dicsa (2019) conta os primeiros contatos que teve com o Maçambique:

[...] eu sou de Granja Vargas, fica pra lá de Palmares, na época, era tudo Osório, nessa época de 1950, eu nasci mesmo em 1956, e essa cultura do Maçambique, por incrível que pareça, era uma coisa que ainda não tinha vindo à tona, eu mesmo tenho medo, receio, que essa cultura fique despercebida no tempo, se perca no tempo por falta de renovação, e eu conheço o Maçambique desde que me conheço por gente. Meus pais são da região, da cidade de Osório, eles mudaram pra Granja Vargas, por volta de 1940, já tinham três filhos, e eu nasci lá, mas os maçambiqueiros já existiam. Eles iam pra Capivari cumprir promessa, pediam oferendas, as pessoas davam galinhas, o que podiam. O grupo maçambiqueiro, vestiam-se todos a caráter, chegavam nas casas e vinham batendo, logicamente já eram bastante conhecidos. Eu, quando criança, não tinha nem ideia do que era aquilo, mas a batida do tambor já estava na cabeça, essa tradição era tão importante que ela cobriu toda a cidade de Palmares, Granja Vargas, Capivari, então, quando era época de Maçambique, o pessoal ficava envolvido um mês em cima disso. Na estrada, eu só vim perceber isso depois de músico profissional, foi quando o Catuípe chegou na região, a gente assistia toda essa tradição, eu comecei a vir pra Osório, já com 16 anos, já assistíamos as festas na praça, mas nunca nos ligamos de compor sobre o assunto, esse meu olhar renasceu do que eu via antes, e, a partir daí, a letra começou a chegar muito fácil pra mim, já conhecia os tramites da tradição [...] (Paulinho Dicsa em depoimento pessoal, 2019).

Pode-se perceber que, nestes movimentos surgidos no Sul do Brasil, é presente um sentimento de pertencimento, uma mobilização social urbana em busca de identidade cultural local, comunal (CASTELLS, 2018, p. 110), a necessidade de distinguir o que é nosso do que não é, demarcando território, impondo limites, como intenção de resistência, ou de aprimoramento artístico do que se criava antes do advento dos festivais, em que eram e são tratados temas que expressam as territorialidades, onde território pode ser entendido como uma área “delimitada” a partir de relações de poder em que o indivíduo possui vínculos emocionais, históricos, familiares, características próprias.

Para Milton Santos, território pode ser entendido como “[...] extensão apropriada e usada [...]” (SANTOS, 2014, p. 19); e territorialidade, “[...] como sinônimo de pertencer àquilo



que nos pertence [...]” (SANTOS, 2014, p. 19). O território enquanto apropriação (simbólico) e dominação (material), pressupõe disputas de poder, e comporta uma multiplicidade de relações de poder, e este poder exercido sobre o território são as territorialidades de quem detém o poder, seja no aspecto simbólico ou funcional (HAESBAERT, 2004).

Para Haesbaert, território tem a dupla conotação, material e simbólica, tendo a ver tanto com dominação jurídica, como com terror, ou seja, o território seria o espaço apropriado pelo homem. Haesbaert esclarece que território “[...] etimologicamente aparece tão próximo de terra-territorium quanto de terreo-territor (terror, aterrorizar)” (HAESBAERT, 2004). Como há uma diversidade de culturas em um mesmo espaço, há uma sobreposição de exercício de poder territorial. A esta sobreposição de territórios Haesbaert denomina de “multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2004).

Na dimensão simbólica, os elementos criados pelos grupos étnicos são signos que os componentes acreditam que os fazem diferentes de outros. Essas diferenças são externadas nas palavras, nas atitudes diárias, na música, na poesia, na vestimenta, mas, principalmente, no conviver com outras pessoas em sociedade, pois é onde é exercida a manifestação da diferença.

Estas identidades étnicas nem sempre correspondem a uma real situação de herança étnica, muitas são construídas pelo imaginário de quem se identifica com tal grupo étnico. Este imaginário faz produzir fronteiras simbólicas, elementos criados e cultivados para separar, incluir e excluir pertencentes aos grupos, como veremos adiante.

A Comunidade Maçambique de Osório, “descendente” do Quilombo do Morro Alto (Moreira, 2005, p. 60; Prass, 2013, p. 89), entende-se pertencer ao grupo étnico dos descendentes do Quilombo do Morro Alto, pelo passado em comum dos seus ascendentes, pelo pertencimento territorial, também pelas festividades de celebração das festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito. Isto, eles acreditam, os faz diferentes dos outros, além de ser uma manifestação que enaltece a negritude. Esta diferença pode ser sentida por quem não faz parte daquela comunidade, como aconteceu com Mário Duleodato, como a seguir tento demonstrar ao analisar seu depoimento. O fato de haver condições especiais para inclusão de dançantes e tamboreiros para fazer parte do grupo Maçambique de Osório, que representa a comunidade nas festividades, exclui quem pode se achar pertencer, mas preencher os critérios. Bittencourt Jr. menciona o que prepondera nas relações do Grupo Maçambique de Osório, e estabelece alguns critérios:

Prepondera um forte vínculo parentesco devido ao caráter sociocultural consagrado à devoção católica e à tradição cultural do Maçambique. Portanto, todo aquele que foi ou é dançante de Maçambique, quem fez e pagou promessa a Nossa Senhora do Rosário; a mãe que já [fez] o pedido ou ofereceu o filho que foi prometido a Santa, após a mãe ter tido um parto bem-sucedido, sempre será um maçambiqueiro (BITTENCOURT JR., 2006, p. 212)

Prass, com sua sensibilidade musical e social, consegue em seu texto nos colocar como observadores do ritual, com sua descrição rica em detalhes e significados. Também nos passa o sentimento dos interlocutores, o que somente é possível pela tradução da entrevistadora que foi sensível aos movimentos e palavras dos protagonistas da Festa Maçambique, como demonstra-se nos trechos que transcrevo a seguir, quando menciona o Levantamento do Mastro e I Tríduo:

Quinta-feira a movimentação toda começa depois do almoço. É quando o *chefe*, os demais *tamboreiros* e os *dançantes*, vão buscar o *Rei* e a *Rainha* em suas casas. O chefe e os demais *tamboreiros*, os *dançantes*, os *guias* e os *capitães de espada* já se encontram vestidos para o ritual. Os *Reis* também são vestidos e cuidados pelos seus *pajens*, que nos últimos anos têm sido seus filhos: Francisca, pajem da *Rainha Ginga*, e Carlos, que também é *tamboreiro* do *Rei do Congo*. Conceição Dias, a *alferes da bandeira*, já está na casa da *Rainha*, onde a bandeira do grupo com a imagem de Nossa Senhora do Rosário é guardada durante todo o ano. A *alferes* não possui uma vestimenta especial, nem os *pajens*. Cantando, dançando e *repinicando* os tambores, os *maçambiqueiros* adentram nas casas de seus *Reis* em sua homenagem e em honra de Nossa Senhora (PRASS, 2013, p. 160).

Mais tarde, Prass descreve com poesia a passagem e marcação de presença do Grupo Maçambique pelo centro da cidade:

As vozes, as *batidas* dos tambores e a dança envolvem o espaço público e demarcam todas as etapas do ritual. Repetindo inúmeras vezes os *cantos de rua*, o grupo de *Maçambique* desfila pela cidade e torna visível sua existência, modificando o tempo, os sons e a paisagem cotidianos. Então, em frente ao mastro, cessam os sons e a dança e toma a palavra o padre, que dá início ao *tempo da festa* de Nossa Senhora do Rosário (PRASS, 20132, p. 165).

Prass (2013) chama a atenção para mais um sintoma da invisibilidade a que são submetidos os povos de matriz africana, quando, com seus estudos e afirma existir uma rede de congadas no Rio Grande do Sul em relação ao Brasil, que foi omitida pela literatura, e menciona o quanto foi importante a manutenção dessas manifestações para suas identidades:

O vislumbre dessa rede de relações, que pode suscitar o desenvolvimento de outras pesquisas no futuro, contribui para corroborar o que outros pesquisadores vêm apontando: que as práticas expressivas dos afrodescendentes do estado foram especialmente invisibilizadas no contexto do país. Ao mesmo tempo, essa rede de *Congadas* aponta para o fato de que práticas expressivas dos afrodescendentes gaúchos, ao longo do tempo, foram elementos fundamentais para a manutenção das identidades das comunidades negras no estado (PRASS, 2013, p. 88).

Leite apud Prass, escreve da formação e desenvolvimento de uma comunidade negra rural, e a construção e manutenção das relações entre conviventes no âmbito familiar e comunitário, ao comentar dos ensinamentos que teve com seu “Antônio Mulato”, quando o entrevistou, mencionando que “[...] cada comunidade negra rural possui sua própria história, tendo instituído uma tradição cultural específica no processo de sua constituição como grupo étnico diferenciado [...]” (LEITE, 2002, p. 13 apud PRASS, 2013, p. 41).

Estes elementos criados são elementos de fronteira simbólica de um grupo étnico, com a crença na descendência do quilombo mencionado, que estabelece fronteiras étnicas de inclusão de quem o grupo entende ser “merecedor” ou com características de parentesco, afinidade de mesma procedência territorial, ou por requisitos religiosos, que o faz ser incluído, e que exclui, com base na alteridade e elementos do grupo, quem não se achar naquelas condições.

Em entrevista a mim concedida, em 26 de junho de 2019, Mário Luís Rosa dos Santos, o Marião, como costumamos chamá-lo, contou algumas questões que envolvem sua vivência no Maçambique, como aprendeu os toques do tambor, quem o ensinou, enfim, mostra um pouco do contexto que viveu naquela atmosfera de representatividade identitária negra:

*Mário:* Mário Luís Rosa dos Santos, devido ao meu pai que era o Leodato, todo mundo me chamava de Mário do seu Leodato, por isso ficou Mário Duleodato, me auto proclamo.

*Pedro:* entendi, e tua idade.

*Mário:* 61 anos.

*Pedro:* Osoriense?

*Mário:* Osoriense há 61 anos;

*Pedro:* nasceu aonde aqui em Osorio?

*Mário:* eu nasci em casa, praticamente a 30 metros de onde estamos hoje [...]. [...]

*Pedro:* quando foi teu primeiro contato com a cultura maçambiqueira?

*Mário:* olha, eu imagino que deva fazer 61 anos, a minha mãe grávida já acompanhava essas festas, acompanhava meu pai, e como isso foi recorrente, e aconteceu que pra mim não ficar em casa, ela me levava junto pras festas, criança, na verdade neném, aí fui crescendo, e, lá pelos oito ou nove anos, comecei a tomar gosto pelos tambores, isso aí me chamava muita atenção, aí já quando não frequentava com a mãe e o pai, aí comecei a ir sozinho, gostar e me interessar, claro aí fiquei abusado nesse setor, nesse lado, fazia várias perguntas aos tios do meu pai, o que era o Maçambique, como era a cultura, e muita coisa aprendemos ao natural.

*Pedro:* mas Mário, tu ia com tua mãe e teu pai, por que teu pai fazia parte?

*Mário:* meu pai era dançante, ele entrou com 18 anos.

*Pedro:* como era o nome do teu pai?

*Mário:* Leodato Inácio dos Santos, mas por esse nome, ninguém vai achar ele, era só procurar o Seu Leodato que todo mundo sabia, ele era muito conhecido na cidade [...]. [...]

*Pedro:* esse primeiro contato tu teve na tua infância acompanhando teu pai e tua mãe, mas tu chegou a ser dançante, tamboreiro desse festejo?

*Mário:* houve um período em que eu participava direto do assunto, das histórias, e numa dessas épocas aí, eu chegava a ir fardado, não era oficialmente do grupo, mas era convocado, e aí, o Tio Pedro Serafina foi a pessoa que eu via tocando essa batida diferente de Maçambique, ele sempre me via ali, e eu perguntava, porque ele batia diferente dos outros tamboreiros, aí ele dizia: meu filho, é pra ficar mais “tropicado”, pra dar um “bloom”, se não iria ficar só “pah, pah, pah”, aí eu perguntava pra ele, e ele me respondia isso, sempre me deu atenção, e sempre que ele ia tocar, eu ficava cuidando pra ver o que ele iria tocar no dia, como era o jeito que ele tocava, achava diferente e mais bonito que os outros, pois os outros faziam uma batida bem simples, e ele fazia um Maçambique mais rufado, entonado, aí chegou um dia que ele veio e deu o tambor, aí eu peguei e saí tocando, dali pra frente sempre toquei (Mário Duleodato, depoimento pessoal em junho de 2019).

Mário Duleodato contou ainda que, embora saber tocar bem o tambor de Maçambique e participar das festas sempre e quando convocado, naquela época com aproximadamente 25 anos, o Tio Pedro Serafina que era de idade avançada cansava com o tambor e passava para ele. Duleodato disse: “[...] como era tamboreiro, sempre estava junto, e quando um mestre como o Tio Pedro me passa o tambor, é tudo de bom [...], [...] pra mim, foi um pulo, sempre que me pergunta a respeito, digo que aprendi com o seu Pedro Serafina [...]” (Mário Duleodato, depoimento pessoal em junho de 2019).

Embora este aprendizado e convivência “dentro” das atividades dos festejos Maçambiques, Mário Duleodato diz nunca ter sido “convidado” a fazer parte do Grupo Maçambique de Osório, então, perguntei a ele:

*Pedro:* tu já assistiu a várias cerimônias, então?

*Mário:* muitas, todas as coroações, todos os anos, se possível vou.

*Pedro:* e tu te identificas como um Maçambique, como é o teu sentimento?

*Mário:* o meu sentimento é o mesmo do meu pai, que eu me sinto, sou um maçambiqueiro, mas só não fiz parte diretamente, a convite da rainha, **nunca foi lá me oferecer** [grifo nosso], então eu fiquei autodidata, **conheci e aprendi pra mim** [grifo nosso].

*Pedro:* mas tu se sente como?

*Mário:* eu me sinto como um maçambiqueiro, como meu pai, filho de maçambiqueiro, maçambiqueiro é.

*Pedro:* e pra ti, o que significa ser um Maçambique?

*Mário:* eu acho que as pessoas mais devotas do Maçambique, rezam e pregam todo dia à Nossa Senhora do Rosario, eles tem uma visão com muito mais crença do que eu, mas eu, da minha maneira, me sinto muito bem, me apresentando, peguei o nome do pai, mas me sinto um legítimo maçambiqueiro, mesmo não sendo lá de dentro (Mário Duleodato, depoimento pessoal em junho de 2019).

Percebi algumas questões na fala de Mário Duleodato: ele se sente um maçambiqueiro, tem orgulho da representação identitária de maçambiqueiro, ao mesmo tempo, senti um certo ressentimento de não ter sido “convidado” a fazer parte do Grupo Maçambique de Osório, mesmo assim, sente-se representado pela tradição do Maçambique e disse, então ter conhecido e aprendido para si próprio. Mário Duleodato diz que o fato de saber tocar o Maçambique e saber as histórias e músicas da cultura maçambiqueira mudaram a vida dele. Assim como relatou Paulinho Dicasa, tudo mudou quando Carlos Catuípe se mudou para Osório e, junto a Ivo Ladislau, estudaram sobre os festejos maçambiqueiros, a batida, os versos, os tipos de melodia, e criaram músicas para participar dos festivais do meio nativistas que aceitassem outras modalidades de música. Com isso, Carlos Catuípe foi informado por outros de que quem sabia das batidas do Maçambique era o “Marião”. Catuípe procurou e encontrou Marião num boteco onde tomava um “limãozinho”. Catuípe fez o convite, ensaiaram e deu tudo certo. Mário Duleodato diz que isto mudou a vida dele, deu um motivo e importância para sua vida. Sentiu-se valorizado, útil, por ter a possibilidade de usar seus conhecimentos maçambiqueiros em prol da cultura Maçambique.

A tradição da celebração da Festa de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito com o Maçambique serviu de objeto de pesquisa de compositores, que se transformou em música e deu origem, no âmbito dos festivais nativistas, ao gênero musical considerado “característico” do Litoral Norte, o gênero “Maçambique”, iniciado e muito presente na Tafona da Canção Nativa. O Grupo Maçambique de Osório não compôs nenhuma música para festivais, pois para eles não se trata de um gênero musical, mas a música é parte dos ritos de celebração de sua identidade maçambiqueira em louvor aos santos de devoção, eles somente participam da festividade principal e de outras para as quais são chamados.

No entanto, com relação a identidades, como se poderão denominar os compositores e executantes do gênero Maçambique dos festivais? Quando há a junção do compositor/cantor descendente de africanos com o gênero Maçambique, pode-se dizer que este artista está celebrando a identidade maçambiqueira, mas é negro (ou descendente de africanos), que está enaltecendo a negritude celebrando elementos da temática Maçambique. Não se pode dizer que é pertencente ao grupo étnico do Grupo Maçambique de Osório, pois este requer requisitos específicos, como os mencionados por Bittencourt Jr (2006, p. 212).

Stuart Hall (2006) observa que as pessoas estão vivendo uma fase de “descentração do sujeito”<sup>50</sup> e fragmentação das identidades, e isto provoca uma ruptura com as ideias de identidade fixa e coerente, e diz que os indivíduos desenvolvem camadas identitárias, em decorrência da multiplicidade de relações e contextos de disputas, em que a alteridade influencia na construção dessas identidades. Durante os séculos XIX e XX, com a Revolução Industrial e expansão do Capitalismo, desenvolveu-se uma ideia de homem como indivíduo racional, com base na ciência, num pensamento reducionista do “atomismo” e, posteriormente, do “sistemismo”, em que o homem domina a Natureza, e tudo estava centrado no “sujeito”. O que serviu de fundamento para a expansão do domínio dos países do centro econômico mundial (europeus e depois os Estados Unidos), com relação aos outros países e regiões que eles exploravam.

O sistema capitalista exigiu a criação de relações econômicas e sociais diferentes das que até então existiam, homogeneizando costumes, valores, interesses, hábitos, formas de vestir, de posturas e condutas, com o urbanismo sendo principal modo de vida em sociedade, e todos sendo consumidores de produtos e culturas homogêneas. Com a Globalização, que se deveu aos grandes avanços tecnológicos dos sistemas de comunicação e transportes, e maior expansão do Capitalismo em busca de novos consumidores, há novos contatos com diferentes modos de vida e relações, e pensamento numa via de mão dupla, estes diferentes

---

<sup>50</sup> Estas são três concepções de identidade que Hall distingue, para efeito desta argumentação: a) sujeito do iluminismo; b) sujeito sociológico; c) sujeito pós-moderno (HALL, 2006, p. 10).

também aparecem globalmente, havendo uma “descentração” daquele “sujeito” idealizado anteriormente e “fragmentação das identidades”. Como explana Hall (2006):

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2006, p. 12).

Minha noção do que represente “identidade” é a de características comuns entre pessoas com as quais se identificam, acham-se parecidas no modo de pensar, de agir, de viver. Como se pode dizer “o homem é o que ele pensa ser”, ou seja, identidade é uma construção do pensamento e é passível de transformação, assim como a cultura. Como vivemos em sociedade e esta é governada pelo Estado, há muitas identidades nas quais nos reconhecemos que são obras do próprio Estado como, por exemplo, na formação dos Estados-Nação, então as pessoas se reconhecem naquelas características desenvolvidas na construção da nação, na história contada sobre heróis, mitos, lendas; assim, na busca pela “unidade de identidade”, a diversidade, que é a característica da alteridade, esta que é a qualidade de ser do outro, há um contraste na construção “desta identidade única” com relação à alteridade, uma vez que as características da diversidade ficam invisíveis aos olhos da unidade de identidade. Como a identidade está no pensamento do sujeito, esta pode apresentar camadas de identidade, por exemplo, pode ser a consumidora cotidiana que vai ao mercado fazer compras, de classe média, ou baixa, e pode também ser parte do “movimento das mães da praça de maio”, na identidade coletiva, e coexistem no mesmo sujeito.

Diante do que foi ouvido dos atores sociais e interlocutores Mário Duleodato e Paulinho Dicaça, em seus depoimentos nas entrevistas, pude concluir que Mário se sente uma pessoa diferenciada na sociedade osoriense, em razão da importância que ele próprio e outros o consideram de conhecedor e divulgador da cultura maçambiqueira, a exemplo do reconhecimento que há no material “Resgatando a História da Tafona Nativa”<sup>51</sup> e, embora nunca tendo sido componente do Grupo Maçambique de Osório, ele se sente um maçambiqueiro. No seu dia-a-dia, convive socialmente com sua identidade de maçambiqueiro, fazendo palestras em escolas, onde constantemente ele e Paulinho Dicaça

---

<sup>51</sup> Em 1999, na 11ª Tafona da Canção Nativa, “[...] predominam os temas afro-açorianos, derivados das pesquisas calcadas nas informações rítmicas e folclóricas do maçambiqueiro Mário Duleodato [...]”. Resgatando a História da Canção Nativa: disponível em: <<https://docplayer.com.br/120905189-Resgatando-a-historia-da-tafona-da-cancao-nativa-de-osorio-rodeio-gracas-ao-empenho-e-ao-entusiasmo-de-seu-idealizador-airton-camargo.html>> acesso em 11 jun. 2022.

são chamados, por serem considerados conhecedores, decorrência de suas experiências de vida com o Maçambique e participações nos festivais musicais, hoje Mário sendo um aposentado da prefeitura por invalidez, e disse que está aprendendo a tocar pandeiro, participando de rodas de samba frequentemente.

Paulinho Di Casa é um compositor e músico, que observou desde pequeno a cultura maçambiqueira mas dedicou-se a compor sobre o tema somente após já ser um músico profissional de bares e shows, por exemplo de Catuípe e Ivo Ladislau e por ocasião do movimento dos festivais, que lhe abriram esta oportunidade. Desde então, compõe vários temas de sucesso no gênero, tendo vencido festivais importantes, como a própria Tafona da Canção Nativa e o Musicanto Sul-americano de Santa Rosa, levando ao conhecimento do grande público a existência desta cultura local. Ele disse que se considera um músico do gênero Maçambique, e no dia-a-dia compõe outros estilos de música popular brasileira, já teve grupo de pagode, o “Pagode Dicasa”, fez parte de escola de samba, portanto, com outras camadas identitárias sobre si.

Para Castells, como há relações de poder nos processos de construção de identidades, e estes processos existem também pensando-se num sentido de integração global, na sociedade em rede, que podem conduzir a uma homogeneização. Entretanto, não fazem desaparecer significados de identidades primárias. Segundo Castells, significado é “[...] a identificação simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada por tal ator [...]” (CASTELLS, 2018, p. 55), aquilo que dá sentido ao que o sujeito está fazendo, isto é, quando o sujeito age e entende por que age daquela forma. O processo de integração global buscou a expansão do capitalismo, das formas de consumo, o que poderia levar à homogeneização cultural, visando ao consumo desses produtos. Todavia, na sociedade em rede, as informações se oferecem a todos, as comunicações são rápidas, ao mesmo tempo que há processos sociais que envolvem poder, e há exclusão de algumas identidades. Isto faz com que haja o fenômeno de pessoas se unirem e organizarem-se em torno de uma identidade primária, criando, por exemplo, comunidades em que os excluídos excluem os que os excluem. Posso citar como exemplo os movimentos de corte racial dos negros, que se organizam em comunidades com objetivos comuns, em razão da exclusão social, mas primariamente o que os uniu é o fato de serem negros. Assim as comunidades remanescentes de quilombos, com suas territorialidades, costumes locais, musicalidades, tradições, como no caso do Maçambique, as pessoas vão transmitindo de ouvido a ouvido, mantendo acesa esta tradição, resistindo à massificação da cultura globalizada, demonstrando o “poder da identidade” na sociedade contemporânea.

### 3.1 Grupos Étnicos do Litoral Norte segundo a formação histórica

Numa breve pesquisa do contexto histórico da formação do Litoral Norte Gaúcho, sabemos que os ameríndios habitavam estas terras do Sul por mais de 6 mil anos (MARQUES, 2004, p. 38) antes da vinda do europeu, e muitos dos costumes que temos hoje se devem à herança indígena.

Oliven questiona a invisibilidade do indígena na literatura tradicional sobre a identidade do habitante do Rio Grande do Sul, por aqueles estarem ocupando essas terras há milhares de anos antes de outras etnias:

[...] A presença do índio também é extremamente esmaecida na construção social da identidade do Rio Grande do Sul. É comum a historiografia tradicional se referir ao território rio-grandense nos primórdios da colonização ibérica como “terra de ninguém”. Nessa operação, os indígenas eram desconsiderados já que eram vistos como “sem fé, sem rei e sem lei”. As pesquisas arqueológicas assinalam, entretanto, que o Rio Grande do Sul já era habitado há mais de 12.000 anos (OLIVEN, 1992, p. 53).

Na época dos “descobrimientos”, os portugueses estenderam seus domínios além-mar, trazendo consigo a cultura ocidental, ou seja, suas territorialidades, a forma europeia de ocupação de terras, sua visão de mundo diferente dos povos que aqui já habitavam. Como se impuseram pela força, o encontro não foi nada agradável para os ameríndios, que, na lógica eurocêntrica e etnocêntrica, foram considerados espécie humana inferior, e foram violados não só fisicamente, mas em sua consciência, sua cultura, suas crenças, seu modo de vida, tendo sido submetidos também à escravidão. Como esclarece Maestri, “[...] [a]té começos do Seiscentos, o americano escravizado foi o grande pilar da produção colonial luso-brasileira [...] e [...] ao longo do século 16, a escravidão foi essencialmente vermelha [...]” (MAESTRI, 2013, pp 118-121).

Até inícios do século XVII, na costa do Litoral Norte, entre o Sul de Laguna e proximidades de Tramandaí, antes da chegada dos casais açorianos na região em 1752, viviam os índios da família guarani, os “arachãs”, e os “carijós”, que foram expulsos ou dizimados pelos primeiros brancos portugueses, que excursionavam em todo o litoral brasileiro em busca de indígenas para serem escravizados no tráfico escravista e levados para São Paulo (BARROSO, 1993, p. 33).

O mesmo problema de dizimação dos povos indígenas do Rio Grande do Sul constata Oliven, em dados de 30 anos atrás, mas que confirmam a tragédia que foi a colonização para esses povos:

Calcula-se que atualmente existam em torno de 9.000 índios no Rio Grande do Sul, o que corresponde a 0,1% da população total do estado, que é aproximadamente a mesma proporção que todos os índios do Brasil têm em relação à população brasileira. Isto coloca a questão de que no Rio Grande do Sul houve uma progressiva eliminação física dos índios – até que eles fossem reduzidos ao pequeno número hoje existente, em função do contato



predatório do homem branco que significou a morte por guerras e epidemias e a apropriação de suas terras, num processo semelhante ao que aconteceu no resto do país. A ação massacrante dos bandeirantes paulistas que vinham escravizar os indígenas, e a destruição das Missões guaranícas apontam neste sentido (OLIVEN, 1992, p. 54).

Milton Santos e Maria Laura Silveira mencionam sobre o encontro de etnias e visões de mundo diferentes no Continente Americano: “[...] Escravidão e domínio são outros termos para contar a história colonial do território brasileiro. Homens, plantas e animais de três continentes, sob o império dos europeus, encontraram-se e, no seu convívio obrigatório, criaram uma geografia nessa porção do planeta. [...]” (SANTOS, 2006. p.32).

O historiador do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, Lauro Pereira da Cunha, também revela o cenário desta região antes e depois da chegada dos europeus, em seu livro “A solidão de Conceição do Arroio”, antigo nome da cidade de Osório:

[...] O litoral norte apresentava um dos mais ricos mananciais donde era possível extrair fartamente elementos essenciais para a subsistência ou sobrevivência de seres humanos [...]. [...] Por sua abundância, a região proporcionou o contato entre os mais variados grupos indígenas ao longo dos milênios. Os Guaranis foram os últimos a chegar e isso se deu por volta do século 9 ou 10 da Era Cristã. Eles trouxeram a agricultura e introduziram na região muitas espécies vegetais, comestíveis ou não (CUNHA, 2019, p. 30).

No entanto, após a chegada dos europeus na região, “[...] todo o mundo indígena entraria em colapso” (CUNHA, 2019, p. 30). Os espanhóis, por volta de 1516, se estabeleceram em Laguna, para facilitarem o abastecimento das embarcações que transitavam no rio da Prata. Mais tarde, estes priorizaram o comércio com os paulistas com produtos como farinha de mandioca, peixe defumado, galinhas, patos, peles, tipoias, ceras (CUNHA, 2019, p. 30). Ocorre que, após 1580, a principal mercadoria passou a ser o tráfico escravo indígena, conforme relata Cunha (2019):

Apesar das rivalidades entre grupos indígenas no Sul do Brasil, nada se compara à avalanche de violência que se abateria sobre eles a partir de agora, uma tragédia despovoadora. Os autóctones eram a riqueza do local a ser apropriada – “o ouro vermelho” – conforme diziam os bandeirantes e, com isso, formou-se uma intrincada rede de tráfico humano [...]. [...] Mesmo com tamanha catástrofe demográfica [...], [...] não se pode aludir que os Guaranis litorâneos tenham sido extintos naquela ocasião. Dos Arachãs não se teve mais notícias, mas um pequeno percentual dos Carijós certamente se salvou [...]. [...] No entanto, é necessário que se sublinhe o seguinte: esses sobreviventes seriam importantíssimos para o futuro povoamento da Vila de Laguna e, conseqüentemente, para o Rio Grande do Sul (CUNHA, 2019, p. 31-32).

Mais tarde os portugueses, na lógica econômica que viviam e exploravam as terras “conquistadas”, trouxeram à força de ferros os negros da África, num período em que a humanidade conviveu com os maiores massacres e desumanidades, e escravizaram índios e negros, para a manutenção de suas economias da colônia e da coroa portuguesa.

O povo indígena, que sofreu desde o início do encontro com o povo branco a perda da sua paz existencial, pois viu violada sua cosmologia de vida, suas crenças, e foi vítima e testemunha da violência contra sua cultura e seu povo, sempre deixou marcada sua presença anterior nestes pagos. O indígena vive a terra, ele faz parte do território que vive. Assim, tudo que viveu e descobriu em sua relação com o ambiente, sua cultura, alimentação, modo de viver, sua língua, nome de objetos e de localidades, dos rios, plantas, vestimentas, tudo que fazia e faz parte de sua cultura foi forjado pela sua vivência em seu território, tudo foi retirado e criado em função de seu território. Este território que foi invadido pelo branco europeu foi palco da disputa deste espaço por estes povos diferentes, e da resistência que o indígena exerceu para manutenção de seus domínios neste território em que desenvolveu sua cultura.

Muitos traços desta cultura indígena ficaram gravados no resultado da mistura forçada pela convivência destes diferentes povos. Há muitas contribuições da cultura indígena na cultura resultante da forja dos tempos. Pode-se dizer que a cultura litorânea é o resultado desta forja dos tempos. O etnocentrismo constante nos dados e história oficiais invisibilizam fatos essenciais para o mais profundo entendimento das contribuições dos povos indígenas aos formados após os encontros de culturas, por exemplo, a “tafona ou atafona”, que é um “[...] [m]oinho de fazer farinha de mandioca, movido a braços ou por animal [...]” (Dicionário Prático da Língua Portuguesa. Diário Gaúcho, 2005, p. 106), e dá nome ao festival que é objeto desta pesquisa, a Tafona da Canção Nativa, tem a raiz utilizada como matéria-prima, a mandioca, que é um alimento originário da cultura indígena, e não vi nenhuma linha a este respeito nas letras das músicas ou nas manifestações oficiais do festival. Martín César Tempass desenvolve este assunto em seu texto “A dinâmica alimentar nos grupos indígenas”, criticando essa visão etnocêntrica, e afirma:

Esse etnocentrismo perpassa fortemente as questões alimentares. O que nós comemos é que é saudável, nutritivo, saboroso. A comida dos outros não! As nossas práticas culinárias são as mais higiênicas, as mais científicas, as mais “evoluídas”. Nesse sentido, às sociedades indígenas – ditas primitivas – é conferido o rótulo de “estágio inicial” no processo de desenvolvimento. “Nós” estaríamos no topo da evolução, enquanto que os “primitivos” estariam na base. Morgan (1978) diria que os indígenas estariam na etapa da “selvageria” ou da “barbárie”, enquanto nós estaríamos na “civilização”. “Eles”, os “primitivos”, estariam parados no tempo, cozinhando ainda do modo que os “nossos” antepassados faziam há milênios. É típico do senso comum esse tipo de pensamento. E também é típico que essas pessoas, com a maior “boa vontade” do mundo, queiram ensinar ou ajudar os “primitivos” a serem como nós. Elas não podem admitir que em pleno século XXI ainda existam seres humanos cozinhando em fogueiras e comendo com as mãos. Ou mais, praticando técnicas de plantio rudimentares e empregando sementes de baixa produtividade. Essas pessoas confundem a desigualdade social com a diversidade cultural [...]. [...] [N]o passado **fomos nós que aprendemos a plantar e a cozinhar com o índio**. Explico: no período dos “descobrimentos” os colonizadores só conseguiram se instalar definitivamente no Brasil porque se valeram dos espécimes vegetais cultivados pelos grupos indígenas, **aprenderam com os indígenas as formas adequadas de plantar essas espécies** e, mais, se valeram das mulheres indígenas – muitas delas

desposadas por colonizadores – para cozinhar esses alimentos. Basta lembra que alimentos como o **milho, o feijão, a batata, a batata-doce, a abóbora, o amendoim, a mandioca, entre muitos outros**, hoje difundidos pelo mundo todo, só existiam no continente americano e já eram cultivados pelos indígenas. Graças a esses alimentos e às técnicas indígenas o Brasil pôde ser colonizado (TEMPASS, 2008 apud TEMPASS, 2009. p. 139, grifos nossos).

Assim, também é invisibilizado da herança indígena um dos maiores símbolos da “cultura gaúcha”, muito abordado tematicamente no cancionário gaúcho, o mate, amargo, ou chimarrão, que é uma bebida servida com a infusão da erva-mate moída, numa cuia de porongo, e sorvida com uma bomba (NUNES, 1996, p. 290). O costume de tomar mate está plenamente espalhado pelo Rio Grande do Sul inteiro, foi apropriado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho como símbolo do gaúcho, que auxiliou a difundir o seu consumo, no entanto restando sua origem indígena invisibilizada, pouco se diz que é um costume herdado dos indígenas.

Segundo Arnaldo Bruxel, “[...] o uso da erva-mate (*Ilex Paraguaiensis*) tem origem feiticeira, sendo ritualmente sorvida pelo médicos-feiticeiros (*‘pajés’*), em suas adivinhações e diagnósticos [...]. [...] Vendia-se muita erva de Povo a Povo, ou antes, trocava-se erva por gado ou lã e algodão [...]” (BRUXEL, 1987, p.83).

O tradicionalista Salvador Lamberty escreveu o “ABC do tradicionalismo gaúcho”, onde aborda sobre o chimarrão, com visão eurocentrista, demonstrando também a apropriação da bebida como símbolo do tradicionalismo gaúcho (do Movimento Tradicionalista Gaúcho), invisibilizando a origem indígena da bebida, pois, segundo ele, o chimarrão foi

**descoberto pelos espanhóis** 54 anos após o descobrimento do Brasil [...]. [...] O chimarrão, inicialmente, foi servido num pequeno porongo, com um canudinho de taquara, contendo uma traça de fibras silvestres em sua base, para evitar os fragmentos de erva [...]. [...] Com a fabricação da erva “caámini”, pela Região Missioneira, que chegou ao pó da erva, ascendeu o império ervateiro dos povos jesuíticos. Era a decadência da “erva-de-paus” do Paraguai. O uso do chimarrão, mate-amargo ou mate chimarrão, nasceu sob o signo da hospitalidade [...]. [...] O chimarrão e o churrasco são indispensáveis na vida de qualquer gaúcho. Há quem afirme que pode faltar uma refeição, mas jamais o chimarrão (LAMBERT, 1992, p. 62-63, grifo nosso).

No trabalho de conclusão de curso de Daniela Mei Lipp Nissinen, “Guardiões do Ka’ay (chimarrão): memória e patrimônio vivo da cultura Mbya Guanari”<sup>52</sup>, a autora fez um trabalho de revisão bibliográfica e de campo, participando do “carijo” (forma que se produz a erva-mate) em aldeias Mbya Guarani, e aponta que sua intenção com a pesquisa que fez é “[...]”

---

<sup>52</sup> TCC de Daniela Mei Lipp Nissinen: “Guardiões do Ka’ay (chimarrão): memória e patrimônio vivo da cultura Mbya Guanari”. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/229725/001131164.pdf?sequence=1>> acesso em 09 jul. 2022.

evidenciar a cultura viva do chimarrão e da erva-mate (*illex paraguayensis*) do povo Mbya Guarani no Rio Grande do Sul [...], objetivando elucidar a contribuição indígena para o mesmo, bem como a sua invisibilidade [...]" (NISSINEN, 2020).

Primeiro, o convívio entre o branco europeu e o índio originário nos litorais do Sul do Brasil. Após, com a incursão do trabalho escravo, além do indígena que foi escravizado, foi trazido de além-mar o negro africano, e aqui se delineou tragicamente a mistura forçada de culturas, pela convivência dentro da lógica econômica desenvolvida nos primórdios da ocupação destas terras pelo branco europeu.

Por motivos de fragilidade do organismo do indígena em relação às doenças trazidas pelos brancos, muitos povos e culturas indígenas foram extintas. Além destas mortes por doença, outros foram exterminados na base do canhão e da espada. Povos inteiros exterminados. No entanto, como disse acima, inúmeros traços destas culturas estão presentes até hoje no resultado da formação e transformação da cultura litorânea.

Euzébio Assumpção demonstra a formação étnica e cultural de Conceição do Arroio (antigo nome de Osório), segundo o censo populacional de 1780 RS. sugere que Osório foi fruto de dois grandes grupos étnicos principais: o europeu e o negro, mas o indígena com menor representação numérica, e relata:

Os dados do censo de 1780 demonstram uma diferença, numérica, mínima entre descendentes europeus e africanos, o que estabelece, sem margem de dúvidas, a importância dos trabalhadores negros escravizados na região. Comprova-se, assim, também com os mesmos dados, que Conceição do Arroio, em números relativos, foi uma grande freguesia escravista da época (ASSUMPÇÃO, 2004. p. 60).

A presença branca exerceu influência devastadora na vida dos indígenas, quando nativos já não possuíam mais as vastas áreas para se locomoverem e exercerem melhor seus sistemas próprios de caça e coleta, diante do contínuo e crescente apossamento de terras pelos brancos nestas áreas, e a exploração dos recursos naturais.

Nas palavras de Sahlins:

"[...] a perturbação introduzida pelo imperialismo europeu dos dois últimos séculos foi especialmente severa, a ponto de muitas das informações etnográficas que constituem a matéria-prima do antropólogo serem produtos culturais adulterados. Até mesmo os relatos de exploradores e missionários, à parte seus erros de interpretação etnocêntricos, podem estar falando de economias em dificuldade" (SAHLINS, 2007, p. 113).

Estas convivências conflitantes entre as várias culturas diferentes na América "conquistada" e "dominada" pelos europeus forjaram identidades resultantes destas relações. Ingold nos ensina: "[...] As identidades e características das pessoas não lhes são concedidas antes do seu envolvimento com outros, mas são condensações de histórias de crescimento e maturação dentro do campo de relações sociais" (INGOLD, 2000, p. 19).

Poutignat & Streiff-Fenart escrevem sobre teorias da etnicidade e, comentando sobre esses encontros de culturas e disputas de grupos étnicos, citam Renan<sup>53</sup>, e concluem que: “[...] A memória fundadora da unidade nacional é, ao mesmo tempo e necessariamente, esquecimento das condições de produção desta unidade: a violência e o arbitrário originais e a multiplicidade das origens étnicas” (POUTGNAT & STREIFF-FENART, 2011. p. 36).

A sociedade litorânea foi formada com diversidade de culturas e etnias. Diante disso, recorrendo ao estudo de Weber, este denomina grupos étnicos:

[...] "grupos étnicos" a aquellos grupos humanos que, fundándose en la semejanza del hábito exterior y de las costumbres, o de ambos a la vez, o en recuerdos de colonización y migración, abrigan una creencia subjetiva en una procedencia común, de tal suerte que la creencia es importante para la ampliación de las comunidades (WEBER, 2002, p. 318).<sup>54</sup>

Barth desenvolve a ideia dos grupos étnicos e suas fronteiras, que propõe estudar os grupos étnicos nas dimensões de fronteiras simbólicas: uma vez que os grupos, as comunidades, não são formadas por um conjunto de traços característicos específicos, mas por fronteiras simbólicas:

[...] [O] ponto central da pesquisa torna-se a fronteira étnica que define o grupo e não a matéria cultural que ela abrange. As fronteiras às quais devemos consagrar nossa atenção são, é claro, as fronteiras sociais, se bem que elas possam ter contrapartidas territoriais [...] (BARTH, 2011, p. 195).

Estamos habituados a relacionar fronteiras no aspecto físico, como o local de divisa que separa dois ou mais territórios com uma linha de fronteira. O que vamos ver nesta pesquisa tem a ver com espaço físico, mas as fronteiras que vamos tratar são as fronteiras simbólicas. Essas fronteiras são observadas quando há elementos criados pelos grupos étnicos para dizerem para si e para outrem quem está e quem não está no grupo. A escolha foi observar o festival Tafona da Canção, onde há nas canções celebrações de identidades várias, inclusive as identidades étnicas. Nestas manifestações étnicas, há elementos que estabelecem fronteiras simbólicas. É aí que vamos dedicar maior atenção.

Aprofundando os estudos sobre as fronteiras simbólicas, Barth (2011) aponta que os elementos criados para estabelecer fronteiras partem de uma identidade base. Então, para verificar nas canções e manifestações oficiais, observei as que tem uma identidade base e que, de certa forma, minimiza ou invisibiliza outras, configurando-se, assim, em estabelecimento de fronteira simbólica.

---

<sup>53</sup> Ernest Renan (1823-1892): historiador francês citado por Poutignat & Streiff-Fenart (2011). Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Qu%27est-ce\\_qu%27une\\_nation%3F](https://pt.wikipedia.org/wiki/Qu%27est-ce_qu%27une_nation%3F)> Acesso em 06 jan. 2021.

<sup>54</sup> Tradução nossa: Weber chama de “grupos étnicos” aqueles grupos humanos que se fundam na semelhança de hábito exterior e dos costumes, ou de ambos, ou de recordações de colonização ou migração, que abrigam uma crença subjetiva numa procedência comum, de tal sorte que a crença é importante para a ampliação das comunidades.

Barth defende que não é o afastamento ou isolamento de um povo de contato com outros que mantém as suas distinções étnicas, essas distinções fazem parte da estrutura das relações no sistema social (BARTH, 2011, p. 188). E explica que

[...] as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, frequentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação em um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e interdependência de grupos” (BARTH, 2011, p. 188).

Para Barth, o ponto de início para discussão sobre grupo étnico, que ele considera de importância primordial é “[...] o fato de que os grupos étnicos são uma categoria de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores e, assim, têm a característica de organizar a interação entre as pessoas [...]” (BARTH, 2011, p. 189).

Segundo Barth, grupos étnicos são um tipo de organização social, em que há um grupo de membros que se identifica e se reconhece como detentor de características que os colocam como categorias diferenciáveis “[...] de outras categorias do mesmo tipo [...]” (BARTH, 2011, p. 190-194):

[...] Uma atribuição categórica é uma atribuição étnica quando classifica uma pessoa em termos de sua identidade básica mais geral, presumivelmente determinada por sua origem e seu meio ambiente. Na medida em que os atores usam identidades étnicas para categorizar a si mesmos e outros, com objetivos de interação, eles formam grupos étnicos neste sentido operacional (BARTH, 2011, p. 193-194).

Os grupos étnicos se formam em volta de uma identidade base (Barth, 2011), porém esta identidade étnica que forma o grupo étnico não necessariamente é de fato da origem étnica do membro do grupo, no entanto, ele acredita ser, pelo menos em razão de sua vivência com aquele grupo, valores, costumes, aceitação, ou seja, pode haver uma formação da construção por várias culturas diferentes. As diferenças culturais, sozinhas, não são suficientes para a verificação das diferentes categorias étnicas, segundo Barth:

[...] É importante reconhecer que, embora as categorias étnicas tomem em consideração as diferenças culturais, não podemos deduzir disso uma simples relação de um para um entre as unidades étnicas e as semelhanças e diferenças culturais. As características que são levadas em consideração não são a soma das diferenças “objetivas”, mas somente aquelas que os próprios atores consideram significantes [...] (BARTH, 2011, p. 194).

Na identidade coletiva, há compartilhamento de características, atos, pensamentos e visão de mundo entre os que se consideram identificados entre si. Se essa identidade forma um grupo étnico, ficam aparentes sinais diferenciadores deste grupo étnico para outros grupos étnicos, sinais perceptíveis por atos, culturas, pensamentos levados à ação entre os diversos grupos étnicos que convivem na mesma sociedade, onde há avaliação desses critérios pelos grupos. Como explica Barth:

[...] A identificação de outra pessoa como pertencente a um grupo étnico implica compartilhamento de critérios de avaliação e julgamento [...]. [...] De outro lado, uma dicotomização dos outros como estrangeiros, como membros de outro grupo étnico, implica que se reconheçam limitações na compreensão comum, diferenças de critérios de julgamento, de valor, de ação, e uma restrição da interação em setores de compreensão comum assumida e de interesse mútuo [...]. [...] Assim, a persistência de grupos étnicos em contato implica não apenas critérios e sinais de identificação, mas igualmente uma estruturação da interação que permite a persistência das diferenças culturais [...]. [...] O traço organizacional consiste em um conjunto sistemático de regras dirigindo os contatos interétnicos [...] (BARTH, 2011, p. 196).

Para que seja verificada a existência de grupos étnicos há que se identificar os elementos simbólicos criados e manifestados por esses grupos, de modo que sejam externadas as “diferenças” entre os “nós” e os “eles”. Na formação da sociedade do Litoral Norte do Rio Grande do Sul, no início e tal como a conhecemos e vivenciamos hoje, alguns elementos ficaram marcados na forma de viver desta sociedade formada. Um aspecto ficou muito claro, em que elementos de grupos étnicos se sobrepuseram a outros, ou seja, a forma de sociedade que resultou do encontro dos grupos, onde foi imposta a forma de viver ocidental, sobrepondo-se pela força o modo de viver dos brancos sobre o dos indígenas e dos africanos trazidos que também tinham um outro “modus vivendi”.

Numa sociedade urbana e rural como a de Osório, construída no sistema capitalista em que o cotidiano dos habitantes não difere muito uns dos outros, é bem difícil traçar diferenças sobre as categorias de grupos étnicos, bem como as fronteiras por eles estabelecidas, uma vez que houve uma construção conjunta desta sociedade por seus integrantes, com suas diferenças sociais bastante relacionadas às diferenças de classes sociais, comum nas sociedades contemporâneas. Mas muitas diferenças e desníveis de classes sociais se devem à formação dessas sociedades, de como foram sendo configuradas em suas estruturas sociais e econômicas. Weber analisa as fronteiras étnicas de grupos formados pelo encontro de culturas e costumes diferentes:

[...] Rigorosas delimitações de área em que regem determinados costumes “eticamente” relevantes e não condicionados por fatores políticos, econômicos ou religiosos surgem, em regra, em virtude de migrações e expansões, das quais resulta a vizinhança imediata de grupos humanos que até então viveram, de modo permanente ou pelo menos temporário, em lugares muito distantes uns dos outros e, por isso, se adaptaram a condições muito heterogêneas. O claro contraste na forma de vida assim originado costuma então despertar, em ambos os lados, a ideia de “sangue estranho” dos outros, independentemente da realidade objetiva.

A influência que os fatores “étnicos”, neste sentido específico – isto é, da crença na sanguinidade ou no contrário, baseada em elementos comuns ou diferentes de uma pessoa -, exerce sobre a formação de comunidades, é naturalmente muito difícil de determinar de modo geral e assume uma importância problemática em cada caso concreto [...]. [...] A crença na afinidade de origem, somada à semelhança dos costumes, é apropriada para favorecer a divulgação da ação comunitária assumida por parte dos “eticamente” unidos entre o resto dos membros, já que a consciência de comunidade fomenta a “imitação” (WEBER, 1994, p. 273).

Embora o evento Tafona da Canção Nativa ocorra em Osório, o festival também faz parte do grande movimento denominado “nativista”, estando este festival inserido no circuito de festivais nativistas do estado do Rio Grande do Sul. Isto significa que não são somente as pessoas ligadas às culturas de Osório que participam do festival, mas artistas e compositores de todo estado e do Brasil, e até de países vizinhos, como Argentina e Uruguai.

Diante disso, o que aparece representado no festival, ou seja, as identidades que aparecem representadas nas canções e performances no palco do evento são presentes nos outros festivais, e algumas identidades são buscadas por pesquisas no Litoral Norte e trabalhadas também no festival, aliás, esta foi uma das novidades da Tafona da Canção Nativa: abrir espaço e incentivar a pesquisa sobre o território do Litoral Norte do Rio Grande do Sul. Dentre essas identidades que aparecem, há as identidades de bases étnicas, começo da formação de grupos étnicos.

Também, uma canção atribuída categoricamente à linha campeira traz elementos da temática campeira que nem sempre quem está executando a música vivencia, ou vivenciou esta realidade, sendo como um representante somente daquela identidade, mas, em seu dia-a-dia, é um trabalhador urbano, um comerciante, vendedor de seguros, vendedor de carros, músico da “noite”, músico que vive de shows em eventos, enfermeiro, etc., ou seja, sua vida cotidiana não é o campo, a vida de campeiro<sup>55</sup>. Ondina Fachel Leal afirma que, “[...] [c]ertamente, o gaúcho não é uma raça; é antes uma classe social e um grupo étnico específico (embora não homogêneo) que compartilha um pano de fundo cultural comum” (LEAL, 2021, p. 38).

Por isto a necessidade de recorrer à teoria de Barth (2011), que desenvolveu “[...] uma perspectiva evidente para descrições etnográficas e comparativas de diferentes formas de organização étnica” (BARTH, 2011, p. 194), como a seguir:

[...] 1 quando se define um grupo étnico como atributivo e exclusivo, a natureza da continuidade dos traços étnicos é clara: ela depende da manutenção de uma fronteira. Os traços culturais que demarcam a fronteira podem mudar, e as características culturais de seus membros podem igualmente se transformar – apesar de tudo, o fato da contínua dicotomização entre membros e não membros permite-nos especificar a natureza dessa continuidade e investigar a forma e o conteúdo da transformação cultural.  
2 apenas os fatores socialmente relevantes tornam-se próprios para diagnosticar a pertença, e não as diferenças “objetivas” manifestas que são geradas por outros fatores. Pouco importa quão dessemelhantes possam ser os membros em seus comportamentos manifestos – se eles dizem que são A, em oposição a outra categoria B da mesma ordem, eles estão querendo ser tratados e querem ver seus próprios comportamentos serem interpretados e julgados como de As e não de Bs; melhor dizendo, eles declaram sua sujeição à cultura compartilhada pelos As. Os efeitos disso, em comparação a outros fatores que influenciam realmente os comportamentos, podem então tornar-se objeto de investigação (BARTH, 1997, p. 195).

---

<sup>55</sup> Ondina Fachel Leal buscou uma definição de gaúcho, pela compreensão dos próprios gaúchos: “[...] gaúchos são homens; são assalariados rurais hábeis nas lidas campeiras, de pastoreio de gado, cavalos e ovelhas e são exímios cavaleiros (LEAL, 2021, p. 38).



### 3.2 Grupos Étnicos na Tafona Da Canção Nativa e as Fronteiras Simbólicas

Com este apanhado teórico, podemos pensar em categorizar identidades e grupos étnicos presentes no Litoral Norte do Rio Grande do Sul, mais especificamente no Festival Tafona da Canção Nativa que, de certa forma, espelha identidades existentes em Osório e região do Litoral Norte, sejam calcadas em costumes tradicionais, costumes de povos colonizadores, como de mito de origem e de tradições inventadas.

Verifico repetir-se o tema “açoriano”, com várias nuances e enfoques, nascidos de pesquisas pelos compositores, como retratando acontecimentos em eventos culturais ainda presentes na sociedade osoriense e região, como o “Terno de Reis”. Esta temática e os elementos trazidos nas letras e apresentação de palco celebram a identidade dos descendentes de açorianos, que aqui vieram e se aquerenciaram, cultivando seus costumes e tradições e construindo sua nova identidade no Brasil.

Sendo a identidade básica a açoriana, aqui se estabelece uma categorização importante, qual seja, é uma identidade étnica, e os elementos trabalhados nas canções formam os grupos étnicos que vimos abordado na teoria de Barth, em suas palavras: “[...] [u]ma atribuição categórica é uma atribuição étnica quando classifica uma pessoa em termos de sua identidade básica mais geral, presumivelmente determinada por sua origem e seu meio ambiente [...]” (BARTH, 2011, p. 194-195).

Vera Barroso afirma que: “[...] [e]stá mais que provada a açorianidade norte-litorânea do Rio Grande do Sul. Os açorianos antes e após 1752 chegaram às terras das antigas freguesias de Santo Antônio da Guarda Velha e de Nossa Sra. Da Conceição do Arroio” (BARROSO, 2004, p.47).

Os portugueses trouxeram consigo em dado momento, como força de trabalho escrava nos canaviais e outros serviços, os negros da África, que vieram com a bagagem de suas visões de mundo, musicalidades, costumes e, aqui, construíram suas novas identidades, sendo peças basilares para as identidades do Litoral Norte do Rio Grande do Sul construídas no decorrer dos tempos.

De matriz africana, aparece nos festivais do Litoral Norte, como a Moenda (Santo Antônio da Patrulha) e Tafona (Osório), o gênero musical “Maçambique”. Primeiramente, temos que situar e descrever o que é o Grupo Religioso Maçambique de Osório. Embora, na Tafona, o Maçambique tenha sido inserido pelos compositores e pesquisadores Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, que “aparentam” não serem descendentes de africanos, o que originou esse “gênero” musical no meio dos festivais nativistas foi a pesquisa dos autores (Ivo e Catuípe), em cima da Festa do Maçambique que é realizado pelo Grupo Maçambique de Osório, na maioria negros, sendo uma celebração de identidade de matriz africana, exaltando a

negritude, uma vez que, na encenação da festa religiosa, há a coroação da Rainha Ginga dentro da Igreja Católica.

Tanto como fonte de informação como na execução no palco destas canções, em geral, estes autores (Ivo e Catuípe) buscaram a participação do músico Mario Duleodato, o “Marião”, tamborista, conhecedor das batidas e nuances de cada momento da celebração de coroação e todo o ritual de celebração desta identidade de matriz africana, que acompanhou desde criança, além do fato de estar celebrando e fortalecendo a identidade negra.

Também bastante frequente a presença de Paulinho Dicasa, músico de Osório, ambos, Mário Duleodato e Dicasa são negros, então, aqui está presente a identidade negra, e suas participações vêm somar-se à descrição das temáticas ligadas ao Maçambique, como legitimando, tanto por suas presenças, como por seus conhecimentos nos ritmos e batidas de tambor e de violão, sendo que Paulinho Dicasa disse em entrevista para mim (2019) que nos cânticos e celebração do Maçambique nas festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito somente há o acompanhamento dos tambores e sons percussivos das maçacaias amarradas nos tornozelos, então, Paulinho adaptou uma batida de violão para acompanhar o tambor e auxiliar harmonicamente as melodias criadas para os festivais e shows. Este mesmo processo Carlos Catuípe já havia feito quando criou a primeira música do gênero Maçambique para festivais que, segundo Mário Duleodato (2019, na entrevista), foi “Ventre Livre”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, que esteve numa das primeiras Moendas da Canção e com a orientação e acompanhamento no tambor de Mário Duleodato, mas não passou para a final e acabou indo para outro festival.

Para entender do que se trata o gênero Maçambique, criado para participar da Tafona da Canção Nativa e mais tarde de outros festivais nativistas, baseado no Grupo Maçambique de Osório, recorremos ao antropólogo Iosvaldyr Carvalho Bittencourt Junior (2005), que em suas palavras explica este auto religioso:

[...] O Maçambique de Osório é uma manifestação religiosa de devoção católica afro-brasileira, que é vivenciada por meio da liturgia católica e pelos rituais performáticos de situados no Litoral Norte, do Estado do Rio Grande do Sul. É considerado um auto folclórico que se apresenta, durante a festa de São Benedito, no distrito de Aguapés, em Osório, no mês de maio e, principalmente, na Festa de Nossa Senhora do Rosário, realizada anualmente no mês de outubro, no contexto urbano do mesmo município (BITTENCOURT JR, 2005, p. 235-243).

Portanto, o Maçambique é uma manifestação cultural de matriz africana, característica da região litorânea rio-grandense, que é preservada há centenas de anos por parte da população negra local, o “Grupo Maçambique de Osório”.

Sobre o registro dessa manifestação cultural, destacado é o trabalho de Luciana Prass, “Maçambiques, Quicumbis e Ensaio de Promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil. Se diferencia dos demais trabalhos a respeito pelo fato da escritora ser musicóloga, e

ter se proposto a fazer um reestudo etnográfico e etnomusicológico sobre práticas performáticas de comunidades negras do estado sulino, gravando áudios, escrevendo partituras e os versos dos cânticos, todos registrados em seu livro. Nele, Prass analisou e registrou o papel das composições no contexto da tradição:

[...] As composições não são muito comentadas no meio, uma vez que os cânticos são passados pela via oral de geração a geração. Mas há pelo menos uma composição que foi feita atualmente e que é cantada nos eventos religiosos, é a canção de *chefe* Faustino, “Que senzala foi aquela”, que traz elementos contemporâneos, homenagem a Nelson Mandela, conectando o Maçambique de Osório aos problemas de segregação racial na África do Sul, e este tema é reconhecido (pela comunidade) como maçambiqueiro (PRASS, 2013, pp.263-264).

Para se ver o quanto é importante um trabalho científico como o de Luciana Prass, discutindo criticamente conceitos, pré-conceitos, ela observou a Comunidade de Casca, Mostardas/RS, sendo que esta foi a primeira comunidade a se auto reconhecer como remanescente de quilombos no sul do Brasil (Prass, 2013, p. 37), Prass chegou naquelas comunidades pensando de forma essencialista, achando que ia encontrar “[...] “tambores” como únicos objetos sonoros da cultura material [...]” (PRASS, 2013, p. 39), depois percebendo essa essencialização que se faz e indo mais a fundo na observação e no convívio com aquelas pessoas, Prass concluiu que “[...] os tambores podem ser pensados com a metáfora musical desse essencialismo [...]” (PRASS, 2013, p. 40).

Desde meu primeiro encontro com os moradores de Casca e em todo o convívio que se seguiu nos anos posteriores, não teve tarde nem noite sem música, sem cantoria, sem violão, sem gaita; no bar do Alceu, na Associação, na casa do Seu Dedê, de Dona Alzira, mãe do Zé da Gaita; com os antigos, com os adultos, com as crianças. “Menino da Porteira” e “Fuscão Preto”, da parte deles, e “Berimbau” e “Sandália de Prata”, da minha, eram canções sempre tocadas. Isso sem falar na grande surpresa de ouvir o “Terno de Reis” puxado pelo *Mestre* Zango, em mais de uma ocasião. Mas meu maior estranhamento ainda foi, sem dúvida, a presença marcante da música gauchesca no cotidiano da comunidade (PRASS, 2013, p. 39).<sup>56</sup>

Prass viu que estava com um essencialismo equivocado de encontrar tambores naquelas comunidades e necessariamente estes serem peças únicas para suas manifestações musicais no dia a dia, que determinassem inclusive seus repertórios em razão dos tambores (PRASS, 2013, p. 39). “[...] Deste modo, a essencialização pode ser definida como um processo da categorização social caracterizado pela crença na existência de atributos imutáveis concernentes aos entes aos quais a categorização essencialista se aplica [...]” (PEREIRA, M. E., ÁLVARO, J. L., OLIVEIRA, A. C. & DANTAS, G. S., 2011, p. 146)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> “Menino da Porteira”, composição de Teddy e Luizinho; “Fuscão Preto”, de Atilio Werssute e Jece Pinheiro; “Berimbau”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes; “Sandália de Prata”, composição de Ary Barroso (PRASS, 2013, p. 39).

<sup>57</sup> Pereira, M. E., Álvaro, J. L., Oliveira, A. C. & Dantas, G. S., em artigo para a Revista Científica Eletrônica Scielo: “Estereótipos e essencialização de brancos e negros: um estudo comparativo”

O samba também é um elemento de reforço da identidade negra, o que foi observado por Prass, nos intervalos da Festa da Nossa Senhora do Rosário, quando o grupo Maçambique de Osório se reúne à espera do próximo ato, então “[...] pegam outros instrumentos de percussão, como cubana e pandeiro, e irrompem em cantorias e batucadas uma sucessão de pagodes, “tchê music” e raps [...]”, emendando uma música na outra (PRASS, 2013, p. 164).

Esta parte dos intervalos das apresentações da Festa do Maçambique, losvaldyr Bittencourt observou, ressaltando a questão de que os tambores maçambiqueiros são sagrados, e somente podem ser usados para os rituais e festas maçambiqueiras, como no trecho a seguir, onde aborda sobre a sacralidade do tambor para os maçambiqueiros:

De todo o modo, o tambor cerca-se de uma elevada sacralidade e é utilizado ritualmente, durante os festejos a São Benedito, no distrito de Aguapés, no mês de maio; e nos festejos dedicados a Nossa Senhora do Rosário, em outubro, no âmbito do município de Osório. Durante os festejos do Rosário (Festa do Maçambique) são realizadas apresentações de caráter cultural (BITTENCOURT JR., 2006, p. 349).

Disto, podemos discutir pensando em termos de mais identidades básicas que podem formar elementos de grupos étnicos: a identidade negra, representada pela presença de negros no palco, a identidade maçambiqueira, representada pelo tema e conteúdo da música, bem como pelas batidas executadas com maestria por Marião, e o sentimento de Marião dizer ser um maçambiqueiro, como externou e apresentamos em linhas acima.

Paulinho Dicasa (2019), em entrevista para mim, disse que também se considera um maçambiqueiro e ele e o parceiro Marião compõem o grupo musical que criaram, a “Tribo Maçambiqueira”, que tem a proposta de executar músicas com a temática Maçambique, de suas autorias e de outros que já se aventuraram a compor neste tema, mas a maioria é de composições próprias.

A manifestação Maçambique tem importância muito grande na comunidade litorânea, pois traz elementos de hábito, linguagem, musicalidade originários dos povos da diáspora africana, ao mesmo tempo em que oportuniza a inserção destes na sociedade, para que retratem suas tradições, seus costumes, suas crenças, uma vez que, nas relações sociais, pela formação histórica da sociedade originada do sistema colonial adepta do escravismo, as manifestações culturais oriundas da população negra sempre sofreram muitos preconceitos, com isto, a própria comunidade negra era e é ainda vítima de preconceitos raciais que obstaculizam a ascensão social do indivíduo de origem africana.

---

disponível em <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/Vfb945PY5b8Z8hQrQMYhg5m/?format=pdf&lang=pt>> acesso em 18 jun. 2022.

É um costume passado de ouvido a ouvido<sup>58</sup>, por várias gerações, num grupo que procura manter os detalhes, vestimentas, linguagem, cânticos, danças que caracterizam as manifestações negras. O fato de parecerem fechados, provavelmente, se deva ao fator resistência, para que haja um mínimo de interferência externa quanto ao ritual. No entanto, há algumas indagações a serem feitas sobre isto. Mário Duleodato, como dissemos acima, informou que seu pai foi dançante do Grupo Maçambique de Osório, o Tio Leodato, e que ele, Mário, desde pequenino acompanhou os festejos, sempre gostando e interiorizando tudo que via e ouvia durante toda sua vida. Quando tinha uns 25 anos, Mário diz ter aprendido as batidas do tambor de Maçambique, as mais simples, e as mais sofisticadas, com o Tio Pedro, que foi um tamboreiro considerado mestre do tambor na comunidade, segundo Mário. O Tio Pedro, durante os eventos, lhe passava o tambor e lhe ensinava as batidas. Luciana Prass traz o relato de Faustino Antônio, o *Chefe* Faustino, do Grupo de Maçambique Tradicional: “[...] Eu aprendi tudo com eles [com os tamboreiros antigos], com o Tio Pedro [...]. [...] Aí de vez em quando eles deixavam a gente pegar o tambor pra ver se... [...]” (FAUSTINO apud PRASS, 2013, p. 193).

Paulinho Dicasa, na entrevista, externou preocupação com o desaparecimento da cultura maçambiqueira, e disse ter “[...] medo, receio, que essa cultura fique despercebida no tempo, se perca no tempo por falta de renovação, e eu conheço o Maçambique desde que me conheço por gente (Paulinho Dicasa, 2019).

Assim devemos indagar, à luz do que explica Joice Oliveira Pacheco, quanto ao “comunitarismo”, se a comunidade está ou não se fechando demais, com risco até de não conseguir repassar a cultura da forma tradicional, que é de ouvido a ouvido:

O que precisa ser ressaltado, é que por trás dos significados e sensações positivos e acolhedores que o termo e a ideia de comunidade transmitem, o comunitarismo abrange processos de exclusão dos outros, daqueles que não compõem ou não estão “aptos” a compor a comunidade (PACHECO, 2007, p. 08).

Noutra banda, losvaldyr Bittencout (2006) descreve que o sentimento que a comunidade do Maçambique tem com relação ao uso dos signos da cerimônia, tanto pelo poder público (prefeitura de Osório), como outras apropriações por produtores, compositores e músicos, é de insatisfação, pois considera como apropriação de signos que têm significados religiosos para a comunidade do Maçambique, e que estariam sendo desrespeitados em nome do turismo ou oportunismo.

---

<sup>58</sup> “[...] O ouvido lembra a possibilidade de alguém ser escutado. Ser ouvido é permitir que o outro se revele e revele sua história. Ouvir permite ao outro acontecer na história [...]” (DALLA VECCHIA, 1994). Agostinho Mário. **Vozes do Silêncio**. Depoimentos de descendentes de escravos do Meridião Gaúcho. 1ª Edição. Pelotas: Editora Universitária. Editora da UFPEL. 1994. Comentário da Capa de Orelha.

Bittencourt (2006), citando Carvalho (2004), considera essas apropriações como “mascarada”, um “[...] tipo de encenação feita por pesquisadores e artistas de classe média branca [...]”, em que “[...] apresentam um espetáculo para um público, igualmente de classe média branca, que toma por base a inspiração e signos do patrimônio cultural imaterial matriz afro-brasileira” (BITTENCOURT, p. 393). Iosvaldyr Bittencourt disse que, no período em que esteve junto ao grupo Maçambique realizando sua pesquisa, entre 2002 e 2005, em nenhuma oportunidade viu esses artistas brancos visitarem a comunidade.

Bittencourt Jr. é crítico à apropriação dos símbolos e signos que são religiosos e sagrados para a Comunidade do Maçambique, de forma indiscriminada, sem nenhuma espécie de retorno à comunidade, ou adesão às suas lutas e reivindicações. Critica os compositores do gênero Maçambique como Ivo Ladislau, Carlos Catuípe, Catuípe Júnior, Kako Xavier, também o coordenador do Grupo Cantadores do Litoral, Paulo de Campos, tanto pelas apropriações da cultura refletida nas músicas, quanto pelas produções artísticas, shows, sites, utilizando-se das simbologias sagradas dos Maçambiques:

Enquanto os músicos projetam suas músicas, definindo um estilo musical com base no ritmo do Maçambique [...], também projetam espetáculos financiados pelas agências estatais de incentivo à cultura, por empresas públicas e privadas que os financiam. O grupo religioso e cultural Maçambique de Osório, porém, permanece à margem dos interesses desses mesmos agentes e agências culturais. Os músicos, portanto, se valem do patrimônio cultural imaterial de uma comunidade negra para realizar composições musicais, contudo, o “núcleo duro” desse aporte simbólico fica relegado a uma esfera marginal, inclusive contrariando e desafiando a todas as leis de amparo patrimonial do país (BITTENCOURT JR, 2006, p. 367).

A denúncia de Iosvaldyr Bittencourt Jr. é grave, principalmente, com relação ao descaso dos órgãos oficiais (que são geridos por pessoas físicas, escolhidas num processo político de interesses) com o “[...] ‘núcleo duro’ desse aporte simbólico [...], [...] relegado a uma esfera marginal [...] e fora do amparo legal das leis patrimoniais do país” (BITTENCOURT JR, 2006, p. 367), fato este que é reflexo da invisibilidade das culturas minoritárias.

A cultura maçambiqueira tem sofrido apropriações, segundo Iosvaldyr, para apresentações em espetáculos fora dos momentos reservados às sagradas Festas Maçambiqueiras. Ele comenta que, “[...] [n]estes momentos, se apresentam com um número menor de integrantes, sem a bandeira da Santa, mas participam com os Reis, os tamboreiros, a Alferes da Bandeira e os dançantes vestidos com roupas de Maçambique [...]” (BITTENCOURT JR., 2006, p. 348).

De qualquer forma, Bittencourt (2006) conclui como uma forma de resistência a apropriação do Maçambique, do que eu concordo em razão da invisibilidade histórica dos elementos culturais de matriz africana, principalmente no estado do Rio Grande do Sul:

O patrimônio cultural do Maçambique, mal apropriado ou bem apropriando; bem administrado ou não pelas instituições políticas e culturais públicas;

como objeto de um canibalismo cultural, ainda é uma resistência política e emblema cultural dos negros afro-gaúchos, sobretudo do Litoral Norte do Estado (BITTENCOURT JR, 2006 p. 395).

Esta visibilidade do ritmo e da cultura maçambiqueira levada aos palcos dos festivais nativistas proporcionou um amplo conhecimento sobre a existência desta cultura ancestral de matriz africana, e que tem muitas semelhanças com as congadas praticadas no Brasil, como afirma Prass, despertando em outros músicos e compositores do circuito dos festivais nativistas a vontade de conhecer mais e pesquisar sobre o assunto, inclusive compor músicas alusivas a esta cultura tão bonita praticada pelos descendentes do Quilombo de Morro Alto e outras localidades do Litoral Norte. Isto, antes da divulgação desta temática na Tafona da Canção Nativa, não havia acontecido, e eu considero positiva a divulgação da existência desta cultura específica, o que pode ser útil para legitimar e somar mais apoio à manifestação desta comunidade. Juarez Fonseca comenta sobre a importância da Moenda para o gênero musical do Litoral Norte, o Maçambique, no livro de Cao Guimarães, “Moenda, o livro”, comemorativo aos 20 anos da Moenda:

Uma história que, entre outras coisas, assegura que um ritmo como o Maçambique é a colaboração gaúcha à polirritmia afro-brasileira. Antes da Moenda, o Maçambique só aparecera em pesquisa acadêmica sobre as “Congadas do Município de Osório”, realizadas em 1945 pelo historiador Dante Laytano e o compositor erudito Enio de Freitas e Castro, ambos da UFRGS. Depois da Moenda, o Maçambique é um ritmo incorporado ao repertório de artistas e grupos como a própria Loma – e Kako Xavier, Catuípe Jr., Carlos Catuípe, Ivo Ladislau, Richard Serraria, Bataclã FC, Serrote Preto, Cantadores do Litoral, entre outros (FONSECA In GUIMARÃES, 2006, p. 8).

Adriana Sperandir, em entrevista a mim concedida (2021), comenta do interesse de músicos de outras partes do estado, e que já o fizeram para mim também a pergunta de como se tocava no violão o Maçambique, interessados em saber onde se podia pesquisar, como era a batida, porque na percussão, no meio dos festivais, o expert é o Mário Duleodato, e Sperandir destaca a importância da Tafona para esses temas pouco ou nada abordados em outros festivais:

*Pedro:* Aqui o regionalismo se tem muito como as questões ligadas a música campeira, diz que é gaúcho música campeira. Então, isso, tu acha que é uma forma de barrar, de dificultar aparecer essas outras questões de diversidade que nós temos culturais? Eu queria que tu falasse um pouco sobre isso.  
*Adriana:* Eu acho que sim. A gente teve, até pouco tempo, o pessoal do Litoral, mas isso hoje a gente já tem bem intensificadas na questão do Rio Grande do Sul a nossa música litorânea. Mas até tempo atrás, eram poucos os festivais.

*Pedro:* Tu acha que a Tafona foi importante pra isso?

*Adriana:* Total, total.

*Pedro:* Me diz assim qual é a importância da Tafona?

*Adriana:* A Tafona, na verdade, ela trazia toda essa composição da música do Litoral. Era talvez o único festival que trazia todas essas temáticas, trazia a música tradicional regionalista, campeira, e aí nós tínhamos essa particularidade aqui no Litoral que é a nossa música litorânea, com os nossos compositores daqui, que foi trazido mais pelo Ivo Ladislau e o Carlos Catuípe, que iniciaram todo esse movimento, que depois veio aí o Cantadores do Litoral, trazendo as composições do Catuípe, aí veio o Chão de Areia, aí veio

a Tribo Maçambiqueira, veio o Ivan Therra, e aí veio, depois veio nós. Nós ainda somos um pouco depois desta geração, mas fizemos muito parte desse movimento todo. E aí é muito engraçado, né Pedro, porque tu veio pra cá também e também bebeu desta fonte. É muito engraçado, que se nós formos analisar cada um desses grupos que eu citei, cada um tem uma particularidade diferente no seu trabalho, característica própria do seu trabalho. E a Tribo Maçambiqueira então eu considero que seja a música do Maçambique de raiz, a mais autêntica, principalmente, sobretudo, em razão do Mário Duleodato, que traz essa vivência do Maçambique, do ritmo, da cultura das procissões, ele vivenciou isso enquanto criança, então ele traz, né (Adriana Sperandir, em depoimento pessoal, 2021).

Em disputa com estas identidades, está a identidade campeira, esta que é bastante presente nos outros festivais nativistas e nos rodeios, também nos meios de comunicação, sendo hegemônica nos espaços televisivos e radiofônicos. Nos eventos Tafona da Canção Nativa, podemos colocar como a canção mais representativa desta identidade a música “Quando o Verso Vem Pras Casas”. Esta canção venceu a 9ª Tafona da Canção Nativa<sup>59</sup>, em 1997, depois venceu a Tafona das Tafonas, em 2009, e esta música tem a temática que cultiva elementos do grupo identitário “campeiro”. Não é tema específico do trabalho a Comunidade do Maçambique de Osório, mas, se considerarmos a questão do “tradicional”, entendemos que a manifestação do Maçambique não é uma “tradição inventada”, segundo o que se desprende de Hobsbawm (2018):

[...] A “tradição” neste sentido<sup>60</sup> deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionalistas”. (...) O “costume”, nas sociedades tradicionais, têm a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deva parecer compatível ou idêntico ao precedente (HOBSBAWM, 2018, pp. 8-23).

A tradição inventada envolve a criação de lendas, contos, mitos, suposta formação de determinado povo, e ritualização e repetição destes elementos de forma a associar a um passado geralmente idealizado, o que Oliven discute sobre a influência da memória na construção da identidade coletiva, questionando sobre quem detém o poder da memória oficial:

Estudos mais recentes têm apontado justamente o quanto a construção de uma memória nacional e de uma identidade nacional, longe de ser consensual, está ligada aos grupos que são vistos como detendo o poder e autoridade legítima para se erigirem nos guardiães da memória. Esse processo, que envolve disputas simbólicas, passa pelo Estado, pelos meios de comunicação de massa e pelos intelectuais dos diferentes grupos que estão em competição. A memória coletiva está ligada a um grupo relativamente restrito e portador de uma tradição, aproximando-se do mito e

---

<sup>59</sup> “Quando o verso vem pras casas”, de Gujo Teixeira e Luiz Marengo, apresentação na 9ª Tafona da Canção Nativa. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=INDX4e-ONLw> > acesso em 13 jun. 2022.

<sup>60</sup> “[...] na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição obrigatória (HOBSBAWM, 2018, p. 8).”



manifestando-se através da ritualização dessa tradição [...] (OLIVEN, 1992, 20).

Os CTGs (Centro de Tradições Gaúchas), muitas vezes, foram e são parceiros para criação e realização de festivais nativistas, então, este assunto, a “tradição inventada” do “Movimento Tradicionalista Gaúcho”, entra em pauta. Assim, buscando diálogos teóricos com Oliven (1992, p. 69), Lessa (2008, p. 64), Santi (2004, p. 20), e Zalla (2018, 47), estes discorrem e analisam a construção ideológica desde o mito do gaúcho até o movimento nativista, este movimento que, ao cabo, teve grande importância para dar sustentação ao ideário de tradição inventada desenvolvido por Barbosa Lessa e Paixão Cortes, na medida em que replica nas canções o imaginário estabelecido na literatura sobre o gaúcho desde os finais do século XIX.

Segundo o clássico estudo de Hobsbawn e Ranger (2018), podemos dizer que tradições inventadas são as lendas, contos, mitos, histórias criadas e contadas sobre a suposta formação de determinado povo, em que se criam ou exaltam personagens e suas glórias, com o objetivo de justificar uma unidade de identidade e/ou dominação de determinada classe social. O período do fim do Séc. XIX e início do Séc. XX, em que surgiram vários fatos denominados “tradições inventadas”, que foram objeto do estudo desses autores, foi o período da consolidação dos estados-nação no cenário mundial.

Assim, os Estados entenderam necessária a criação de tradições. Segundo Hobsbawn e Ranger, a invenção das tradições envolve a ritualização e repetição desses elementos, associados a um passado, em geral idealizado, e são constantemente repetidas, recontadas e ritualizadas, para que sejam aceitas como verdade e fundamentem e legitimem seus governos diante dos governados, que estes últimos se sintam identificados com aquelas histórias/estórias e lendas (HOBSBAWN E RANGER, 2018).

Uma tradição que podemos citar, segundo o que se depreende desses estudos, é a dos “compilados e recolhimentos” “folclóricos” das danças gaúchas feitas principalmente por Barbosa Lessa e Paixão Cortes, que foram colocadas em livros e deram origem aos Centros de Tradições Gaúchas, e que, de fato, não muitas vezes não retratam uma real tradição da cultura “gaúcha” e muitos detalhes foram inventados, o que foi confessado por Lessa (2008, p. 64).

Mas o que se buscou, acredito, tenha sido a unidade de uma identidade do que é ser “gaúcho”. Nas “tradições inventadas”, em geral, os episódios violentos são esquecidos. No âmbito do “gauchismo”, em que muitos autores consideram esta idealização do gaúcho, a chamada “tradição gaúcha”, como uma tradição inventada, podemos citar o episódio violento do “Massacre de Porongos”, que é esquecido quando da celebração dos feitos heroicos e míticos dos heróis farroupilhas. Sobre a temática dos Lanceiros Negros, tive um trabalho no

palco do XI Tafoninha/2019, de minha autoria, e que terá comentários e análises mais adiante, no capítulo do relatório da etnografia deste festival.

Zalla (2018) se debruçou sobre a literatura produzida por Barbosa Lessa para estudar o desenvolvimento intelectual do Movimento Tradicionalista Gaúcha na ótica daquele autor, quais influências ele teve, como reproduziu este entendimento no movimento. Para tanto, utilizou-se de teóricos como Hobsbawm, sobre a tradição inventada, e outros autores que discutiram os conceitos trazidos por Hobsbawm sobre a existência de uma Tradição Genuína e uma Tradição Inventada, e Zalla (2018), no item 1.2 de seu livro, “O Centauro e a Pena – Barbosa Lessa e a Invenção das Tradições”, chegou à seguinte conclusão:

Não existiriam, assim, duas tradições opostas, a inventada e a genuína, mas duas maneiras (processos), ao menos, de confeccionar a tradição (produto): aquela da transmissão cultural de geração a geração – que sofre sempre, é claro, atualizações e ressignificações – e aquela da intervenção refletida sobre esse decurso. Em ambas, o objetivo é sempre o mesmo: a criação do mundo [...]. [...] Há que se perceber, assim, o projeto tradicionalista como diferente da primeira forma de produzir tradição (transmissão cultural de geração a geração), apontando, justamente, para o dispêndio e investimento criativo e consciente dos atores nele envolvidos, como Luiz Carlos Barbosa Lessa (ZALLA, 2018, p. 47).

Faz-se necessária esta discussão, porque no Festival Tafona da Canção Nativa houve sempre uma disputa interna e alternância de prevalência de canções, ora mais temas campeiros, ora mais temas litorâneos, e pressão de ambos os lados, dos músicos e compositores e da administração, não cabendo aqui a análise estatística de frequência, mas a análise dos elementos trazidos para a configuração e estabelecimento de fronteiras simbólicas entre os grupos. Houve sempre disputas na Tafona da Canção Nativa, como expressou Júlio Ribas, em entrevista a mim concedida em 2021, e aparece neste diálogo:

*Pedro:* [...] Porque a nossa formação cultural e étnica né, ela é diversificada. E aí, por isso que eu te pergunto, que eu insisti na questão do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) e CTG (Centro de Tradições Gaúchas), por que ela [Tafona] estando dentro do evento Rodeio e sendo talvez obrigada a algumas questões limitadoras?

*Júlio:* Não. Isso não tinha.

*Pedro:* E quanto à organização, alguém tentava limitar alguma coisa?

*Júlio:* Não, aí isso sempre teve né. Isso teve assim, tanto de um lado como do outro. Tanto aquele que era campeiro e aquele que era litorâneo. Ah, não! Não pode ser assim...

*Pedro:* Tinha pressões?

*Júlio:* tinha, tinha. Porque até teve uma época que alguns disseram que eu queria acabar com a música litorânea. Porque eu lembro que o prefeito me chamou: Prefeito: - Bah, tu vê! (vinha muita música na triagem, eram 900 músicas).

*Pedro:* o prefeito nessa época era o Romildo?

*Júlio:* Sim. Eu digo assim, Romildo, a situação é essa: são 970 músicas, dessas tem 800 campeiras, o resto são litorâneas. Aí eu disse pra ele: Por que...? Romildo: - Ah, então vamos pegar as músicas campeiras!

*Júlio:* Eu digo: não! Vamos fazer o seguinte: vamos fazer uma média, ou uma proporção. Se veio tantas litorâneas passam tantas, tantas músicas

campeiras, passam tantas. Aí aprovaram isso, tanto é que botamos naquela época no regulamento que seria proporcional ao número de músicas inscritas. Aí, bah, caíram por cima né. – Não, tu quer acabar com a música litorânea! Não eu não quero acabar, eu quero que vocês inscrevam mais. Vocês estão mandando 50, 70 músicas, mandem 200. Mandem 300, inscrevam. Vocês têm que inscrever mais. Pra tu ver que é totalmente ao contrário, por quê acabar nunca vai acabar. Se tu mandar uma música, uma tá garantida.

*Pedro:* e isto tu fez com base numa reclamação que o prefeito teria feito?

*Júlio:* é, na verdade vinha muita música campeira, 900, 800 músicas campeiras e 100 músicas litorâneas. Aí tu tirava, das 100, 6 músicas, e das 800 tirava 6 também. Então tem muita desproporção e às vezes tinham músicas, até os próprios jurados diziam: - Bah, mas tem música aqui é campeira que é melhor do que as outras. Tem lá 5 litorânea muito boa, mas tem outras melhores lá. Então a gente começou com o tempo - bem o que pode ser feito? E aí ficou, isso aí ficou uns dois ou três anos.

*Pedro:* Eu me lembro, foi polêmico.

*Júlio:* eu sei que ficaram algum tempo, mas sempre teve. Mas aí o que nós fazíamos na época? A gente chamava a comissão avaliadora e dizia, são seis músicas gaúchas, seis músicas litorâneas. Mas se vocês aqui resolverem dizer que tem música litorânea mais que seis melhores... aí vocês podem colocar. Não é que tem que ser aquilo certo, vocês vão escolher as melhores, mas se puder usar a proporção e se tiver músicas melhores, não tem problema, tanto que teve épocas que teve mais músicas litorâneas do que campeiras, então não é que tem que ser assim... Só que isso aí nós fazíamos com os jurados, e o pessoal de fora (não sabia), tanto que iam lá pra frente dizer: - "Isso não vai ficar assim, nós vamos trocar, eu vou falar com o prefeito, eu vou tirar..." mas o prefeito sabia. Então nunca teve, nós nunca fomos assim – vai ser dessa maneira e acabou. Os jurados sabiam, a gente sentava com eles e dizia, o que tu acha? Ah, eu acho isso, isso e aquilo lá. Então, não tinha problema [...] (Júlio Ribas, em depoimento pessoal, em 2021).

Júlio Ribas, com relação ao que é ser gaúcho, entende que é natural se falar em lides campeiras em toda região Sul, diferenciando-se somente algumas nomenclaturas, tamanhos de adereços para montaria e jeitos de montar. Estes podem ser elementos do grupo que entende ser o campeiro o representante identitário do estado do Rio Grande do Sul, como me parece, a seguir :

*Pedro:* Tu conseguiria me dizer o que tu pensa que seja o "gaúcho litorâneo", esse que tu falou?

*Júlio:* Olha, eu não vejo muita diferença entre o gaúcho litorâneo e o gaúcho das missões. Eu pra mim a única diferença que existe é o manejo. O gaúcho de lá, o que ele faz lá ele faz aqui, a maneira de fazer as coisas lá é que modifica um pouco da nossa aqui. É como te disse. Vai andar a cavalo lá, eles andam a cavalo nos campos, nas coxilhas. Na coxilha, o cavalo vai com o rabo lá arrastando no chão que não tem problema. Aqui eu não posso andar a cavalo com o rabo solto, ele molha em tudo que é banhado. Então a maneira de tu... no estado, que muda. Mas o gaúcho, pra mim, é o mesmo. Eu não vejo diferença do gaúcho. "Ah, mas o nosso gaúcho aqui tem o mar. Nós não, nós temos o rio, temos o Rio Uruguai. Aqui tem o mar. Os dois são água, um é maior o outro é menor. As histórias que eu tenho aqui eu também tenho lá. Então, "ah, aqui eu tenho a 'Coberta da Alma", que me encantou na época, eu não sabia o que que era, depois da música ali que eu fui ver. *Pedro:* Do Ivan (Therra).

*Júlio:* Assim, como eu tenho a história do "surubi" que ninguém sabe o que que é aqui. Então, pra mim, o gaúcho é igual, tanto lá como aqui. O que muda são as nuances, como diz. Aqui o gaúcho ele tem um modo de viver diferente

do modo de viver de lá. O gaúcho de lá cedo, levanta cedo? O daqui levanta cedo também (Júlio Ribas em depoimento pessoal, 2021).

A questão do regulamento<sup>61</sup> de que é permitido o uso de indumentária de acordo com o tema apresentado na música, desde que não cause ofensa ao público, aos participantes e à Comissão Organizadora, eu considero infeliz e ofensivo, e, de certa forma, pré-julga quem for se adequar à caracterização que não a “pilcha”, indumentária identitária gaúcha oficial do estado do Rio Grande do Sul.

Primeiro em razão de que, embora quem produziu o regulamento possa não ter tido a intenção de ofender a quem está se dirigindo, esta observação devia estar nas duas linhas. Em segundo, o conteúdo desta regra pode ser fruto de preconceito que já foi enfrentado, por exemplo, pelos povos indígenas e africanos, quando do encontro com os europeus, em que estes, por andarem nus ou com poucos adereços e, pelo etnocentrismo que reinava na época, eram considerados selvagens, sem alma, tendo que ser catequizados para se “salvarem”, além de serem considerados espécie humana inferior, passíveis até de serem escravizados.

O historiador Mário Maestri, ao analisar e interpretar as “maravilhas” encontradas pelo europeu no Novo Mundo, segundo seus relatos nos diários de bordo e cartas de aos seus reis, aponta que a “[...] nudez inocente e elegante do habitante das descobertas não podia deixar de surpreender e arrebatá-lo europeu, imerso em uma tradição judaico-cristã que idealizava o espírito e demonizava o corpo, tido como a grande causa da concupiscência humana (MAESTRI, 2013, p. 30).

A língua “[...] é um sistema de signos que exprimem ideias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc., etc. Ela é apenas o principal desses sistemas [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 24) que são utilizados para veicular *significados e valores* (Weber, 1979) nas manifestações de identidade. Para Weber, cultura é a realidade empírica e tem seu conceito baseado em ideias de valor, abrangendo somente aqueles componentes históricos significativos para nós. O significativo não coincide com qualquer lei, e explica que

[...] unicamente um segmento da realidade individual possui significado para nós, posto que se encontra em relação com as “*ideias de valor culturais*” com que abordamos a realidade [...] e estes aspectos dos fenômenos particulares infinitamente diversos a que conferimos significação geral para a cultura são objeto da explicação causal (WEBER, 1979, p. 92).

---

<sup>61</sup> Não foi possível conseguir os regulamentos da Tafona anteriores à 18ª edição. Mas os regulamentos das edições 18ª (art. 21), e da 20ª até 25ª (art. 22), com relação à indumentária, têm a seguinte norma: [...] No tocante a indumentária dos concorrentes este regulamento estabelece o seguinte: LINHA DE MANIFESTAÇÃO RIOGRANDENSE: Os concorrentes deverão trajar a indumentária típica do Rio Grande do Sul. LINHA LITORÂNEA: Indumentária de acordo com o tema apresentado, desde que não seja desrespeitosa ao público, aos participantes e a Comissão Organizadora do festival. Parágrafo único: Em todas as situações serão proibidas as vestimentas e/ou adereços contendo caracteres publicitários e/ou de conotação política (regulamentos da 18ª à 25ª edição: arquivo pessoal).

Weber complementa que a cultura “[...] é um segmento finito do decurso infinito e destituído de sentido próprio do mundo, a que o pensamento conferiu – do ponto de vista do *homem* – um sentido e uma significação cultural” (WEBER, 1979, p. 96).

A linguagem campeira usada nas letras das músicas nativistas é um dos mais importantes elementos de diferenciação, como salienta Leal, ao referir-se à relação dos “gaúchos campeiros” que entrevistou, com seus padrões, de que lhes chama a atenção, “[...] se o padrão for de cidades maiores e longe dali, o fato de que não “fala como homem”, referindo-se à pronúncia, entonação e domínio do vocabulário gaúcho, o que é também identificado como “a fala gaúcha” [...] (LEAL, 2021, p. 86).

No âmbito dos festivais nativistas, lembro de o festival Califórnia da Canção fazer especificamente a distinção com relação à língua, por exemplo, no art. 6º DO Regulamento da 38ª edição, em que determina que “[...] [a] língua de expressão da letra é o português, respeitadas a sintaxe e a fonética, preservadas as expressões regionais [...]” (CALIFÓRNIA DA CANÇÃO, 2014). Alguns outros festivais permitem letras em língua espanhola, e outros, como o 8º Minuano da Canção Nativa de São Pedro do Sul/2010: “[...] Art. 10º - As letras das músicas que concorrerão no festival “8º MINUANO DA CANÇÃO NATIVA – DE SÃO PEDRO DO SUL - RS” deverão ser escritas na língua portuguesa, **podendo apresentar apenas palavras, citações e expressões na língua espanhola [...]**” (grifo nosso).

A questão é identificar os elementos utilizados, e um desses elementos é o tempo da linguagem: a linguagem campeira utilizada nas letras é de um outro tempo, também de um outro lugar, “[...] na região pastoril da Campanha no sudoeste do Rio Grande do Sul e na figura real ou idealizada do gaúcho [...]” (OLIVEN, 1992, p. 100), que pode não ser a linguagem (campeira) utilizada no dia a dia do trabalhador do campo de hoje, pelo menos no Litoral Norte, o que pode ser objeto de uma outra pesquisa específica: “se os trabalhadores campeiros do Litoral Norte entendem e utilizam o linguajar “campeiro” adotado nas letras dos nossos festivais”, como na música mais representativa do campeirismo na Tafona da Canção Nativa, na minha análise, “Quando o Verso Vem Pras Casas”, que utiliza alguns termos provindos de espanholismos, como “pañuelo”, traduz-se lenço (DICIONÁRIO LAROUSSE espanhol-português, 2011, p. 186), “ventito”, não encontrei no dicionário mas se entende como brisa leve, “templado”, traduz-se temperado (DICIONÁRIO LAROUSSE espanhol-português, 2011, p. 143). Possivelmente, sejam utilizados termos nas músicas campeiras que podem ser frutos de “descobertas” de pesquisas em livros e poesias antigas. Para ilustrar, coloco a letra, para apreciação, sendo que esta apresenta mais espanholismos do que termos gauchescos:

#### QUANDO O VERSO VEM PRAS CASAS

A calma do tarumã, ganhou sombra mais copada  
Pela várzea espichada com o sol da tarde caindo

Um pañuelo maragato se abriu no horizonte  
Trazendo um novo reponte, prá um fim de tarde bem lindo

Daí um verso de campo se chegou da campereada  
No lombo de uma gateada frente aberta de respeito  
Desencilhou na ramada, já cansado das lonjuras  
Mas estampando a figura, campeira, bem do seu jeito

Cevou um mate pura folha, jujado de maçanilha  
E um ventito da coxilha trouxe coplas entre as asas  
Prá querência galponeira, onde o verso é mais caseiro  
Templado à luz de candeeiro e um quarto gordo nas brasa

A mansidão da campanha traz saudade feito açoite  
Com olhos negros de noite que ela mesma aquerenciou  
E o verso que tinha sonhos pra rondar na madrugada  
Deixou a cancela encostada e a tropa se desgarrou

E o verso sonhou ser várzea com sombra de tarumã  
Ser um galo pras manhãs, ou um gateado prá encilha  
Sonhou com os olhos da prenda vestidos de primavera  
Adormecidos na espera do sol pontear na coxilha

Ficaram arreios suados e o silêncio de esporas  
Um cerne com cor de aurora queimando em fogo de chão  
Uma cuia e uma bomba recostada na cambona  
E uma saudade redomona pelos cantos do galpão

Para Geertz, “[...] [a] perspectiva da cultura como "mecanismo de controle" inicia-se com o pressuposto de que o pensamento humano é basicamente tanto social como público — que seu ambiente natural é o pátio familiar, o mercado e a praça da cidade” (GEERTZ, 1989, p. 33).

A questão identitária, por ser uma forma de dominação, desperta muito interesse nas disputas de poder. O argumento que busco: através da expressão (língua, música, vestimenta, performances, costumes) a pessoa ou grupo diz o seu sentimento, até seu sentido de existência, demonstra ser alguém. Se esta expressão é por meio de sua própria língua, contará, muito provavelmente, a história de sua vida e dos seus, seus costumes, seu cotidiano, seu passado, estará trabalhando para si e para a sociedade a “construção de sua identidade”. Não estará somente copiando estes elementos de outros grupos, sejam dominantes externos, internos, inventados ou frutos de indústria cultural.

A expressão que tem força é a dotada de personalidade, é onde transparece a expressão de si. Aí vejo a grande relevância e influência dos meios de comunicação. Quando estes se prestam para a indústria cultural, ou para a massificação de uma identidade-nação, como a do “gaúcho idealizado” no Movimento Tradicionalista Gaúcho, a sociedade local perde, pois limita a luta contra o espraiamento da cultura local. Luciana Prass observou nas comunidades quilombolas que visitou e estudou as dificuldades por eles encontradas para a manutenção de seus costumes e tradições locais e de matriz africana, por exemplo, com a

alastramento do movimento tradicionalista, muitas vezes patrocinado pelo estado, como unidade de identidade gaúcha idealizada:

E as práticas culturais dos grupos negros que ainda resistiam no momento da abolição da escravidão, especialmente na zona rural do RS, tiveram novas perdas com o impacto causado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) em meados do século XX, que, de certa forma, retomava ares das antigas vertentes separatistas do estado, em um movimento aparentemente apenas cultural, que não previa a participação do negro em seus Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) e que não incluía as tradições afro-brasileiras como parte da “cultura gaúcha” (PRASS, 2013, p. 52).

Prass nos menciona sobre conversa que teve com Chefe Faustino em sua etnografia, e a contatação por ele da dominação de uma etnia por sua língua e cultura, e o quanto prejudicou o desenvolvimento da cultura de etnia negra na comunidade quilombola:

A reflexão do *chefe* Faustino sobre a imposição da cultura dominante, a cultura letrada, sobre a “língua de antigamente”, deles, “dos antigos”, dos ancestrais descendentes de escravos que usavam “meu sinhô, minha sinhá”, por exemplo, demonstra quantos processos de espoliação de elementos de sua cultura o grupo já sofreu. Mesmo nos *cantos* do *Maçambique*, cultura ancestral do grupo, tiveram, ao longo do tempo, sua autoridade questionada por conta da norma hegemônica imposta pelos grupos detentores do poder (PRASS, 2013, p. 137).

### 3.3 Encontro com Ondina Fachel Leal – etnografia do “gaúcho”

Estudar numa instituição como a UFRGS é uma satisfação para a construção do saber de quem a utiliza, por todos os atributos que ela possui, em sua estrutura e qualidade de seus docentes. Felipe Comunello, antropólogo, meu professor no Campus Litoral Norte, fez parte da minha banca de qualificação, acompanhou, junto com meu orientador, Olavo Ramalho Marques, o desenvolvimento do meu projeto. Após a participação na banca de qualificação, o professor Comunello me indicou um livro que considerou importante incluir em minha dissertação, “Os Gaúchos: Cultura e Identidade Masculina no Campo”, de Ondina Fachel Leal, recém editado.

Feita a indicação, fiquei aguardando e procurando uma oportunidade de adquiri-lo. Eis que eu estava na Livraria Martins Livreiro, nos sebos, buscando livros de Weber, Castells, Geertz, etc., quando ouço uma voz feminina falar com o balconista da livraria: - “Este é o meu livro...”; algo assim. Olho para o livro de que se tratava e era o livro indicado pelo professor Comunello. Imediatamente, falei com a pessoa e perguntei para confirmar: “- Foi a senhora quem escreveu este livro?” Ela confirmou.

Numa obra do acaso, numa livraria no centro de Porto Alegre, em horário aleatório, eu estava falando com Ondina Fachel Leal, em pessoa. Ela estava indo ao Instituto Histórico e Geográfico Do Rio Grande Do Sul<sup>62</sup>, em frente à livraria, e passou ali para ver uns livros “na

---

<sup>62</sup> O Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul se localiza na Rua Riachuelo, 1317 - 90010-271 - Centro - Porto Alegre - RS – Brasil, em frente à Livraria Martins Livreiro.

corrida”, antes de se dirigir ao instituto, e eu dei sorte em encontrá-la. Identifiquei-me como mestrando da UFRGS e aluno do professor Felipe Comunello, que foi também aluno de Ondina e, sem perda de tempo, comprei o livro, colhi seu autógrafo com endereço de email e dedicatória: “- Para Pedro, com o caminho do encontro, Ondina” (ONDINA, 9/11/2021). Fizemos uma foto que enviei para o professor Comunello, agradecendo-lhe pela indicação. Somente para registro, a professora Ondina se mostrou ser muito simpática, doce e atenciosa.

Quando peguei o livro nas mãos, vi a foto da capa e me despertou uma primeira curiosidade, pois associei com a música de autoria de meu pai, Airton Pimentel, e Gilberto Carvalho, “O Negro da Gaita”<sup>63</sup> (Airton Pimentel e Gilberto Carvalho), canção vencedora do troféu Calhandra de Ouro, da 7ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, música bastante emblemática no meio nativista, uma vez que representava uma “ideia de gaúcho” buscada pelos organizadores da Califórnia da Canção Nativa. Perguntei a Ondina sobre a foto da capa, e esta que disse que a foto foi tirada por ela num galpão, nas pesquisas de campo que realizou há 30 anos para a tese de doutorado que estava cursando e que deu origem ao livro.

O compositor, poeta, escritor, Bacharel em Letras, Vinícius Brum, escreveu um texto na coluna do Jornal Zero Hora virtual, em 25 de maio de 2017<sup>64</sup>, sobre a canção “Negro da Gaita”, que eu considero que foi “muito feliz” retratando o momento que se depreende da gravação ao vivo do Festival Califórnia da Canção Nativa de 1977<sup>65</sup>, que entendi reproduzir aqui a matéria:

Naquele início dezembro de 1977, o palco do antigo Cine Pampa acendia suas luzes para receber a sétima edição da Califórnia da Canção Nativa. O festival consolidava sua trajetória ascendente e seguia consagrando canções que se tornariam antológicas. Os autores da canção vencedora são dois dos maiores revelados naquele palco irradiante: o poeta Gilberto Carvalho e o compositor Airton Pimentel. Gilberto, entusiasta de primeira hora do festival uruguaianense, foi divulgador, apresentador, cenógrafo, assistente de direção e a partir da terceira edição passou a concorrer, conquistando o troféu máximo por duas vezes consecutivas. Airton, um dos mais talentosos cancionistas já surgidos em solo rio-grandense, é autor de, entre tantas, *Rancho da Estrada* e *Missal das Reses*. A Calhandra de Ouro desta edição coube à canção *Negro da Gaita* imortalizada pelo genial César Passarinho, que se consagraria como uma das vozes mais importantes da história da Califórnia [...]. [...] Passarinho até hoje é considerado por muitos como a voz mais marcante deste evento. Ainda venceria outras vezes o festival, e as canções que interpretou por certo haverão de constar nas melhores antologias da canção regional gaúcha. A gaitinha de botão irrompe

---

<sup>63</sup> Quem tiver interesse em ouvir “O Negro da Gaita”, anexo o link de uma participação nossa em 1983, no programa da TVE (Televisão Educativa – estatal), Galpão Nativo, apresentado por Glênio Fagundes. Executando a canção estavam: Antão Barros na gaita, Pedro Guerra Pimentel (eu, com 18 anos, recém começando a vida de músico) no violão, César Passarinho Canta, e Sérgio Rojas no violão. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=KXM\\_Nk25eM4](https://www.youtube.com/watch?v=KXM_Nk25eM4)> acesso em 23 jan. 2022.

<sup>64</sup> Coluna de ZH/Virtual, Vinícius Brum. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2017/05/vinicius-brum-negro-da-gaita-9802997.html>> acesso em 19 jun. 2022.

<sup>65</sup> Aqui, O Negro da Gaita na voz inconfundível de César Passarinho, em gravação original de 1977, ao vivo, no Cine Pampa em Uruguaiana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hPSCAcNsyxw>> acesso em 19 jun. 2022.



solitária subindo e descendo rapidamente a escala. Os violões respondem vivazes na respiração da milonga. O cantor não chega a completar a primeira linha da letra, e já se fazem ouvir efusivas as palmas de uma plateia arrebatada. Assim se pode descrever resumidamente os primeiros segundos da gravação original, pois a excelência do instante não caberia nesta página (e nem em muitas, desconfio).

As performances do letrista, do musicista, e do intérprete de *Negro da Gaita*, todas marcadas de poeira e pampa, abriram muito mais que um fole: em notas eternamente sentidas, ajudaram a escrever o livro infundável da cultura sul-rio-grandense (BRUM, 2017).

Gilberto Carvalho, o poeta de Negro da Gaita, está escrevendo um livro sobre sua própria trajetória, e enviou-me a parte que fala sobre o “Negro da Gaita”, falamos também por telefone, ele era muito amigo de meu pai, Airton Pimentel, falecido em março de 2020, então Gilberto não segurou a emoção. Somos também amigos e estou cobrando dele uma parceria em música também, para consolidarmos nossas afinidades (vinho, música, cultura). Reproduzo parte do que escreveu e me enviou, pois traz particularidades importantes com relação às formas de compor em que, de uma hora para outra, o “devir”<sup>66</sup> acontece e modifica o rumo da composição (sobre composição, trato adiante, no capítulo 4 da dissertação), tornando-se este clássico do cancionário rio-grandense:

Era novembro de 77, quando recebi chamada telefônica de Leopoldo [Rassier] (então advogado na Assembleia Legislativa do RS), me convidando para um cafezinho onde discutiríamos o que apresentar para a próxima California que já estava nos últimos dias de inscrições [...]. [...] Fiquei de descobrir as pressas algum “tema” até o outro dia [...]. [...] Foi assim, que na manhã vindoura, ao chegar na Assembleia Legislativa, me topo com Airton Pimentel (colega e também grande parceiro de Leopoldo). Airton, de cara, lascou: “eu só vou a California se for contigo [...]. [...] Fui para Casa e entre um mate e o almoço, revirando meus guardados achei os versos escritos como registro de vida de Acy do Nascimento – gaiteiro negro contemporâneo do Meu Pai nos “bailes de campanha”, nos tempos de jovem, lá no interior do Alegrete. Retornei mostrando ao Airton que se encantou e já marcamos um carreteiro no meu apartamento naquela noite – véspera do encerramento das inscrições. Enquanto eu atendia a comida o Airton empurrava um vinho e fazia experimentos de melodia na letra escolhida. Entre vários dá e não vai dar, lá pelas tantas, **pede que eu mude o poema transformando em sextilhas as quadras longas**. Por milagre mudei, na hora, sem alterar o conteúdo essencial. A decisão era mesmo de que fosse “um tema campeiro” ... bem singelo, liso e com toda autenticidade possível. Assim foi gravada ali mesmo e apenas com violão e voz do Airton<sup>67</sup>. No outro dia, fomos correndo ao IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore) onde inscrevemos. Dias depois, recebi ligação de Glaucus Saraiva [que era jurado]: “a composição de vocês é muito original, mas criem vergonha e façam uma melhor apresentação!” [...]. [...] Leopoldo não se julgou o interprete adequado [...]. [...] Foi quando lembrei duma cobrança feita na edição anterior por Cesar Passarinho [...]. [...] Lembramos de Dona Miguelina – rara mulher, exímia na gaita ponto e moradora de São Gabriel. Fui pra lá ter com ela. Me

---

<sup>66</sup> “[...] Devir<sup>2</sup>, s. m. *Filos.* 1. Série de mudanças concretas pelas quais passa um ser. 2. A própria mudança (Dicionário Prático da Língua Portuguesa. Diário Gaúcho [2005?]).

<sup>67</sup> Até pouco tempo, tínhamos esta gravação em fita cassete que se extraviou (infelizmente), meu pai gravou em Ré Maior (D – cifra do acorde de ré maior) e cantou praticamente sem parar, do início ao fim da música, somente com os acordes de Ré Maior (D) e Lá com Sétima (A7).

ouviu...gostou muito e, no outro dia de manhã, quando marcamos pra sua decisão me disse: “meu filho, será que vocês poderiam levar o meu filho? Ele precisa mais que eu...tem que se projetar.” Repliquei: “Mas não tem seu talento na gaita! “Eu ensino, me disse ela...deixem comigo!”. Assim foram vários ensaios com seu filho Sergio Medina Mércio, viajando nos fins de semana direto até Porto Alegre e encaixando com rara competência e dedicação junto dos demais parceiros dos violões e a voz de Passarinho [...]. [...] Na noite da apresentação lá estava tudo ajustadinho. Era um relógio. Os mínimos detalhes pensados. Bombachas singelas, faixas e boinas negras, alpargatas, camisetas campeiras a moda antiga e Passarinho todo de branco com um lenço colorado! Mas no palco chamava a atenção um fato: TODOS ERAM NEGROS! De fato. Na tarde daquele dia, me ocorreu que assim poderia ser. Fui até uma farmácia comprando algumas unidades de lápis para maquiagem feminina. Transformei eles em PÓ e minutos antes de entrarem em cena, pintei TODOS os branquelos como Pimentel. Rosto, mãos e canelas...tudo pintado. Foi sucesso até que um dos jurados confessou depois: “só reconheci o Pimentel porque ele abriu aquela bocarra, hahaha (CARVALHO, 2021, em texto enviado e autorizado para mim, grifos meus).  
NEGRO DA GAITA

Mata o silêncio dos mates  
a cordeona voz trocada  
E a mão campeira do negro,  
passeando aveludada  
Nos botões chora segredos  
que ele juntou pela estrada

Quando o negro abre essa gaita  
Abre o livro da sua vida...  
Marcado de poeira e pampa  
Em cada nota sentida!

Quando o pai que foi gaiteiro  
desta vida se ausentou,  
O negro piá solitário  
tal como pedra rolou  
E se fez homem proseando,  
com a gaita que o pai deixou

E a gaita se fez baú  
para causos e canções  
Do negro que passa a vida  
mastigando solidões  
E vai semeando “recuerdos”  
por estradas e galpões  
(Gilberto Carvalho e Airtón Pimentel, 1977).

Cabe comentário sobre o fato de os integrantes brancos que defenderam a música “Negro da Gaita” terem se pintado de negros, somando-se cenicamente ao cantor e ao violonista negros: primeiro, isto ocorreu em 1977 e, pelo que se extrai do relato de Gilberto Carvalho e conversa que tivemos, também pelas fotos daquele evento do palco e de bastidores da época que pude ver na minha juventude em casa, em nada tem a ver com a prática do “blackface”, “[...] na qual pessoas negras eram ridicularizadas para o entretenimento de brancos. Estereótipos negativos vinham associados às piadas, principalmente nos Estados

Unidos e na Europa [...]”<sup>68</sup>. O que os autores buscaram com aquele ato foi representar mais a presença negra no palco, somada à presença de César Passarinho, o cantor negro e um violonista negro, no intuito de simular um ambiente de encontro ao redor do fogão dentro do galpão, quando a gaita nas mãos do negro gaiteiro se abria para “matar o silêncio dos mates”. Por certo, hoje, com a larga divulgação e engajamento nas lutas antirracistas, haveria de se evitar este tipo de performance que pode causar ambiguidade de interpretação, uma vez que pode relembrar a dor do preconceito sofrido pelos negros no meio social.

Ondina Leal, em sua inquietação de entender de que gaúcho se escrevia nas literaturas gauchescas que lia, nas músicas nativistas que ouvia e gostava, e nas discussões acadêmicas sobre o tema, Ondina Leal foi a campo pesquisar para seu doutorado. Fez revisão de literatura das impressões sobre esses gaúchos de escritos de viajantes de outros séculos, impressões estas, é claro, afetadas no seu tempo pelos olhos do observador e suas influências culturais e intelectuais. Também buscou impressões de antropólogos e historiadores. Foi a campo e, durante dois anos, frequentou e observou a vida de trabalhadores do campo, em grandes fazendas de latifundiários na fronteira do Rio Grande do Sul com Uruguai e Argentina.

Ondina Leal esteve convivendo neste período observando o trabalho direto no campo com os animais, a parceria e dependência deles com o cavalo, a vida social, as conversas e causos de galpão, vendo onde dormiam, comiam, o que comiam, como se relacionam entre si e os outros, colheu as impressões deles sobre eles próprios, sobre os outros e sobre como e o que pensam sobre as apropriações destas representações gaúchas nas músicas gauchescas. Neste trecho, Leal (2021) descreve como é este gaúcho que observou:

[...] A condição de existência dos gaúchos é o isolamento. Estão dispersos na imensidão do Pampa, mas, em cada anoitecer em cada galpão de estância, um punhado deles estará agrupado, amontoado mesmo. O galpão, em sua atmosfera despida e espartana, tem poucos objetos, e o homem tem poucas posses, mas minimalismo, e não escassez, melhor descreve esse espaço. A dieta diária do gaúcho é baseada fundamentalmente em apenas dois itens, carne e mate, mas eles terão isto em abundância. O aspecto físico dos homens é saudável, uma compleição robusta e uma pele bronzeada, como se em seu próprio corpo eles carregassem a afirmação: “apenas o necessário!” (LEAL, 2021, p. 144).

Leal (2021) entende que houve um gaúcho que, nos primórdios da Pampa, formou-se de uma espécie de homem, aqui o gênero é o masculino mesmo, mesclado com várias etnias, o índio que já habitava estas terras, o europeu de além-mar, tanto o português como o espanhol, o negro liberto ou que havia fugido do cativo da escravidão. Estes homens em época remota, viveram num contexto em que não havia fronteiras e aramados e, por

---

<sup>68</sup> Matéria da BBC em português: disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>> acesso em 22 out. 2022.

circunstâncias não esperadas, mas por causa humana, nesta Pampa, houve a proliferação de gado solto, bravo, e cavalos, sem dono a partir de 1536 (Leal, 2021, p. 48).

Nestes campos vastos, estes animais se procriaram e multiplicaram. “[...] [A]s populações nativas dos amplos campos, denominadas de uma forma genérica como Charruas e/ou Minuanos [...]” (LEAL, 2021, p. 48), então, desenvolveram costumes, vivências, domando os cavalos, preando o gado para comer a carne e utilizar-se do couro e ossos, enfim, desenvolveram uma cultura específica, como analisa Leal:

A introdução dos cavalos nestas planícies e sua rápida multiplicação tiveram duas consequências imediatas: os índios pampeanos tornaram-se exímios cavaleiros e, a partir da introdução do gado poucos anos mais tarde, a dieta destes grupos passa a ser quase exclusivamente baseada em carne, que, dada sua abundância torna-se a principal fonte de alimento. Assim, a presença de manadas de cavalo e gado e o processo de domesticação de animais trouxeram mudanças essenciais na cultura indígena local, embora não estejam muito claros os caminhos pelos quais estes grupos se transformaram em pastores (LEAL, 2021, p. 48)

Para Ondina Leal, este gaúcho não existe mais a partir dos cercamentos e definições territoriais, uma vez que antes viviam como donos de si e dos animais oferecidos pelo ambiente. Quando isto se transformou em sesmaria primeiro, depois latifúndio de proprietários (Leal, 2021, p. 46 e 61), tudo que lá estava se tornou propriedade de alguém. A liberdade de prear o gado, domar cavalos, para uso próprio, foi tolhida pelas novas situações fáticas.

Este gaúcho foi tido como bandido, ladrão, errantes, contrabandistas (Leal, 2021, p. 51), uma figura menor, em outras épocas, outras literaturas, pelos órgãos oficiais e notícias de jornais, desde que, seguindo o que estava acostumado, prear o gado e domar cavalos apropriando-se destes, se estes animais e terras agora estavam sob monopólio governamental, em propriedades particulares, estes “proprietários” destes “bens” consideravam o gaúcho um fora da lei, por estar “usurpando” de bens particulares. Com o tempo, este gaúcho passou de livre para a mão-de-obra especializada, sendo utilizados seus saberes em benefício dos grandes latifundiários.

Maestri, descrevendo a organização social do Rio Grande do Sul dos idos de 1830, destaca como principal trabalhador das estâncias o “gaúcho”:

[...] Nas estâncias, o principal trabalhador da pecuária era o “gaúcho”. Uma romântica e apologética literatura nativista dificultava-nos traçar um perfil real deste sofrido personagem. Tratava-se geralmente de um mestiço, de um espanhol transbandeado, de um indígena aculturado, de um negro liberto. O denominador comum de toda esta gente era a condição de trabalhadores da pecuária desprovidos de terra. Ligar-se a um caudilho e vegetar à sua sombra era o destino que se abria à maioria dos gaúchos. Utilizados pelos senhores nas lidas de campo e militares, eles foram sempre considerados com desprezo (MAESTRI, 1993, p. 79).

Então aquele “gaúcho” livre foi extinto. Transformou-se no trabalhador rural assalariado do trato do gado e cavalo, que herdou daqueles (os “gaúchos livres”) esta cultura, e que ainda leva consigo o espírito daquele sentimento de liberdade e interação com o

ambiente. Leal sugere não haver para os gaúchos a fronteira territorial Brasil e Uruguai a sensação de limite físico, o que os faziam se reafirmarem com uma identidade gaúcha além dos estados-nações:

[...] Para o gaúcho, que em seu mundo imaginário não reconhece limites, que vive a realidade social dos campos abertos do grande latifúndio e se pensa livre e, neste caso, efetivamente acontece viver em territórios de imprecisas fronteiras nacionais, o espaço híbrido que ali existe é ideal para reafirmar a pertença a uma idealizada pátria gaúcha (LEAL, 2021, p. 118).

Oliven cita Sergius Gonzaga para demonstrar que,

em meados do século XIX o tipo marginal do gaúcho estava praticamente extinto e, conseqüentemente, apta a ressurgir como instrumento de sustentação e imposição ideológica dos mesmos grupos que a tinham destruído. Assim, em 1868, quando transcorria a Guerra do Paraguai, é fundado em Porto Alegre, por um grupo de intelectuais e escritores, o Partenon Literário, uma sociedade de intelectuais e letrados que tentava juntar os modelos culturais vigentes na Europa com a visão positivista da oligarquia rio-grandense, através da exaltação da temática regional gaúcha (OLIVEN, 1992, p. 71).

Santi entende o movimento tradicionalista gaúcho como uma sequência do Partenon Literário<sup>69</sup>. Santi observa que vários poemas do festival Califórnia da Canção (festival que inspirou o aparecimento de vários outros festivais nativistas) têm a influência dos textos do Partenon Literário, nos estilos monárquico e arcaico, exaltando o (gaúcho) centauro dos pampas, o monarca das coxilhas (SANTI, 2004, p. 27-30). Não é objeto específico desta pesquisa o estilo literário dos textos do Festival Tafona da Canção Nativa, mas cabe a observação para chamar a atenção aos poemas “campeiros” presentes no festival. Um desses versos, trazemos aqui, no poema de Telmo de Lima Freitas, “Farrapo”<sup>70</sup>, da 2ª Tafona da Canção Nativa:

Nasceu pra ser um monarca  
Cresceu pra ser um herói  
Arou terras, fez mangueiras  
Enfrenou muitos baguais.  
Ergueu na ponta da lança  
Uma legenda farrapa  
Num grito de terra! terra!  
Fez afirmar seus ideais  
(FREITAS, 1990).

Leal descreve um significado do termo “farrapo” que se adequa à análise dos versos acima, e que é presente em vários outros poemas nos festivais nativistas e grupos musicais gaúchos:

---

<sup>69</sup> Para Santi (2004), o Nativismo “[...] só pode ser compreendido a partir de seus antecedentes históricos, tanto no campo da literatura como fora dela [...]” (SANTI, 2004, p. 27).

<sup>70</sup> Farrapo, nesta versão acústica de um disco de Telmo de Lima de Freitas, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wBHFyzYtipM> acesso em 05 jun. 2022.

O nome *farrapos* foi ressemantizado conforme o contexto, e como efeito retórico torna-se mais um sinônimo de gaúcho, sinalizando a disponibilidade à luta, a honra neste ato de enfrentamento e quiçá vagos ideais republicanos: não de democracia ou igualdade entre peões e patrões – nenhuma ilusão nisto – mas no entendimento de peões nas conversas no galpão hoje, hierarquia é distinto de subserviência. Liberdade no sentido de ir e vir, de não ter amarras ou dívidas com alguém. A liberdade cantada nos galpões, não a liberdade dentro da ordem social, é uma liberdade corporal, plástica, do potro não amarrado no *palanque* – o pau da doma -, é a liberdade do animal do campo sem cercas de arame farpado, da pastagem do campo com um horizonte sem fim (LEAL, 2021, p. 66).

Gaúchos de hoje: afora a questão territorial em que se nomina “gaúcho” o natural do estado do Rio Grande do Sul (gentílico) e que este fato também pode ser o ponto inicial para configuração e categorização de uma identidade regional com fronteiras “sólidas” e fronteiras simbólicas, com o princípio na identidade base de “pessoas nascidas neste estado”, “gaúchos” são pessoas que se entendem descendentes e herdeiros de um grupo humano, que durante um período de sua existência, construindo sua identidade, desenvolveu uma “cultura” (ações em seu modo de viver) no manejo com o gado e cavalos, utilizando-se do cavalo como aliado.

### **3.4 Festivais e as disputas identitárias e de grupos étnicos**

Voltando aos festivais, neste ambiente de disputas de identidades, de estipulação de fronteiras simbólicas, os próprios compositores têm suas primeiras escolhas a fazer, de qual postura vão adotar, e poderá ser o reflexo do que pensam sobre as relações sociais, étnicas, de gênero, relações com o ambiente, com os animais, tanto o poeta que escreve, quanto o compositor da melodia, tem a escolha e replicar a ideologias dominantes ou ter uma postura mais crítica com respeito às desigualdades e diversidade presente na realidade de nossa sociedade.

O Festival Musicanto Sul-Americano de Nativismo, de Santa Rosa/RS, a Ciranda Musical Teuto Rio-Grandense, de Taquara/RS, a Tafona da Canção Nativa, de Osório/RS e a Moenda da Canção, de Santo Antônio da Patrulha/RS foram os primeiros eventos do estilo festival a aceitarem e divulgarem composições com esta temática regional, o Maçambique. Ivo Ladislau e Carlos Catuípe foram dois nomes importantes na criação e divulgação de músicas deste gênero. Outros nomes apareceram, destacando-se Lomma, Adriana Sperandir, Beto Bollo, Kako Xavier, Loreno Santos, Renato Junior, Paulinho Di Casa, Mário Duleodato, entre tantos outros.

Porém, folcloristas já haviam registrado esta manifestação cultural, e Antônio Augusto Fagundes (Nico Fagundes), em parceria com Airton Pimentel, levaram ao 1º Festival Musicanto Sul-Americano de Nativismo a composição “Rainha de Moçambique”, que foi interpretada por Leopoldo Rassier, Angélica Pimentel e a cantora Thél, com o Grupo Santa

Folia, em 1983<sup>71</sup>, e traz uma visão sobre como teria surgido a tradição do Maçambique no Litoral Norte. Na letra de Nico Fagundes, “Rainha de Moçambique”, faz-se alusão ao mito de origem do Maçambique no Litoral Norte do Rio Grande do Sul, que, segundo Moreira,

A comunidade de Morro Alto, nas entrevistas realizadas para a elaboração do laudo histórico-antropológico de seu reconhecimento entre os anos 2001 e 2002, mencionou como um de seus mitos de origem um desembarque clandestino de escravos ocorrido naquela região [...]. [...] Realmente, conforme abundante documentação policial e jurídica comprova, em 1852 um navio não se sabe vindo de onde, mas com parte da tripulação composta de marinheiros estrangeiros, encalhou com uma carga de algumas dezenas de trabalhadores africanos boçais no Capão dos Negros (parte do litoral hoje conhecida como Capão da Canoa (MOREIRA, 2005, p. 62-63).

A letra de “Rainha de Moçambique” traz parte de um canto antigo dos maçambiqueiros, “a canoa virou”, que é comentado por Prass (2013), nas páginas 129-130 de seu livro. Aqui, a letra de “Rainha de Moçambique”, do 1º Musicanto Sul-Americano de Nativismo:

#### RAINHA DE MOÇAMBIQUE

Mas por que que deixaste a canoa virar  
Eh, eh, deixa virar  
Oi, de boca pra baixo, oi, de fundo pro ar  
Eh, eh, deixa virar  
A canoa virou lá no fundo do mar  
Eh, eh, deixa virar  
Os escravos chegavam de longe  
Nas canoas que vinham do mar  
Com correntes no corpo e na alma  
Assim mesmo, chegavam a cantar  
As canoas viravam nas ondas  
E ninguém conseguia nadar  
É melhor morrer logo e cantando  
Libertados da morte no mar  
Quem sobrou virou bicho e não gente  
Nem por isso deixaram de amar  
E cantaram e dançaram nas ruas  
Moçambiques de um reino sem par  
O Rio Grande do Sul tem rainha  
Como santa de andor e de altar  
Rainha de brancos cabelos  
Como as brancas espumas do mar  
Seus vassalos talvez aprenderam  
Liberdade se custa a ganhar  
E percorrem as ruas de Osório  
Cada ano a cantar e a dançar

---

<sup>71</sup> Aqui, um fato interessante: em 1983, Antônio Augusto Fagundes (Nico Fagundes), advogado, antropólogo, escritor, poeta e não músico pesquisou sobre os Maçambiques e fez a letra sobre o tema, mas mostrou ao percussionista Marcelo Pimentel como ele, Antônio (Nico), tinha percebido a batida do tambor do Maçambique, que é diferente do que a batida original, e pelo fato de não ser músico, tanto não soube colher, como não soube executar. Rainha de Moçambique: apresentação no 1º Musicanto Sul-Americano de Nativismo. Eu, Pedro Guerra Pimentel, meu pai, Airton Pimentel, Daniel Torres estamos nos violões e vocais, Angélica Adriana e Thél, e Leopoldo Rassier interpretam, Marcelo Pimentel e Nico Fagundes nos “bombos legueros”. A gravação é ao vivo, no Centro Cívico e Cultural de Santa Rosa/RS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IHPBjHTbPqg>> acesso em 06/07/2019.

(Nico Fagundes e Airton Pimentel, 1983).

Quanto a escolhas e fortalecimento de identidades vi neste mesmo festival (estava também presente participando como músico na “Rainha de Moçambique”), por exemplo, Nelson Coelho de Castro vencer o 1º Musicanto Sul-Americano de Nativismo (1983) de Santa Rosa com a música “No Sangue da Terra Nada Guarani”<sup>72</sup>, em que retrata e lamenta os massacres de indígenas por outras etnias e culturas e escolheu denunciar a tragédia guarani.

#### NO SANGUE DA TERRA NADA GUARANI

e o coração, coração o coração lá  
e o coração, coração o coração lá  
tristeza abrindo o coração, coração o coração lá  
tristeza abrindo o coração, coração o coração lá  
sanga aberta- clara vida- sangra vida fome  
berra fome vida  
nossa vida outra vida "inda"  
trigo-índio-índia  
campo santo era  
tu gostavas tanto de plantar na terra  
nossa  
no sangue da terra nada guarani  
que coragem vem parindo por dentro - parindo  
vai parindo feio  
não se amansa a relho - o povo da terra  
vai rasgando ao meio este peito berra  
um grito de guerra - pra salvar a terra  
para pôr os "gringo" pra fora daqui  
(Nelson Coelho de Castro, 1983).

Sobre o Musicanto Sul-Americano de Nativismo, Ruben Oliven, em seu trabalho de campo no II Musicanto, onde contemplou uma diversidade de representações identitárias, comenta sobre a música de Maria Rita Stumpf, “Cântico Brasileiro nº 3”, como uma inovação, destoando do restante das canções concorrentes, com um ritmo tentando reproduzir o canto indígena, dizia a letra de Maria Rita Stumpf: “[...] Kamayurá no Xingú quer falar / Kamayurá no Xingú quer terra / Kaigang em Nonoai quer falar /Kaigangmayurá Kaigangmayurá [...]” (STUMPF apud OLIVEN, 1992, p. 106). E comenta Oliven

Em um festival que se propõe como “aberto” e nativista, não havia como desclassificar ou ignorar a composição, que, em vez de falar da figura tradicional do estado, trazia a questão dos indígenas. Depois de longas deliberações, o júri acabou concedendo-lhe o terceiro lugar (OLIVEN, 1992, p. 106).

Oliven ainda transcreve parte de seu diário de campo no II Musicanto Sul-Americano de Nativismo, analisando a diversidade e o que representava para as pessoas que

---

<sup>72</sup> “No Sangue da Terra Nada Guarani”, Nelson Coelho de Castro, interpretação de Berê, que conquistou 1º lugar e melhor intérprete. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sN6N7Bbc0jc>> acesso em 15 jun. 2022.



participavam daquele festival, tanto os compositores e músicos, como os organizadores e público, escrevendo:

Se me perguntassem o que as pessoas celebram, eu diria que elas celebram a si mesmas, individualmente, em grupos, ou enquanto participantes de um festival. As pessoas parecem curtir tudo: o calor, o som, os mosquitos, a sujeira, o show de Mercedes Sosa (de certo modo o ápice da celebração), os fandangos, o mate, etc. (...) A vibração é intensa no auditório e o que me chama a atenção é o fato de o público aplaudir indistintamente músicas a favor ou contra a figura tradicional do gaúcho (OLIVEN, 1992, p. 106).

Os festivais, quando pensados e criados seus nomes e regulamentos, já demonstram o que desejam desenvolver no evento, como o Musicanto Sul-Americano de Nativismo de Santa Rosa, Um Canto para Martin Fierro de Livramento, Moenda da Canção Nativa, e outros tantos do Movimento Nativista. Sobre o termo “nativa” da Moenda da Canção, em 1995, houve uma reunião com músicos que acarretou na mudança de nome da Moenda, antes “Moenda da Canção Nativa”, passou a se chamar somente “Moenda da Canção” (GUIMARÃES, 2006, p. 152), e há no livro de Cao Guimarães o comentário de Heleno Cardeal sobre o assunto, na Folha Patrulhense de 10 de agosto de 1995: “[...] Antes era Moenda da Canção Nativa, agora é Moenda da Canção, mudou o título, não a Moenda. A nomenclatura “nativa” surgiu com o advento da Califórnia, há muitos anos, para diferenciar o novo movimento do movimento tradicionalista (CARDEAL In: GUIMARÃES, 2006, p. 152).

Nas disputas e invisibilidades identitárias, considero importante ressaltar que as danças e cantos do Maçambique são criadas, mantidas e desenvolvidas pelos negros, como manifestação cultural de seu povo e que deram inspiração ao surgimento de um gênero musical norte litorâneo nos festivais nativistas, e pode ser considerado resistência, e quem passa de geração a geração, de ouvido a ouvido é **a própria comunidade descendente desta cultura**, como explica losvaldyr (2006), citando Tinhorão (1988):

No Brasil, estas músicas e danças “gentílicas” africanas foram mantidas e desenvolvidas pelos escravos africanos e negros brasileiros, sendo elas denominadas, primordialmente, de batuques, jongos ou semba (TINHORÃO, 1988). Por meio de um processo sincrético, no bojo do processo de evangelização de índios e negros, foram integrados ao patrimônio cultural brasileiro, no âmbito do catolicismo popular de influência ibérica, com elementos provenientes dos diversos autos ou dramatizações das cenas da vida africana, dentre outras a coroação de Rei de Congo, com embaixadas e danças bélicas: a coroação da Rainha Ginga. Muitas dessas matrizes musicais afro-brasileiras persistem nos cultos religiosos que envolvem o batuque, no sul; o tambor de minas, no Maranhão; o xangô de Pernambuco e o candomblé, na Bahia; bem como nos Congados, Quicumbis e Maçambiques, realizados em diversos lugares do Brasil (BITTENCOURT, 2006, p. 348-349).

Refiro-me a este aspecto trazido por losvaldyr, para contrastar com a afirmação feita por Lessa e Paixão (1975), no seu livro “Danças e Andanças da Tradição Gaúcha”, de que a Igreja “ensinava” o Maçambique e Quicumbi às Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, quando tratam do “Quicumbi”, ao conceituá-lo:

**QUICUMBIS – As danças que a Igreja ensinou às Irmandades de Nossa Senhora do Rosário ou de São Benedito (ticumbis no Espírito Santo, congadas de São Paulo e Minas, congos do Nordeste, etc.)** tiveram presença muito restrita no Rio Grande do Sul. Os quicumbis, como versão riograndense, foram dançadas em Taquari, Rio Pardo (Rincão das Pantas) e Bom Retiro do Sul (onde fizemos registros sonoros e amplo material fotográfico, inclusive pequeno material cinematográfico em 1951). Faziam parte do enredo dos quicumbis o Rei Congo e a Rainha Ginga. Os ritmos e as coreografias mais apreciados em Bom Retiro eram a caída, a chúlia, a marcha, a mancada, o catité, a marimba e a mangueira. Em fusão com os <<Maçambiques>> o quicumbi ainda hoje é dançado em Osório nas festas de Reis em 6 de janeiro (onde realizamos documentação em imagem e som em 1970) (LESSA; CÔRTEZ, 1975, p. 189-190, grifo nosso).

Grifei o trecho de Lessa e Côrtes acima, para abordar um aspecto que me incomodou bastante ao ler a parte inicial do livro desses autores, e observar o caráter etnocêntrico, eurocentrista e supremacista que os autores a todo momento fundamentam seus argumentos. E constato que todo o movimento fundado nos elementos recolhidos, inventados por estes importantes autores do Movimento Tradicionalista Gaúcho podem estar contaminados por esta interpretação de fatos sociais excludente, que trata a diferença como menor. Senão, vejamos.

No trecho a seguir, estes autores firmam-se num sociólogo de 1890, o francês Gabriel Tarde, sobre a lei da imitação, para fundamentar uma teoria de que uma cultura “superior”, de um povo evoluído civilizadamente, pode ser “copiada” por um povo de “cultura inferior”. Vou mostrar o trecho do livro, com subtítulo “evocando 1952”, para ficar claro:

Em 1890 o sociólogo francês Gabriel Tarde expôs sua <<lei da imitação>>, segundo a qual sempre se verá à nobreza, em tudo que dela dependa, imitar aos reis seus senhores, e à plebe, no que lhe seja possível, imitar à nobreza. Este foi o ponto de partida para a tese que o musicólogo argentino Carlos Vega defendeu, em 1941, para explicar a origem das danças regionais platinas. Em seu entender, elas vinham direta ou indiretamente da nobreza européia [...]. [...] E esta foi a conclusão a que chegamos depois de termos investido três anos em pesquisas de campo no meio rural do Rio Grande do Sul e em regiões vizinhas [...]. [...] em termos de Civilização, consideram-se **grupos sociais <<superiores>>** aqueles que dispõem de meios mais modernos e mais eficazes de adaptação ao ambiente. De seu prestígio tecnológico, resulta, geralmente, a hegemonia social, financeira, política e cultural [...]. [...] Para ser largamente aceita pela totalidade das classes sociais, uma nova espécie de dança precisa ser antes praticada, de maneira duradoura e persistente, pelos **grupos sociais superiores** – isto é, aqueles de maior eficiência tecnológica e maior prestígio sócio-cultural. Então, pela <<lei da imitação>>, os **grupos sociais mais modestos** irão gradativamente assimilando as novas danças já prestigiadas na elite (LESSA; CÔRTEZ, 1975, p. 8-10, grifos nossos).

Ortiz (2012, p. 22) cita Skidmore (1976), que este estabeleceu um período interessante em que [...] as ideias racistas que influenciaram a elite intelectual brasileira, propondo o período de 1888-1914 em que teria o predomínio dessas ideias. Ortiz aborda a questão da defesa de alguns autores brasileiros influentes, como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, que defendem a supremacia racial do mundo branco, e que isto fazia parte da

teoria do branqueamento racial do povo brasileiro, como no trecho de análise de Ortiz que transcrevo:

As considerações de Sílvio Romero sobre o português, de Euclides da Cunha sobre a origem bandeirante do nordestino, os escritos de Nina Rodrigues, refletem todos a ideologia da supremacia racial do mundo branco. “Estamos condenados à civilização” dirá Euclides da Cunha, o que pode ser traduzido pela análise de Nina Rodrigues: 1) as raças superiores se diferenciam das inferiores; 2) no contato inter-racial e na concorrência social vence a raça superior; 3) a história se caracteriza por um aperfeiçoamento lento e gradual da atividade psíquica, moral e intelectual. Associa-se, desta forma, a questão racial ao quadro mais abrangente do progresso da humanidade. Dentro desta perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório (ORTIZ, 2012, p. 20).

Não é objeto deste trabalho aprofundar a discussão sobre esses temas, mas entendo necessário trazer esta breve análise de Ortiz, pois aqueles autores (Rodrigues, Romero, Cunha), num determinado período da produção intelectual brasileira, defenderam, justificaram e legitimaram teses discriminatórias, que condenavam outras raças e etnias, que não a branca, a se submeterem ao processo civilizatório, com a supremacia da raça branca, e estes autores, ao que parece, influenciaram Lessa e Côrtes, no desenvolvimento de suas “teses” sobre a cultura gaúcha, criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho e dos Centros de Tradições Gaúchas. É o que se depreende da leitura das páginas 8-10 de Lessa e Paixão (1975), além dos textos das páginas 133-138, onde tratam das influências do índio e do negro, dando a entender a todo o tempo uma democracia racial. Não se trata de analisar as influências destas raças nas danças escolhidas pelos autores como representativas da cultura gaúcha, mas da pouca importância que me parece os autores imprimem às culturas próprias destas etnias nas épocas da qual estão comentando. Parece haver um desprezo por aquelas culturas.

E estes importantes “intelectuais” do Movimento Tradicionalista Gaúcho influenciaram todos os setores do movimento, que se estabeleceu sobre alicerces teóricos condenáveis. Lessa e Côrtes, ainda, basearam-se no sociólogo Jorge Salis Goulart para descrever a índole do índio como altiva e “indolente” (LESSA; CÔRTEZ, 1975, p.134), sendo este segundo termo, conforme o Dicionário Aurélio como insensível, apático, ou ainda que ou quem evita esforço, trabalho; preguiçoso (FERREIRA, 2004, p.474). E aqueles autores estabelecem genericamente a influência indígena sobre o “gaúcho”:

[...] o galpão como unidade social masculina, o caráter místico do fogo-de-chão, a resistência à dor física, a pouca importância dada ao futuro, o preparo de caças em geral e do churrasco em particular como tarefa masculina, etc. Mas influência indígena sobre as danças gaúchas, isto não houve. O índio se integrou à sociedade gauchesca como <<xirú>> - o peão caboclo. E, nesse papel, limitou-se a **imitar** as danças que as **classes superiores dançavam** (LESSA; CÔRTEZ, 1975, p. 134, grifo nosso).

Sobre a influência dos negros, Lessa e Côrtes afirmam que os “[...] peões negros **imitavam e assimilavam** as danças de salão de seus patrões. E as dançavam em seus

próprios bailes – no galpão da estância ou em ramadas especialmente feitas para isso -, **sempre em local separado dos brancos**” (LESSA; CÔRTEZ, p. 138, grifo nosso).

Olavo Ramalho Marques, tratando das camadas identitárias étnicas e raciais sendo atravessadas por uma identidade regional, aponta que “[...] clubes sociais fundados por negros em Santana do Livramento e em Caxias do Sul – o Clube Farroupilha e o Clube Gaúcho, respectivamente – celebram em sua própria nomenclatura a identidade regional [...]” (MARQUES, 2017, p. 343).

A Pós-doutoranda na Universidade Federal do Paraná, Geslline Giovana Braga (2019), escreveu artigo, “Cada um no seu quadrado”: os Clubes Sociais Negros e a imaterialidade do lugar na produção cultural do real”, que aborda a criação de clubes sociais por negros do Rio Grande do Sul, considerando como atos de resistência e manutenção das identidades, diante da exclusão social sofrida por estas etnias. Para Clubes Sociais Negros, a autora usa a sigla CSNs e, neste trecho, também cita Giane Vargas (2010), para relacionar a real necessidade de terem sido criados esses clubes:

Os CSNs não são sacros, nem tem arquitetura considerada significativa. Seu “valor” está em existir como indício de uma história não contada, um rastro de práticas de segregação racial não admitidas num estado acostumado a se ver como branco, formado por etnias europeias que também construíram seus “quadrados”, sempre exaltadas na formação do estado. Enquanto os quilombos eram os lugares de foragidos no meio rural, os clubes foram os lugares dos libertos desejantes de inserção social. De acordo com Giane Vargas sobre os Clubes Sociais Negros do Rio Grande do Sul: “Os Clubes Sociais Negros surgem, então, como um contraponto à ordem social vigente, vêm de encontro aos clubes brancos que não permitiam a entrada de negros em seus quadros sociais, muito menos a convivência e miscigenada das etnoculturas” (VARGAS, 2010, p. 56 apud BRAGA, 2019, p. 16).

Paulinho Dicasa também contou na entrevista sua impressão com relação ao preconceito racial, e sobre o Clube José do Patrocínio, do qual ele estava Presidente à época da entrevista, em 2019, neste diálogo comigo:

*Pedro:* e qual é a tua relação com o Clube José do Patrocínio, como surgiu o clube, quantos anos tu acha que ele tem?

*Paulinho:* eu acho que é uma história que quase se entrelaça, a história do Clube Jose do Patrocínio com o Maçambique, que ali chegou a ser a sede do Maçambique.

*Pedro:* tu pode dizer um pouco da história do clube?

*Paulinho:* é o clube foi uma resistência da época, que na época os mesmos bailes eram dançados, e o negro não podia participar no mesmo local de dança e festividades dos brancos, esse preconceito que existiu era muito forte, tanto que eu vou te fala um pouco dessa época, lá da minha terra “Granja Vargas”, aqui tinha o Patrocínio, lá existia o Treze, que era um salão que era dos negros, e também pelo mesmo motivo, não podia misturar, o José do Patrocínio, nasceu dessa resistência, inclusive o primeiro presidente foi meu tio (do Paulinho), Tio Lídio, ele foi um cara que sempre lutou pelo Patrocínio, depois veio meu ex-sogro, o Getúlio, então sempre estive envolvido com o clube, a história do Patrocínio é linda, ali não existia distinção de cor, era mais social, a sociedade toda participava, hoje mesmo eles

estavam falando na Rádio Osório, dizendo no Patrocínio eu dançava, mas olha nunca fui impedido de dançar lá, era um clube tradicional, e ele tem um nome muito forte, tanto que foi tombado, ele tem uma história, que se contracenava com a de Osório, imagina um clube que foi dos negros, tem toda uma história ali, e hoje tem todo esse movimento de cultura, que é muito forte (Paulinho Dicsa, em depoimento pessoal, 2019).

Aqui há estabelecimento de fronteiras étnicas do grupo social entendido como superior por Lessa e Côrtes (1975). Como é afirmado por autores como Golin (1982), Oliven (1992), Santi (2004), e o próprio Lessa (2008), os Festivais Nativistas são um braço do Movimento Tradicionalista Gaúcho, portanto, passíveis de afetação da estrutura intelectual dos mentores do movimento tradicionalista. Daí pode-se explicar a hegemonia da representação “campeira” nos certames musicais do Rio Grande do Sul, e a invisibilidade de outras etnias presentes na cultura deste território desde antes da invasão europeia e posterior formação da sociedade.

Estas culturas e etnias, negra e índia, estão presentes, mas são desconsideradas, como, por exemplo, o que Lessa e Côrtes (1975, p. 134) afirmam sobre a influência negra. O Maçambique é negro, e quem ensina aos seus cultuadores são seus pares dentro do Grupo Maçambique de Osório, e **não a “Igreja”** como afirmam Lessa e Côrtes (1975, p. 138), que justificam a seguir:

Concentração populacional expressiva, de negros, só houve em determinadas <<ilhas>> econômicas como por exemplo as lavouras de cana-de-açúcar de Osório, charqueadas de Pelotas, lavouras extensivas do Vale do Taquari, algumas fazendas de Santa Maria ou – no planalto – de Passo Fundo a Vacaria. Nesses redutos não foram desconhecidas as danças teatrais que a **Igreja ensinava** às camadas populares – como os <<ensaios>>, <<Maçambiques>> e <<quicumbis>>, em louvor de São Benedito ou Nossa Senhora do Rosário (LESSA; CÔRTE, 1975, p. 138, grifo nosso).

A história, segundo Sandra Pesavento, é feita pela análise de fatos e documentos históricos, com a devida consideração de seu tempo e do contexto em que se produziu tal prova (PESAVENTO, 2007). Fazer uma pesquisa científica em uma determinada época histórica anterior, ou analisar algum documento ou fato de período histórico anterior ao contemporâneo, requer que sejam observadas as significações culturais daquela determinada época, os valores culturais e sociais que eram considerados naquele período, bem como tentar traduzir as sensibilidades daqueles que vivenciaram, criaram o documento ou presenciaram o fato. Neste sentido, com relação ao trabalho do historiador da cultura, Pesavento entende que

O historiador precisa, pois, encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidade, objetividades palpáveis, que operem como a manifestação exterior de uma experiência íntima, individual ou coletiva. Mais do que os fatos em si, este historiador da cultura vai tentar ler nas fontes as motivações, sentimentos, emoções e lógicas de agir e pensar de uma época, pois suas perguntas e questões são outras (PESAVENTO, 2007, p. 21).

Lessa confessa que não eram historiadores, não eram antropólogos, não eram folcloristas, não eram dançarinos (LESSA, 2008, p. 64), mas escreveram sobre esses temas, justificando o fato de inventarem elementos de tradição, porém não eram ignorantes, tinham escolhas. Pode parecer uma crítica pela crítica ao movimento. Mas não há como desconsiderar algumas manifestações que nos parecem claras escolhas: apontam grupos sociais superiores (Lessa; Côrtes, 1975, p. 8-10), ou seja, flertam com supremacia, seja de classe, raça, cultura, como colocado acima.

Admitir este tipo de pensamento torna toda a base do Movimento Tradicionalista Gaúcho bastante tempestuosa. É basear-se numa teoria que justificava, por exemplo, dizimar um povo por este não ter as mesmas crenças daquele que domina. E ainda há declarações que nos fazem ter essa narrativa, como as de Cyro Dutra Ferreira (1987, p. 91), ao escrever do papel das mulheres, e quando menciona o preconceito como importante para manter firmes certos aspectos do conservadorismo e estrutura da família. Neste texto, o autor, escrevendo sobre a inserção das mulheres no movimento tradicionalista, disse sobre “[...] **preconceitos** que, **embora de importância vital** na formação e preservação da família gaúcha, em épocas passadas, vinham, de certa forma, prejudicando a tenra vida de “35” e de outros irmãos” (FERREIRA, 1987, p. 89, grifo nosso). Ele disse isto, porque alguns componentes tinham reservas para a entrada no movimento das próprias mulheres (p. 88) e de outros homens que não tivessem os conhecimentos e experiências de homem do campo (p. 49), e isto estava prejudicando a entrada no CTG (Centro de Tradições Gaúchas) dessas pessoas, entretanto, admitia que preconceitos eram importantes para a formação da família “conservadora” gaúcha.

No entanto, a que preconceitos Cyro Dutra Ferreira estará se referindo? Por fatos e atos do movimento tradicionalista gaúcho, e por preconceitos presentes na sociedade brasileira e riograndense, desde as suas formações até os dias de hoje, vimos a criação de clubes para brancos e de clubes para negros, estes em oposição à exclusão que sofriam, impedidos que eram de frequentar os clubes brancos. Vimos a constatação por estudiosos atuais que analisam o movimento tradicionalista gaúcho como machista (Clarissa Ferreira, 2021). Também, como admitem uma “cultura superior” (LESSA; CÔRTEZ, 1975), outras manifestações para eles podem não ter o valor de serem consideradas importantes ou influentes, e isto tudo financiado e incentivado pelo estado, através do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) e IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore), como afirmam sobre este incentivo Golin (1983, p. 66-74) e Leal (2021, p.203).

Ondina Fachel Leal (2021, p. 203) verificou que as associações pecuaristas, em parceria com o estado e em conjunto com o MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) e o CTG (Centro de Tradições Gaúchas), financiam anúncios de valorização do homem do campo nos meios de comunicação dos centros urbanos, e ela vê com reservas a propagação de

valores do gaúcho no meio urbano, sem que haja a devida contextualização com as situações diferentes das do campo que são as do meio urbano, escrevendo que

[...] a propagação de valores, música e cultura gaúcha para um público urbano, sobretudo nas pequenas cidades da região, veicula junto um ideal de masculinidade, já que ser gaúcho e ser homem são faces de uma mesma moeda. Fora do seu contexto, esse repertório identitário sofre uma folclorização e uma esteriotipação – uma sobrevalorização de algumas características, as tidas como viris como, por exemplo, a força física e o orgulho do gaúcho em ser homem. Quando isso espacialmente se desloca, descontextualizado, se manifesta na redundância desses signos masculinos. Isso precisa ser entendido exatamente como o que é – uma caricatura urbana do peão campeiro (LEAL, 2021, p. 204).

O que nos parece é que a estrutura em que foi feito o movimento tradicionalista gaúcho tem bases preconceituosas. Relativizar a escravidão com as teorias da democracia racial (Oliven, 1992, p. 52), relativizar o preconceito, a supremacia cultural o que se liga diretamente à supremacia racial, é fechar os sentidos para todo um sistema de escravidão humana que sustentava e era mantido pelas classes dominantes da época, que exploravam o trabalho escravo e deste fator tiravam seu lucro, e que, por certo, deixou sequelas nas estruturas econômicas, sociais e, ao mesmo tempo, psíquicas das sociedades formadas.

O fato de se minimizar a escravidão, e exaltar o eurocentrismo e supremacia social e cultural no discurso inicial de um livro que serviu de base para o movimento tradicionalista, danças gaúchas, são elementos de fronteiras simbólicas de grupos étnicos. Há um delineamento de uma forma de pensar que vai acompanhar todo o movimento, na estruturação das organizações (MTG, CTGs, Piquetes, etc), há uma estruturação social "tradicional" "aceita" como padrão e, segundo seus inventores e interlocutores, naturalmente vivificada por seus componentes: patrão, peão, prenda, capataz, etc.

E foi facilmente incorporada pelo estado, que, naquele início, estávamos na Ditadura Militar proveniente do Golpe de 1964. Com a criação de galpões campeiros, CTGs (Centro de Tradições Gaúchas) e eventos oficiais de exaltação desta representação identitária. Como sugere Clarissa Ferreira, ao citar Antônio Cecchin.

Ele afirma que, em 1964, o Tradicionalismo foi incluído no projeto cultural da Ditadura Militar, "pois o 'Folclore', como fenômeno que não pensa o presente, serviu de alternativa estatal à contundência do movimento nacional popular, que colocou o povo e seus problemas reais no centro das preocupações culturais e políticas [...]" (CECCHIN, 2021 apud FERREIRA, 2021, p. 94).

Estes fatores acima tratados se refletem nos festivais, que exaltam a figura do gaúcho, mas o idealizado pelo movimento, que é hegemônica no corpo do certame nativista, em detrimento de outras identidades existentes nas várias regiões e formações do território rio-grandense. No capítulo 5 daremos exemplos destas influências, mas para citar alguma, lembramos que nas edições da Tafona da Canção Nativa, praticamente, não aparece claramente a figura do indígena, que é uma identidade formadora do povo litorâneo, deixou marcas em todas os setores da vida urbana e rural, inclusive é quem ensinou o colonizador

européu a utilizar alguns alimentos autóctones, como a mandioca, matéria prima para a “celebrada” tafona ou atafona, ferramenta industrial que dá nome ao festival, como o local em que se trabalhava, mas se socializava também.

Contudo, a própria Tafona foi a responsável por abrir espaço para outras manifestações identitárias além da do gaúcho, como a açoriana, principalmente com os Ternos de Reis, e como a do negro, que apareceu nos gêneros pesquisados do Maçambique e se difundiram em outros festivais, dando visibilidade a estas identidades e etnias invisibilizadas no meio nativista.



## 4 XI TAFONINHA DA CANÇÃO NATIVA SET/2019

### 4.1 Compor, no contexto dos festivais: “A prática de compor”

Os festivais nativistas proporcionam aos compositores a oportunidade de concorrerem com suas músicas a prêmios e espaços culturais. Esta participação incentiva a criação, que se dá pela composição, que é a associação de uma letra com uma música, um tema, imagens, associações de coisas.

Por isso, a seguir, passo a discutir sobre a prática de compor, que é o fazer do compositor, compondo para sua satisfação pessoal e para os festivais, como meio de sobrevivência. Incuti no texto muito de minha experiência pessoal, pois “vivi” “profissionalmente” da música durante muitos anos (1983-1998), tendo passado pelos períodos de maior sucesso do nativismo, e nos momentos de queda, destes não se aprofundará por não ser objeto desta dissertação.

Diz-se que compor requer inspiração, mas eu digo que requer prática, habilidade, treinamento e inspiração. Tento compor músicas desde criança, mas, quando comecei a compor com mais interesse e compromisso, com uns 17 anos de idade, buscava a tão almejada inspiração nuns primeiros acordes de violão, daí ia se desenvolvendo a canção, com acordes e melodias se associando.

Com o passar do tempo, fui adquirindo *prática* em associar “inspiração” e saber empírico, na medida que fui acumulando conhecimento de linhas harmônicas e melodias (*habilidade e treinamento*), bem como estudos quase autodidatas de teoria musical, inspirando-me cada vez mais na carga de influências musicais que eu havia interiorizado no processo de aprendizado.

Então, fui adaptando e criando para mim técnicas de compor. Uma das técnicas mais utilizadas por mim é a de compor melodias em cima de letras, em que, na medida que vou lendo a poesia e esta, pela tônica das palavras, semântica dos versos e tensão temática, vai me apresentando melodias na mente, vou trabalhando somente e estritamente mentalmente num primeiro momento, para depois, com auxílio do violão, registrar as notas da melodia encontrada na inspiração dada pela leitura da poesia.

Quanto a este aspecto, há alguns anos, vi uma entrevista do Jô Soares com Hermeto Pascoal. Este mostrou ao Jô que havia composto uma melodia em cima da fala do Jô numa narração. Ficou muito interessante a demonstração de que a entonação e expressão da nossa fala, sem que percebamos, têm melodia. Hermeto denomina de “som da aura”. Aqui tem demonstração no Youtube<sup>73</sup>, de uma performance criativa, com título “Hermeto e o Som da

---

<sup>73</sup> “Hermeto e o Som da Aura das Ceguinhas Cantoras da Paraíba”, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nLRH4m955hk&t=24s>> acesso em 11 jul. 2021.

Aura das Ceguinhas Cantoras da Paraíba”, que demonstra aproximadamente o que se dá quando penso em composição em cima da poesia que estou lendo.

Outras formas de compor por mim foram trabalhadas: às vezes, estou num ambiente público caminhando, então, ouço ao longe fragmentos de uma melodia irreconhecível, por exemplo vindas de um som de alguma loja num shopping, que despertam em mim uma sequência melódica, inspirando-me a continuar esta melodia nascida de fragmentos e que não terá nada a ver com a que me inspirou, pois aquela está irreconhecível, só percebi auditivamente seus fragmentos ao longe que desencadearam o começo de uma nova linha melódica (o que pode ocorrer até em decorrência de um apito de trem ou de um canto de pássaro). Dali, vou trabalhando mentalmente aquela melodia, seguindo caminhando, não desprezando-a, pois não cabe naquele momento juízo de valor se é “boa ou ruim” a melodia que estou criando, somente aproveitar a inspiração mais próxima do ineditismo. Após, busco gravar o mais rápido possível num celular, se não tiver acesso no momento, fico repetindo até que tenha condições para registrar, o que já fiz também escrevendo em papel em pauta musical, traçando um pentagrama e compondo a melodia em notas musicais.

É tão delicada e passível de ser perdida esta primeira melodia criada que, até na passagem desta linha melódica da memória para a vocalização ou para o violão, a “originalidade” criada **pode ser perdida pelas influências externas** (até influências internas dadas pela cultura – por exemplo, formatos musicais já existentes que podem limitar a criatividade), tendo todo o cuidado nesta transposição para não modificar a melodia surgida da inspiração, por isso talvez digam às vezes que estou no “Mundo da Lua” (na verdade, posso estar memorizando alguma melodia do improviso).

Sobre as variações culturais dos seres humanos, Ingold aponta que este fator consiste em variações de habilidades que são propriedades dos organismos humanos, e define habilidades não como as técnicas do corpo, “[...] mas as capacidades de ação e percepção de todo o ser orgânico (mente indissolúvel e corpo) situados em um ambiente ricamente estruturado [...]” (INGOLD, 2000 p. 20). Afirma que as habilidades são tão biológicas quanto culturais, que não são transmitidas de geração em geração, e que estas habilidades são reconhecidas em cada um, dentro de um mundo que é habitado por seres de múltiplos tipos, humanos e não humanos, sendo as relações entre os seres humanos que chamamos de “social” apenas um subconjunto de relações ecológicas (INGOLD, 2000, p. 20).

Cada indivíduo, ao se desenvolver em suas relações com os outros e com o meio, absorve as culturas do grupo, mas também desenvolve - transforma - esta cultura através de suas habilidades. Habilidades são desenvolvidas no indivíduo pelas suas capacidades e limitações. Podemos ver um exemplo de um músico: um violonista na composição e execução de um solo. Ele pode pensar, imaginar o que a mente está lhe indicando como uma frase musical (criando, ou executando uma existente). Mas, se o músico tiver limitações físicas para

a execução da frase escrita na partitura ou idealizada por ele na mente, que lhe limite a possuir a melhor técnica para execução (adquirida com estudos e treinamentos), ou mesmo ao estar realizando este solo em instrumento diverso para o qual o solo foi criado, tendo as limitações do instrumento novo, poderá fazer solo diverso do original que a mente ou a partitura lhe orientou, aí, criando outra melodia (como um “atalho”) determinada por causa da limitação física técnica apresentada ao executante.

Na música, a princípio, não importa o estilo ou estética que se fará a composição. A arte é expressão da alma, o que importa é o sentimento que se quer transmitir. Claro que quando se compõe algo na estética de uma cultura de que se está habituado, mais características de identidades próprias podem ser colocadas na composição, mais coisas suas e de seu povo podem aparecer na música. Isto pensando-se em transmissão de seus costumes e tradições, como forma de perpetuação da identidade de um povo. As características identitárias, as memórias e sensibilidades que identificam povos e pessoas, em vez de serem tratadas como objetos em relações de mercado, podem ser entendidas como coisas, dentro da visão de Ingold (2012).

Porém ainda há a questão da sobrevivência presente no mundo capitalista, e isto se aplica também ao músico, e à arte em geral. Sendo a música também um produto no mundo da indústria cultural, se existem características próprias na composição, estas podem gerar ganhos no mercado também, se há intenção de entrar no mercado da indústria cultural. Aí, poderia haver um interesse de se compor canções com características locais para um “mercado” que a acolha.

#### 4.1.1 Objetos e coisas

Ingold (2012), em seu texto, “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, soma-se a Paul Klee, Gilles Deleuze e Félix Guattari para criticar a forma como se veem as coisas no mundo ocidental nas relações entre matéria e forma, e diz que esta forma de visão se deve ao modelo hilemórfico<sup>74</sup> desenvolvido na retórica de Aristóteles na antiguidade, que desde então domina campos mais diversos do pensamento ocidental, de que, para algo ser criado, “[...] refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (morphé) e matéria (hyle). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou [...]” (INGOLD, 2012, p. 26). “[...] A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou

---

<sup>74</sup> “[...] hilemorfismo ou hilomorfismo (do gr. hylé: matéria, e morphé: forma) Doutrina aristotélico-tomista segundo a qual todos os corpos constituem o resultado de dois princípios distintos mas absolutamente complementares: a matéria (helé) e a forma (morphé); a matéria sendo aquilo de que a coisa é feita (pedra, madeira etc.), e a forma que faz com que a coisa seja isto ou aquilo (acidental ou substancialmente). A matéria e a forma são, respectivamente, as fontes das propriedades quantitativas dos corpos e de suas propriedades qualitativas [...]” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 96).

objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte [...]” (INGOLD, 2012, p. 26). Diante disso, Ingold quer substituir esta visão de mundo das coisas por “[...] uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria [...]” (INGOLD, 2012, p. 26).

Enrique Leff defende um entendimento sobre as relações homem, sociedade e natureza, observando-se a complexidade que nessas relações existem, compreendendo que há necessidade de mudança do próprio conhecimento nas ciências, e leciona:

A pedagogia da complexidade ambiental se constrói, dessa forma, na forja do pensamento do não pensado, do proceder, do que ainda não é, no horizonte de uma transcendência para a outredade e diferença, na transição para a sustentabilidade e justiça - daí se desprendem os princípios conceituais que orientam uma pedagogia ambiental [...] (LEFF, 2009, p. 20).

A lógica individualista presente na sociedade capitalista é fruto do pensamento ocidental atomista<sup>75</sup> (da ciência – átomo) do século XVIII, em que o átomo era conhecido como última partícula, indivisível. Isto levou ao pensamento de que o homem é o ser da Terra que deve dominar a Natureza, tratando-a como meio para atingir os fins de satisfação dos desejos do homem.

Com o avanço da ciência e descoberta da divisão do átomo, passou-se a um pensamento sistemista, o que, tal como o atomismo, é uma visão reducionista, uma vez que, para haver um sistema, há certas condições, uma dessas condições é a própria divisão da ciência em Ciências Humanas e Ciências da Natureza.

Este pensamento em sistemas reduz tudo que existe a “objetos”, inclusive as relações complexas, também reduz a uma homogeneização, invisibilizando a diversidade dos ecossistemas e de outras culturas e etnias, outras visões de mundo, “relativizando” as consequências nocivas ao meio-ambiente causadas pelo sistema econômico global, e as diferenças sociais.

A complexidade ambiental proposta por Enrique Leff é a de que há necessidade de mudança do próprio conhecimento. Segundo este autor, todo conhecimento atual é embasado nas premissas reducionistas expostas acima, em que o homem se sobrepõe à Natureza. Portanto, há necessidade de encararem-se novos paradigmas interdisciplinares e transdisciplinares do conhecimento como antídotos à divisão do conhecimento gerada pela ciência moderna, de forma a poder-se perceber a diversidade que há em todos os cantos. (LEFF, 2009, p. 22)).

---

<sup>75</sup> “[...] A concepção atomística (in. Atomistic idea; fr. Idée atomistique, ai. Atomistisches Denken; it. Concezione atomistica) consiste em propor, para explicar a vida da consciência, da sociedade ou da linguagem, uma hipótese análoga à do A. filosófico ou da teoria atômica, afirmando que a consciência, a sociedade ou a linguagem são constituídas de elementos simples irreduzíveis, cujas diferentes combinações explicam todas as suas modalidades. Assim fazem o associacionismo (v.), para a vida da consciência, e o individualismo (v.), para a vida da sociedade [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 92).

Concordo com estas visões que contemplam as diversidades entre humanos, sociedade e natureza, em que Ingold desafia a noção de objeto e retoma “[...] a noção de coisa, porosa e fluida, perpassada por fluídos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente [...]” (INGOLD, 2012, p. 25). Este autor (Ingold, 2012), citando Heidegger (1971), busca conceituar e distinguir objeto de coisa:

Heidegger (1971) buscou delinear justamente o que diferiria uma coisa de um objeto. O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica [...]” (INGOLD, 2012, p. 29).

Poderia ser considerado “objeto” um monte de areias formado pelo vento e marés na região litorânea do Rio Grande do Sul, no entanto, está se tratando aqui das “dunas”, que no conceito de “objeto” são passíveis de serem depredadas, suas areias serem retiradas para aterro clandestino. Porém, se forem consideradas “coisas”, no desenvolvimento teórico de Ingold (2012), poder-se-á observar o quanto de vida existe nas dunas e quão importantes são para o ecossistema costeiro, considerando que um espaço de duna na costa marítima tem um ecossistema que, para cumprir a sua função de conter o avanço das águas do mar, tem que ser preservado, não ser pisoteado, movido e retiradas suas areias, e não ser colocado lixo.

No artigo “Turismo e degradação na orla do Rio Grande do Sul: conflitos e gerenciamento”, os autores expõem um dos problemas que ocorre na zona costeira com o avanço urbano:

As dunas costeiras e a vegetação natural são partes essenciais das praias arenosas. Elas ajudam a preservar as características do ambiente costeiro, protegendo-o contra a ação de ressacas e ondas de tempestades. Devido à grande atração que as pessoas sentem em relação ao mar, o desenvolvimento urbano nos municípios litorâneos acaba por se dar o mais próximo possível da praia, alterando sua estrutura original. Esta prática gera um processo de degradação da Zona Costeira [...]” (PORTZ, L.C., MANZOLLI, R.P., GRUBER, N.L.S., CORREA, I.C. S., 2010).<sup>76</sup>

Questionamento similar faz Ingold, referente a conceitos de objetos e coisas e a complexidade existente no mundo da matéria, sobre o que é e o que não é árvore, até onde vai a superfície da árvore sendo somente um “objeto árvore”?

A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? Essas não são questões fáceis de responder – ao menos não tão fáceis como parecem ser no caso dos móveis no meu escritório. A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de

---

<sup>76</sup> “Turismo e degradação na orla do Rio Grande do Sul: conflitos e gerenciamento”. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/26936447.pdf>> acesso em 26 jun. 2021.

perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se consideramos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar (INGOLD, 2012, p. 28).

Baseando-se nesta visão sobre objetos e coisas de Ingold, poderíamos dizer que a melodia que está se desenvolvendo na mente do compositor é uma “coisa” dentro da mente?

Fazendo-se a ligação das minhas experiências com o texto de Ingold, este autor diferencia objeto de coisa em que, o objeto, ao estar associado a outros objetos e às pessoas, deixa de ser um simples objeto e se torna coisa, por exemplo, num escritório, a cadeira e a mesa ao sustentarem o corpo do escritor e que tornam habitável o ambiente de trabalho, numa abordagem ecológica para percepção visual, segundo Ingold, por sugestão de James Gibson (INGOLD, 2012, p. 31).

Assim, eu poderia pensar, pelo ângulo da minha canção criada e em relação ao produto desta criação, que a letra em que me inspirei para fazer a melodia, e os fragmentos de melodia ouvidos ao longe que provocaram em mim uma nova melodia são para mim objetos que se “coisificaram” enquanto tiveram papel na construção da nova melodia. Ambos não são objetos ou coisas físicos, uma vez que a poesia é poesia pelo que ela diz e não necessariamente pelo que está escrito no papel, e o fragmento de melodia ouvida e inspiradora também é incorpóreo. E se não tivessem me causado nada para criar a melodia, neste sentido não teriam se coisificado, seriam objetos, embora nas suas originalidades sejam objetos e/ou coisas para outros motivos. Ingold explica:

[...] a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p. 29).

Então, em resposta à pergunta anterior, em minha mente poderia haver objetos e coisas imaginadas, incorpóreas, pois o sentido e a percepção é que as transformam em objetos ou coisas.

#### 4.1.2 As coisas têm vida e interagem no ambiente

Em uma experiência com seus alunos na Universidade de Aberdeen, Ingold (2012) demonstrou que materiais considerados simples objetos, se transformam em coisas quando interagem como o ambiente, embora para ele sempre sejam coisas e não objetos. Fez isto ao

construir uma pipa, e, durante a fabricação, na bancada, o papel, a fita adesiva, as varetas, o cordão, “materiais” utilizados para fabricação, também logo que pronta a pipa sobre a bancada, pareciam ser simples objetos. No entanto, quando saíram do laboratório e, sob o efeito do vento, o professor e alunos foram “empinar” a pipa, esta passou a interagir com o vento e as pessoas, movimentando-se de um lado para outro, fazendo rodopios, e de objeto se tornou coisa (embora, para Ingold, sempre tenha sido coisa).

A pipa que repousava sem vida sobre a mesa dentro da sala tinha se transformado numa pipa-no-ar. Não era mais um objeto – se é que jamais o foi – mas uma coisa. Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu voo. Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar em nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa [...] (INGOLD, 2012, p. 32).

Tentando ir um pouco além do exemplo acima citado, na frase “[...] a pipa que repousava **sem vida** sobre a mesa dentro da sala tinha se transformado numa pipa-no-ar [...] (INGOLD, 2012, p. 32, grifo nosso), na minha interpretação, a pipa que repousava **já estava com vida**, na medida que, nas mentes de quem a fabricava e de quem observava, a curiosidade já despertava e fertilizava a imaginação, pois as “coisas” estão nas mentes das pessoas, como escreve Ingold (2012), as coisas “vazam” (INGOLD, 2012, 32).

Em 2019, recebi um “presente” do amigo e poeta Brucevaine Darde, conhecido pelo pseudônimo artístico “Vaine Darde”, um poema com o título “Sonho de Papel”, para eu musicar, ou seja, colocar melodia em cima do poema. Ele disse que fez o poema pensando na minha forma de criar melodia, que fez “para mim”. E, de fato, fiz a melodia e está inédita ainda. Para exemplificar o que me referi acima, sobre a pipa já ter vida quando estava na bancada, vou compartilhar aqui o poema “Sonho de Papel”, demonstrando que, antes mesmo de estar pronta a pipa na experiência de Ingold (2012), os sonhos já estavam lhe dando vida, na mente de cada um que imaginava.

### **Sonho de Papel**

Era a infância  
em um sonho de papel,  
poema aéreo  
que voava delirante,

e eu rabiscava  
os meus versos pelo céu,  
preso à pandorga  
na outra ponta do barbante.

Ninguém sabia  
que nas minhas travessuras,  
depois das lidas,  
quando tinha alguma folga,

que aquele voo,  
por esplêndidas alturas,

era poesia  
que eu fazia co'a pandorga.

Naquele tempo  
qualquer vento me levava,  
qual a pandorga  
eu também era volúvel...

Mas era livre  
e por ser livre, voava  
na minha folha  
de papel por entre as nuvens.

Ainda hoje  
qualquer sonho me empolga,  
pois a poesia  
é um tipo de pandorga...

(poema: Vaine Darde, Capão da Canoa, 06/04/2019 – música: Pedro Guerra Pimentel)

#### 4.1.3 Improvisação e abdução

Quanto ao que Ingold entende por improvisação e abdução, esta última (abdução) lê criatividade de traz para frente, como resultado de etapas e condições prévias, isto para parte importante da literatura, segundo o autor (INGOLD, 2012, 37). Todavia, este autor quer inverter esta visão, e escreve que criatividade é improviso, sendo o resultado de momentos imprevisíveis, em que se segue “[...] os modos do mundo à medida que eles se desenrolam [...]”, não necessariamente conectando ao retrospecto de pontos já percorridos (INGOLD, 2012, p. 38). O autor entende que “[...] os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações entre uma coisa e outra. Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas [...]” (INGOLD, 2012, p. 27).

A arte tem a propriedade de demonstrar a criatividade e improvisação, pois a criação de um artista é o resultado de um processo de influências deste, de sentimentos e percepções que vão se somando ao trabalho de arte e que são o “retrato” da sua trajetória de vida, como um emaranhado de influências e inspirações. Assim compreende Ingold, quando cita e interpreta Paul Klee, Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto mas uma coisa – e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. “Seguir”, como colocam Deleuze e Guattari (2004, p. 410), “não é o mesmo que reproduzir”: enquanto reproduzir envolve um procedimento de interação, seguir envolve iteração. O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida [...] (INGOLD, 2012, p. 32).

Poderíamos exemplificar com a experiência acima citada, da composição nascida de fragmentos de uma melodia ouvida ao longe e praticamente não identificável, somente o que se aproveitou no inconsciente dos fragmentos que despertaram outra melodia, dando



resultado a um trabalho de arte que seguiu fluxos não previsíveis, mas de inspiração do artista de seus conhecimentos, experiências e percepções. Na conclusão de Ingold:

Assim, na vida, como na música ou na pintura, no movimento do devir – o crescimento da planta a partir da semente, o soar da melodia a partir do encontro do violino com o arco, o movimento do pincel e seu traço – os pontos não são conectados, mas colocados de lado e tornados indiscerníveis pela corrente à medida que ela se arrasta através deles (INGOLD, 2012, p. 38).

Também o exemplo da composição em cima do que a poesia desperta no compositor da melodia, em que floresce a criatividade conforme se apresenta à sensibilidade do compositor, tanto é que há experiências de outros compositores fazerem melodias em letras já musicadas e ter saído uma melodia que nada tem a ver com a anterior, por quê foi de acordo com a inspiração criativa do novo compositor. Estes casos, podemos dizer que são criatividade, e nasceram de improvisos das situações inspiradoras.

O fato das coisas e objetos externos adentrarem na construção da criatividade de uma composição corrobora com a referência de Ingold sobre a assertiva de Bateson, de que “[...] o mundo real – a mente, o mundo do processamento da informação – não é delimitado pela pele [...]” (INGOLD, 2012, p. 41). Tim Ingold entende “[...] que não é apenas a mente que vaza, mas as coisas de modo geral. E elas o fazem ao longo dos caminhos que seguimos à medida que traçamos os fluxos de materiais [...]” (INGOLD, 2012, p. 42) de nossas percepções e inspirações. Para complementar com a ideia sobre coisa, Ingold sugere que a “[...] coisa, todavia, não é só um fio, mas um certo agregar de fios da vida [...]” (INGOLD, 2012, p. 38).

Este processo de compor é comum na produção dos festivais, em que se compõe com letristas e se abordam temas pré-definidos ou pré-determinados, como no caso das pesquisas para participar na “Linha Litorânea do festival Tafona da Canção Nativa.

Outrossim, em decorrência da bagagem de leituras a que estou submetido em razão do mestrado, também de voltar a leituras realizadas e aprofundamento dos temas sobre colonização, de 2019 para cá, experimentei mais frequentemente outra forma de compor, que é compor letra e música, às vezes surgindo a melodia primeiro, depois eu mesmo colocando letra em cima, e outras, primeiro o tema ou frases temáticas que aparecem na mente em decorrência das leituras. Foi o que ocorreu com a música que participei da XI Tafoninha da Canção Nativa/2019, “Lanceiros do Mar”, letra e música minhas.

Esta música teve uma motivação interessante para sua criação: fui procurado por um integrante do “Piquete<sup>77</sup> Lanceiros do Mar”, Gabriel Paz, de Tramandaí. Conhecedor do meu trabalho musical, veio pedir que eu compusesse uma música para a “entrada” (dança de entrada nos concursos de dança organizados pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), com mais liberdade criativa) do grupo de danças do Piquete para os concursos que viriam. A

---

<sup>77</sup> Piquete é uma subdivisão organizacional do CTG (Centro de Tradições Gaúchas).

administração do Piquete estaria disposta a pagar as despesas se necessário. Primeiro, sabendo da dificuldade dessas entidades, disse-lhe que cobraria somente os custos que tivesse. Mas coloquei critérios para fazer a obra: reunidos em minha casa, com o intuito de colocar neste meio tradicionalista outra visão, que é invisibilizada na doutrina tradicionalista, disse-lhe que eu somente faria se pudesse colocar a visão crítica sobre a situação dos negros na Revolução Farroupilha, inclusive sobre o “Massacre de Porongos”. Gabriel, em nome do Piquete, aceitou. Fiz a letra e a música quase juntas, uma em decorrência da outra. Entreguei uma demo (gravação provisória para demonstração) ao Gabriel que levou para a administração do Piquete, e Gabriel disse que aceitaram e gostaram muito, mas não deram mais retorno depois, embora Gabriel tentasse. Desta forma, pelo desinteresse dos administradores, não repassei ao Piquete a música. Com o advento da XI Tafoninha, com a mesma intenção de mostrar outras visões no meio dos festivais, que não a hegemônica, tive a iniciativa de inscrever a música “Lanceiros do Mar” na XI Tafoninha, esta passou na triagem e apresentei no festival. Disto, passo a desenvolver no subcapítulo seguinte, junto com o relatório da etnografia realizada nesta edição local do festival.

#### **4.2 Participação observante na XI Tafoninha da Canção Nativa/2019**

Primeiramente, é importante dizer que a 29ª edição do festival, etapa nacional, que era para ocorrer em 2020, em razão da pandemia da COVID-19, foi adiada várias vezes. Interessava-me fazer uma etnografia com descrição mais densa sobre a Tafona, mas a fase nacional somente deverá ocorrer após a defesa desta dissertação. Contudo, como ferramenta etnográfica, restou o relatório da participação observante (Wacquant, 2002) que realizei em função da classificação de minha composição, “Lanceiros do Mar”, no certame da fase regional, do qual duas músicas, 1º e 2º lugares (minha música não ficou entre estas premiadas), estão pré-classificadas para a fase nacional que deverá ocorrer, mas não tem data estipulada ainda.

A intenção não é contar a minha história de vida. Por outro lado, minha trajetória artística se confunde com a história dos festivais nativistas. E é isto que permite que eu tenha algumas visões de bastidores, pois os festivais nativistas nasceram em 1971, e eu participo desde 1980. Nestas participações, observei algumas vezes participantes e público fazendo escolhas, muitas ligadas à identidade, em que, pela escolha, deixavam transparecer diferenças, como afirmando: nós somos isto, os outros não são.

Por tudo isto, tenho que relatar como começou minha história na Tafona, pois aqui comecei a observar, dentro dos festivais do formato nativista, o fortalecimento de identidades que até então eu tinha tido contato como se fosse uma cultura que estava sendo resgatada, que já estava morta, por exemplo, através de trabalhos com o IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore). Fiz alguns trabalhos com meu pai, Airton Pimentel, e Edison Otto,

contratados pelo IGTF para retratar através de um espetáculo de som e luz (a exemplo do que é feito nas missões<sup>78</sup>) as festividades de Ternos de Reis. Fizemos este trabalho tanto em Porto Alegre, como no Litoral Norte, em Tramandaí, mas sempre como um “espírito” de resgate de algo que não se fazia mais. No entanto, sabemos que na região do Litoral Norte é tradicional e costumeira a existência e atividade de grupos de “Ternos de Reis”, ou seja, era naquela época (1980-1982) algo muito vivo.

Minhas participações na Tafona da Canção vêm de longa data, sendo que na primeira oportunidade fui convidado a participar como jurado da IV Tafona da Canção Nativa, em 1992, nesta época, neste festival, as músicas passavam por uma triagem e eram escolhidas por um grupo de pessoas que **não necessariamente** seriam os jurados que atuariam no evento público. Eu e outros que formaram o corpo de jurados **não participamos desta triagem**. Naquela IV edição, atuaram como jurados: Pedro Guerra Pimentel, Cléa Gomes, Ivo Ladislau, Edson Otto, Gilmar Eitelvein.

Havia critérios de avaliação em que analisávamos e pontuávamos a letra, melodia, interpretação, arranjo, etc. Esta pontuação colocávamos em papéis que eram recolhidos na hora para, ao final, serem expostos num painel grande ao lado do palco, onde se somavam os pontos e o resultado era apurado ao vivo e em público. Era uma inovação, uma vez que na grande maioria dos festivais o resultado era discutido pelos jurados ao final das apresentações e distribuídas as premiações.

Após, voltei a participar como músico em outras Tafonas, acompanhando cantores com grupos formados especificamente para estes eventos. Da 11ª edição em diante, participei mais ativamente como compositor, tendo frequentemente músicas de minha autoria classificadas. Em 2005, mudei-me para o Litoral Norte em função do meu emprego público, passando a residir em Osório, o que me levou a ter um maior envolvimento nos eventos culturais do Litoral Norte, atuando em shows e feiras do livro, tanto em Osório como em Tramandaí. Sendo um residente em Osório, comecei a participar das Tafoninhas.

Sob a orientação do Professor Dr. Olavo Ramalho Marques, efetuei uma experiência de participação observante na edição atual do festival Tafona da Canção Nativa, etapa prévia para a 29ª edição, que teve início em 2019, com a seleção e escolha das canções da XI Tafoninha da Canção (Fase Regional da 29ª Tafona da Canção), e deste concurso, como já mencionei, duas canções saíram classificadas para a Edição Geral do festival, que está programada para acontecer em 2022, a 29ª Tafona da Canção Nativa de Osório, sem data marcada.

---

<sup>78</sup> Espetáculo Som e Luz, no Portal Das Missões. Disponível em <<https://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/412/espetaculo-de-som-e-luz.html>> acesso em 10 jul. 2022.

Nesta etnografia, pude fazer observações pertinentes às canções que foram apresentadas e relações com o público, local onde se realizou o evento que foi na sede do CTG Estância da Serra, no centro de Osório. O fato do festival XI Tafoninha ser realizado durante os “Festejos Farroupilha”, tendo sido parte deste calendário e dentro de um CTG (Centro de Tradições Gaúchas) é bastante simbólico. Como se pode observar neste calendário:

Programação dos Festejos Farroupilha – de 13 a 20/09  
17h30min – Abertura oficial  
Entidade Homenageada – CTG Herança Charrua  
Local: Parque de Rodeios e Eventos Jorge Dariva.  
20h- Jantar de confraternização no CTG Herança Charrua.  
– 14 e 15 de Setembro – Sábado e Domingo  
– 8h às 22h- Campeonato de Laço  
Local- Parque de Rodeios Jorge Dariva.  
– 16 De Setembro – Segunda-Feira  
20h- Apresentação artística – CTG Estância da Serra  
20h30min-Tafoninha (Fase Regional da Tafona)  
Show: O Litoral Canta a Tafona e homenagem a Loreno Santos  
Local: CTG Estância da Serra/Centro/Osório.  
– 17 de Setembro – Terça-Feira  
09h-Bailantinha com Roda de chimarrão (Atividade pedagógica )  
Local- CTG Estância da Serra  
14h- Bailantinha com Roda de Chimarrão (Atividade pedagógica)  
Local- CTG Estância da Serra/Centro/Osório  
20h-Apresentação PTG Bocal de Prata  
21h Festival de Acordeon com Samuca do Acordeon e grandes nomes  
Local: CTG Estância da Serra/Centro/Osório.  
– 18 De Setembro – Quarta-Feira  
8h 30m às 21h – Sesmaria da Poesia Estudantil  
Local: CTG Estância da Serra/Centro/Osório  
20h- Esquentar Farroupilha- Show Com Cristiano Quevedo.  
Local: Largo Dos Estudantes (Notícia no Jornal Virtual Litoral Mania, veiculada 12/09/2019).<sup>79</sup>

Embora este CTG Estância da Serra, em particular, busque frequentemente associar outras manifestações culturais do Litoral Norte dentro das criações coreográficas, inserindo o Maçambique, por exemplo, ainda assim, é dentro de um contexto das regras do MTG de manifestação “permitida”, tolerada, em que o movimento tradicionalista recebe ou “aceita” outra manifestação que não as da “Tradição Gaúcha” devidamente elencada e ritualizada nos livros do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), a “gaúcha” sendo a manifestação fundante e principal do povo e da cultura e do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, do Litoral Norte, segundo o entendimento dos tradicionalistas.

Os festivais anunciam seus regulamentos geralmente nas redes sociais, através de sites especializados, como Ronda dos Festivais, o “Blog do Jairo Reis”. Em 15 de agosto de 2019, estava postado o regulamento da XI Tafoninha da Canção Nativa/2019. Este blog

---

<sup>79</sup> Não foi mais possível conseguir o link da notícia, pois não está mais na página, tenho somente o print da notícia com as fotos utilizadas.

noticiava que “[...] A Etapa Regional da Tafona da Canção Nativa, carinhosamente chamada de Tafoninha, acontecerá no dia 16 de setembro de 2019, em Osório. As inscrições já podem ser encaminhadas para o endereço eletrônico tafona.festival@gmail.com [...]”<sup>80</sup> (REIS, 2019).

O art. 4º do regulamento referia que: na edição da 11ª Tafoninha, “[...] poderão se inscrever autores, intérpretes, músicos, acompanhantes e compositores naturais ou residentes em um dos municípios do Litoral Norte do RS [...]” (2019). Diante deste dispositivo, decidi inscrever três canções autorais na triagem, e classifiquei uma canção com letra e música minhas, “Lanceiros do Mar”, tema que homenageei os Lanceiros, negros escravizados que lutaram na Guerra dos Farrapos.

Com a notícia da classificação, passei a pensar na formação do grupo para apresentar no palco. A canção na triagem foi enviada na minha voz, aproveitando a “demo” referida no subcapítulo anterior. Como o tema é alusivo à identidade negra, uma vez que os “Lanceiros” na Guerra do Farrapos (1844) foram constituídos, quase exclusivamente, por negros escravizados que receberam a promessa de liberdade ao fim da contenda, para ser mais enfático na comunicação da mensagem em nossa apresentação, eu entendia que tinha que escolher e convidar um cantor com representatividade identitária negra.

Tenho um ótimo relacionamento com o cantor Kako Xavier<sup>81</sup> (negro), que já cantou várias músicas minhas com ótimo resultado artístico, no entanto eu estava evitando repetir, até para trocar um pouco de configuração estética (voz e forma de cantar), trazendo outro cantor, além do fato de ele estar bastante envolvido com o projeto cultural dele, o “Tamborada”.

Comecei convidando Raineri Spohr<sup>82</sup>, cantor negro de Dom Pedrito/RS, acostumado a cantar em festivais nativistas, mas ele já tinha um compromisso agendado para a data e não pode. Fiz contato com o cantor negro que também já cantou um trabalho meu, Paulo Dionísio<sup>83</sup>, do grupo de reggae “Produto Nacional”, que também já estava com compromisso e não pode vir. Então lembrei de um cantor que conhecia havia pouco tempo em Tramandaí, Alexandre Santiago<sup>84</sup>, negro, com a voz grave característica do timbre da “voz negra”, lembrando o cantor nacional, o “Seu Jorge”<sup>85</sup>, de quem inclusive tem várias músicas deste cantor nacional em seu repertório, por lembrá-lo também na fisionomia.

---

<sup>80</sup> Notícia e regulamento disponíveis em: <<https://rondadosfestivais.blogspot.com/2019/08/11-tafoninha-regulamento.html>> acesso em 22 maio 2021.

<sup>81</sup> Site do artista Kako Xavier. Disponível em: <<https://www.kakoxavier.com/kako-xavier-1>> acesso em 10 jul. 2022.

<sup>82</sup> Página no Facebook do cantor e compositor Raineri Spohr. Disponível em: <<https://www.facebook.com/RaineriSpohrOficial>> acesso em 10 jul. 2022.

<sup>83</sup> Paulo Dionísio, cantor da banda de reggae Produto Nacional. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/36858687/Paulo-Dionisio-Produto-Nacional>> acesso em 10 jul. 2022.

<sup>84</sup> Página do Facebook, Clube livre, de Alexandre Santiago. Disponível em: <<https://www.facebook.com/clubelivre>> acesso em 10 jul. 2022.

<sup>85</sup> Site do artista Seu Jorge. Disponível em: <[https://www.seujorge.com/pt\\_br](https://www.seujorge.com/pt_br)> acesso em 10 jul. 2022.

Convidei Alexandre Santiago por telefone, disse-lhe do que se tratava o tema, do festival que ia participar, este disse que nunca havia tido a oportunidade de participar de um festival nativista, enviei-lhe a letra e a gravação em formato digital para analisar a possibilidade de cantar. Encorajei-o, dizendo-lhe que tinha uma voz bonita, que eu havia visto uns vídeos seus no “Youtube” e acreditava na sua capacidade para defender a música.

No mesmo dia ele respondeu positivamente, aceitando ser o intérprete da música no festival. Disse-me que apreciou muito o tema relacionado à história dos negros no Rio Grande do Sul e da força da melodia. Relatou-me que é formado em história pela UNICNEC de Osório<sup>86</sup>, o que o deixou mais contente por saber e entender do se tratava o assunto relacionado à história dos negros, e feliz com a oportunidade de cantar num festival tão importante e conhecido como é a Tafona da Canção Nativa de Osório. Alexandre é negro e me confessou desde o convite que cantaria a música, pois esta retrata positivamente a negritude, em temas que precisam ser falados, que por muitos anos ficaram escondidos na história mitológica dos “feitos farroupilhas”, que a música trata do real tratamento dado aos escravizados e naquela contenda.

Ao mesmo tempo, fui fazendo a formação do grupo de músicos para acompanhar. Por se tratar de um ritmo em compasso de 6 por 8, uma galopa, ritmo considerado nos festivais nativistas como “pertencente à cultura gaúcha”, sendo um ritmo que lembra as polcas paraguaias, chamamé e chacarera argentinos, então, convidei meu irmão, Marcelo Pimentel<sup>87</sup>, que é percussionista e exímio tocador de “bombo leguero”, um tambor feito do tronco de árvore, o salso, com couro de cordeiro, que pode ter origem indígena e é tradicional no folclore argentino, e foi adotado aqui como instrumento de percussão “aceito” nos regulamentos que estipulam quais são os instrumentos permitidos e considerados “inseridos” na cultura gaúcha. Também convidei o tecladista, Diogo Barcelos<sup>88</sup>, residente em Santo Antônio da Patrulha e um dos mais requisitados instrumentistas no meio musical.

Num primeiro momento, enviei a música para todos aprenderem-na e trabalharem ideias. Depois marcamos um primeiro encontro para criar arranjo e ensaiar. Fizemos mais dois ensaios e estava tudo pronto para nossa apresentação.

No dia 16 de setembro de 2019, tivemos a notícia pelo colaborador e organizador do palco da 11ª Tafoninha, de que toda a programação dos ensaios da tarde atrasaria em uma hora, porque o corpo de uma pessoa conhecida na cidade de Osório estava sendo velado no salão do CTG Estância da Serra. Sem maiores problemas, fomos para a passagem de som,

---

<sup>86</sup> UNICNEC de Osório. Disponível em: <<https://educacaosuperior.cneec.br/bentogoncalves>> acesso em 10 jul. 2022.

<sup>87</sup> Página no Instagram do percussionista e filósofo Marcelo Pimentel. Disponível em: <<https://www.instagram.com/percussaopimenteloficial/>> acesso em 10 jul. 2022.

<sup>88</sup> Página no Facebook do músico Diogo Barcelos. Disponível em < <https://www.facebook.com/DIOGO-BARCELOS-1277688542288583/>> acesso em 10 jul. 2022.

momento em que nosso grupo ensaiaria completo pela primeira vez, ensaiamos numa sala em separado, fomos para o palco e passamos o som, estando tudo certo para a apresentação da noite.

À noite, vimos o salão do CTG (Centro de Tradições Gaúchas) com um bom público, tendo algumas pessoas vestidas com pilcha. A copa estava a cargo do pessoal do CTG. Alguns discursos breves, e a apresentação das invernadas do CTG na abertura, conforme a programação. Nós ensaiamos mais um pouco em separado, dividindo a sala grande com outros grupos que também faziam aquele último ensaio e, enquanto isto acontecia, terminávamos, eu e o Marcelo, os últimos detalhes da roupa do Alexandre Santiago. Com o intuito de trazer a força da memória uma representação de um lanceiro negro, fizemos breve pesquisa e apropriamo-nos de alguns elementos de uma possível vestimenta que era usada pelo Lanceiros Negros na época da Revolução Farroupilha, tentando deixá-lo “parecido” com uma idealização que tínhamos, vestindo o “chiripá”<sup>89</sup>, uma camisa escura, um lenço vermelho atado na cabeça, uma faixa na cintura com um cinturão e as boleadeiras<sup>90</sup>, as “botas de garrão”<sup>91</sup>, uma faca na cintura e a lança na mão. Para construirmos esta “pilcha”, tivemos o apoio de meu amigo Ako, o “Gaúcho”, como gosta de ser chamado, que é Carlos Fernando de Bitencourt, um artista/artesão em madeira e couro, que confeccionou a lança, as boleadeiras, e as “botas de garrão”.

---

<sup>89</sup> Chiripá: “[...] Vestimenta rústica, sem costuras, usada antigamente pelos homens do campo [...]” (NUNES, 1996, p. 373).

<sup>90</sup> Idem nota 4.

<sup>91</sup> “[...] Bota de Garrão, s. Bota feita de couro verde, de vaca ou de potro [...]. [...] Os dedos, em geral, ficam de fora” (NUNES, 1996, p. 72).



(Foto da página do Facebook, autoria do Jornal Revisão de Osório, postagem em 17/09/2019).<sup>92</sup>

A caracterização do cantor tem a ver com o fato de compor um personagem, para dar uma visibilidade mais enfática ao tema que era tratado, trazer à memória o momento “épico”, ao mesmo tempo, enaltecendo a negritude, com o cantor negro, Alexandre Santiago, representando criticamente uma “cena” que é omitida, invisibilizada pela história oficial, tudo isto num palco dos festivais nativistas e dentro de um CTG (Centro de Tradições Gaúchas).

Os elementos chiripá, lança, bota de garrão, faca, tal como Ingold sugere, essas “coisas” vazam, e “[...] elas o fazem ao longo dos caminhos que seguimos à medida que traçamos os fluxos de materiais [...]” (INGOLD, 2012, 42) de nossas percepções e inspirações, ou seja, essas coisas, esses elementos reportam imagens que fazem transmitir mensagens além do que a superfície material do objeto aparenta.

Então, subimos ao palco para a estreia de Alexandre Santiago em festivais nativistas. Nossa apresentação saiu com força, sem erros, demos nosso recado e fomos bem aplaudidos pelo público presente, como se pode perceber em parte, descontando-se a má qualidade de vídeo e som gravado em celular, que está no link logo abaixo. Aí está a letra que foi cantada naquela noite:

---

<sup>92</sup> Foto do palco, música Lanceiros do Mar, foto e postagem do Jornal Revisão de Osório em 17 de setembro de 2019. Da esquerda para a direita, Diogo Barcelos, Alexandre Santiago e Pedro Guerra Pimentel, encoberto por mim está Marcelo Pimentel. Disponível em <<https://www.facebook.com/jornalrevisaoosorio/photos/a.2477425742305820/2477428512305543>> acesso em 19 jun. 2022.



### LANCEIROS DO MAR<sup>93</sup>

Lança empunhada nas mãos,  
Alicerçados nos pés,  
Suas marchas em sapateios.  
Formavam a elite guerreira  
Sob a alcunha de lanceiros.

Sua origem africana  
Com virtudes de tribos guerreiras  
Buscavam sua liberdade  
Com garra, fibra e coragem,  
Sob o jugo dos estancieiros

Tirados de suas famílias  
Em diáspora africana  
Cativos, fizeram história,  
Cravando a lança da honra  
Nos livros da memória.

De todo o povo gaúcho  
Se tornaram legenda e exemplo  
Retumbando em sapateios.  
Porongos é o lamento  
Que a pátria traz em seu seio.

Ser livre é o que buscavam  
Nas batalhas pelos pampas  
Lança afiada, eram os primeiros.  
Antes do ataque a cavalo  
Sobre os pés, vão os lanceiros  
(Pedro Guerra Pimentel, 2019).

Sobre a composição da letra, após releituras de Mário Maestri (O Escravo Gaúcho, 1993, p. 76-82) e José Eusébio Assumpção (Os Negros Farroupilhas e o Massacre de Porongos, 2005, p. 110), busquei retratar situações invisibilizadas na história oficial e na produção de mitos do Movimento Tradicionalista Gaúcho, no começo, dizendo que os negros eram os primeiros a entrar em combate, recebiam como arma somente a lança, lutavam a pé e de pés descalços (na música, mais por questão cênica, optamos por utilizar a bota de garrão, o que também era possível algum guerreiro utilizar); após saliento a luta por liberdade daqueles homens, que, por certo, era seu principal objetivo, e não os “ideais farroupilhas” (Maestri, 1993, p. 78; e Assumpção, 2005, p. 114), e que permaneciam sob o jugo dos estancieiros, maiores interessados naquela luta armada; em seguida, mais uma vez tentando dar visibilidade, fortaleço o fato da importância destes personagens serem reverenciados como lendas e exemplo de luta por liberdade; ao final, cito o Massacre de Porongos, para

---

<sup>93</sup> “Lanceiros do Mar”, de Pedro Guerra Pimentel, apresentação ao vivo na XI Tafoninha, em 16/09/2019, no CTG Estância da Serra em Osório. No palco: intérprete Alexandre Santiago, violão e vocal Pedro Guerra Pimentel, Teclado Diogo Barcelos, percussão Marcelo Pimentel. Disponível em <<https://www.facebook.com/clubelivre/videos/3316925641658400>> acesso em 19 jun. 2022.

que ficasse ecoando como uma “verdade” que não é dita, mas é distorcida pela história de mitos e heróis do Rio Grande do Sul.

Em decorrência da etnografia de realizei em 2019, da XI Tafoninha, entendi necessário entrevistar o cantor que interpretou minha música naquele festival. Alexandre Santiago, negro, natural de Santana do Livramento/RS, contou-me que naquela cidade é muito forte o movimento tradicionalista, com desfiles na Semana Farroupilha, que aconteciam na rua em que ele morava, então, desde pequeno acompanhava esses desfiles, e em pelo menos duas oportunidades ele lembra de ter um piquete de Lanceiros Negros nos desfiles. Perguntei a ele se, quando criança ou adolescente, se sentia representado pela apresentação no desfile dos Lanceiros Negros, ou em que momento ele se sentia mais com elementos da raça negra. Ele respondeu que não exatamente no desfile, pois não tinha um entendimento melhor sobre esta questão, disse que se sentia parte daquilo, porque cresceu vendo aquilo e sabendo que era gaúcho, independente da pele ou qualquer outro motivo ou história que tenha acontecido, nasceu no Sul e é gaúcho, cultivando as tradições do estado em que vive, isto o faz pertencente daquilo, pra ele, ele sempre foi gaúcho. No entanto, disse que na cidade tinha o Clube Farroupilha, que era um clube negro, entre os vários que existem no Rio Grande do Sul, e que lá sim, se sentia representado, se sentia bem, se sentia à vontade quando estava no Clube Farroupilha. E Santiago (2021) disse que:

Vivi minha vida inteira como? Sendo sempre o único, na escola particular eu era o único negro da escola, eu ia num clube que os meus colegas iam daquela escola particular, eram um ou dois [negros], então. Bah! Eu sempre era mais ou menos, não excluído, mas era o diferente, era aquele que estava ali, mas não era igual a todos aqueles outros que estavam ali, não só pela cor da pele, ou era pela cor da pele, alguma questão social, sei lá, sempre tinha alguma coisinha, sabe! (Alexandre Santiago, em depoimento pessoal, 04/10/2021).

Na entrevista, perguntei a Alexandre, como foi a experiência de cantar neste festival Tafoninha da Canção Nativa, ele respondeu ter sentido orgulho de ter cantado este tema tão emblemático para a história da negritude no estado do Rio Grande do Sul, sendo

“[...] uma parte da história que precisa cada vez ser mais contada, cada vez mais discutida, e acho que é por aí que começa a mudança da mentalidade da coisa, porque falar só um lado da história é complicado, só o lado do vencedor, ou o lado do perdedor é complicado, tem que entender tudo o que aconteceu e não se envergonhar daquilo que aconteceu, refletir sobre o que aconteceu, parece que colocam embaixo do tapete [...]. [...] Quando eu desci do palco e ouvi: - mas tem que cantar, isso faz parte da cultura dele, isso faz parte da história dele!... [parou um pouco e disse] ...não faz só parte da minha história [...]” (SANTIAGO, 2021).

Isto torna a etnografia uma ferramenta de suma importância para, no calor das apresentações do evento, fazer-se a observação da reação dos artistas, compositores e do público, bem como dos organizadores e colaboradores do evento. Prova disto foi a manifestação de Alexandre Santiago ao descer do palco, depois daquela adrenalina toda, um

menino pediu pra tirar uma foto com ele, o que ele achou o máximo, e quando estava saindo do palco um senhor falou aquela frase acima, “não, mas tem que cantar, isso aí faz parte da história dele, faz parte da cultura dele”, e sobre como ele recebeu a frase, e Santiago entendeu não ofensiva, mas em seu entender fazia parte da história de todo o povo gaúcho. Nesta manifestação deste senhor da plateia, nitidamente houve estipulação de diferenças culturais e étnicas entre as outras canções apresentadas e a que foi cantada por Santiago, “Lanceiros do Mar” de minha autoria, que tratava da participação do Lanceiros Negros na Revolução Farroupilha e o “Massacre de Porongos”.

#### 4.2.1 Breve análise das três canções vencedoras da XI Tafoninha/2019

Das demais canções que participaram, entendi adequado fazer uma delimitação, analisando as três canções premiadas no festival 11ª Tafoninha da Canção de Osório/edição 2019, respectivamente, 1º Lugar - Troféu Carlos Catuípe, “Canção de céu e mar”- Letra - Mario Tressoldi e Renato Junior, Música- Mario Tressoldi e Renato Junior; 2º Lugar - Troféu Carlos Catuípe, “Herança”- Letra: Sandro Andrade, Música - Paulinho Dicasa; 3º Lugar, “Segredos dos ventos”, Letra - Marcelo Oliveira Ribeiro, Musica- Douglas dos Anjos.

##### Canção de Céu e Mar<sup>94</sup>

Existe um lugar entre o céu e o mar ...  
onde o cantador colhe inspiração,  
onde o infinito faz-se "logo ali" ...  
aonde os homens bons, vão ...

Há nesse lugar, versos de além-mar.  
Noite enluarada, dói no coração ...  
Risos e saudades vão de “Dó” a “Si” ...  
Tantos "ais" sem violão ...

Quem está aí? A harmonia acaricia a gente ...  
Há sol e sal neste cantar.  
Quem está aí,  
entre as notas da minha canção?  
Só te vê, quem vê com o coração ...  
Nosso “Lobo do Mar”!

Saudade vem na maré  
inunda o coração ...  
Eu sigo a trilha a pé  
nas ondas de uma canção.  
Te ouve, só quem tem fé,  
tocando na imensidão.

“Véio”, Nosso “Véio” ...  
Saudade me faz cantar!  
“Véio”, Nosso “Véio” ...  
A bênção, “Lobo do Mar”!  
(Mario Tressoldi e Renato Junior, 2019).

---

<sup>94</sup> Desta música, “Canção de Céu e Mar”, não consegui nenhuma gravação, somente foto da apresentação

A canção que alcançou o 1º lugar, “Canção de Céu e Mar”, é uma homenagem ao compositor Carlos Catuípe, que por muitos anos ficou radicado em Osório, onde sua família tem raízes, e é um dos grandes responsáveis pela divulgação da música reconhecida como litorânea, tendo composto inúmeras canções, principalmente em parceria com Ivo Ladislau, enfocando tanto temas das contribuições portuguesas açorianas, quanto das contribuições africanas, ambas formadoras da cultura litorânea. Carlos Catuípe faleceu no início de 2014 e é considerado um dos maiores compositores do Rio Grande do Sul.

A letra descreve a possível existência de um lugar entre o céu e o mar, e eu entendo que possa ser no sentimento do homem, onde busca inspiração para compor, mas também parecem dar a impressão de que creem numa espécie de céu em que os homens bons vão após a morte. Neste lugar, pela percepção, o homem colhe a inspiração na dor, nas paisagens de lua e mar e noites, nos risos e saudades, e transfere para o poema e melodia. Há metáforas com notas musicais, dó, com dor, sol, com o sal, aludido à lágrima e ao mar, ou seja, quando é colocada na composição a dor da perda e o “sabor” da cultura litorânea. Como ensina Bateson, sobre a percepção humana: “[...] toda experiência é subjetiva. Nossos cérebros fabricam as imagens que pensamos ‘perceber’ [...]” (BATESON, 1986, p. 37).

Quer dizer que tudo o que pensamos, aprendemos, desenvolvemos, passa pela forma como percebemos, e esta percepção é subjetiva, uma vez que desenvolvida em cada ser de forma especial, individual, conforme as capacidades, habilidades de cada um em seu sistema sensorial. A informação do externo sempre sofre a interferência da forma como cada um percebe com seus órgãos. No caso da letra, a meu ver, buscou-se relacionar o sentimento de perda de um amigo, também de um grande compositor, com elementos da arte dita litorânea, que foram trabalhados por Catuípe, durante sua trajetória musical.

#### Herança

Tem máscaras e masques, cavalcadas a lutar  
Caranguejos e pezinhos pelos pagos a dançar  
A boa mesa do Sul. São heranças, são legados  
Pra cantar sua presença, basta olharmos o passado

Costumes navegam no mar e até hoje estão presentes  
As canções falam de amor e do trabalho dessa gente  
Litoral do meu Rio Grande nossa gente te agradece  
O teu sonho está plantado, nosso povo não te esquece

Dos Silveiras e Machados, Joaquins e dos Joãos  
Perpetuam-se famílias que povoaram nosso chão  
Nossa história foi escrita feito tela com nanquim  
É tinta que não se apaga, são vivências que não têm fim  
(Sandro Andrade e Paulinho Dicasa, 2019).

A canção que alcançou 2º lugar, “Herança”, trata do “legado” deixado pela colonização portuguesa. Embora a tragédia do encontro entre o europeu e os ameríndios, bem como o

tipo de economia escolhida escravista, onde o negro africano e o indígena americano foram escravizados, o europeu português foi o responsável por trazer para o Sul do continente o estilo e visão de mundo ocidental<sup>95</sup>. Com relação à visão de natureza, penso ter a letra passado a ideia de ocupação de território (terras) em povoamentos, o trabalho utilizando os “recursos” naturais para o sustento do sistema de vida de exploração da natureza. E isto é festejado como herança, até por quê foi a europeia a cultura dominante economicamente e estruturalmente, portanto, impôs-se, e até hoje se impõe, e é presente nas danças, versos, bailes de máscaras, bem como há a saudação a alguns sobrenomes de origem portuguesa que são presentes em todo o Estado. A sociedade litorânea formada é fruto da cultura (europeia-portuguesa) branca, na lógica ocidental de ocupação territorial em povoamentos, com a utilização do trabalho escravo, este, o negro escravizado, não teve a mesma sorte na perpetuação de seus “sobrenomes” de origem, como aponta Maestri sobre as origens dos primeiros casais lusitanos e da imigração ítalo-germânica, que foram minuciosamente estudadas e detalhadas em pesquisas (MAESTRI, 1993, p. 30), em comparação com os negros:

Sobre as origens do negro gaúcho, não sabemos rigorosamente nada [...]. Em geral, os trabalhadores feitorizados possuíam apenas um nome. A este, acrescentava-se sua profissão ou naturalidade, brasileira ou africana. **O cativo perdia o nome africano** no momento em que era embarcado para a América e sumariamente batizado/registrado numa praia do Continente Negro ou já a bordo do tambeiro. É assim que tínhamos um João Pedreiro, um José Pernambuco, um Manuel Congo (MAESTRI, 1993, p. 31).

Na realidade, a sociedade litorânea é fruto de sua história, portanto, dos aspectos positivos e negativos. Negar ou omitir, somente faz excluir. Os mitos, frutos da “invenção de tradições”<sup>96</sup>, tendem a omitir alguns aspectos e características e exaltar outros. E isto (mito) é repercutido nas canções, uma vez que acaba se formando no senso comum um entendimento de cultura reconhecida pela repetição de estórias e lendas que não retratam a diversidade da formação cultural do Sul, uma falta de alteridade.

Também nesta canção, a melodia, interpretação e performance no palco foi de Paulinho Dicasa, sendo que este trabalho difere bastante dos anteriores compostos por Dicasa, uma vez que retrata elementos da cultura da descendência branca europeia, enquanto que os outros trabalhos seus conhecidos na Tafona são basicamente sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário e o Maçambique. No entanto, Dicasa utilizou-se dos elementos

---

<sup>95</sup> Nas palavras de SAHLINS: “[...] a perturbação introduzida pelo imperialismo europeu dos dois últimos séculos foi especialmente severa, a ponto de muitas das informações etnográficas que constituem a matéria-prima do antropólogo serem produtos culturais adulterados. Até mesmo os relatos de exploradores e missionários, à parte seus erros de interpretação etnocêntricos, podem estar falando de economias em dificuldade” (SAHLINS, 2007, p. 113).

<sup>96</sup> HOBBSAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 12ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2018.

do Maçambique para a apresentação da música, o ritmo e os tambores, misturado com moda de viola, bem como o acompanhamento dos integrantes do seu grupo Tribo Maçambiqueira.

#### SEGREDOS DO VENTOS<sup>97</sup>

Um vento me sopra segredos  
Entre acordes de garoa  
Das partituras do mar.  
Me traz lembranças, saudades  
Terras de serra e lagoa  
Que em segredos me vem contar.

Me assovia canções litorâneas  
Na voz de uma Siá Dona  
Em lestadas, pescarias.  
Rastros remotas estâncias  
Rangidos de atafonas,  
Plantadas em sesmarias.

Um vento me soprou lendas  
De noites, bichos e águas  
Fantasmas e sereias,  
Me trouxe o terno de reis,  
Pra varanda lá de casa,  
Em Dezembros de lua cheia.

Um vento me sopra segredos  
De festas, de cavalhadas  
Lutas ao pé da serra.  
E tambores de além mar  
Moçambiques e Congadas  
Plantados nesta terra.

(Marcelo Oliveira Ribeiro e Douglas dos Anjos, 2019).

O 3º lugar ficou com a canção “Segredo dos ventos”, que conquistou, também, melhor letra. Esta poesia contempla o fenômeno natural local, “os ventos”, e que este traz aos sentidos do autor as identidades que ficaram entranhadas nas memórias e nos jeitos das gentes atuais. A imagem de que “o vento sopra segredos da partitura do mar” é de muita felicidade, pois traduz, não só o fato das formações culturais pelas ocupações e relações com os que já ocupavam estas terras, mas traz, também, o sentimento que se tem ao estar próximo ao mar. Somente quem conhece o mar sabe a sensação que ele nos causa. Então, é um conjunto de sensações e fatos nesta imagem. Mais adiante, o autor retrata a influência da colonização portuguesa na canção litorânea, bem como os aspectos econômicos e de ocupação destas terras em estâncias e sesmarias, e a forma de trabalho da época com o uso das tafonas ou atafonas. Também, os ternos de reis, lendas, mitos, no seu imaginário na varanda de sua casa. No último verso, faz a junção dos mitos das lutas ao pé da serra, dos

---

<sup>97</sup> “Segredo dos Ventos”, de Marcelo Oliveira Ribeiro e Douglas dos Anjos, 16 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ctgestanciadaserra/videos/2392682051052771>> Acesso em: 20 fev. 2020.

costumes europeus das festas e cavalhadas, com os Maçambiques e congadas, que são a herança cultural conduzida pelos negros escravizados.

Para ser completa, em minha visão, faltou falar do indígena, primeiro povo destas terras, que em cada termo, cada lugar citado, cada momento histórico lembrado, por certo o indígena está.

No entendimento de Ingold, sobre o desenvolvimento e captação da cultura e a formação das identidades:

Isso é que as identidades e as características das pessoas não lhes são concedidas antes do seu envolvimento com outros, mas são as condensações de histórias de crescimento e maturação dentro de campos de relações sociais. Assim, cada pessoa surge como um lócus de desenvolvimento dentro de tal campo, que por sua vez é levado adiante e transformado através de suas próprias ações. Contudo, entender as pessoas dessa maneira exige um tipo de 'pensamento relacional' que vai contra o grão do 'pensamento populacional' [...] INGOLD, 2000, p. 19).

Sobre cultura, Bateson afirma que a transmissão da cultura humana se dá pelo aprendizado e não pelo DNA. “[...] O Processo de transmissão da cultura é uma espécie de hibridismo ou mistura de duas esferas.” Ou seja, as habilidades e valores dos pais não são repassados ou repetidos às gerações que vêm, por que o aprendizado da cultura a transforma (BATESON, 1986, p. 55).

Por isso, ao analisar-se música, que é expressão cultural que possui a bagagem construída pela vivência, leitura, aprendizado, disputas de poder e visão de mundo do compositor, é importante verificar o contexto em que foi construída a obra, o meio em que vive o artista, suas influências musicais, seus interesses aparentes, para possibilitar uma análise socioeconômica e sociocultural.

## **5 ANÁLISE DAS CANÇÕES, REGULAMENTO E INTENÇÕES DA TAFONA DA CANÇÃO NATIVA**

Preliminarmente, nas canções da Tafona da Canção Nativa, podem ser distinguidos pelo menos três grupos étnicos, que aparecem em representações e performances no palco: os de matriz portuguesa-açoriana, que são as canções que trazem elementos das Folias de Reis e as lendas e costumes e tradições do povo colonizador europeu; as de matriz africana, que estão nos ritmos e festejos tradicionais como as que utilizam elementos do Maçambique e Quicumbis; os “campeiros”, que partem da idealização do “gaúcho”, o homem do campo e as lides com os animais, o gado e cavalo, tanto as músicas de estética consagrada nos festivais nativistas mais “abertas” com ares de universalidade, quanto as mais “fechadas”, com linguajar mais “campeiro” e música mais simples na construção melódica e harmônica, que alguns segmentos denominam de “galponeira”. Podemos dizer, a partir do que foi argumentado até aqui, que estas representações generalizantes se dão em torno de um gaúcho homem e branco. No entanto, as músicas que, graças ao surgimento da Tafona, as pesquisas que foram incentivadas pelo formato do festival e foram buscadas pelos compositores, consagraram-se como representativas do Litoral Norte, carinhosamente chamadas de litorâneas, foram as açorianas e os Maçambiques, como veremos adiante nas análises das edições e músicas escolhidas como recorte.

Alex Della Mea analisou a Tafona da Canção Nativa em seu mestrado e disse que, “[...] a partir do ano de 1989 na cidade de Osório no litoral norte do Rio Grande do Sul, a Tafona da Canção Nativa surge para cantar a identidade dos gaúchos de todas as nuances e matizes, mas se caracterizou ao longo do tempo por enfatizar a música litorânea [...]” (DELLA MEA, 2016, p. 73), que é o que se depreende ao analisar o material fonográfico do festival, embora todas as disputas e pressões internas e externas.

### **5.1 Análise do material coletado – critérios para o recorte**

Ao analisar os encartes dos LPs e CDs e os regulamentos com o fim de separar as canções, observei os seguintes critérios, enumerados de 1 a 7:

#### **5.1.1 Critério 1 – campos de disputa**

Percebe-se que houve dois campos de disputa tanto na composição das músicas escolhidas, quanto na premiação: disputa das músicas com temática campeira com as de temática litorânea. Entretanto, há outro campo de disputa que é dentro da temática litorânea, pois, se traçarmos um tipo ideal weberiano (WEBER, 2003) de cultura litorânea, levando-se em conta a formação histórica do litoral, poder-se-ia dizer que nesta formação do povo



habitante do Litoral Norte há portugueses, açorianos, indígenas e negros (ASSUMPCÃO, 2004, p. 61), e esta disputa interna da temática litorânea se reflete nas músicas, alternando tanto as canções com estética mais nativista, entre “campeiras”, que tratam temas mais relacionados à lida com o cavalo e o gado, e outras da estética nativista mais projetada à universalidade. As relacionadas especificamente do Litoral Norte, alternam entre as “açorianas” e as de matriz africana, ou afro-açoriana, que são as do gênero “Maçambique”.

Segundo a teoria de Weber, o tipo ideal para uma ciência empírica deve ser separado da noção do dever ser, do exemplar: “[...] Trata-se da construção de relações que parecem suficientemente motivadas para a nossa *imaginação* e, conseqüentemente, ‘objetivamente possíveis’, e que parecem *adequadas* ao nosso saber nomológico<sup>98</sup>” (WEBER, 2003, p.107).

Portanto, o tipo ideal proposto por Weber (2003, p. 106)<sup>99</sup> se torna uma boa ferramenta para um estudo científico, pois parte de critérios gerais, formando-se um tipo ideal, que auxiliará para a análise científica, numa concepção weberiana de natureza subjetiva da ação humana, buscando-se produzir um saber intersubjetivo, descritivo, compreensivo.

#### 5.1.2 Critério 2 – momentos paradigmáticos

Na sequência das edições da Tafona da Canção Nativa, houve momentos paradigmáticos, como exemplo, o próprio momento de criação do festival (1989), em meio ao movimento nativista, trazendo mais frequentemente a presença de temas entendidos como litorâneos, diferenciando-se dos demais festivais que traziam predominantemente temas retratando a vida no campo, o que tratamos nos capítulos anteriores.

Outro momento, para exemplificar, é o da primeira incidência de um tema de “Folias do Divino”<sup>100</sup>, o que se deu na II Tafona da Canção Nativa, com a música “A Última Noite de Reis”, de Carlos Catuípe, Ivo Ladislau e Nilo Bairros de Brum, e narra a história do Baiano Candinho, morto pela polícia disfarçada de “Terno de Reis”, que venceu aquela edição, recebendo o 1º lugar e o Melhor Tema do Litoral Norte; bem como a primeira incidência alusiva a um tema de origem étnica negra do Litoral Norte, mais especificamente ao ritmo do “Maçambique”, que acabou se tornando um gênero musical do Litoral Norte, pelo menos no meio dos festivais nativistas. Destaco como a primeira aparição deste gênero, com a temática

---

<sup>98</sup> [...] **Nomologia**, s. f. Estudo das leis que regem os fenômenos naturais (FERREIRA, 2008).

<sup>99</sup> Tipo ideal de Weber: “[...] No que se refere à investigação, o conceito do tipo ideal propõe-se formar o juízo de atribuição. Não é uma “hipótese”, mas pretende apontar o caminho para a formação de hipóteses. Embora não constitua uma exposição da realidade, pretende conferir a ela meios expressivos unívocos” (WEBER, 2003, p. 106).

<sup>100</sup> “A festa do Divino Espírito Santo se constituiu por longos anos, em uma das mais importantes manifestações do calendário religioso da Igreja Católica Apostólica Romana, no Brasil.” (CÔRTEZ, 1983, p. 7). As Festas do Divino são atribuídas como de origem dos Açores, dando razão à existência de vários grupos chamados de “Ternos de Reis” em Osório e região litorânea.

“Maçambique” e “Quicumbi”, na III Tafona da Canção Nativa, com a música “Quicumbi”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, que traz na letra frases cantadas pelos maçambiqueiros nas ruas de Osório/RS, na Festa de Nossa Senhora do Rosário e coroação do Rei Imperador: “[...] Está c’roado, j’acroou / o Nosso Rei Imperador / Está com a c’rôa na cabeça / C’rôa de Nosso Senhô [...]”, também traz na melodia o ritmo e a batida do Maçambique no tambor.

#### 5.1.3 Critério 3 – textos oficiais e frequência de autores

Foram analisados ao longo da dissertação os textos da contracapa dos LPs da 1ª até a 7ª edições da Tafona da Canção de Osório, pois trazem as intenções dos administradores do festival. Também, destas primeiras edições, fizeram-se recortes para escolha de músicas baseados na temática litorânea, porém, levando-se em conta a repetição de autores e de temas, pois percebe-se que há repetição de temas com contextos similares. Há frequência da presença no festival de alguns autores, por exemplo, a dupla de compositores Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, então, pretende-se fazer um recorte para analisar algumas das canções desses autores sobre a temática litorânea, do período da 1ª até a 18ª edição.

#### 5.1.4 Critério 4 – atenção à linha litorânea

As análises das músicas se deram com maior atenção na temática litorânea, tendo em vista que outros trabalhos científicos acadêmicos já se aprofundaram nas temáticas campeiras e outras modalidades afeitas ao movimento nativista, todavia, nas músicas de temática litorânea, especificamente, ainda não encontramos trabalho análogo. Por isso, embora a Tafona da Canção Nativa trate dos variados temas do movimento nativista, e os temas campeiros também fazerem parte da formação cultural do Litoral Norte, analisaram-se as canções com temática litorânea e, nestas, fazendo-se as correlações com as teorias de identidade e sobre grupos étnicos e suas fronteiras, entre outros autores e teorias antropológicas sobre cultura e relações sociais.

Com relação à análise das músicas, não se quer com este trabalho ofender pessoalmente a ninguém, compositores, intérpretes, etnias, culturas, ou fazer críticas dirigidas às pessoas. Não. O que se busca é mostrar que há elementos que são utilizados nas canções para delimitar fronteiras, e estes elementos são reflexos do que existe nas visões da sociedade construída, com suas histórias oficiais, seus mitos, é a busca de análise científica, não pessoalizando esse ou aquele autor, onde, ironicamente, "aparecem" as invisibilidades.

## 1ª Tafona da Canção Nativa

A 1ª Tafona da Canção Nativa (1989) veio recheada de novidades para o movimento dos festivais, no que diz respeito à temática das canções, também externando elementos diferenciadores e estabelecendo fronteiras étnicas, desde o prefácio na contracapa, escrito pelo criador e presidente do festival, Airton Marques Camargo, até as músicas que foram selecionadas, que trouxeram temáticas sobre a cultura do Litoral Norte, esta que foi uma das exigências de Camargo para os compositores que ele convidou para participarem do festival, como me contou em entrevista dia 01/10/2021.

No prefácio na contracapa do LP da 1ª Tafona da Canção Nativa, há estabelecimento de fronteiras simbólicas por Airton Camargo, com relação a outras regiões do mesmo estado do Rio Grande do Sul: “[...] com todo respeito às demais regiões [...], [...] simplesmente gaúchos litorâneos [...]” (CAMARGO, 1989). Nesta situação, “gaúchos” litorâneos separando-se simbolicamente das demais regiões, fronteira, serra, missões, dizendo que: existem traços físicos “[...] que emolduraram nossa estampa [...]” e características culturais.

Na canção “Um Canto a um Campeiro Cantor”, de Adair de Freitas que também interpretou, há a estipulação de fronteira, e a preocupação com o esquecimento das características do homem do campo, em que, para ser considerado do pago (campeiro), tem que ser “[...] um canto ao homem de bombacha e botas [...] e o mundo inteiro vai cantar um dia / as melodias do campeiro cantor [...] [...] decide agora, pois teu canto é uma semente / ou germina ou não virá outras manhãs [...]” (FREITAS, 1989).

Em “Viva a Gaita”, de Jader Moreci Teixeira (Leonardo), a letra exalta a gaita e a música “simples” e “bailável”, como a representante da cultura “raiz” do Rio Grande do Sul: “[...] importando outras culturas / dizendo que é nativismo / que a gaita é conservadora / e o que o que vale é o modernismo / quem é sucesso na pampa / tem a gaita como escudo / não usa brinco na orelha / nem bombacha de veludo [...]” (TEIXEIRA, 1989). Teixeira (Leonardo) está inclusive criticando o próprio movimento nativista dos festivais e a diversidade que vinha apresentando, com inserção de outros instrumentos como tambores, guitarra, teclados, que não os “entendidos” como “tradicionais” pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, como violão, bombo e gaita. O autor dá a entender que o “nativismo”, para ele, é o mesmo tradicionalismo.

Embora não tenhamos o regulamento da 1ª Tafona da Canção Nativa de 1989, esta música se adapta a regulamentos de outros festivais, que definem a música campeira como de construção simples, nos vocais e na melodia, como no art. 22 da 37ª Califórnia da Canção Nativa, de 2010, que define a Linha Campeira:

Art. 22º – Para a apresentação na noite final, a Comissão Organizadora enquadrará as composições em 03 (três) linhas distintas, a saber: A – Linha Campeira: A que se identifica com os usos e costumes campeiros do Rio Grande do Sul; nesta linha enquadram-se as composições apresentadas com os instrumentos acústicos identificados com o campo do Rio Grande do Sul

e outros que possam ser improvisados como arranjos complementares relativos à expressão campeira. Os arranjos vocais devem guardar a simplicidade própria do canto campeiro (37ª CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA, 2010).

A canção “Cantador do Litoral” (Elton Saldanha, 1989), que venceu a 1ª edição, traz elementos que identificam e “misturam” o litoral com o “gaúcho”, como Rainha Ginga, Moçambique, alambique, vento, rapariga, praiheiro, ginete do areal, sal, trazendo uma intenção de integração, assim como “Estância da Serra” fala em integração, nos dois últimos versos, citando o Morro Alto, Maçacaias e congadas, Rainha Ginga, Reis Magos, sendo estas as primeiras citações sobre congadas e Ternos de Reis.

A música “Preto Velho Celestino”, de Telmo de Lima Freitas, com um samba-canção e acompanhamento com violão 6 cordas, violão 7 cordas, bandolim, e pandeiro, faz uma linda e emocionante homenagem ao “Santo Benedito”, que é um santo católico negro<sup>101</sup>. Telmo de Lima Freitas (1989) mostra a felicidade do Preto Velho Celestino em se ver representado numa festa em razão de sua cor, contrastando essa alegria com sua tristeza pela situação de pobre, a invisibilidade social, e constrangido pelos trajes que vestia, no trecho: “[...] mas esquece o Preto Velho Celestino / um nativo do lugar [...]”; e o que diz Freitas (1989), de certa forma, torna visível o problema social de invisibilidade da negritude. Como Celestino é esquecido na maior parte do tempo, mesmo sendo um nativo do lugar, pelo menos é representado pelo Santo Benedito. Esta canção também tem a presença feminina negra, Lomma a interpretou.

#### PRETO VELHO CELESTINO

Num bolicho beira-estrada, de cruzada  
Encontrei o Preto Velho Celestino,  
Testemunha dos meus tempos de menino,  
Prestativo e serviçal

A lembrança chegou junto do assunto,  
No momento que eu olhei ele me olhou,  
Num sorriso machucado, o Preto Velho, com saudades perguntou:

- Como vão todos os teus antes do adeus?  
Sem saber se me abraçava ou se sorria,  
Pelo jeito constrangido, o Preto Velho,  
Pelos trajes que vestia.

- Não repare este meu jeito, caro amigo,  
Machucando essa purita com limão  
Tiro a poeira da garganta diariamente,  
Pra aliviar meu coração.  
Minha aldeia comemora, volta e meia,

---

<sup>101</sup> “[...] São Benedito foi canonizado em 24 de maio de 1807, pelo **Papa** Pio VII. É representado com o menino Jesus nos braços por que fora visto várias vezes com um lindo bebê nos braços quando estava em profunda oração. Por orientação da CNBB, no Brasil a **festa de São Bendito** é comemorada no dia 5 de outubro [...]”. Disponível em <<https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-benedito/129/102/>> acesso em 22 jan. 2022.

Festejando quem chegou pra não ficar,  
Mas esquece o Preto Velho Celestino,  
Um nativo do lugar.

Este Santo Benedito, que ao tranquilo,  
Vai ganhando como pode o seu quinhão,  
Representa no cenário dos bolichos,  
A vontade de viver pelo seu chão  
(Telmo de Lima Freitas, 1989).

## **2ª Tafona da Canção Nativa (1990)**

“A última Noite de Reis”: traz uma cena tradicional da região, a noite de Ternos de Reis, onde há visita às casas de uma comitiva cantando temas alusivos à Festa do Divino. Porém, nesta canção, tem uma tragédia com a morte de um agricultor que abre as portas para o Terno de Reis, mas é morto pela milícia que acompanha o terno, por seu passado “criminoso”. Este fato foi pesquisado e publicado pelo escritor Fernandes Bastos, em 1935, no livro “Noite de Reis”, portanto, a música no festival foi um trabalho de pesquisa dos autores. Este tema foi retomado pelos autores Nilza H. Ely, Marcos A. Witt e Oly A. de Medeiros, no livro “Raízes de Osório”, em que não têm o propósito de “[...] suscitar dúvida quanto ao trabalho extraordinário de pesquisa efetuado por Fernandes Bastos e que deu origem ao livro *Noite de Reis [...]*” (ELY; WITT; MEDEIROS, 2004, p. 205), mas levaram um pouco adiante a discussão com relação ao “Baiano Candinho” ser ou não um bandido de fato, uma vez que o assassinato pode ter ocorrido por motivos políticos (e de forma covarde, uma vez que foi por milicianos travestidos de festeiros de “Ternos de Reis”).

A música “Lagoa Negra” retrata a escravidão: “[...] Se ouve de longe o grito do negro / fugido, ferido, ferindo o ar / açoite da morte silvando na noite / e o manto do morto é sangue só [...]”. Foi cantada por Ângela Jobim, mais uma presença feminina no festival. A Tafona da Canção Nativa é um festival que houve muita participação feminina na interpretação das músicas, diferenciando-se bastante da maioria dos festivais do movimento nativista. Nesta segunda edição, participaram Cléa Gomes, que divide a interpretação com Carlos Catuípe nas músicas “Osório Canção” e “Alerta ao Vento”. Menciona-se paisagem do litoral, vento, areia, mar, quero-quero, pesca, lagoas, vento, serra, mar. Das participações femininas, tem nesta edição a cantora Fátima Gimenez, cantando “Descendo a Coxilha” e faz participação especial em “Última Noite de Reis”, e Ângela Jobim, que canta “Lagoa Negra”.

A música “Farrapo” exalta o mito do “gaúcho farrapo”, e já foi comentada noutra parte da dissertação. A música “Roncolho”, de Nilo Bairros de Brum, assim como “Viva a Gaita”, são escolhidas pela administração (nesta época, a triagem era feita por alguns integrantes da administração, não pelos jurados) como de fácil chegada ao público, no mesmo sentido de popularização, de músicas que possam ser tocadas no rádio, como me confessou Airton Camargo na entrevista, como nessa parte de nosso diálogo:

*Pedro:* Tinha alguma idealização, eu vejo por causa de Viva a Gaita, de mercado?

*Airton:* Este aspecto que tu ia me perguntar, sim, nós olhamos um pouco pro lado do mercado.

*Pedro:* que eu ia te perguntar isto mesmo.

*Airton:* Uma música audível, uma música que tinha..., eu não podia botar só tema litorâneo, nas outras que viesse, se viesse qualidade tudo bem, mas tinha que ser uma música, não adiantava uma música ir pra rádio e não tocar, e não rodar, quer dizer que, então, nós tivemos que botar.

*Pedro:* então pensaram isto?

*Airton:* o que que eu combinei com o Terson: Terson, vamos ter que colocar música campeira, mesclada, qualidade em primeiro lugar, se não tem qualidade não vai (Airton Camargo, entrevista em 01/10/2021).

### 3ª Tafona da Canção Nativa (1991)

No prefácio da contracapa desta edição, escrito pelo Secretário de Cultura, Luiz Odacir Ramos de Souza, o “Gordo”, como era conhecido, há a explicação do que é “Tafona”. Também, no trecho: “[...] em razão das características peculiaríssimas inerentes as suas **origens açoritas**, com profunda mescla do elemento afro [...]” (SOUZA, 1991, grifo nosso). Para mim, há uma tentativa velada (nas entrelinhas) de “branqueamento” do povo que povoou (índio, branco, negro), o que provavelmente nem foi percebido pelo Luiz Odacir, mas levado pela repetição do senso comum do mito de origem.

A presença feminina foi representada por Cléa Gomes, que canta com Carlos Catuípe “Litoral” e Fátima Gimenez que canta “Messe” e “Sexta-feira”.

A música “Litoral Afro-Açoriano”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, foi a vencedora desta edição, fala de paisagens do litoral, da colonização europeia e do mito açoriano do povoamento deste território, e do “negro”, mas omite as condições em que se deu o encontro das etnias negra e do branco europeu. Também exalta o mito de origem da formação do povoado, tal como aparece na informação da prefeitura de Osório em seu histórico. Isto, o mito de origem, é bastante presente, uma vez que, ao chegar nesta região, o europeu já encontrou o indígena que habitava o local há mais de 10.000 anos, e o europeu trouxe o negro escravizado, que embora tenha vindo naquelas condições, contra sua vontade, também povoou o Litoral Norte e imprimiu sua cultura aos povos que se formaram.

Esta música traz elementos da visão de mundo do grupo étnico branco, europeu colonizador. Por que? Porque fala dos lusitanos que chegaram trazendo suas riquezas culturais, esquecendo-se ou não mencionando-se que a região já era habitada pelos originários indígenas, que aqui, como se pode observar em todo o material gráfico, e mesmo em nosso convívio na sociedade formada desses encontros, o indígena é invisível. Na continuação, a canção fala do negro e suas “contribuições” culturais, de forma simplista, em que não se buscou abordar sequer a visão do próprio negro, como se tivesse havido concordância naquela relação descrita, por isso, pode-se interpretar como escrita com elementos do mesmo grupo étnico dominante.

Quando há a descrição da paisagem e dos modos de ocupação da terra, do povoamento, e das formas de trabalho com a lavoura, o açúcar, o gado, também está se falando pela boca do colonizador, do branco europeu, deste grupo étnico.

Ah, mas se a letra falar sob a ótica dos escravizados, destas relações ocorridas de escravidão, dos reflexos na sociedade formada destas relações, se estarão desenvolvendo elementos de grupos étnicos dos escravizados? Provavelmente sim, se esta for a ótica demonstrada no resultado, pois há situações em que se retratam essas relações de forma amistosa, romântica, em uma visão ética utilitarista<sup>102</sup>. Neste caso, acobertando-se as situações de sofrimento de uma escravidão, ou amenizando, se está utilizando elementos do grupo étnico dominante, pois a este é que interessa esconder as chagas do convívio social desigual.

Os mesmos autores, Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, na canção que ficou em terceiro lugar, trouxeram a música “Quicumbi”, aqui sim, retratando de forma mais completa a relação que de fato existiu entre os europeus e os africanos, e o que resultou desta cultura formada por esta convivência. Já comentamos acima que esta foi a primeira aparição do ritmo Maçambique, tocado com o tambor e a batida do Maçambique. “Quicumbi” é um tema que exalta a negritude, comentando de início a realidade escravista, depois a felicidade na celebração da negritude na coroação da Rainha Ginga. Aqui, conforme losvaldyr Bittencourt (2006), há uma apropriação dos signos culturais religiosos do grupo Maçambique de Osório.

#### QUICUMBI<sup>103</sup>

E vieram as caravelas  
Abarrotados porões  
Arrancados de sua terra  
Mulheres, filhos varões

Eh, eh, eh levanta o mastro  
A praça brilha em dança  
É pra Virgem do Rosário  
Procissão e esperança

Eh, eh, eh, levanta o mastro  
A praça brilha em dança  
À espera de um ano  
Quicumbi e sua herança

Está c'roado, j'acroou  
O Nosso Rei Imperador. Bis  
Santa com a c'rôa na cabeça  
C'rôa de Nosso Senhô

Quicumbi, Quicumbi  
Raça, graça e dança

<sup>102</sup> “[...] Utilitarismo. Uma ação é boa quando ela é útil ou serve para o benefício da maioria (GREGÓRIO, 2014, p. 54).

<sup>103</sup> “Quicumbi”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe. III Tafona da Canção Nativa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zs9AH7v8U24>> acesso em 22 jun. 2022.

Todo tem aqui  
Raça, graça e dança. Bis

Eh, eh, eh meu rei e rainha  
Sementeiras Quicumbi  
Alegria e não tristeza  
Dor não mora mais aqui.

Eh, eh, eh, meu rei e rainha  
Sementeiras Quicumbi  
É sonho, é raça, é graça  
É dança, é vida Quicumbi  
(Ivo Ladislau/Carlos Catuípe, 1991).

A canção “Pastor do Mar”, de Marco Aurélio Vasconcelos, também comentamos noutro capítulo da dissertação, é um tema que retrata a vida de pescador e a pesca com o auxílio do “Boto”, mas com esta metáfora ligada ao mito de origem do gaúcho, de ser pastor, como se fosse pastorear os peixes, como se pastoreia o gado. De qualquer forma, traz por primeira vez a identidade dos pescadores da barra, tão presente no Litoral Norte, mas poucas vezes lembrada do festival Tafona da Canção Nativa, como já disse anteriormente.

De Marco Araújo e Hércules Grecco, “Lua Companheira” quer, de alguma forma, retratar a beleza da mulher, e faz distinções étnicas de fenótipos da mulher da fronteira, da mulher do Vale, da mulher da Serra e da mulher do Litoral Norte. Por outro lado, objetiva a mulher, coisifica a mulher, como disse Clarissa Ferreira, citando Simone de Beauvoir “[...] que afirma que essa construção cultural faz com que a mulher se torne propriedade do pai e do marido, assim como a terra, os filhos, os animais. O entendimento é corroborado na comparação das mulheres com animais e demais elementos da natureza, como as flores, as estrelas, etc. [...]” (FERREIRA, 2021, p. 116).

### **5ª Tafona da Canção Nativa (1993)**

Nesta edição de 1993, o fator principal que percebi é não ter sido classificada na triagem nenhuma canção das nuances reconhecidas de matriz afro do Litoral Norte, como “Quicumbi”, “Maçambique”, nem tematicamente, nem ritmicamente, fenômeno que voltou a ocorrer na **6ª Tafona da Canção Nativa (1994)**.

Das canções “litorâneas” nesta edição, assim entendidas por sua formação cultural, nas histórias já contadas até então nas edições 1ª à 4ª, classificaram-se as alusivas à origem portuguesa, como “Lusitana”, de Vinícius Brum e Roberto Ferreira e “Mestre Gica, com Carinho”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe.

Destaco a canção que traz um tema originário da cultura curandeira dos “Tupis”, usando termos guaranis, nomes de plantas e ervas, e o sincretismo religioso, uma raridade de segmento cultural que quase não aparece nas edições dos festivais nativistas, diante da histórica invisibilidade do indígena: é “Puçangueira”, de Eudes Fraga e Joãozinho Gomes.



Eudes Fraga é um cearense de Quixadá, e tem algumas participações na Moenda da Canção, como compositor e jurado.

#### PUÇANGUEIRA<sup>104</sup>

Vens do sangue de todos os tupis  
Te criaste na touça do ananás  
Tens a força encantada da raiz  
E a licença do Deus dos orixás  
Pra curares de vez nossas doenças  
Foi-te dado o poder dos vegetais  
O milagre de todas as essências  
A puçanga dos nossos ancestrais  
Cipó-cruz-verdadeiro  
Erva-do-bicho e gengibre  
Mata pasto pequeno  
Olho de boi mulungu  
Araçá de flor grande  
Barba de velho e visgueiro  
Galho de santa Maria  
Benção de Deus sabugueiro  
E que seja louvada a tua presença  
Onde quer que careçam de ter paz  
Os enfermos da alma e da existência  
Os feridos a golpes tão mortais  
Toda vez que escutares um gemido  
No silêncio dos nossos hospitais  
Colabora com os homens da ciência  
Leva os teus elixires naturais.  
(Eudes Fraga e Joãozinho Gomes, 1993).

Outra música que destaco é “Tropilhas e Ginetes”, de Erison Alex Silveira e Carlos Bayan Madruga, uma “chamarra”<sup>105</sup>, bem no estilo “campeiro” dos festivais nativistas, falando da relação de trabalho no campo, homenageando alguns ginetes. No festival, ela foi interpretada por Flávio Hanssen, e foi regravação por Cesar Oliveira e Rogério Melo.

#### TROPILHAS E GINETES<sup>106</sup>

Uma tropilha aporreada pra ser gaúcha e campeira  
Tem que ter cheiro de garra dos ginetes da fronteira  
Tem que bufar no palanque e até escorar tempo feio  
Sestrosa, maleva e louca ao se negar pros arreios

Uma tropilha que preze mete medo só no olhar  
Nesta beleza baguala que chega inté me assustar  
Nesta beleza baguala que chega inté me assustar

---

<sup>104</sup> “Puçangueira”, de Eudes Fraga e Joãozinho Gomes, gravação do trabalho autoral de Eudes Fraga. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=yWI\\_TL1vZeM](https://www.youtube.com/watch?v=yWI_TL1vZeM)> acesso em 20 jun. 2022.

<sup>105</sup> Um ritmo quaternário tocado na fronteira e que se disseminou nos festivais nativistas do estado, como um dos ritmos que caracteriza a música campeira. Segundo Lessa e Côrtes, “[...] Entre os cantores de música típica uruguaia ressurgiu há algum tempo um ritmo inspirado em tema folclórico, lançado através do disco, denominado *chamarrita* [...]” (LESSA E CÔRTEZ, 1975, 166).

<sup>106</sup> “Tropilhas e Ginetes”, Erison Alex Silveira e Carlos Bayan Madruga, gravação do CD de César Oliveira. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=49g5Mrz0k10>> acesso em 20 jun. 2022.

Mas confio na bugrada quer monta só por folia

Não refugando bolada pra se mostra pras gurias  
Esses vaqueanos do mundo José Machado o Negrinho  
Que gineteia assoviando as coplas de algum carinho  
O Darci Mota e o vaqueiro vêem o Renozinho gritando

Saudando Antônio Rosa que já morreu gineteando  
São tentos da mesma lonca crioulos de um só destino  
Ginetes que fazem fama no lombo desse malinos  
Ginetes que fazem fama no lombo desse malinos  
(Erison Alex Silveira e Carlos Bayan Madruga, 1993).

### **7ª Tafona da Canção Nativa (1995)**

Nesta edição, a música vencedora foi “Coberta D’alma”, de Ivan Therra e Elton Saldanha, uma pesquisa sobre o “[...] folclore açoriano, primeiro registro gráfico no livro “Villa da Serra” 1872, Antônio Stenzel Fº, COBERTA D’ALMA – Ato de deixar uma peça de roupa a uma pessoa querida, pra ser lembrado após o passamento [...]” (Encarte do LP da VII Tafona da Canção Nativa, 1995). Também, nesta edição, há o retorno da menção aos Maçambiques, na música “Flor de Açucena”, de Vinícius Brum e Beto Bollo; além desta, “Canhambora”, de Dirceu Abrianos e Carlos Madruga, um tema que fala sobre a escravidão e a fuga dos negros do cativoiro, “[...] no imenso grito mudo / de quem morre a toda hora / a noite escondeu seu vulto / negro se fez canhambora [...]” (ABRIANOS; MADRUGA, 1995).

#### COBERTA D’ALMA<sup>107</sup>

Sete ventos mensageiros  
De longe vem avisar  
Que em doce villa da serra  
Meu sonho não brilha mais  
Ficaram sete lagoas  
Coberta de alma da terra  
A minha flor foi-se embora  
Me deixou louco de amor  
Na doce villa da serra  
Aonde eu cantava flor  
Minha coberta de alma  
É uma canção de amor  
Parece dor, parece fim  
Minha coberta de alma  
É uma canção de amor  
Amor é flor, flor não é fim  
Quando eu me for cantem prá mim  
Mas cantem sim, canções de amor  
Deixo por coberta de alma  
Linda lagoa encantada  
Para proteger dos ventos  
Quem ama e chora na madrugada  
Coberta de alma é carinho  
Rezem por mim por favor

---

<sup>107</sup> “Coberta D’alma, de Ivan Therra e Elton Saldanha. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MXcvV3Pegkk>> acesso em 20 jun. 2022.

Aqui na villa da serra  
Um homem ficou sozinho  
Senhora da conceição  
Moldei a figura dela  
Usando miolo de pão  
Fiz os seus olhinhos negros  
Com grãozinhos de feijão  
Que me olhavam com amor  
(Ivan Therra/Elton Saldanha, 1995).

### **9ª Tafona da Canção Nativa (1997)**

Desta edição, cabe destacar a música vencedora, que teci comentários em capítulo anterior, “Quando o Verso Vem Pras Casas”, de Gujo Teixeira e Luiz Marengo, com Luiz Marengo e Jari Terres como intérpretes. Esta música recebeu o prêmio de Melhor Tema Campeiro e 1º lugar no festival e tornou-se uma das músicas mais conhecidas da Tafona e do repertório de shows de Luiz Marengo. É um tema, como mencionei anteriormente, além de ser um belo poema, classifico como o que melhor representa a temática campeira, tanto pela letra e música, quanto pela estética da apresentação da música, os cantores e os músicos todos bem “pilchados”, e o instrumental com acompanhamento característico das músicas campeiras consagradas no estado, com toque bem “fronteiriço”.

Outro aspecto a ser ressaltado é trazido pelo panfleto “Resgatando a História da Tafona”, ali diz que “[...] durante todo o ano de mil novecentos e noventa e sete houve muitos debates a respeito dos verdadeiros objetivos do festival e de sua função cultural. As mudanças viriam com a realização da 1ª Etapa Litorânea no mês de dezembro [...]”<sup>108</sup>. Sobre a criação da etapa regional do festival, a Tafoninha, já fiz comentários na introdução desta dissertação.

No entanto, devo comentar a questão colocada neste material dos debates a respeito dos “verdadeiros objetivos do festival e de sua função cultural”. Quais seriam esses verdadeiros objetivos? Com a criação da 1ª Tafoninha, posso deduzir que uma das coisas que se discutiu é da Tafona “olhar” mais para dentro do que para fora, ou seja, nasceu como um festival diferenciado dos demais, contemplando e fomentando a criação musical com temas litorâneos. No momento que se viu esvaziado o festival desses temas, a Tafoninha foi criada para que os compositores e músicos do litoral e região pudessem voltar a participar das Tafonas.

---

<sup>108</sup> Resgatando a História da Canção Nativa: disponível em: <<https://docplayer.com.br/120905189-Resgatando-a-historia-da-tafona-da-cancao-nativa-de-osorio-rodeio-gracas-ao-empenho-e-ao-entusiasmo-de-seu-idealizador-airton-camargo.html>> acesso em 11 jun. 2022.

## 10ª Tafona da Canção Nativa (1998)

A destacar-se nesta edição a música “Uma Tropicilha Vieica”, de Rogério Villagran e César Oliveira, que traz na letra um linguajar do homem do campo, do “gaúcho”,

### UMA TROPILHA VEIACA<sup>109</sup>

Inté parece que o chão vem se abrindo aos poucos  
Quando esses loucos se entropilham na invernada  
E vem roncando, marcando a casco este pampa  
Mostrando a estampa, topete e cola aparada  
Zainos, tordilhos, gateados baios e mouros  
Pingos de estouro que se aporream por malos  
Negando o estribo ao índio que joga a sorte  
De encontra a morte no lombo desses cavalos  
É das baguala esta tropilha que eu canto  
E lhes garanto não hay eguada mais dura  
Um querosena da marca de Dom Reinaldo  
Deixa arrepiada a mais taura das criaturas  
(Quem tem coragem, força na perna e destreza  
Sente firmeza quando um sotreta se atora  
Porque um veico da tropilha da floresta  
Enruga a testa no guasca que calça a espora)  
Esta tropilha é conhecida por veiaca  
Pra maritacas e rebenques não se entrega  
De ponta a ponta, cruza o meu pago sagrado  
Com o lombo arcado, dando coice nas macegas  
Eguedo quebra se entona soprando as ventas  
Porque sustenta mil marcas entreveradas  
Pois, o destino do flete que não se amansa  
Deixa lembranças numa tropilha aporreada  
Pingos de fama, Pato Preto e Chacarera  
Moura, Cruzeiro, Reboldosa e Temporal  
São, entre outros, malevas que escondem o rastro  
Em pêlo e basto seja argentino ou oriental  
Por isso aonde um cincerro bater mais forte  
E o vento norte assoviar junto das frestas  
Andarão soltos na fumaça do entrevero  
Os caborteiros da tropilha da floresta  
Andarão soltos na fumaça do entrevero  
Os caborteiros da tropilha da floresta  
(Rogério Villagran e César Oliveira, 1998).

Havia premiação para tema campeiro, curiosamente, não foi esta canção que recebeu este prêmio, foi a música “Talvez”, de Valdo Nóbrega e José Claudio Machado (que eu acompanhei de violão no festival). Para mim, pela cena retratada e terminologia utilizada, a que merecia o Melhor Tema Campeiro é “Uma Tropicilha Vieica”. Mas devemos levar em conta que são vários critérios que se passam nas escolhas dos jurados, inclusive presença no palco, às vezes a manifestação do público também influencia.

“Mar Aberto”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, venceu o festival. Bonita canção que retrata a vida do pescador, sem, necessariamente, citar elementos étnicos específicos,

---

<sup>109</sup> “Uma Tropicilha Vieica, autores Rogério Villagran e César Oliveira. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9ABWLITmGfo>> acesso em 22 jun. 2022.

podendo aquele pescador retratado ter qualquer uma das origens étnicas formadoras do povo litorâneo, ou mesmo todas, o que poderia ser mais democrático e integrador.

Mas trago para análise o Melhor Tema Osoriense: “Nega Maçambiqueira”, de Paulinho Dicasa, onde este autor e intérprete traduz o que viu desde criança nos festejos maçambiqueiros nas ruas de Osório, criando uma situação em que se encontra fazendo promessa para conquistar o seu amor, a Nega Maçambiqueira, com direito a vários elementos característicos do Maçambique, como tambores, maçaaias a batida do tambor feita pelo Mário Duleodato, e o canto negro de Paulinho Dicasa, com isto, ressignificando e vivificando uma situação fática num momento da festa tradicional, ou seja, dando sentido aquelas vivências como realidade social, não somente um espetáculo performático, e trabalhando elementos étnicos da cultura negra. “[...] Hoje tem festejos em Osório / vou rezar para Nossa Senhora do Rosário / quero pedir sua ajuda na prece / e até farei uma promessa / que é pra vê se conquisto / meu amor nessa festa / vou ‘pisá devaga’ / que é pra não ‘trupicá’ / quero apenas rever essa nega / minha rainha [...]” (DICASA, 1998).

### **11ª Tafona da Canção Nativa (1999)**

A 11ª Tafona, segundo minha análise, pode ser considerada a edição que apresentou grande diversidade de representações identitárias e riquezas temáticas. Por isto, debrucei-me em análise mais alongada. Como diz no portfólio “Resgatando a História da Tafona”, a representação étnica de matriz africana teve prevalência e foi contemplada nas premiações, com predominância de músicas “litorâneas” sobre as “campeiras”.

Aqui cabe uma observação com relação ao que se entende por “músicas campeiras”, pois nem sempre quando se diz campeiras, as músicas retratam cenas campeiras, das lides campeiras de fato. Muitas vezes é uma forma de diferenciar, identificando mais pela alteridade, categorizando, separando “estas são litorâneas” as outras não são. Também, no mesmo material, há o reconhecimento da importância do Mário Duleodato na “tradução dos ritmos maçambiqueiros”, que, de fato, com seu auxílio instrumental e intelectual aos compositores que se dedicaram a compor esta temática, houve uma transformação e criação de um gênero, o “gênero Maçambique”.

No 1º lugar da 11ª Tafona ficou com “Ogum Beira-Mar”, de Mauro Moraes e Kiko Moraes, cantada por Lomma. É um tema que contempla a religiosidade afro-brasileira, na crença nos Orixás, divindades das religiões de matriz africana. Segundo Estela Máris Nunes da Silva, Ogum é “[...] Deus guerreiro, Deus de ferro [...]. [...] Os negros viam em Ogum o exemplo da força e da coragem para lutar contra o opressor e o apoio para resistir às agruras da batalha pela liberdade [...]” (SILVA, 2005, p. 219).

## OGUM BEIRA-MAR

Beira-mar auê... o beira-mar Beira-mar  
que está de ronda, é beira-mar.

O mar anda de mal comigo  
O tempo nem precisa ser bom  
A sorte foi remar com a saudade  
E naufragou amor, que dor.

Meu pai Ogum beira-mar  
Vem me ajudar Sentinela de oxum  
Remador de iemanjá.

Nas areias da praia  
Escolhi as palavras  
Com todo meu mimo  
Fiz delas um ponto  
Pra linha de umbanda  
Que evoca os caboclos

Pois é, foi nos pontos da guia  
Que oxalá fez da brisa A minha paixão.

Ogunhê, meu pai Ogun beira-mar  
Odoiá, minha mãe Yemanjá.  
(Mauro Moraes/Kiko Moraes, 1999).

Alex Della Mea (2016) comenta sobre Ogum Beira-Mar na sua dissertação, lembrando da importância para os negros do Rio Grande do Sul dessa representação de matriz afro num festival como a Tafona:

Nessa espécie de oração musical fica nítida a ideia da importância da religiosidade de matriz afro para a identidade cultural dos gaúchos do litoral norte e de tantas outras regiões do estado, pois mesmo de forma latente, encoberto pelo preconceito muitas vezes, o sincretismo religioso sobretudo entre os cristãos católicos e os adeptos dos cultos afro é uma realidade bem acentuada em termos de número de adeptos entre a população gaúcha em todos os cantos do Rio Grande do Sul. É um fator bastante significativo da identidade cultural dos gaúchos de todos os rincões e regiões geográficas, mas que tem uma manifestação mais acentuada e explícita no litoral gaúcho e tem na Tafona um palco aberto para sua valiosa expressão musical (DELLA MEA, 2016, p. 76).

Em 2º lugar, ficou “Moçambique de Branco”, de Juarez Weber e Cassio Ricardo, que é um trabalho de pesquisa sobre um fato que teria acontecido em Osório, em 1928, em que,

[...] [n]aquele ano, os maçambiqueiros não iriam realizar o Maçambique. Em substituição ao “verdadeiro” [...], [...] os homens brancos resolveram executar a dança [...], pintaram de preto o rosto e as mãos com cortiça queimada, vestiram calças e camisas claras, além de portarem as massacaias [...]. [...] Eles alegaram que o grupo do Maçambique constituído, exclusivamente de negros, estava definhando na Vila Conceição do Arroio (antiga denominação de Osório) pelo fato de os negros não terem tido a disposição para apresentar a festa [...] [...] Considero, porém, que por um lado os brancos já vinham sofrendo a influência e internalizando as manifestações singulares da religiosidade e cultura negras e, por outro, essas formas incipientes de representações antecipam as formas contemporâneas de expropriação do patrimônio cultural afro-brasileiro [...] (BITTENCOURT JR., 2006, p. 114).

O 3º lugar foi dado para a música “Capitão-do-Mato”, de Pedro Guerra Pimentel, Ivo Ladislau e Kako Xavier, uma estória imaginada por Ivo Ladislau, de uma situação em que um capitão-do-mato, posto/cargo muitas vezes ocupado por um negro alforriado a serviço dos senhores de escravos, quando na “caça” por escravos fugidos da senzala, encontra um quilombo, mas é convidado pelos quilombolas a participar da cerimônia de pagamento de promessas e tocar o tambor, que é o instrumento sagrado signo de devoção. Esta música foi analisada no capítulo I.I desta dissertação.

Esta edição ainda traz “Congado e Paixão”, de Paulinho Dicaça, excelente trabalho retratando a Festa de Nossa Senhora do Rosário, os “Maçambiques”, o orgulho da negritude, e esta canção também já foi analisada no capítulo 3.

Das músicas campeiras desta edição, a que venceu o Melhor Tema Campeiro foi “Ode ao Rádio a Pilha”, de David Vidal dos Santos e Sergio Gomes: “[...] De madrugada empeza<sup>110</sup> o dia do campeiro / o mate amargo adoça as penas da saudade / e o rádio a pilha toca o mundo de vereda / e traz tropilhas de notícias da cidade [...]”. Sobre a produção musical dos festivais nativistas e músicas que embalam suas viagens, e a repercussão nos rádios de pilha nos galpões, Ondina Fachel Leal (2021) fez observação interessante em sua etnografia, buscando a visão e o sentimento dos “gaúchos” (trabalhadores campeiros que entrevistou na fronteira) com relação às músicas que retratam suas lides do campo:

Toda essa produção musical também é parte constitutiva da cultura gaúcha e, mesmo que estes poemas e acordes não tenham saído dos confins dos galpões, por ali passaram e com habilidade carregam consigo o contexto e o texto tecido por aqueles personagens. Cantam a vida deste campo e de seus homens e têm a capacidade de retornar até lá novamente nas **ondas dos radinhos de pilhas** e fazerem sentido ao peão que os escuta e deles também se apropria. Processos culturais são sempre dinâmicos, as mediações são muitas, quando se trata de uma cultura viva, como é o caso da cultura gaúcha, e não de uma peça de museu (LEAL, 2021, 94, grifo nosso).

#### 5.1.5 Critério 5 – Das Linhas

Outro critério diz respeito às linhas estipuladas nos regulamentos, em que: a partir da 18ª edição, as edições passaram a trazer especificadas duas linhas para o concurso das músicas, com exceção da 19ª edição, em 2008, e da Tafona das Tafonas, em 2009. Após, da 20ª até a 28ª edição, bem como a XI Tafoninha, preparatória para a 29ª edição, todas trazem no regulamento de forma constante a divisão em linhas. Então, mais especificadamente, analisou-se a 18ª edição, quando as linhas surgiram, Linha de Manifestação Campeira e Linha de Manifestação Rio-grandense. Depois, houve uma certa estabilidade.

---

<sup>110</sup> “[...]Empezar *vt* e *vi* começar [...]” (DICIONÁRIO LAROUSSE espanhol-português, 2011, p. 104).

Esta edição (18ª Tafona) ocorreu no Pavilhão de Esportes da CNEC e não no Parque de Rodeios. Aqui, compartilho parte do regulamento da 18ª Tafona da Canção Nativa, para comparar com o da 19ª edição:

Art. 4º - A 18ª TAFONA DA CANÇÃO NATIVA estabelece duas linhas musicais: MANIFESTAÇÃO CAMPEIRA e MANIFESTAÇÃO RIO-GRANDENSE.

*Parágrafo primeiro:* Na Linha de Manifestação Campeira, as composições devem focar usos, costumes e as lides campeiras do Rio Grande do Sul, representando as origens culturais gaúchas, tanto na letra, como na melodia e nos instrumentos musicais utilizados.

*Parágrafo segundo:* Na Linha de Manifestação Rio-grandense, as composições poderão destacar outros aspectos sócio-culturais e geográficos do Rio Grande do Sul, não limitados à Linha Campeira, podendo apresentar liberdade maior na escolha de ritmos, arranjos e instrumentos musicais, no intuito de projetar a universalidade artística em termos de tratamento poético-musical.

*Parágrafo terceiro:* Os autores deverão indicar na Ficha de Inscrição a linha na qual pretende ver sua obra concorrendo. Caso não o façam, a Comissão Avaliadora tem total liberdade para enquadrá-la na mais apropriada dentre as duas Linhas previstas neste regulamento.

Houve nova mudança no regulamento da 18ª para a 19ª edição, que traz o seguinte:

[...] Art. 1º - A 19ª TAFONA DA CANÇÃO de Osório é uma iniciativa da Prefeitura Municipal de Osório, com o objetivo de projetar o município e a região, turística e culturalmente, divulgando através da música, a cultura e o folclore do Rio Grande do Sul, com ênfase na temática e nos ritmos litorâneos e afro-açorianos do Litoral Norte gaúcho, integrando-se com os usos e costumes de outras manifestações regionais do estado e do país, e possibilitar a interação e a troca de experiências entre músicos, poetas, compositores e intérpretes, com premiação aos vencedores da competição e edição em CD.

Verifica-se que novamente há retirada das linhas e privilegiam-se a temática e os ritmos litorâneos e afro-açorianos do Litoral Norte Gaúcho, no entanto, desta edição não há registro fonográfico, portanto, foi analisada e contextualizada a música vencedora da 19ª Tafona da Canção Nativa/2008, “Um Rastro de Carreta”, de Pedro Guerra Pimentel e Rodrigo Bauer, canção que tem registro fonográfico na Tafona das Tafonas/2009, salientando que esta edição teve como palco a Praça Pública de Osório, e não dentro do Parque de Rodeios, como tradicionalmente acontecia.

#### 5.1.6 Critério 6 – Edição Festiva, a “Tafona das Tafonas”

A “Tafona das Tafonas” (2009) serviu como recorte e foi comentada nesta dissertação, no capítulo II, quando abordei a questão da presença feminina nas Tafonas e como aparecem no decorrer das edições nas premiações de 1º lugar, pois foi uma edição comemorativa aos 20 anos do festival, reuniu as músicas vencedoras, desde a 1ª até a 19ª edições, numa mostra competitiva que foi realizada nos dias 25 e 26 de março de 2009, no Anfiteatro do Parque de Rodeios Jorge Dariva, na cidade de Osório/RS.



Também analiso esta edição, verificando-se o resultado, tendo vencido a canção que representa o estilo campeiro por excelência, “Quando o Verso Vem Pras Casas”, de Gujo Teixeira e Luiz Marengo, este um chamamé que, após ter vencido a 9ª Tafona da Canção Nativa em 1997, tinha obtido um grande sucesso nas rádios e outras mídias, configurando-se como um dos grandes sucessos de Luiz Marengo. Eu coloco esta música como a maior representante do “gauchismo” na Tafona da Canção Nativa, como já referi quando da análise da 9ª Tafona da Canção Nativa.

Eu participei com a música vencedora da última edição que antecedeu a esta especial, foi na 19ª Tafona da Canção Nativa, edição/2008, "Um Rastro de Carreta", letra de Rodrigo Bauer e melodia minha, Pedro Guerra Pimentel. A letra é uma homenagem ao saudoso compositor José Hilário Retamozzo (1940-2004), com quem tive o privilégio de fazer algumas parcerias musicais, principalmente sobre as carretas, tema que reconhecidamente este autor é tido como o que melhor retrata a época das “carretas”. Para o palco, levei o mesmo “time” que a defendeu no ano anterior: o interprete foi Nilton Ferreira, eu no violão e vocal, Costa Lima no baixo e vocal, Emerson Mota no violão de aço, e Marcos Michelon na bateria.

Magdalena Famer de Azevedo, em seu texto “América, esperança de uma vida melhor: Famer, suas raízes e evolução”, do livro “Raízes de Osório” (2004), fala de seus ascendentes que foram tropeiros, escrevendo que “[...] tropeavam com até vinte burros cargueiros carregados com “broacas” em que transportavam mercadorias que levavam e traziam sempre negociando e fazendo novas amizades. As “broacas” eram bolsas grandes de couro [...]. [...] Eles percorriam o litoral, subiam a serra, e iam até a capital [...]. [...] Nas carreteadas (que podiam ser com carretas de bois ou carroças de burros) que faziam o percurso do Bocó, Osório, Santo Antônio, Gravataí e Porto Alegre [...]” (AZEVEDO, 2004, p. 223). Trouxe este trecho para situar o local turístico de Osório, “A Praça das Carretas”, local que se diz ter esse nome em razão de ter sido paragem das carretas que circulavam levando e trazendo mercadorias, sendo Osório e Santo Antônio da Patrulha caminhos “obrigatórios” para os negociantes tropeiros da época. Observei nas edições que somente eu, Retamozzo e Rodrigo Bauer trouxemos estes temas sobre “carretas” especificamente.

Sempre tive fascínio pelo tema carretas. Jovem, conheci a música “Últimas Carretas”<sup>111</sup>, de José Hilário Retamozzo e Elton Saldanha, linda composição que participou da 2ª Seara da Canção Gaúcha, 1982, um clássico do nosso cancionero, e fiquei maravilhado. Muitos anos depois de conhecer esta música, e já ter até parceria com o poeta, no festival Reponte da Canção Nativa, em 1998, em São Lourenço do Sul, tive a honra de

---

<sup>111</sup> “Últimas Carretas”, de José Hilário Retamozzo e Elton Saldanha, com Elton Saldanha. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=tUoJZ2t6rrA>> acesso em 21 jun. 2022. E com Vitor Hugo, ao vivo no programa Galpão Crioulo, em 1983, acompanhado de Luiz Carlos Borges, Elton Saldanha e Celso Bastos. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=WduxJY\\_T9s0](https://www.youtube.com/watch?v=WduxJY_T9s0)> acesso em 21 jun. 2022.

conhecer pessoalmente e ser jurado com José Hilário Retamozzo. Disse-lhe do apreço que eu tinha pelo tema das carretas, e eu estava falando com o mestre no assunto, um dos maiores poetas do nosso estado. Dali, alinhavamos mais parcerias em música. Recebi algumas letras dele depois por correio.

Sabedor da relação destes municípios do litoral e da importância das carretas no “desenvolvimento” econômico do estado do Rio Grande do Sul, interessei-me em enviar músicas com esta temática para a Tafona. Resultou desta parceria, Pedro Guerra Pimentel e José Hilário Retamozzo, que participei com canções desta temática em algumas Tafonas: na 12ª Tafona (2000), com “Última Viagem”, que retrata um tempo que se vai, o das carretas, mas, à época, Retamozzo me confidenciou que era uma metáfora em homenagem ao cantor Leopoldo Rassier, que havia falecido recentemente, e sempre foi um homem forte, bonito e imponente, e, acometido por doença, Retamozzo o viu em seu fim, então, comparou-o com o tempo final das carretas. Mas somente eu sei que os versos e a metáfora foram em homenagem a Leopoldo Rassier.

Nesta 12ª edição (2000), há o comentário no portfólio “Resgatando a História da Tafona”, de que era também uma boa Tafona para os artistas locais. Índio Rufino, com a música “Xucra”, Loreno Santos, em parceria com Fábio Kinsel, na música “Vento Nordeste”, que ficou muito conhecida na região, e Rodrigo Munari, Cássio Ricardo e Mário Duleodato, com “João Pescador”. De Balneário Pinhal, o compositor Marcelo Maresia também esteve presente com Sabenças de Amor.

Depois, tive com José Hilário Retamozzo na Tafona mais duas parcerias, “Juntas de Bois”, na 13ª Tafona, em 2001, e “Sob as mãos do tempo”, 15ª Tafona (2003). Em seguida, Retamozzo faleceu, em 19 de setembro de 2004. Então, parece-me que aquele final que ele descrevia, também estava se dirigindo a ele próprio, pois havia me confessado as dores que sentia por decorrência de problemas de diabetes.

Sobre a música “Juntas de Bois”, Pedro Guerra Pimentel e José Hilário Retamozzo, que é a referência à junta de bois que “trabalha” a vida inteira na carreta, ficam tanto tempo juntos um ao lado do outro, que se acostumam a andar juntos. Além disso, o “quadro pintado” na imagem retratada por Retamozzo é de um primor poético incrível, que confirma toda a admiração que muitos poetas do Rio Grande Sul tinham por ele. Ilustro esta imagem pensada por Retamozzo com um momento do texto de Ondina Leal, neste trecho:

[A] poesia e a música com frequência parecem ter mais competência no ofício de descrever o Pampa e os sentimentos – meus e o dos gaúchos – envolvidos por aquela paisagem [...]. As músicas de festivais importantes da região eram veiculadas nas rádios locais, havia grande expectativa no galpão a respeito das canções que eram executadas com atenção pelos peões [...]. [...] Ao final de cada dia, os peões vão chegando das lidas campeiras, retiram selas e arreios de seus cavalos, no galpão ou no entorno. Próximos ao fogo de chão se estiver frio, vão sentando-se, ávidos pelo mate amargo que passará de mão em mão. Acomodam-se em um displicente semicírculo, corpos inertes

tombados pelo cansaço da labuta diária, sentados muito próximos uns dos outros voltados ao poente, como quem se prepara para assistir a um espetáculo. Em silêncio e imóveis, contemplam a cena grandiosa da partida do dia e do sol, que se desfazem em cores líquidas derramadas com veemência sobre as planuras do Pampa e suas suaves coxilhas à distância (LEAL, 2021, p. 96).

O que se sente nas palavras de Ondina Leal é pura poesia e inspiração. E parece descrever imagem semelhante à da poesia de Retamozzo em “Juntas de Bois”, na 13ª Tafona da Canção Nativa (2001), que compartilho agora:

Era uma tarde de carretas graves  
Um lajeado de pedras, campo à beira  
E um céu maduro para a estrela boieira  
Dar alto ao pouso e descangar as naves.

Silenciam buzinas cantadeiras,  
Aninham-se aos fogões vermelhas aves,  
Cambonas e panelas – roncos suaves  
Do arroz com charque abrandam as canseiras.

Vão às águas beber juntas de bois,  
Solenemente lerdas, pachorrentas  
E livrar-se da ágeis e grudentas  
Babas e poeiras... e pastar depois.

Acostumaram-se ao andar a dois,  
Bebem e pastam juntas, não rebentam  
O invisível ajoujo e aparentam  
Irmãos unidos mesmo sendo bois.  
(Pedro Guerra Pimentel/José Hilário Retamozzo, 2001).

Também na 13ª Tafona da Canção Nativa (2001), cabe destacar a música vencedora daquele ano, “De Bota e Bombacha”, de Mauro Moraes e Luiz Marengo, o mundo gaúcho idealizado (de bota e bombacha) e reverenciado pelo “Movimento Tradicionalista Gaúcho”, tal como foi defendido por Adair de Freitas na 1ª Tafona da Canção Nativa (1989), “Um Canto ao Campeiro Cantor”, onde há a estipulação de fronteira simbólica, descrevendo este estado assim: “[...] É o Rio Grande, gauchada amiga / de bota e bombacha, tapeando o sombreiro / dobrando os pelegos / tapado de terra; é um quebra-costela de “atorá” ao meio. / É o Sul mais campeiro que temos na vida. / É a nossa porfia... de prosear no galpão [...]” (Mauro Moraes e Luiz Marengo, 2001, grifos nossos). Esta música teve comentário no panfleto “Resgatando a História da Tafona”, por Paulo Campos (2010), escrevendo que “[...] no palco, a música “De Bota de Bombacha” de Mauro Moraes é aclamada pelo público e júri. José Claudio Machado e Luiz Marengo são os grandes intérpretes que levam a música a receber os prêmios de primeiro lugar, melhor tema campeiro e melhor conjunto instrumental [...]” (CAMPOS, 2010).

Outro fato muito representativo na 13ª Tafona da Canção Nativa, em 2001, foi a apresentação da música “Réquiem por uma Rainha”, de Ivo Ladislau e Beto Bollo, que, lindamente interpretada por Lúcia Helena, e teve um raro momento de interação musical entre integrantes do Grupo Maçambique de Osório e o Festival Tafona da Canção. Foi a

participação nesta música no palco de alguns integrantes do Grupo Maçambique de Osório, o tamboreiro Faustino Antônio, *Chefe* Faustino, (tambor de Maçambique e vocal), o tamboreiro Francisco Netto (tambor de Maçambique e vocal), Paulo Mancuso, Jofre de Souza, Adriano Dias e Carlos Alberto nos vocais, todos estes vestidos com roupas brancas, avental e gorro branco, os guizos e as “maçacaias”. Nos outros instrumentos estavam Beto Bollo, violão e vocal, Pedro Guerra Pimentel, violão e vocal e Luiz Mauro Viana, harmônica e vocal. Esta música recebeu o prêmio de melhor tema osoriense, e trata do ritual de passagem da Rainha Ginga, sendo uma bonita homenagem, um lamento, destacando a importância da Rainha Ginga e que o tambor não se calará, pois alguém tomará seu lugar pra bater o tambor sagrado, que é a resistência da presença negra na cultura litorânea.

#### RÉQUIEM POR UMA RAINHA

Estou batendo o tambor  
Num canto de despedida:  
O compasso Maçambique  
Pro choro de gente sentida.

Em cada nota um lamento,  
É o passamento da Rainha.  
E a triste cantiga ao vento,  
Busca a noite que se avizinha.

Neste campo do universo,  
Bem ligeira é a passagem.  
Aqui cumprimos a missão,  
Antes de seguir a viagem.

Rainha Ginga nos deixou, ai,  
Mas seu canto está em nós.  
O som dos guizos no congá  
Não nos deixa nunca a sós.

Sempre foi e assim será...  
E no dia em que eu me for  
Alguém toma meu lugar,  
Pra bater esse tambor  
(Ivo Ladislau e Beto Bollo, 2001).

#### **15ª Tafona da Canção Nativa (2003)**

Os resultados dizem muito sobre o crescimento e fortalecimento dos compositores litorâneos, a ponto de ter todos os três maiores prêmios para canções e compositores do Litoral: 1º Lugar: Mar da Vida, de Renato Jr. e Loreno Santos, 2º Lugar: A Laguna e o Mar, de Sandro Andrade e Paulino Dicasa, 3º Lugar: O Mascate, de Mario Tressoldi e Chico Saga. Paulo de Campos, em defesa desse fortalecimento da cultura local, da diversidade e heterogeneidade característica da Região Litorânea, comenta no seu “Resgatando a História da Tafona”,

num dos mais gaúchos dos rodeios, uma das mais litorâneas das Tafonas. Neste ano, o evento prova que há espaço para o convívio de todas as manifestações e tradições, e que, ao contrário de alguns pensamentos, todas as culturas se somam. Torna-se universal a manifestação particular de alguém ou de alguma região. Por isso suas raízes devem ser preservadas e novas pesquisas incentivadas. Consolida-se a Décima Quinta Tafona, a sua função cultural. Há a hegemonia das manifestações artísticas locais: a maioria dos prêmios é para as músicas litorâneas [...] (CAMPOS, 2010).

### **16ª Tafona da Canção Nativa (2004)**

Desta edição, destaco algumas canções: “Galpão Açoriano”, de Ivo Ladislau, Mário Tressoldi e Carlos Catuípe, e Nzinga Mbandi, de Mário Tressoldi e Chico Saga. Ainda marcaram importantes elementos “Conversê de Boto”, de Ivan da Therra e Humberto Cunha, que já comentei em capítulo anterior; “Puxa-Puxê”, de Chico Saga e Mário Tressoldi, que relata com espirotuosidade a feitura e a venda de um produto bem característico da região litorânea, que a rapadura-puxa; e a música “Mundo Negro”, de Mário Duleodato e Fernando Lima, que cita vários países da África e as mazelas enfrentadas por seus povos, decorrência das atrocidades que foram submetidos pela expansão colonial europeia, que deixou marcas que ainda impõem dificuldades aos povos africanos.

Em Galpão Açoriano, sempre com a qualidade dos talentosos Ivo, Catuípe e Tressoldi, a descrição de vários elementos que fazem parte da cultura portuguesa-açoriana, metaforicamente encontrados no galpão açoriano, que seria no ambiente da tafona.

#### **GALPÃO AÇORIANO**

Num galpão açoriano  
aqui aquerenciado  
tem tafona, tafoneiro  
viola do meu agrado  
gaita, rabeca e pandeiro  
num terno afeiçoado  
Tem mate, tem braseiro  
fogo aceso do passado  
Tem, tem, tem  
raspagem da mandioca  
num festeiro pixurú  
a fornada de farinha  
rosca, cuscuzeiro e biju  
Tem canha, tem doçaria  
pra adoçar mais a doçura  
uma garapa gelada  
melado, rapadura  
Tem, tem, tem,  
no interior desse galpão  
samburá, laço e encilha  
muitas marcas de trabalho  
das águas até as coxilhas  
Se a brisa vem do mar  
traz saudade açoriana  
de quem, um dia, plantou  
sonhos na terra pampeana  
Foi num galpão açoriano

que num jogo de capote  
negros olhos insulanos  
me prenderam num só bote  
Que este galpão açoriano  
sobreviva em tradição  
Gira que gira, boi tafoneiro  
Pra sempre neste rincão  
(Ivo Ladislau e Carlos Catuípe, 2004).

Airton Camargo, na entrevista que realizei com ele, disse que na sua infância presenciou o que acontecia nos serões nos trabalhos na Tafona, dizendo: “[...] [m]eu pai rapou muita mandioca, raspa a mandioca, fazer as noitadas, dava os namoriscos de tafona e tetete; raspar as mandiocas, fazer biju e aí vai, tipiti, até está numa das músicas que fala em tipiti, e é a música Estância da Serra, me parece [...]” (Airton Camargo em depoimento pessoal, 2021). Depois, começou a cantar a música Estância da Serra, de Antônio Augusto Fagundes e Neto Fagundes, da 1ª Tafona da Canção, festival que o criador, Airton Camargo, tanto se orgulha, e cantarolou “[...] O amor é o sumo que se escorre lento / No tipiti pra que ninguém se esqueça. / Depois da safra eu rodo em movimento / Alambicando canha de cabeça (Antônio Augusto Fagundes e Neto Fagundes, 1989). Ainda explicou o que seria a “canha de cabeça”. “[...] Canha de cabeça é quando vai no alambique, aí não é tafona, mas o método é quase o mesmo, o alambique, aquela primeira cachaça que sai é a que chamam canha de cabeça, é forte! [...]” (Airton Camargo em depoimento pessoal, 2021).

A outra música que destaco é “Nzinga Mbandi”, de Mário Tressoldi e Chico Saga. A intérprete Lomma fez uma apresentação que lhe rendeu o prêmio de melhor intérprete do festival. Esta música exalta a força representativa da Rainha negra para com seu povo, que enfrentou o colonizador português e é símbolo de resistência. Cabe um comentário, trazendo novamente a música da 13ª Tafona, “Réquiem por uma Rainha”, de Ivo Ladislau e Beto Bollo, que descreve o ritual de despedida da Rainha Ginga por seu passamento.

Interessante é a ligação com o Grupo Maçambique de Osório desses dois trabalhos, “Réquiem por uma Rainha” e “Nzinga Mbandi”. Em Réquiem por uma Rainha, integrantes do Grupo Maçambique de Osório estiveram no palco em 2001, conosco (como escrevi há pouco ao comentar a 13ª Tafona, eu estava presente com eles no palco) e, a música Nzinga Mbandi, segundo Bittencourt, foi utilizada numa performance de homenagem à Rainha Ginga e à cultura maçambiqueira, por dançantes Maçambiques, para representar a despedida da Rainha, seu passamento, e esta homenagem ocorreu num momento importante da Festa de Nossa Senhora do Rosário, logo após as escolhas por sorteios realizados pelo

[...] padre Gibrail para a festa do ano seguinte do novo Festeiro, novo Capitão do Mastro e do primeiro casal de Noveneiros. Esse é um dos pontos culminantes e de grande expectativa da festa. A comunidade negra toda se envolve na escolha das pessoas que terão para o ano seguinte, a responsabilidade sobre a organização da Festa de Nossa Senhora do Rosário ou específica obrigação religiosa [...]. [...] Em seguida, o grupo de dançantes Maçambique realiza, dentro do salão paroquial, uma *performance*.

A pajem da Rainha Ginga Severina Dias vestia uma túnica branca, enquanto oito Maçambiques a conduziam, simulando um ritual fúnebre seguiam a passos lentos, ao som da letra e música **Nzinga Mbandi**, de autoria dos músicos e compositores Mário Tressoldi e Chico Saga, interpretada pela Loma na 16ª Tafona da Canção Nativa de Osório (BITTENCOURT, 2006, p. 194-195).

Por esse trecho do relato de Bittencourt, pôde se ver que os integrantes do Grupo Maçambique de Osório tiveram a iniciativa de utilizar uma música que é **externa aos cânticos tradicionais da cultura do Maçambique** que são repassados pela oralidade, num momento dos mais esperados pela comunidade negra maçambiqueira acima citado, para representar, com a força sonora e a interpretação forte e consistente de Lomma na gravação, um dos momentos mais emocionantes, que é o passamento da Rainha Ginga, ao mesmo tempo, mostrar com força, com expressividade, a negritude, exaltando-a.

#### NZINGA MBANDI

Nzinga Mbandi, Nzinga Mbandi, Nzinga Mbandi  
Mulher guerreira da África negra  
Buscando os sons de tua história  
Tambores vão se acordar  
O cortejo coloriu a sala  
Quando um Nzinga Mbandi apareceu  
A nobreza ficou espantada  
Tantas faces numa só mulher  
Era tempo de buscar conquistas  
Descobertas e escravidão  
Portugueses (brancos) e africanos (negros)  
Duas cores a se contrastar  
O desprezo com a negritude  
Habitava a mente lusitana  
Foi insulto a rainha Nzinga  
O convite a sentar-se ao chão  
E a negra com seus olhos negros  
Tinha escravos de vestido branco  
Uma delas se jogou por terra  
Pra seu corpo lhe servir de trono  
A guerreira cheia de artimanhas  
Silenciou a voz do invasor  
Com palavras demarcou seu chão  
Exaltando o som de sua cor  
Com a escrava que serviu de trono  
Presenteou o nobre português  
E falou que no mesmo lugar  
Não sentava mais de uma vez  
Nzinga Mbandi nunca pereceu  
Os congados do mundo renovam sua vida  
Quando voltam no tempo pra maçambicar  
Os tambores e as cores agora são livres  
E se enchem luzes a lhe reverenciar  
(Mário Tressoldi e Chico Saga).

### 5.1.7 Critério 7 – Da 20ª a 28ª Edição

As edições 20ª até 28ª, somando-se à XI Tafoninha, trazem duas linhas para classificação das músicas, Manifestação Rio-grandense, ou somente Linha Rio-grandense, e a Linha Litorânea. Diante da relativa estabilidade regulamentar, neste período, observa-se nas canções certo caráter de incidência de repetição, tanto de autores, quanto de temas, então foram feitas escolhas pontuais, de modo a fazer um recorte representativo de todo o período.

Estas duas linhas criadas são diferentes das duas linhas da 18ª edição, de 2007, quando eram Linha de Manifestação Campeira e Linha de Manifestação Rio-grandense. Essas quatro linhas diferem não somente na nomenclatura quanto nos conteúdos e intenções. Das linhas de 2007, 18ª Tafona da Canção Nativa, nitidamente, a de Manifestação Campeira parece querer contemplar quase exclusivamente os temas que tratam das lides campeiras<sup>112</sup>, enquanto que a de Manifestação Rio-grandense é mais ampla, podendo abarcar qualquer outra manifestação cultural formadora do Estado do Rio Grande do Sul (Litorânea, Serra, Missões, Fronteira, outras representações culturais e étnicas que não seja a do campeiro), ou seja, a linha “privilegiada” com exclusividade neste caso seria a de Manifestação Campeira (embora Missões e Fronteira sejam adequadas à Linha Campeira). Nesta edição, inclusive, teve a premiação “Tafona de Ouro”, que significa a campeã máxima dentre as campeãs das duas linhas recém criadas para premiação, claramente inspirada na “Calhandra de Ouro” da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, tendo sido considerada pelo júri técnico a grande campeã a música “Quando o Poncho Bota Culo”, de José Carlos Batista de Deus, Eduardo Muñoz e João Bosco Ayala, um chamamé com temática campeira, que venceu a linha campeira também.

Nesta edição da 18ª Tafona da Canção Nativa, a vencedora da Linha de Manifestação Riograndense foi a música “Duas Redes”, de Nilton Júnior, que foi a primeira música em que Adriana Sperandir foi premiada como Melhor Intérprete. Dali, seus trabalhos e as composições de Adriano Sperandir, seu esposo, passaram a ter visibilidade, começaram a ficar conhecidos no meio dos festivais. O Jaime Vaz Brasil era jurado nesta edição, gostou muito do canto da Adriana Sperandir e foi oferecer uma letra para que eles fizessem parceria, então Adriano Sperandir fez a melodia em “Tambores de Dandara”, que foi para o Reponte da Canção Nativa em São Lourenço do Sul, e teve êxito, ao mesmo tempo que passaram a ficarem conhecidos por muitos outros compositores e ganharem uma boa reputação musical no meio, alavancando suas carreiras (Adriana Sperandir, em depoimento pessoal, 2021).

---

<sup>112</sup> Campeiro: “[...] pessoa que executa com habilidade os serviços de campo, que monta bem, que vive e trabalha no campo, que entende de tudo o que se relaciona com a criação de gado. || Aplica-se também aos objetos de uso no campo ou apropriados para trabalhos de campo” (NUNES, 1996, p. 85).



Diferentemente destas, da 20ª edição até a 28ª e XI Tafoninha (preparatória para a 29ª edição), as linhas para classificação foram dispostas em Linha de Manifestação Rio-grandense, ou somente Rio-grandense, e a Linha Litorânea, neste caso, a primeira linha (Rio-grandense) sendo de alcance mais amplo, a segunda (Litorânea) privilegiando os temas litorâneos. Sendo que, na 20ª e 21ª edições, houve premiações em separado para as linhas, e da 22ª até a 28ª, as premiações foram para 1º, 2º e 1º, 2º e 3º lugares, e não por linhas.

Sobre as linhas e suas polêmicas, perguntei na entrevista ao organizador de várias Tafonas e sempre colaborador Júlio Ribas, os motivos que levaram à criação das linhas para premiação. Júlio Ribas (2021) disse que não lembra exatamente quando as linhas começaram a existir, lembra que pela 13ª em 2001, talvez até antes, havia linhas para classificação, as músicas eram escolhidas, mas concorriam em igualdade aos prêmios de 1º, 2º e 3º lugares, sem modificações da 1ª até a 17ª Tafona. Como não temos os regulamentos antes da 18ª, não podemos confirmar o aspecto das linhas para classificação, mas, pelo que me recordo das inscrições que fiz, entendo que era assim mesmo, e se vê pelos resultados que não havia linhas para premiações. Da 18ª em diante, como demonstrei acima, as linhas apareceram para serem premiadas em separado. Eu também havia perguntado ao criador da Tafona, Airtton Camargo (2021), ele entende que não precisava ter linhas, mas respeita a opinião dos outros e disse não ser dono da Tafona. Assim como perguntei para Adriana Sperandir, que veio a participar da Tafona mais tardiamente, portanto, nem pegou a fase que não havia premiação por linhas.

Deduzo, pelas entrevistas e pela experiência nos longos anos de participação na Tafona da Canção Nativa, que o surgimento das linhas para premiação diferenciada foi pelas pressões de ambos os lados, os que se entendem mais ligados ao estilo campeiro, tanto algum músico do Litoral, mas também pessoas da organização que viam a Tafona entrar no circuito dos festivais e via a necessidade (talvez por pressão de músicos e compositores de outras regiões do estado) de contemplar mais as músicas de estética dos outros festivais nativistas; e a pressão dos daqui do Litoral, os músicos e compositores que, no decorrer das edições da Tafona, foram ampliando seus espaços e participações, compondo tanto no estilo das músicas com tema açoriano, como as de Maçambique e ganharam força à medida que arrebatarem vários prêmios. Então, essas pressões podem ter levado à criação das linhas para poder contemplar com prêmios todos os segmentos culturais do Litoral Norte, sem esquecer do “campeiro/nativista” que vinha desenvolvido no contexto todo do certame estadual. Pode-se ver algo semelhante na manifestação de Romildo Bolzan Jr. que, no libreto das letras e programação da 18ª edição, num texto de abertura escrito por ele como Prefeito Municipal na época, em que entende, pelas suas palavras que “[...] [a]través destes dois segmentos será possível congrega as diversas tendências que formam o movimento musical nativista do Rio Grande do Sul [...]” (BOLSAN JR, 2007).

Sobre essas divisões, Della Mea (2016) também verificou a existência, com temas “[...] fortemente ligados à sua terra, com grande influência do folclore e da cultura açoriana e afrodescendente. Há praticamente uma divisão ao meio no festival entre as músicas campeiras, com inspiração na identidade dos gaúchos pampeanos, serranos e, mais raramente, missioneiros e as músicas que representam no palco a defesa do rico folclore da região do litoral norte do Rio Grande do Sul [...]” (DELLA MEA, 2016, p. 73).

Quando de sua pesquisa, Della Mea analisou o fato da Tafona ser realizada junto ao Rodeio Crioulo Internacional de Osório, o que, na análise dele, “[...] muitas vezes faz com que o público que o prestigia seja, em sua maioria, identificado com as músicas mais campeiras, o que pode não se aferir no contexto da população da cidade. É uma importante contradição que se verifica no evento [...]” (DELLA MEA, 2016, p. 73).

Este é um fator que eu me questionava, portanto perguntei ao Júlio Ribas sobre o assunto neste diálogo que traz revelações importantes de pressões e amarras de certa forma impostas pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho) à Tafona, em razão de estar dentro do Rodeio:

*Pedro:* Há alguma ligação, relação da atividade da Associação Sesmaria com o MTG e CTG, ou com o Movimento Nativista, e há nesta relação com a Tafona uma necessidade de ser feita dentro do evento Rodeio? Essa questão toda, eu queria que tu falasse um pouco disso, pela tua experiência.

*Júlio:* Na verdade, assim, ó, o Rodeio, sim, a entidade que vai fazer o Rodeio tem que ser filiada ao MTG, o Rodeio, e a Sesmaria é integrante do MTG, nós temos uma entidade filiada ao MTG, como desde o início que precisou fazer Rodeio, tinha que ser uma entidade que tivesse filiação com eles. Mas a Tafona não. A Tafona não há necessidade de ser filiada ao MTG. Por que como tem, são músicas diferentes, as vezes tem uma que o MTG até hoje...

*Pedro:* livres daquelas estruturas de regulamentos dentro do CTG, né? Que é o Movimento Tradicionalista Gaúcho e do Centro de Tradições Gaúchas?

*Júlio:* É, mas eles, assim... Então, a preocupação da Sesmaria com relação ao MTG seria só referente ao Rodeio. Falou em Rodeio, ela é filiada? É. Tá em dia? Tá. Pra eles é importante isso. E aí é ter aquele cuidado. Ah, **tem que ser música gaúcha pra tocar lá no Rodeio**, tem que ser isso, um não sei o que, o cara não pode usar o lenço assim, ou aquelas historinhas de sempre.

*Pedro:* Exigências, né?

*Júlio:* É. Mas a questão da Tafona, não. Era um evento que estava ocorrendo dentro do Rodeio. Tanto que naquela época, tu deve lembrar, que teve shows aqui do Jair Rodrigues, teve Elba [Ramalho].

*Pedro:* Sim, J. Isso aí o **MTG não permitiria se fosse no Rodeio**. Mas como era um evento da Tafona. Claro que futuramente, mais um tempo depois o **MTG botou o dedo e conseguiu estragar**, né! Conseguiram exigir que não tivesse mais. Tanto que **uma vez o Rodeio não saiu aqui por causa de um Bonde do Forró**.

*Pedro:* E o fato de estar dentro do Rodeio, por que assim, ó, a pergunta que eu te faço, dentro das estruturas da parte que tu trabalhou e da parte que tu viu, e da administração política, havia uma certa **exigência** de que a Tafona ocorresse dentro do Rodeio Internacional?

*Júlio:* Não, na verdade exigência não tinha [...]. [...] Tu deve ter acompanhado que nós fizemos duas Tafonas que não foram dentro do Rodeio.

*Pedro:* Uma no Ginásio outra na praça.

*Júlio:* É. A experiência, que eu vou te dizer, não foi a mesma. Claro que no Rodeio tu envolve, tu **tá envolvendo toda a comunidade**, e é dentro do

Parque, onde as pessoas já estão lá. Então, é muito mais fácil as pessoas, vê o Rodeio, tem a Tafona, já assiste tudo, né. Então, é essa relação que ligava Rodeio e Tafona, aqui pra nós principalmente, eu acho que é um elo muito forte. O Rodeio tem que sair com a Tafona. Precisa ter a Tafona. E assim como a Tafona precisa do Rodeio. (Júlio Ribas, em depoimento pessoal, 2021, grifos nossos).

### **21ª Tafona da Canção Nativa (2011)**

Destaco o fato de haver duas linhas para concorrer e para premiar, e contemplar os “distintos” segmentos de estilos e temáticas, como já abordei anteriormente. No entanto, observei que o resultado da premiação da Linha de Manifestação Riograndense teve uma polêmica. O festival, no art. 4º do regulamento, estipula que as músicas da linha de Manifestação Riograndense “[...] devem focar usos, costumes e as lides campeiras do Rio Grande do Sul, representando as origens culturais gaúchas, tanto na letra, como na melodia e nos instrumentos musicais utilizados [...]” (Tafona, 2011), enquanto na Linha de Pesquisa Litorânea, “[...] o autor deve abordar, obrigatoriamente, na letra, aspectos identificados à cultura litorânea, seja por sua história, seu folclore, sua musicalidade ou aos usos e costumes do litoral norte [...]” (Tafona, 2011).

No entanto, a vencedora da Linha Manifestação Riograndense foi a música “Gaivotas”, de Olgi Zauza Crejci e Piero Ereno, em ritmo de ares de “chacarera” que retrata imagens litorâneas de mar, com a metáfora das gaivotas que vão e voltam, e a vontade e a esperança de que o amor do personagem também volte, não tratando absolutamente “nada” das lides campeiras, mas sim das vivências litorâneas.

Não se está discutindo a qualidade das canções pelo resultado, mas ficou estranho, pelo fato de a canção Gaivota não trazer elementos da lida campeira, como o regulamento prevê, somente o ritmo seria, talvez, a “chacarera”, uma “influência” platina na música gaúcha e que, às vezes, aparece nos festivais nativistas do estado e em Lages/Santa Catarina, na Sapecada da Canção. A chacarera é um ritmo Argentino de uma bela plástica indiscutível, tem força, é apropriado a performances de expressões vigorosas.

Com relação ao ritmo “chacarera”, pode ser explicada sua presença e aceitação pela questão de integração latino-americana, devido aos interesses de Mercosul. Mas dizer que este ritmo faz parte da formação da cultura do Rio Grande do Sul é forçar uma influência. No entanto, Fernanda Marcon traz uma visão dos músicos que entrevistou em sua etnografia na Sapecada da Canção de Lages/SC, em seu mestrado, e comenta em sua tese de doutorado

O repertório da música nativista inclui chamamés, zambas, chacareras, entre outros gêneros musicais considerados estrangeiros por alguns músicos do sul do Brasil. No entanto, também segundo a explicação destes músicos, a relação histórica advinda da proximidade geográfica, a constituição complexa das fronteiras entre os dois países (tratados, guerras, contrabandos) e mais tarde o surgimento da radiodifusão fizeram com que esses gêneros se aquerenciassem por aqui, não tornando raro o fato de muitos compositores do sul do Brasil identificarem-se com as músicas consideradas como

pertencentes aos países vizinhos. Ao que tudo indica, os trânsitos musicais sempre foram constantes na região e os vetores múltiplos (MARCON, 2014, p. 29).

Não é objeto desta pesquisa, mas cabe a observação para se fazer a diferença entre os nós e os eles. Esta aceitação aparenta se dever mais à aproximação com a cultura platina observada por Marcon (2014) do que por influência real. Teríamos mais aspectos em comum com o caipira da região Sudeste do Brasil do que com a “chacarera”. Nossa região litorânea do Sul do país foi colonizada por portugueses tão qual a Sudeste, temos a língua, a viola, as cantigas de roda e muitas outras características parecidas. Mas parece haver aquela necessidade de se afastar desta região próxima e irmã (Região Sudeste) para traçar a diferença, mesmo que esta não seja uma diferença tão evidente, o que não é objeto novamente, mas me refiro às constantes intenções separatistas do estado do Rio Grande do Sul com relação ao Brasil.

#### GAIVOTAS

Duas gaivotas pequenas  
buscam tatuíras na areia,  
matam nativos anseios,  
no doce afã de pescar.  
É tão lindo nesta vida  
fazer o que o peito sente,  
como nós antigamente  
correndo à beira do mar...  
As gaivotas já se foram  
feito aves de arribação,  
mas um dia voltarão  
revoando no azul do céu.  
Voltes também para mim,  
refazer meu paraíso,  
devolver o meu sorriso  
e os beijos que foram meus;  
O tempo cruza ligeiro,  
e é tão pequeno o meu sonho;  
ver o teu olhar risonho  
de arrebol em arrebol.  
Curtir as ondas do mar,  
bronzear numa brisa amena  
os nossos rostos morenos  
nos mesmos raios de sol.  
Que importa os cabelos brancos  
e as rugas de nossas mãos,  
se toda a minha ilusão  
é tornar, vê-la sorrir...  
Vamos passear pela praia  
andando devagarzinho  
porque os nossos castelinhos  
já não sei mais construir  
(Olgi Zauza Crejci e Piero Ereno, 2011)

Nesta edição, houve escassez de temas “campeiros” (com descrições da lida do campo), mas, segundo avalio, a música que estaria mais “de acordo” com o regulamento para

ser premiada naquela Linha Riograndense seria “Eu Canto Apenas o Barro”, de Lisandro Amaral e Guilherme Collares.

#### EU CANTO APENAS O BARRO

Eu canto apenas o barro  
que cai em pó das taperas...  
que derramam muitas eras  
onde cantando me agarro.  
Repito a rima do barro  
pois barro em barro serei.  
Estou em mim e andarei  
levando o canto senhor  
com barro de parador  
e o pó que um dia serei...  
E ali serei batizado  
benzido de sanga e luz...  
nos quatro cantos da cruz,  
fronteiriço em meus herdados,  
canto o meu tempo – soldado –  
neste meu pago – partida –  
qual uma hóstia unvida  
por barro de rancheiro  
cifra e milonga pariu  
a quinha eterna da vida...  
Nasci de um ninho de barro  
e a ele volta meu sono...  
urna de pampa e abandono,  
sombreado umbu – meu sacrário.  
Relíquia é o verso santuário  
na sanga benta do tempo  
onde bebendo lamentos  
verti lanceiro e taquara  
e agonizei nas coivaras  
da força escura dos ventos!  
O meu pranto viverá  
em cada ser que arre pia...  
quando a milonga nascia  
já voejava o “chajá”,  
voava algum chiripá  
deixando lã nos atalhos  
por cifra em barro eu espalho  
o meu cantar couro cru:  
(se o meu avô foi umbu  
eu sou calhandra em seu galho)  
Se sou calhandra que canta,  
esta é a garganta que tenho!  
Pois no barro de onde venho  
há um clarim em levante,  
hombridade itinerante  
que faz parede e encerra  
os frutos negros da guerra  
pelo perdão no meu pranto  
barro do campo eu levanto  
pra reescrever minha terra  
(Lisandro Amaral e Guilherme Collares, 2011)

Este resultado polêmico é um fato que poderia passar despercebido, mas não passou por Índio Rufino, conhecido compositor e intérprete, ao comentar em 2011 na revista virtual “eventos rima”, escreve:

Parece-me que precisamos rever algumas coisas na Tafona, como por exemplo: um assessor técnico junto aos jurados. Houve uma música que fora maquiada para poder estar entre as classificadas. A música Gaivotas não é e nunca será uma música de manifestação riograndense, não pelo menos naquilo que o festival propõe, se tivéssemos um técnico junto aos jurados isso não teria ocorrido[...]. [...] Ficamos acertados que esse ano houve duas litorâneas vencedoras, para o contentamento dos defensores da causa litorânea (RUFINO, 2011)<sup>113</sup>.

A música que conquistou a Linha de Pesquisa Litorânea foi Jurema e Juremar, de Caio Martinez, Adriano Sperandir e Cristian Sperandir. A letra tem metáforas de elementos de pesca, de maré, e fala da praia de Solidão, em Mostardas, do Litoral Norte do Rio Grande do Sul.

#### JUREMA E JUREMAR

Jurema, moça brejeira  
Da praia de São Simão  
Casou-se com Juremar  
Foi morar em Solidão.  
Sua foi tão certa  
Com o nome do lugar  
Pesqueiro ficava longe  
Difícil de acostumar.

Jurema fazia tudo  
De tudo pra não chorar  
Rezava pro seu amado  
Não dar linha pro azar.  
Um dia enredou a rede  
Jurema ficou sem par  
Afundou feito uma pedra  
Ninguém o pode encontrar.  
A lágrima de Jurema  
Não deixa a maré baixar  
Quanto mais o tempo passa  
Mais Jurema quer chorar  
Iemanjá traga de volta

O pescador Juremar  
Se não secar esse pranto  
O mundo vai inundar  
Jurema fica na areia  
Contando as ondas do mar  
à espera de uma garrafa  
com carta de Juremar.  
Depois de passados anos  
Nunca parou de contar  
Endoideceu pela praia  
Sem a garrafa encontrar.

---

<sup>113</sup> Índio Rufino, na Revista virtual Eventos Rima. Disponível em <<https://www.rima.art.br/eventos.rima.art.br/paginas/t21-2011.pdf>> acesso em 26 jun. 2022.

Dizem que a moça bonita  
Rogou praga contra o mar  
Vai e vem por toda a barra  
Chorando de soluçar.  
E o povo teme o feitiço  
Reza pelo Juremar  
Temendo que o mundo acabe  
Se o pescador não voltar.  
(Caio Martinez, Adriano Sperandir e Cristian Sperandir).

## **22ª Tafona da Canção Nativa (2012)**

Da edição 22ª Tafona da Canção Nativa, houve classificação das músicas por linhas, mas as premiações foram por concorrência em igualdade entre as músicas pelos prêmios de 1º, 2º e 3º lugares. Destaco alguns trabalhos desta edição: a música “De Açúcar e Sal”, de Brucevaine Darde (Vaine Darde) e Loreno Santos. Tema sobre pesca, englobando os fazeres do pescador litorâneo e sua consciência com as culturas e costumes locais, com os "Oilarai", as moendas e série de produtos, os Maçambiques e a "tainha na brasa", culinária que é uma especiaria litorânea. A canção tem como mérito descrever uma das culturas locais, dizer com naturalidade as misturas resultadas dos encontros de cultura.

Outra música de temática de pescador é a pesquisa de João Sampaio, Diego Muller e Erlon Péricles, “Oilarai do Litoral”, relacionada à pesca e seu ofício, traduzindo "naturalmente" as convivências culturais dos “Oilarais” nos cantos "pesqueiros" e o culto dos orixás: “[...] Oilarai, Oilarai / Maré vem,... Maré vai [...] desde cedo enfeitado / pelo dom de ser praieiro / tem a benção do orixá / desse mar sulbrasileiro [...]” (João Sampaio, Diego Muller, Erlon Péricles, 2012).

“En Mi Cantar Paisano”, de Martim César e Miguel Dário Dias, um chamamé que demonstra a intenção da Tafona de internacionalidade relacionada ao Mercosul. O estado do Rio grande do Sul teve parte de sua formação histórica, na região da Pampa, parecida com os outros países vizinhos de língua espanhola, Uruguai e Argentina. Por isso, essa canção em espanhol, cantada pelos argentinos do Grupo El Andén, brinda a integração, e a letra retrata um tempo já passado, que está nas recordações do povo, das territorialidades do lugar onde nasceu: “[...] Tan solo soy un recuerdo / del pago donde naci [...] [...] de tus raíces mi pueblo [...] [...] pero aun vive em mi gente / por más que pasen los años / el rio que hay em mis venas / em mi cantar paisano” (Martim César e Miguel Dario Dias, 2012).

Mas houve polêmica na canção que venceu o primeiro lugar: foi “Boi Canário”, de Pedro Guerra Pimentel, Adriano Sperandir e Cristian Sperandir e Caio Martinez. Uma homenagem ao Bumba-Meu-Boi, que é presente em todo o Brasil, também na região do litoral

norte, bastante lembrado pelo compositor Ivan Therra, com o “Boizinho da Praia<sup>114</sup>”, de Cidreira.

Renato Almeida, em seu livro “História da Música Brasileira”, afirma que “[...] [n]o bestiário brasileiro, os bichos de maior ciclo folclórico são: o *jaboti*, nos contos; o *papagaio*, no anedotário; e o *boi*, nos cantos. De todos, porém, o ciclo do boi é o que tem tido maior influência na nossa vida no interior [...]” (ALMEIDA, 1942, p. 245).

Aqui, em Boi Canário, retratado como este boi-bumbá, celebrado no Brasil, criando asas para o mundo e alcançando os ouvidos e gostos de outros recantos. Esta canção, à época, causou polêmica por não retratar especificamente o boi-bumbá do Litoral Norte, assim “entendido” pelos críticos do momento que, talvez, não tenham entendido o alcance da homenagem, o que parece ter sido entendido pelos jurados, que a apreciaram e deram 1º lugar da 22ª edição da Tafona da Canção Nativa. Para apresentação da música no palco, foram levados elementos como a dança e um boneco do bumba-meu-boi, que encenou a festa do boi-bumbá.

### **23ª Tafona da Canção Nativa (2013)**

Como mencionei na metodologia utilizada para os recortes, por vezes, escolhi músicas específicas e fiz comentários, por outras, efetuei análise da edição como um todo. Esta 23ª edição foi sortida de representações das influências culturais do Rio Grande do Sul, do Movimento Nativista, com influências platinas e do Litoral Norte do estado.

Sobre a temática de lagoas, pesca e outras particularidades do Litoral Norte, temos “Navegador”, de Amaro Radox e Eduardo Freda, “Navegando”, de Rodrigo Bauer e Tuny Brum, “Praieiro”, de Caio Martinez e Adriano Sperandir, “Cidade dos Ventos”, de Cláudio Reike, Mário Tressoldi, Chico Saga, Jean Kirchof e Itá Cunha, e “Siá Nastácia Benzedeira”, de Wilson Tubino e Mário Tressoldi. Nesta edição, não teve nenhuma alusiva às festividades maçambiqueiras.

Da temática relacionada ao campeirismo, tem “Rancheira Véia”, de Eron Carvalho e Sérgio Rosa, “Bendita Essa Gurizada”, de Jaime Brum Carlos, “Só Tô Levando Nos Dedos”, de Silvestre Araújo e Amigo Souza, “Milonga Feitiço Negro”, de Diego Muller e João Sampaio e Marco Aurélio Vasconcelos, que comentei no capítulo I.I desta dissertação, sobre o “candombe”, um ritmo uruguaio de matriz africana, e vem se somar a outras de integração ao Mercosul, como “Chamamecera”, de Jaime Brum Carlos e Sérgio Rosa, onde diz sobre o chamamé “[...] Eu tenho sangue de castelhana, / meio cigana e Guarany. / Uso bombacha, chapéu e faixa / gaúcho e ‘gaucha’ ‘cunhatay’ [...]”; “Um Chamamé... Y nada Más...”, de Diego

---

<sup>114</sup> “[...] BOIZINHO – Variante bastante simples do bumba-meu-boi [...]. [...] O boizinho foi mais popular na região do litoral, entre Torres e Osório [...]” (LESSA e CÔRTEZ, 19756, p. 160).



Muller e Marcelo de Araújo Nunes; e “Por Bailado e Chacarera”, de Rogério Villagran e André Giuliani Teixeira, que recebeu o 1º lugar no festival, “Um Chamamé... Y Nada Más...”, cantada em língua espanhola, fala sobre o chamamé, ficou com o 2º lugar, e “Praieiro”, um tema litorâneo que ficou com o 3º lugar.

Algumas observações são necessárias:

Destaco o candombe “Milonga Feitiço Negro”, por trazer essa pesquisa sobre a origem da milonga e do candombe e como se fundem, sendo ambos de matriz africana. Também os dois chamamés, “Chamamecera”, o título com espanholismo, e “Um Chamamé... Y Nada Más”, em espanhol, completando com a chacarera “Por Bailado e Chacarera”, que foi executada com força e expressão, como é característico da chacarera.

Estavam no júri da 23ª Tafona da Canção Nativa os jurados Antônio Augusto Fagundes, Don Araby Rodrigues e Salvador Lambert, pessoas ligadas diretamente ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, com livros e poemas publicados sobre o assunto. Completavam o júri Luiz Carlos Borges, acordeonista com história expressiva na música do nosso estado, fronteiro, cultuador e defensor do chamamé; e Kleiton Ramil, um músico e compositor eclético, que já sentiu o sabor do sucesso da indústria cultural.

Esta formação pode ter influenciado o fato de ser uma edição em que, embora com temas diversificados, houve predominância dos temas relacionados ao campeirismo, uma vez que são músicas que foram escolhidas em uma triagem, normalmente com mais de 500 músicas inscritas, o que se refletiu no resultado, com uma chacarera e um chamamé em 1º e 2º lugares. O 3º lugar ficou com “Praieiro”.

#### **24ª Tafona da Canção Nativa (2014)**

Nesta edição destaco: “O Catador de Conchas”, de Nilton Júnior, que se encanta com o som que traduz um mundo imaginário. “[...] Das marcas que o mar deixou / na pele suave da areia / há uma que sempre traz / a voz do lar das sereias / forjada de água e sal / fascina o olhar do poeta / que busca por terra e mar / metade que a completa [...]” (Nilton Júnior, 2014). Assim como desenvolvi a discussão sobre objetos e coisas em capítulo anterior, podemos pensar, pelo ângulo da poesia de Nilton Júnior, a concha que ele descobre à beira-mar traduz para ele sons encantados, mas são construções de sua mente, porém que transformam a concha de “objeto” em coisa, em razão do sentido e das sensações que nele provocam, que se coisificaram enquanto tiveram papel na construção da poesia. A poesia é poesia pelo que ela diz e não necessariamente pelo que está escrito no papel. Podemos extrair entendimento semelhante pelo que escreve Ingold:

[...] a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (INGOLD, 2012, p. 29).

A música “Quilombola”, de Chico Saga e Mário Tressoldi, apresenta uma pesquisa que fala das comunidades quilombolas, como a do Morro Alto, constantemente lembrada nas canções alusivas à cultura maçambiqueira, e descreve no verso final várias outras comunidades quilombolas da região, tema este necessário, pois a invisibilidade a que estas comunidades são submetidas enfraquecem suas lutas por reconhecimento territorial, por isso a importância desses temas. “Eu trago a força da África mãe / e a resistência da negra cultura / meu braço ajudou a erguer o país / que a ferro e fogo me fez prisioneiro / Rincão dos Negros, Serra do Tapes / Casca, Teixeiras, Moçambique, Limoeiro / Quinondongo, Capororoca, Sapucaí / Mirinzau, Maracassumé, Pericumã, / Burado do Tatú, Itapuã, Palmares (Chico Saga e Mário Tressoldi, 2014). A música recebeu o prêmio de 3º lugar, e o reconhecimento do público como melhor música na opinião popular.

“Caborteiro”, de Rogério Villagran e André Teixeira. “[...] Caborteiro e cosquilhoso, / sempre com cismas de potro, / tem um penacho no toso, / pra ser distinto dos outros [...]. [...] O lombo deste ventena / não é pra qualquer encilha, / pois por pouco se envenena / e não respeita a forquilha [...]” (Rogério Villagran e André Teixeira, 2014). Canção que descreve em versos o cavalo “[...] manhoso, arisco, infiel, velhaqueador, que não se deixa pegar [...] (NUNES, 1996, p. 77-78). Contém o linguajar campeiro, com termos e signos característicos de conhecedores da lida campeira.

## **25ª Tafona da Canção Nativa (2015)**

A música “O Naufrágio de Bento Gonçalves”, de Douglas dos Anjos e Rafael Fofonca Pires, pelo título, pode nos remeter a um possível naufrágio do líder da Revolução Farroupilha, Bento Gonçalves. Mas esta canção descreve o naufrágio de um barco rebocador com o nome de Bento Gonçalves nas águas da Lagoa da Pinguela, em Osório, fato ocorrido em 1947.<sup>115</sup> O naufrágio deixou traumas profundos na comunidade osoriense, pois o barco transportava 20 pessoas que se dirigiam a um comício que ocorreria em Maquiné/RS, que à época era distrito de Osório, chovia e ventava muito e o barco tombou, tendo somente dois tripulantes se salvado, e 18 pessoas morreram. Esta música atinge um dos propósitos idealizados por Airton Marques Camargo, ao criar a Tafona, contar as histórias desta terra em música.

---

<sup>115</sup> Informações adicionais no site Litoralmania, disponível em <<https://litoralmania.com.br/maior-desastre-ocorrido-em-aguas-da-regiao-completa-70-anos-neste-20-de-setembro/>> acesso em 27 jun. 2022.

## O NAUFRÁGIO DE BENTO GONÇALVES

Do porto se ouviu um apito  
que ecoou pelo céu de Osório  
nos lenços jogados ao vento  
um último alento a quem nunca voltou

20 homens subiram a bordo  
do velho rebocador  
tinha o nome de Bento Gonçalves  
das ventas soltava vapor [...].

[...] De repente a Lagoa Pinguela  
pôs um fim à festiva viagem  
quem viveu pra contar a história  
incansável, nadou para a margem

outro bravo lutou contra as águas  
agarrando-se na chaminé  
quem marcou o local do desastre  
do naufrágio do Bento Gonçalves [...]  
(Douglas dos Anjos e Rafael Fofonca Pires, 2015).

### 26ª Tafona da Canção Nativa (2016)

Desta edição, cabe destacar “Maria Fumaça”, de Sélvio da Rosa Neto e Paulinho Dicasa, apresentada por Paulinho Dicasa e a Tribo Maçambiqueira, contada ao som dos tambores maçambiqueiros parte da história da ferrovia de Osório, que dava esperança de “desenvolvimento econômico” à região. Irmão Jacob José Parmagnani (2004) conta em “Memórias de Conceição do Arroio – o trenzinho” que

A construção da ferrovia *Palmares-Osório* foi terminada antes do tempo previsto. Havia quatro estações: a terminal, de *Palmares do Sul*, a de *Rancho Velho*, a de *Passinhos* e a terminal de *Osório*, com armazéns e oficinas para reparos. O povo de Osório, contente, fez apressar a festa de inauguração. Foi no dia *15 de novembro de 1922*, no 23º aniversário da Proclamação da República. Compareceu o Governador do Estado, Borges de Medeiros (PARMAGNANI, 2004, p. 318-319).

Eis os versos da composição vencedora desta edição de 2016:

#### MARIA FUMAÇA

De Osório a Passinhos  
Rancho Velho, Palmares do Sul  
Lentamente passava o trenzinho  
Percorrendo os caminhos  
Dos verdes campos e sumindo  
No horizonte azul

Lá vai a Maria Fumaça  
Deixando fumaça pra trás  
Era o trenzinho de Osório  
Que hoje não existe mais

Lá vem a Maria Fumaça

Rumo à sua estação  
Nos vagões vem sua história  
Com um pouco desse chão

Era um cavalo-de-ferro  
Num galopito manhoso  
Não aceitava mau tempo  
Mesmo um pouco vagaroso

Tinha uma missão importante  
Transporte daquele tempo  
Eta! Maria Fumaça  
Limosine do momento  
Muita gente desconhece  
História desse rincão  
Um trenzinho do passado  
Com sua humilde estação

Fazia suas viagens  
Numa trajetória rural  
Era a Maria Fumaça  
Desbravando o Litoral  
(Sélio da Rosa Neto e Paulinho Dicasa, 2016).

Esta canção transmite um ar de saudade, na singeleza e beleza da melodia e o canto de Paulinho Dicasa, com os tambores da Tribo Maçambiqueira, associados ao violão sete cordas ponteando os bordões em respostas à viola, e um lindo e afinado vocal. Foi reconhecida pelos jurados que lhe conferiram o 1º lugar do festival.

### **27ª Tafona da Canção Nativa (2017)**

Esta edição do festival foi a primeira em que eu participei através de uma música que veio da Tafoninha, no caso, foi da IX Tafoninha, etapa prévia à Tafona nacional. A música que classifiquei é “O Menino”, de Pedro Guerra Pimentel e Vaine Darde. Esta composição foi resultado de uma criação interessante, que pode ser objeto de um artigo futuro, ela nasceu de um sonho que tive, em eu cantava a música, com o tema, melodia, tudo completo. Acordei naquele dia pelas 6h da manhã, com a música e o tema ainda na cabeça, tratei de gravar o que lembrava, pra não esquecer, pois é muito fácil esquecer, ainda uma composição que tem toda uma complexidade de ineditismo. Como não lembrava da letra que havia no sonho, mas lembrava do tema, esperei até 11h e liguei para meu parceiro e amigo Vaine Darde. Cantarolei a melodia e o tema e ele se apaixonou. Mandeí pra ele um esboço. Às 12h30min aproximadamente ele me ligou e enviou a primeira parte da letra, comentei com ele o restante, dando-lhe ideia do que eu achava que faltava, e às 18h ele me enviou o restante. Ficou o resultado que está gravado no CD da 27ª Tafona da Canção Nativa.

#### **O MENINO**

Era um menino que inventava história,  
Um desses órfãos do nosso país

Filho das ruas, onde a infância mora  
Entre o lixo, pedra e meretriz.

Era um menino que não tinha escola,  
Mas que a vida tornou aprendiz  
Do vício-ofício do crack e da cola  
Onde a morte vive por um triz.

Eis que o destino armou o menino  
Com ferro e fogo, com ódio e fuzil.  
Pois quando a fome come o desatino  
Menino é homem de atitude hostil.

Ah! Salve o menino!  
Ah! Salve o menino!  
Era um menino com seus desafetos  
Buscando um jeito de sobreviver  
Nos vãos das ruas, sem trato, sem teto,  
Igual a tantos que vão se perder

Esse menino, ao subir o morro,  
Ouvindo acordes em um barracão  
E entre outros encontrou socorro:  
Violou a sina e se tornou canção...  
(Pedro Guerra Pimentel e Vaine Darde, 2017).

Também entendo bastante representativa, por trazer muitas das representações identitárias cantadas ao longo desses anos todos de Tafona, a canção vencedora, “Um Mate de Doze Braças”, que ganhou melhor tema campeiro, com uma bela melodia e poesia sobre o mate, a bebida que tem a identificação direta com o gaúcho, herança do costume indígena, aliado à metáfora com o “laço de 12 braças”, que é um dos instrumentos essenciais na lida com o gado, as doze braças é o tamanho do laço utilizado no trabalho. “[...] Meu mate de pouca erva / cuia grande, ondulada / seio que aninha as mãos / para adoçar as madrugadas / meu mate de doze braças / que outrora em suas mãos / traz o sabor de seus lábios / na palma dessa canção [...]” (Tuny Brum e Kuka Pereira, 2017).

O segundo lugar ficou com “Batuque Derradeiro”, de Bilora, um tema que trata da religiosidade de matriz afro, “[...] quem vem lá chegando de fora, ê? / pelo som, guerreiros de glória, ê / vem contando sua história / e tudo que ficou na memória, ê [...] [...] Meu orixá, Odoya, Oxum mareia / Edun Ará e Okutá Ylê Aiye yá / Ô tamboreiro Oió iorubá / Ogum iê epahei oyá [...]” (Bilora, 2017).

Cito ainda “Dois Cantadô”, pesquisa de Diego Muller, Erlon Pérciles e Guilherme Castilhos, com elementos de origem açoriana, “[...] Tu tem a alma açorita, / do português que ‘chegou’... / - Rangendo lerdas cantigas, / que o tempo nunca mudou / Eu tenho sangue caboclo, / do que no branco ‘restô’... / - Repetindo nas dez ‘corda’ / o que o vento me ‘soprô’! [...]” (Diego Muller, Erlon Pérciles e Guilherme Castilhos, 2017). Finalmente, destaco “Bandeira de São José”, de Carlos Roberto Hahn e Loreno Santos, que descreve as festas dos santos, com o sincretismo da cultura afro-açoriana. “[...] ‘Hoje é dia de São José /

levantemo a bandeira de São Tomé / hoje é dia de São Tomé, / levantemo a bandeira de São José! [...] [...] Nós cantemo as quadrinhas, / tocando forte o tambor, / saudando o Rei e a Rainha, / acompanhando a imagem do andor! [...]” (Carlos Roberto Hahn e Loreno Santos, 2017).

### **28ª Tafona da Canção Nativa (2019)**

Esta foi a última edição da Tafona Nacional realizada. Depois, no mesmo ano, foi realizada a XI Tafoninha, que já analisei na etnografia do evento, em capítulo anterior. A destacar a canção que ficou em 1º lugar, “Folia Santa ao Divino”, de Diego Muller, Erlon Péricles e Caio Martinez. Uma pesquisa sobre Folias do Divino e cantos Ternos de Reis: “[...] Oh, senhor dono da casa / Esta é a nossa saudação... / a folia vai chegando / com a bandeira na mão [...]. [...] E qui parto, comovido, / Se a cantoria cessamos... / - Sigo, cruzando a jornada!... / ...Mas noutra feita voltamos! [...]” (Diego Muller, Erlon Péricles e Caio Martinez).

Nesta 28ª edição, também entrei como participante através da X Tafoninha, com a música “Abelhas Africanas”, Pedro Guerra Pimentel e Carlos Roberto Hahn. Aqui, trazemos a temática da escravidão sofrida pelos africanos, citando e fazendo metáfora do zumbido da abelha com o “Zumbi”, que foi o líder maior da resistência à escravidão no Brasil, e com a mensagem de que esses assuntos, embora trágicos e causem dor pelas atrocidades que foram cometidas, devem ser lembradas para não mais aconteçam. “[...] Zumbi, Zumbi, Zumbi, Zumbi! / por todos os saberes, oh, Zumbi... / o teu zumbir é de abelhe e mel. / não sabe da zanga do zangão / que fere com ferrão de fel [...]. / [...] A chibata sabe da dor causada! / a proferida e quase sempre revidada / deve ser lembrada pra não ser revivida” (Pedro Guerra Pimentel e Carlos Roberto Hahn, 2019).

Neste capítulo tivemos uma mostra da trajetória dos 33 anos de existência do Festival Tafona da Canção Nativa, que teve sua criação sonhada e realizada por Airton Marques Camargo em 1989, a quem todos os que admiram música, arte, cultura, podem agradecer, pois este enfrentou muitas barreiras e críticas, mas foi visionário e realizou um festival nos moldes do movimento nativista, mas que, pelo seu formato, entregou à comunidade do Litoral Norte a oportunidade de conhecer não somente a identidade já consagrada nos demais festivais, a do gaúcho, mas outras nuances do povo formador do Litoral Norte, através das pesquisas relacionadas a esses temas e compostas pelos autores, que trouxeram elementos dos açorianos, dos negros, a cultura maçambiqueira, e outros aspectos da história de Osório, infelizmente, ainda, a identidade indígena estando invisibilizada.

## 6 CONCLUSÃO

Os festivais surgiram no estado do Rio Grande do Sul a partir do início dos anos 70 como uma resposta identitária à indústria cultural da época, em que se intensificavam a importação de modas, estilos de vida, produtos e imagens massificadas, processo em franco desenvolvimento ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando surgiu a Califórnia da Canção Nativa (1971), que deu origem ao Movimento Nativista. Esta interpretação da motivação de origem dos festivais é o que se depreende da entrevista de Colmar Duarte, um dos criadores da Califórnia da Canção, para a Revista Fronteira Nº 3 (2004), ao dizer que, sem maiores pretensões, estavam quebrando os preconceitos para com as vestimentas, músicas e modo de falar do “gaúcho” (DUARTE, 2004), para ele, um homem que se desenvolveu criando uma cultura específica no trato com gado e cavalo, e no que escreveu em seu livro “Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha”, sobre “inimigos” da *Califórnia*:

[...] [a] falta de interesse dos poderosos órgãos de divulgação que – por força de esquemas – não divulgam o que a *Califórnia* faz pela nossa cultura, ao passo que mantém, em suas redes de jornais e emissoras de rádio, colunas e programas especiais para músicas e artistas estrangeiros, transformando o Brasil na mais pacífica colônia cultural” (DUARTE, 2000, p. 49).

Também do que escreveu o jornalista Osmar Meletti na contracapa da 1ª Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, considerando o evento fundante como “[...] divulgação daquilo que realmente poderá fazer com que nosso Estado venha a inserir no contexto nacional a sua música, a exemplo dos baianos e outros [...]” (MELETTI, 1971).

O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) já estava em plena ascensão, desde os anos 1950, com o alastramento dos Centros de Tradição Gaúchas (CTG) por todo o território nacional, coincidindo com a diáspora de gaúchos para os estados brasileiros. No âmbito dos festivais do estado, as criações dos festivais pelo interior foram apoiadas e incentivadas pelos CTGs, e nos regulamentos dos festivais se impunham condições, desde a roupa que poderia ser utilizada no palco, até formatos de composição e limites de tipos de instrumentos musicais a serem usados, que se adequassem à identidade idealizada do que é ser gaúcho, de certa forma, acompanhando a visão do MTG.

Assim, os festivais nativistas se desenvolveram com este formato, excluindo outras manifestações culturais, identidades e representações étnicas, em razão de que não estariam adequadas ao que se idealizou como música nativa, esta a que priorizava a figura do gaúcho, devendo os temas abordarem os usos e costumes da vida no campo, mas especificamente sobre as particularidades do trabalho pecuário.

Entretanto, as disputas identitárias são constantes, e em alguns festivais outras manifestações identitárias afloraram, como na Tafona da Canção Nativa de Osório. Neste evento, em razão da premiação destinada às pesquisas sobre as culturas do território

litorâneo, surgiram representadas no mesmo palco “nativista” outras identidades: a açoriana, e portuguesa, de matriz europeia, e os Maçambiques, de matriz afrodescendente, quebrando a hegemonia da identidade campeira, contudo, permanecendo inviabilizada a identidade dos primeiros povoadores desse território, a indígena.

Essas disputas de identidade com base étnica foram expressas nas letras, melodias e performances das músicas no palco da Tafona, onde aparecem fronteiras simbólicas criadas e estabelecidas pelos grupos étnicos presentes no estado e no Litoral Norte, havendo, inclusive, autores interessados em mostrar mais a representatividade de uma ou outra etnia, utilizando-se de elementos desses grupos étnicos, como, por exemplo, os autores que não têm “origem” açoriana, mas pesquisam sobre o tema e apresentam-se no palco, assim como as músicas que apareceram com elementos inspirados na cultura afro-litorânea da Festa de Nossa Senhora do Rosário, o “Maçambique”.

Bittencourt Jr (2006) entende a utilização desses elementos do Grupo Religioso e Cultural Maçambique por compositores de fora desta comunidade tradicional como apropriação cultural, e é crítico à apropriação dos símbolos e signos que são religiosos e sagrados para a Comunidade do Maçambique, de forma indiscriminada, sem nenhuma espécie de retorno à comunidade, ou adesão às suas lutas e reivindicações, e com o descaso dos órgãos oficiais (que são geridos por pessoas físicas, escolhidas num processo político de interesses) com o “[...] ‘núcleo duro’ desse aporte simbólico [...], [...] relegado a uma esfera marginal [...] e fora do amparo legal das leis patrimoniais do país (BITTENCIURT JR, 2006, p. 367), fato este que é reflexo da invisibilidade das culturas minoritárias.

De qualquer forma, Bittencourt (2006) conclui como uma forma de **resistência** a apropriação do Maçambique, com o que concordamos em razão da invisibilidade histórica dos elementos culturais de matriz africana, principalmente no estado do Rio Grande do Sul, pois esta visibilidade do ritmo e da cultura maçambiqueira levada aos palcos dos festivais nativistas proporcionou um amplo conhecimento sobre a existência desta cultura de matriz africana, e que tem muitas semelhanças com as congadas praticadas no Brasil, como afirma Prass (2013), despertando em outros músicos e compositores do circuito dos festivais nativistas a vontade de conhecer mais e pesquisar sobre o assunto, inclusive compor músicas alusivas a esta cultura tão bonita praticada pelos descendentes do Quilombo de Morro Alto e outras localidades do Litoral Norte.

Algumas conclusões a respeito das identidades tratadas na dissertação, à luz da teoria de Castells (2018) sobre identidades, podemos dizer que a “identidade campeira”, em relação à cultura nacional e global de massa, pode ser analisada como “**identidade de resistência**”. Porém, em razão da sua hegemonia de representatividade tanto nos festivais nativistas, incluindo a Tafona da Canção Nativa, como nos meios de comunicação que reservam espaço a manifestações culturais do estado do Rio Grande do Sul, como nas manifestações dos



órgãos oficiais, tendo estabelecido várias leis reforçando a identidade do “gaúcho” como a identidade representativa de todo o povo deste território, com isto, invisibilizando as demais, assim, na ótica de Castells (2018), a “identidade campeira” pode ser entendida como **identidade legitimadora**.

A identidade feminina que aparece nos festivais nativistas e que, dentre estes, teve maior participação na Tafona, pode ser avaliada como **identidade de resistência**, “criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação” (Castells, 2018, 56), não podendo, ainda, ser considerada **identidade de projeto**, pois os festivais nativistas são um braço do Movimento Tradicionalista, que tem a identidade idealizada do gaúcho centrada na figura masculina e suas bases ligadas ao conservadorismo, machismo, reservando um lugar secundário à mulher que, para mudar, teria que haver uma transformação, redefinindo sua posição nesta sociedade patriarcal, e, ao que parece, nestes primeiros espaços conquistados pelas mulheres, não se vislumbra tal transformação. Não se vislumbra tal transformação, ao menos em curto prazo. No entanto, movimentos como “O Peitão” apontam que há clamor por transformações, restando verificar seus desdobramentos no futuro.

Sobre as identidades negras, a Tafona da Canção Nativa foi responsável por maior visibilidade desta identidade, assim, tem-se uma análise mais complexa, pois há a identidade maçambiqueira do Grupo Maçambique de Osório, que inspirou outros autores a pesquisar e compor sobre o tema, sendo que este grupo, em razão da longa invisibilidade e dificuldades enfrentadas pelos povos de descendência africana, pode ser considerado como **identidade de resistência**. O músico Mário Duleodato, que se considera partilhar da identidade maçambiqueira, embora oficialmente nunca tenha constituído o Grupo Maçambique de Osório, foi fonte de informação aos pesquisadores sobre o tema Maçambique, por ter convivido grande parte de sua infância e juventude presenciando a Festa Maçambiqueira, pois seu pai, Leodato Inácio dos Santos, era dançante do Grupo Maçambique de Osório. Mário Duleodato aprendeu a tocar o “tambor Maçambique” com Pedro Serafina, importante personagem da Comunidade do Maçambique, e pelo fato de ser negro, é uma **identidade de resistência**, buscando manter espaço conquistado em meio à hegemonia de outras identidades de matriz branca, como a campeira idealizada pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), e a portuguesa-açoriana, entendida como fundante do povoamento de Osório e muito presente na Tafona da Canção Nativa. Esta mesma **identidade de resistência** se pode atribuir ao músico e compositor Paulinho Dicaça, pois é negro e construiu sua carreira artística criando e divulgando elementos de matriz afro, como o Maçambique, com o qual tem a base das músicas de seu Grupo Musical “Tribo Maçambiqueira”.

Apresentar-se num palco de festival, primeiro, é um trabalho, para alguns, essencial para sobrevivência, para outros, oportunidade de celebrar identidades. Apresentar-se é

manifestar opinião, expressar-se, mostrar-se no que se acha ser, ocupar espaço, quando oportunizado, na disputa de poder identitário, quebrando hegemonias de ocupação desses espaços, fazendo-se alteridade. Também, caso se esteja representando identidades hegemônicas, pode fazer parte do reforço dessa identidade.

Então, nos festivais nativistas, mesmo com trabalhos musicais que se achava estar tratando de uma "linha mais aberta", podemos exemplificar com uma "milonga" mais "aberta", e que poderia ser "taxada" pelo meio nativista como uma "milonga urbana", ainda assim estaria se trabalhando com simbologias do homem idealizado campeiro, em função da intenção do festival em resguardar a cultura gaúcha, estaria reforçando esta identidade, uma vez que tradicionalistas (do Movimento Tradicionalista Gaúcho) e nativistas (do Movimento Nativista dos Festivais) utilizam-se dos mesmos valores simbólicos, do gaúcho, não sendo tão diferentes assim, como observa Oliven (1992, p. 121), e corrobora também com a disseminação da ideologia do gauchismo descrita por Golin (1983, p. 110).

O que quero dizer é que, por exemplo, no meu caso, como compositor e músico atuante no meio nativista, e de vários outros músicos nascidos e criados no meio urbano, que não teriam nenhuma ligação identitária com o "gaúcho", com a vida campeira, que teriam sim desenvolvido dentro de si e perante seus pares uma identidade própria urbana, individual e coletiva, com a cultura, música, arte voltada para estes elementos, de uma hora para outra, numa necessidade de mercado de trabalho, ou num desenvolvimento de ideário midiático, ou em decorrência de fortalecimentos da identidade gaúcha pelos "rituais" inclusive patrocinados pelo poder público, como nos desfiles de 20 de setembro, criação de lei do traje de honra, a "pilcha gaúcha"<sup>116</sup>, então, estes populares urbanos se veem "inseridos" quase obrigatoriamente numa identidade (gaúcha-campeira) idealizada e super divulgada e fortalecida, em detrimento das outras que este vivente urbano possui e que poderiam dizer mais sobre ele do que esta campeira. É o que parece ter acontecido na manifestação de Alexandre Santiago, quando diz que desde pequeno via os desfiles que ocorriam na sua rua, em Santana do Livramento, e sua mãe dizia que ele era gaúcho, e ela colocava uma pilcha nele para ver o desfile que era a atração principal da cidade na época do 20 de setembro, em que a cidade inteira ficava em polvorosa para acompanhar os cavalarianos, qual o piquete tinha o maior desfile, qual o piquete tinha o maior número de cavalarianos, etc. No entanto, Santiago nunca teve ligação com CTG (Centro de Tradições Gaúchas) e, passados esses eventos, voltava à sua vida urbana, curtindo as músicas MPB, sambas, frequentando o Clube

---

<sup>116</sup> LEI Nº 8.813, DE 10 DE JANEIRO DE 1989. Art. 1º [...] [...] Parágrafo único - Será considerada "Pilcha Gaúcha" somente aquela que, com autenticidade, reproduza com elegância, a sobriedade da nossa indumentária histórica, conforme os ditames e as diretrizes traçadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Farroupilha, para negros, onde disse que se sentia representado e confortável, pois, igual a outros negros, diversas vezes sofreu preconceitos raciais, como me relatou na entrevista.

Fronteiras simbólicas estabelecidas podem ser usadas para acirrar disputas de espaço, fazendo com que se criem conflitos na democracia (racial, identitária, de igualdade de oportunidades) idealizada pela classe dominante, que é exercida omitindo-se as diferenças, em vez de dar oportunidades de estas aparecerem. Reclamar das cotas raciais, de gênero e das ações afirmativas é invisibilizar ou omitir as desigualdades existentes e acreditar numa meritocracia, em que todos são iguais com mesmas oportunidades, e que somente o mérito levou algumas pessoas a terem sucesso e outras não. É um pensamento simplista, preconceituoso, tendencioso.

Mas as lutas sociais resistem e buscam entrar nos espaços existentes, não se calando, visando a uma democracia que respeite as diferenças, que haja tratamentos desiguais para situações desiguais. Isto parte de um princípio de que há desigualdades e há diferenças, e essas diferenças, muitas vezes, são usadas como elementos para gerar essas desigualdades.

Como demonstramos na dissertação, há manifestações de representações étnicas nas músicas de festivais, na esmagadora maioria dos certames do movimento nativista, exaltando a identidade do gaúcho, mas não somente aquela descrita como provável originária de elementos do indígena, dos primeiros europeus espanhóis e portugueses e dos negros, que teriam formado a etnia que desenvolveu a cultura campeira segundo Oliven (1992), Leal (2021), mas, também, a identidade construída pelo movimento tradicionalista, de bombacha e botas, e que isto seria sinônimo de igualdade entre patrões e peões (crítica de Golin, 1983), com a “pilcha gaúcha” estipulada e controlada pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), e com critérios pré-definidos para instrumentos que seriam os considerados “adaptados” ao gauchismo, e formatos musicais com a estética descrita pela administração, como no regulamento da 37ª Califórnia da Canção Nativa, sobre a Linha Campeira, abordada na p. 138 desta dissertação.

Semelhantemente, o regulamento da 18ª Tafona da Canção Nativa determina critérios ao descrever, na “[...] Linha de Manifestação Campeira, as composições devem focar usos, costumes e as lides campeiras do Rio Grande do Sul, representando as **origens culturais gaúchas**, tanto na letra, como na melodia e nos instrumentos musicais utilizados [...]” (18ª Tafona da Canção Nativa, 2007, grifo nosso).

Em algumas músicas analisadas há manifestação clara de um grupo étnico branco e eurocêntrico. Quando apresenta uma conotação territorial fundante do Litoral Norte, no sentido espacial, em que exalta as “belezas” naturais, mas, além disso, explora a noção de território simbólico, ressaltando a cultura herdada da colonização europeia, celebrando os elementos identitários de grupos étnicos que acreditam ser descendentes de europeus, porém, sem referências aos indígenas que aqui já habitavam, nem aos negros africanos que

vieram escravizados pelos europeus e também povoaram e espalharam suas culturas e costumes, além de terem sido o alicerce econômico da acumulação capitalista primitiva do Litoral Norte, também, abordar, com saudades, sobre os canaviais e moendas, sem sequer citar que quem trabalhava nos canaviais embaixo de sol e chibata era o negro escravizado, para a acumulação da riqueza econômica pelo grupo étnico branco dominante.

O que ficou como identidade do gaúcho, para os "gaúchos" de hoje. Ficou, para os que trabalham com o campo, um completo sistema de trabalho com o gado e cavalos, que teve suas transformações adequando-se aos tempos, inclusive um linguajar específico que, pelo uso no campo, na lida, mas, principalmente, pela divulgação na literatura de temática campeira e pelos festivais nativistas se tornou conhecida. Estas características foram trabalhadas durante muito tempo pelos "tradicionalistas" e também contribuem para o sentimento de pertencimento territorial, mesmo em habitantes sulinos tão urbanos, criados nas cidades na lógica urbana capitalista, mas saboreiam um mate amargo, numa roda de chimarrão, falam "tchê" e outros sotaques que nos caracterizam. Também de fora do estado somos reconhecidos por estas características.

Mas estas identificações se devem muito aos movimentos, tradicionalista e nativista, que divulgaram, se organizaram de forma a se multiplicarem, mas com o apoio estrutural e financeiro do estado, da máquina estatal, auxiliando a fazer ser reconhecida como cultura oficial aquela trabalhada pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho).

Como cultura na sociedade, o homem atual capitalista consome carne; temos visto o quanto a economia do gado ligado ao agronegócio no Brasil tem prejudicado o ambiente, pois tem-se transformado as florestas do território nacional em grama para a criação em larga escala do gado, ou em lavouras de monocultura de soja para alimentar este gado criado. Isto destrói todo o ecossistema global, desequilibrando o clima, causando catástrofes irreversíveis em todo o planeta, uma vez que as florestas tropicais são responsáveis, entre outras infinitas propriedades, pela condução de umidade para diversas partes da Terra, através dos "rios voadores"<sup>117</sup>.

Esta é a "história" oficial, que noticia somente as virtudes, o vigor masculino, a hombridade, a força, o "fio do bigode", também o PIB (Produto Interno Bruto) relacionado ao agronegócio, que interessa à classe ruralista e sabe-se que, embora tenha seu mérito econômico, os benefícios alcançam poucos, pois não contribui para criação de empregos nem no campo, pelo uso de maquinários, nem nas cidades, por ser uma atividade quase totalmente primária com pouco beneficiamento.

---

<sup>117</sup> Rios Voadores: Disponível em <<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/rios-voadores.htm>> acesso em 26 jun. 2022.

A história da diversidade fica periférica à história oficial. No contexto do gauchismo, é a história periférica das mulheres que lutam para não serem consideradas somente como mulheres do lar, recatadas, submissas e coadjuvantes dos homens. Não, elas são as donas e chefas de família, são as que se obrigam a cobrar pensão dos pais de seus filhos, dos homens que não se entendem como também responsáveis por este sustento, nem pela criação.

Sobre este aspecto, Clarissa Ferreira (2021) comenta uma pesquisa de Laura Silva e Leandro Oltramari do ano de 2010, intitulada “De beija-flor a urubu: representações das mulheres na música gaúcha”, e sobre a coisificação das mulheres no cancionário campeiro, e especificamente sobre o tema pensão alimentícia dos filhos, aborda o seguinte:

Na subcategoria “Mulheres comparadas a animais”, chama a atenção um tipo específico de referência ao feminino em muitas canções, como “Melô do Ex-Marido”, cantada pelo grupo Tchê Garotos no álbum Geração 2000, de 2017, dizendo “um beija-flor em urubu se transformou”, além desses versos, há outras afirmações ofensivas na letra, como o clássico insulto machista de chamar a mulher de louca. Em diálogo entre o “ex-marido”, eu lírico que se recusa a pagar pensão, e a ex-esposa, o refrão diz: “Só quer pensão / Só quer pensão / No fim do mês pobre do ex-maridão”. Ironicamente, a capa do álbum apresenta bebês usando pilchas de peão e prenda (FERREIRA, 2021, p. 118).

A história periférica à oficial também é a história das mulheres que lutam por dignidade e são vitimadas pela violência doméstica, que alcança índices absurdos em nosso estado. E este machismo pode ser também resultado desta identidade que foi ao longo destes anos trabalhada como “valorização do homem do campo” (Leal, 2021).

Na história oficial, não está a luta por liberdade contada pela boca dos negros, que fugiam sim, rebelavam-se sim, sempre em busca da liberdade e condições humanas de trabalho, que é o que não havia nas charqueadas e canaviais (Maestri, 1993). Histórias como a do escravo africano Francisco que, ao ser buscado pelo capitão do mato no Morro Alto, à época pertencente à Conceição do Arroio, antigo nome de Osório/RS, disse que não retornaria para a posse do seu senhor de escravos, Vicente Nunes da Silva Marques, pois por ele era maltratado, e era costume o escravo fugitivo ser degolado e sua cabeça ser exposta como exemplo para outros não fugirem, e o negro avisou, armado de facão e faca, que não iria para a morte sem antes levar um de seus algozes junto, é o que consta da ocorrência policial de 1856 (MOREIRA, 2005, p. 60). Estas histórias são contadas não oficialmente, mas de forma periférica, nas linhas litorâneas da Tafona, nos congressos universitários e trabalhos de pesquisa acadêmicos, etc.

Na história oficial não está contado que as posses quilombolas do Morro Alto foram abaladas no decorrer do tempo pela invasão das pedreiras, tanto as clandestinas, quanto as autorizadas pelo poder público, fazendo os habitantes quilombolas migrarem para o Bairro

Caravágio em Osório, para que não caíssem pedras nas cabeças de suas famílias, mas sendo forçados a deixar seu território construído (Prass, 2013; Bittencourt Jr., 2006).

Aquele escravo negro fugido ou morto na Batalha de Porongos não figura na galeria dos heróis mitológicos do gauchismo, como David Canabarro, e seus restos mortais, não foram transportados e condecorados, embora ele estivesse lutando pelo que há mais digno, a vida e a liberdade.

Na história oficial não se conta com orgulho gaúcho a Retomada Mbya-Guarani no Yvyrupá, em “[...] área de mata nativa, por indígenas Mbya-Guarani, no município de Maquiné, litoral norte do estado do Rio Grande do Sul, que estava em posse da Fundação de Pesquisa Agropecuária, extinta pelo atual Governo estadual [...] (FARIAS, 2018)<sup>118</sup>, dos povos indígenas que foram expulsos de seu território construído, após os colonizadores europeus chegarem, sendo caçados pelos bandeirantes paulistas para o tráfico escravo indígena, e dizimados por conflitos e doenças. A história oficial conta que “[...] O Povoamento do território teve início quando alguns casais açorianos procedentes de Laguna se estabeleceram no sopé da Serra do Mar, próximo ao litoral [...]”, como consta no histórico do site da prefeitura de Osório e foi repassado pela administração para o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), como breve histórico da cidade de Osório/RS.

A atmosfera cultural das comunidades afrodescendentes, as Comunidades dos Maçambiques, estudadas e descritas por Prass (2013) e Bittencourt Jr. (2006) é o que se reflete em algumas canções da Tafona da Canção Nativa, nas composições de Ivo Ladislau e Catuipe, primeiro e, depois, com Dicasa e Mário Duleodato, e outros que pesquisaram e compuseram, quase todos buscaram auxílio nos saberes musicais de Mário Duleodato e nas batidas do tambor. Mas o ambiente sensível de Paulinho Dicasa em Nega Maçambiqueira e Congado e Paixão, demonstra não somente a descrição da festa, mas um contexto social, o sentimento de estar representado como negro, numa festa que enaltece a negritude.

Das entrevistas, com relação aos festivais, pude perceber que Airton Camargo e Júlio Ribas estão mais alinhados às ideias e estruturas do movimento nativista, enquanto ferramenta para propaganda e da identidade gaúcha, através da ideia de nativismo como o fortalecimento da identidade do gaúcho, seja ele um personagem da Serra, das Missões, da Fronteira ou do Litoral, mas um homem do campo. Já Adriana, tem a ideia do festival como ferramenta para aparecerem representadas as identidades diversas da formação do povo do litoral, em sua diversidade de etnias.

---

<sup>118</sup> Importante pesquisa nesta dissertação por indígenas Mbya-Guarani: “Retomada Mbya-Guarani No Yvyrupá: Produção De Subjetividade, Agenciamentos E Criação De Estratégias De Luta”, de João Maurício A. Farias. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/198611/001098024.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> acesso em 08 jul. 2022.

Assim, somente para citar alguns exemplos para conclusão, o gaúcho idealizado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e o Movimento Nativista, e do elementos do grupo étnico defensor dessa idealização, que se acredita dela descendente, além de em outras que foram analisadas na dissertação, aparece em Cantador do Litoral, Estância da Serra, Farrapo, Viva a Gaita, Quando o Verso Vem Pras Casas, Quando o Poncho Bota Culo, Meu Mate de Doze Braças, etc; elementos do mito de origem açoriano de Osório e Litoral Norte aparecem em Última Noite de Reis, Projeto de Terno de Reis, Galpão Açoriano, Um Terno Pela Paz, Folia Santa ao Divino, etc.; elementos da matriz africana aparecem nos Maçambiques, como exemplo, nas músicas Quicumbi, Nega Maçambiqueira, Capitão do Mato, Nzinga Mbandi, Congado e Paixão, e de outros elementos da etnia negra, Preto Velho Celestino, Canhambora, no candombe de Milonga Feitiço Negro, Mundo Negro, Ogum Beira-Mar; sobre temas litorâneos não colocando especificamente ou necessariamente elementos étnicos, embora seja difícil dissociar uma manifestação de um contexto histórico, podemos exemplificar com Pastor do Mar, A Lenda do Boto, Vento Nordeste, Puxa-Puxê, Conversê de Boto.

Foram tratadas algumas discussões sobre Nativismo e seus vários entendimentos. Pelo Dicionário Aurélio, tem-se o conceito de defesa de uma cultura autóctone em relação a outras estrangeiras. Para os tradicionalistas gaúchos, tem o sentido de defesa sim contra outras culturas, mas a autóctone que eles entendem é a cultura do gaúcho, aquela desenvolvida, construída na lida de campo, criando fronteiras étnicas em relação a outras identidades que aqui também se construíram, como a identidade dos negros que, da diáspora, tiveram que se adaptar à vida no novo continente com situações totalmente adversas e de relações em todos os sentidos sociais problemáticas, em razão da escravidão e do preconceito eurocêntrico. É o que aparece, por exemplo, no que foi observado por Santi (2004), ao analisar a música da XI Califórnia da Canção Nativa (1981), “Escravo de Saladeiro”, de Antônio Augusto Fagundes e Euclides Fagundes Filho, e observa que, embora retrate as desumanidades ocorridas nas charqueadas para a riqueza do europeu colonizador, a letra demonstra a “[...] representação da superioridade “paternal” do branco – que afirma ‘o teu braço de aço escuro / sustentou o meu Estado (SANTI, 2004, p. 100). De Lessa e Côrtes (1975), também foram mostradas em vários momentos na dissertação suas tendências eurocêntricas, ao citarem as influências do índio e do negro para as danças da “tradição gaúcha”, escrevendo que eles “imitavam” as classes superiores, em outros termos, admitindo supremacia de grupos étnicos sobre outros, entendendo-os superiores. Estes não diferem nativismo de tradicionalismo.

Se virmos pelo entendimento de Tau Golin (1983), nativismo como um segmento do tradicionalismo, como consequência, refletindo a ideologia da classe agrária dominante, sim, o movimento nativista dos festivais seria um instrumento de celebração da ideologia

dominante, e que todos estariam no mesmo “saco”, concordando com tão situação. Razões há de sobra para pensar isto, por toda a teoria desenvolvida do tradicionalismo. Mas, se entendermos como no Dicionário Aurélio nativismo, alguns setores do movimento, com autores interessados em transformar, podemos entender os festivais como palco de disputas de espaços e poder, o que significaria resistência, como, ao cabo, interpreta Iosvaldyr Bittencourt (2006).

Não se quer com esses argumentos acirrar as diferenças entre os grupos. Mas a invisibilidade de alguns grupos (culturalmente e socialmente) imperou por muito tempo. A Tafona da Canção Nativa é um exemplo do fim do “império” do “campeirismo” nos festivais nativistas. Trouxe mensagens de grupos diferentes do que se vira até então. As forças vão se estabelecendo e buscando espaço para suas celebrações de identidades e vão devagar aparecendo. E o campo de disputa é o mesmo, e se dá na sociedade. O que eu quero dizer é que nossa sociedade formada é plural, não somente campeira (que por si já é uma formação bastante discutida - do gaúcho), mas é indígena, africana, portuguesa, urbana, depois alemã, italiana, etc.

Resistência sim, pois no mundo social que vivemos há necessidades de se sentir ser alguém, existir, não ser invisível, e há necessidades que são atendidas por meios econômicos. As disputas identitárias se travam tanto no meio social como no econômico. Os espaços são os mesmos. Os festivais são o campo de disputa. Como há grupos étnicos dominantes que monopolizam os espaços culturais que também geram economia para a sobrevivência, os grupos étnicos não dominantes ou não hegemônicos, as minorias, têm que lutar por seus espaços, fazendo muitas vezes valerem leis de ações afirmativas que estão adormecidas, ou lutando para que sejam criadas essas leis.



## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Carta de Princípios”. Aprovada no VIII Congresso Tradicionalista, em julho de 1961. Disponível em: <<https://www.mtg.org.br/carta-de-principios/>> acesso em 07 jun. 2022.

“Hermeto e o Som da Aura das Ceguinhas Cantoras da Paraíba”, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nLRH4m955hk&t=24s>> acesso em 11 jul. 2021.

“Missa Criolla”, de Ariel Ramirez y Los Fronterizos. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_ZfsmmU-rbo&t=27s](https://www.youtube.com/watch?v=_ZfsmmU-rbo&t=27s)> acesso em 12 jul. 2022.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão de tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALEXANDRE SANTIAGO. Página do Facebook, Clube livre, de Alexandre Santiago. Disponível em: <<https://www.facebook.com/clubelivre>> acesso em 10 jul. 2022.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro. 2ª Edição. F. Briguit & Comp. – Editores, 1942.

Associação Sesmária. Disponível em <<http://www.sesmaria.org.br/tafona.htm>> acesso em 29 nov. 2020.

ASSUMPÇÃO, Euzébio. **Os africanos em Conceição do Arroio e litoral norte: escravidão – resistência – memória – consciência negra**. In: Raízes de Osório / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

ASSUMPÇÃO, Euzébio. **Os Negros Farroupilhas e o Massacre de Porongos**. In: Anais...SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO LITORAL NORTE SOBRE HISTÓRIA E CULTURA NEGRA, I., 2005, Osório, p. 110.

AZEVEDO, Magdalena Famer. América, Esperança de uma vida melhor: Famr, suas Raízes e evolução. In: **Raízes de Osório** / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

BARROSO, Vera Lucia Maciel. **Açorianos no povoamento do litoral norte do Rio Grande do Sul**. In: A presença açoriana em Santo Antônio da Patrulha e no Rio Grande do Sul / Vera Lucia Maciel Barroso. Porto Alegre: EST, 1993.

BARROSO, Vera Lucia Maciel. **E chegaram os açorianos. Açorianos em Conceição do Arroio**. In: Raízes de Osório / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

BARTH, Fredrik. **Grupos Étnicos e suas Fronteiras**. In: POUTGNAT & STREIFF-FENART (orgs.). Teorias da Etnicidade. São Paulo. Editora Unesp. 2011.

BATESON, Gregory, 1986. **Mente e Natureza: Uma Unidade Necessária**. Rio de Janeiro, Francisco Alves. [I. Introdução, II. Every schoolboy knows e III. Versões Múltiplas do mundo].

BBC NEWS BRASIL/Editorial: “O que é ‘blackface’ e por que é considerado tão ofensivo?”. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>> acesso em 22 out. 2022.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. Maçambique de Osório (RS) A resistência religiosa e cultural de matriz africana do Litoral Norte Gaúcho. In: Anais...SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO LITORAL NORTE SOBRE HISTÓRIA E CULTURA NEGRA, I., 2005, Osório, p.235-243.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. Maçambique de Osório : entre a devoção e o espetáculo: não se cala na batida do tambor e da maçaquaiá. Tese de Doutorado. **Lume: Repositório digital. UFRGS**. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12758>> Acesso em 04/10/2020.

- BRAUDEL, Fernand. **A Dinâmica Do Capitalismo**. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1987.
- BRUM, Vinícius. Coluna de ZH/Virtual, Vinícius Brum. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2017/05/vinicius-brum-negro-da-gaita-9802997.html>> acesso em 19 jun. 2022.
- BRUXEL, Arnaldo. **Os trinta povos guaranis**. 2ª ed. Porto Alegre. Nova Dimensão, 1987.
- CAMARGO, Airton Marques. Contracapa do LP da 1ª Tafona da Canção Nativa. Osório, 1989.
- CARDEAL, Heleno. In.: **Moenda o Livro: vinte anos de música, sonhos e rapadura**. Editoração de Cao Guimarães. 2006. Santo Antônio da Patrulha, 2006.
- CARRION, Raul. Um estudo de vários fatos históricos e documentos que o levaram ao entendimento de traição de David Canabarro aos negros lanceiros, seus subordinados. Disponível em <<http://www.raulcarrion.com.br/publicacoes/lanceiros.pdf>> acesso em 10 jun. 2022.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade** / Manuel Castells : tradução Klauss Gerhardt – São Paulo: Paz e Terra, 2018. \_ (A era da informação : economia, sociedade e cultura ; v.2).
- CNBB, Festa de São Benedito. Disponível em <<https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-benedito/129/102/>> acesso em 22 jan. 2022.
- COREDE. Disponível em: <<https://governanca.rs.gov.br/upload/arquivos/201710/09144227-plano-metropolitano-delta.pdf>> Acesso em 02 nov.2020.
- CÔRTEZ, J. C. P. **Folia do Divino**. Porto Alegre, PROLETRA, 1983.
- CUNHA, Lauro Pereira da. A solidão de Conceição do Arroio: isolamento, pobreza e usos do espaço norte-litorâneo gaúcho até 1939. Porto Alegre, RS: Evangraf, 2019.  
Dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), censo de 2010. Disponíveis em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/osorio/historico>> acesso em 11 jul. 2022.
- DALLA VECCHIA, Agostinho Mário. **Vozes do Silêncio**. Depoimentos de descendentes de escravos do Meridiano Gaúcho. 1ª Edição. Pelotas: Editora Universitária. Editora da UFPEL. 1994. Comentário da Capa de Orelha.
- DALPIAZ, Sergio Antonio. Luigi Dalpiaz e sua descendência. In: Raízes de Osório / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.
- DELLA MEA, Alex Sandro. A Música Dos Festivais Nativistas Do Rio Grande Do Sul Como Elemento Fomentador À Afirmação Da(S) Identidade(S) Do Povo Gaúcho. Dissertação de Mestrado. 2016. **Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ**. Disponível em <<https://home.unicruz.edu.br/wp-content/uploads/2017/03/Alex-Della-Mea-A-MUSICA-DOS-FESTIVAIS-NATIVISTAS-DO-RIO-GRANDE-DO-SUL-COMO-ELEMENTO-FOMENTADOR-A-AFIRMACAO-DAS-IDENTIDADES-DO-POVO-GAUCHO.pdf>> Acesso em 04 out.2020.
- Dicionário Larousse** Espanhol/Português – Português/Espanhol. 2ª Edição Brasileira. São Paulo. Larousse do Brasil, 2009.
- Dicionário Prático da Língua Portuguesa**. Diário Gaúcho. (coord.) Francisco Marins. São Paulo. Editora Melhoramentos. [2005?].
- DIOGO BARCELOS. Página no Facebook do músico Diogo Barcelos. Disponível em <<https://www.facebook.com/DIOGO-BARCELOS-1277688542288583/>> acesso em 10 jul. 2022.
- DUARTE, Colmar. **Califórnia da Canção Nativa**: marco de mudanças na cultura gaúcha. Porto Alegre. Movimento, 2001.
- DUARTE, Colmar. Califórnia. In. **Revista Fronteira**. Ano I, Nº 3. Uruguaiana, SECULT, 2004.

ELY; WITT; MEDEIROS. Cantando Noite de Reis: O “ressurgir do Baiano Candinho na obra de Fernandes Bastos. In: Raízes de Osório / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

RENAN, Ernest (1823-1892): historiador francês citado por Poutignat & Streiff-Fenart (2011). Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Qu%27est-ce\\_qu%27une\\_nation%3F](https://pt.wikipedia.org/wiki/Qu%27est-ce_qu%27une_nation%3F)> Acesso em 06 jan. 2021.

Espetáculo Som e Luz, no Portal Das Missões. Disponível em <<https://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/412/espetaculo-de-som-e-luz.html>> acesso em 10 jul. 2022.

Estatuto do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho). Disponível em <[https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/ESTATUTO\\_MTG.pdf](https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/ESTATUTO_MTG.pdf)> acesso em 10 mar. 2022.

FARIAS, João Maurício A. **Mbya-Guarani: “Retomada Mbya-Guarani No Yvyrupá: Produção De Subjetividade, Agenciamentos E Criação De Estratégias De Luta”**. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/198611/001098024.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> acesso em 08 jul. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 7ª ed. Curitiba, Editora Positivo, 2008.

FERREIRA, Clarissa. 2014. **Campeirismo Musical e os Festivais de Música Nativista do Sul do Brasil: A (Pós)Modernidade (Re)Construindo o “Gaúcho de Verdade”**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/101270> (acessado em 30/06/2022).

FERREIRA, Clarissa. Clarissa Ferreira em seu site “Gauchismo Líquido”. Disponível em <<http://gauchismoliquido.blogspot.com/search?q=peita%C3%A7o>> acesso em 18 jun. 2022.

FERREIRA, Clarissa. **Gauchismo Líquido: reflexões contemporâneas sobre a cultura do Rio Grande do Sul**. 1ª edição. Porto Alegre. Coragem, 2021.

FERREIRA, Cyro Dutra. **35 CTG: O Pioneiro do Movimento Tradicionalista Gaúcho**. Porto Alegre. Martins Livreiro, 1987.

FONSECA, Juarez; EITELVEIN, Gilmar. “Aiatolás da Tradição: Apontamentos para uma história natural”. In: **A Parte e o Todo: A Diversidade Cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 119-120.

FONSECA, Juarez. Califórnia Parte II/Crônica. In: **Revista Fronteira**. Ano I, Nº 3. Uruguiana, SECULT, 2004.

FONSECA, Juarez. Prefácio In.: **Moenda o Livro: vinte anos de música, sonhos e rapadura**. Editoração de Cao Guimarães. 2006. Santo Antônio da Patrulha, 2006.  
Foto do palco, música Lanceiros do Mar, foto e postagem do Jornal Revisão de Osório em 17 de setembro de 2019. Da esquerda para a direita, Diogo Barcelos, Alexandre Santiago e Pedro Guerra Pimentel, encoberto por mim está Marcelo Pimentel. Disponível em <<https://www.facebook.com/jornalrevisaoosorio/photos/a.2477425742305820/2477428512305543>> acesso em 19 jun. 2022.

FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto. Centro Internacional Celso Furtado, 2009.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre. Editora L&PM, 2015.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: **Pesquisa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

- GEERTZ, C. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **A transição para a humanidade**. In: TAX, Sol (org.). *Panorama da Antropologia*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1966.
- GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre. Editora Tchê, 1983.
- GREGÓRIO, Sérgio Biagi. **DICIONÁRIO CONCISO DE FILOSOFIA**. São Paulo. Edição do Autor, 2014.
- GUZZELLI, Carlos José. Família Guazzelli. In: **Raízes de Osório** / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.
- HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, set. 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade** / Stuart Hall; Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HOBBSAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 12ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra, 2018.
- HOHLFELDT, Antonio. **“Rio Grande do Sul 50 anos de cultura”**. In 50 anos Conselho Estadual de Cultura do RS: 1968 – 2018. / organizado por Elvino Pereira de Vargas e Erika Hanssen Madaleno. – Porto Alegre : CEC-RS, 2018.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Dados do IBGE, censo de 2010. [...] Distrito criado com a denominação de Conceição do Arroio, por Provisão de 17-01-1773, subordinado ao município de Santo Antônio da Patrulha. Fonte da informação ao IBGE: Osório (RS). Prefeitura. 2010. Dados do
- IBGE, disponíveis em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/osorio/historico>> acesso em 11 jul. 2022)
- ILHA, E. B. et al. **Guia de apoio pedagógico para educadores: interação entre pescadores, botos e tainhas: aprendizados sobre cooperação, tradição e cultura**. Editora UFRGS, Porto Alegre. 2018.
- Índio Rufino, na Revista virtual Eventos Rima. Disponível em: <<https://www.rima.art.br/eventos.rima.art.br/paginas/t21-2011.pdf>> acesso em 26 jun. 2022.
- Informações adicionais no site Litoralmania, disponível em <<https://litoralmania.com.br/menor-desastre-ocorrido-em-aguas-da-regiao-completa-70-anos-neste-20-de-setembro/>> acesso em 27 jun. 2022.
- INGOLD, Tim. **The perception of environment**. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. Londres: Routledge, 2000. Parte 1; Livelihood. Traduzido do Google Tradutor.
- INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horiz. antropol., Porto Alegre, 2012.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 4ª ed. atual. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2006.
- KAKO XAVIER. Site do artista Kako Xavier. Disponível em: <<https://www.kakoxavier.com/kako-xavier-1>> acesso em 10 jul. 2022.
- LAMBERTY, Salvador Ferrando. **ABC do Tradicionalismo Gaúcho**. 4ª ed. Porto Alegre. Martins Livreiro, 1992.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 26ª reimpressão. - Rio de Janeiro : Zahar, 2014.
- LEAL, Ondina Fachel. **Os Gaúchos: cultura e identidade masculina no pampa**. 1ª ed. Porto Alegre, Tomo Editorial, 2021.

LEFF, Enrique. **Complexidade, Racionalidade Ambiental e Diálogo de Saberes**. 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoe realidade/article/view/9515>> acesso em 26 jun. 2021.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: Invisibilidade histórica e segregação. In LEITE, Ilka (org). **Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo**. Um fenômeno social gaúcho. 2ª ed. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

LUZ, Lucíola Cardoso. Lembranças da família Endress em Osório – Arno Vicente Endress. In: **Raízes de Osório** / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

MAESTRI, Mário. **O escravo gaúcho: resistência e trabalho**. 1ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

MAESTRI, Mário. **Os senhores do litoral: conquista portuguesa e agonia tupinambá no litoral brasileiro (Século 16)**. 3ª ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

MAIA, Mário de Souza. **O SOPAPO E O CABOBU: etnografia de uma tradição percussiva no extremo Sul do Brasil**. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/14346/000665258.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> acesso em 12 jul. 2022.

MARCELO PIMENTEL. Página no Instagram do percussionista e filósofo Marcelo Pimentel. Disponível em: <<https://www.instagram.com/percussaopimenteloficial/>> acesso em 10 jul. 2022.

MARQUES, Luiz Alberto. **De Conceição do Arroio a Osório**. In: Raízes de Osório / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

MARQUES, Olavo Ramalho. **Sobre Raízes e Redes: territorialidades negras no Sul do Brasil**. 1ª ed. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2017.

MAY, Tim. “Pesquisa documental: escavações e evidências”. In: **Pesquisa Social: Questões, métodos e processos**. Trad. Carlos Alberto Netto Soares. 3ª ed. Porto Alegre, Artmed, 2004.

Moenda da Canção. Disponível em <<https://moendadacancao.com.br/>> acesso em 29 out. 2020

MONTEIRO, Ildo Trespach; RIBEIRO, Pascoalino Lopes. Adelino Trespach – Tropeiro de Mulas. In: Raízes de Osório / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. “Podem minha cabeça e orelhas levar, mas meu corpo não”. Roças, matos, quilombos e engenhos espaços e práticas de resistência escrava (Litoral Norte do RS, século XIX). In: **Anais...SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO LITORAL NORTE SOBRE HISTÓRIA E CULTURA NEGRA**, I., 2005, Osório, p.235-243.

NISSINEN, Daniela Mei Lipp. **“Guardiões do Ka’ay (chimarrão): memória e patrimônio vivo da cultura Mbya Guanari”**. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/229725/001131164.pdf?sequence=1>> acesso em 09 jul. 2022.

NOTÍCIA do Naufrágio da Embarcação “Bento Gonçalves”. Informações adicionais no site Litoralmania. Disponível em: <<https://litoralmania.com.br/maior-desastre-ocorrido-em-aguas-da-regiao-completa-70-anos-neste-20-de-setembro/>> acesso em 27 jun. 2022.

NOTÍCIA veiculada no site “Matinal Jornalismo”. Disponível em: <<https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/agenda/primeiro-peitaco-da-composicao-regional/>> acesso em 18 jun. 2022.

NUNES, Zeno Cardoso. **Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul**. Por Zeno Cardoso e Rui Cardoso Nunes. Apres. De Hugo Ramirez. Porto Alegre, Martins Livreiro. Ed. 1996.

O Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul se localiza na Rua Riachuelo, 1317 - 90010-271 - Centro - Porto Alegre - RS – Brasil, em frente à Livraria Martins Livreiro.

OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: A Diversidade Cultural no Brasil-Nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo. Editora Brasiliense, Reimpressão 2017.

PACHECO, J.O. Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias. **Revista Eletrônica Dos Discentes de História**. UNISC, 2007.

PARMAGNANI, Irmão Jacob José. Memórias de Conceição do Arroio – *O Trenzinho*. In: **Raízes de Osório** / org. Marly Scholl; Ana Inez Klein; Vera Lúcia Barroso. Porto Alegre: EST, 2004.

PAULO DIONÍSIO, cantor da banda de reggae Produto Nacional. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/36858687/Paulo-Dionisio-Produto-Nacional>> acesso em 10 jul. 2022.

PEREIRA, M. E., ÁLVARO, J. L., OLIVEIRA, A. C. & DANTAS, G. S. “**Estereótipos e essencialização de brancos e negros: um estudo comparativo**”. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/Vfb945PY5b8Z8hQrQMYhg5m/?format=pdf&lang=pt>> acesso em 18 jun. 2022.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, S. et al. Organizado por Sandra Jatahy Pesavento e Frédérique Langue. **Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PORTZ, Luana Carla; MANZOLLI, Rogério Portantiollo; GRUBER, Nelson Luiz Sambaqui; CORREA, Iran Carlos Stalliviere. “**Turismo e degradação na orla do Rio Grande do Sul: conflitos e gerenciamento**” de Desenvolvimento e Meio Ambiente. n. 22, p. 153-166, jul./dez. 2010. Editora UFPR. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/26936447.pdf>> acesso em 26 jun. 2021.

POUTGNAT & STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth**. Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart; tradução Elcio Fernandes. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do Sul do Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

RAINERI SPOHR. Página no Facebook do cantor e compositor Raineri Spohr. Disponível em: <<https://www.facebook.com/RaineriSpohrOficial>> acesso em 10 jul. 2022.

RBS TV, rede de televisão do Grupo RBS, afiliada da TV Globo. Disponível em <<https://www.gruporbs.com.br/atuacao/rbstv/>> Acesso em 05 jan. 2021.

Resgatando a História da Canção Nativa: disponível em: <<https://docplayer.com.br/120905189-Resgatando-a-historia-da-tafona-da-cancao-nativa-de-osorio-rodeio-gracas-ao-empenho-e-ao-entusiasmo-de-seu-idealizador-airton-camargo.html>> acesso em 11 jun. 2022.

RIMA, Revista digital. disponível em: <<https://www.rima.art.br/eventos.rima.art.br/paginas/t21-2011.pdf>> acesso em 05 mar. 2022.

RIOS VOADORES, Publicado por Rodolfo F. Alves Pena. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/rios-voadores.htm>> acesso em 26 jun. 2022.

RUFINO, Índio. **Revista virtual Eventos Rima**. Disponível em <<https://www.rima.art.br/eventos.rima.art.br/paginas/t21-2011.pdf>> acesso em 26 jun. 2022.

SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática**. Cap. 3. Sociedade afluyente original. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2007.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia: o nativismo e suas origens**. 1ª ed. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M.L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. 9ª ed. Rio de Janeiro. Record, 2006.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 6ª ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2004 (Coleção Milton Santos; 2).

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil, Território e Sociedade no início do século XXI**. 18ª ed. Rio de Janeiro : Record, 2014.

SARAIVA, Glaucus. A “Carta de Princípios” foi aprovada no VIII Congresso Tradicionalista, em julho de 1961. Disponível em: <<https://www.mtg.org.br/carta-de-principios/>> acesso em 07 jun. 2022.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1857-1913. **Curso de lingüística geral**. Ferdinand de Saussure; organizado por Charles Baliy, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum ; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEU JORGE. Site do artista Seu Jorge. Disponível em: <[https://www.seujorge.com/pt\\_br](https://www.seujorge.com/pt_br)> acesso em 10 jul. 2022.

SILVA, Estela Máris Nunes da. Rituais Afro e a Preservação do Meio Ambiente. In: **Anais...SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO LITORAL NORTE SOBRE HISTÓRIA E CULTURA NEGRA**, I., 2005, Osório, p. 219).

SILVA, Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SOUZA, Mateus Fernandes; PANITZ, Lucas Manassi. “O Litoral Norte Nas Canções Do Festival Tafona Da Canção Nativa (1998), Osório/RS”. In: **XXXV ENCONTRO ESTADUAL DE GEOGRAFIA “A DIVERSIDADE DA GEOGRAFIA E A GEOGRAFIA DA DIVERSIDADE NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI”**, 2018, Erechim-RS.

Site da Prefeitura de Santo Antônio da Patrulha/Cultura: disponível em <<http://www.santoantoniopatrulha.rs.gov.br/pmsap/cultura#:~:text=Cavalhadas%3A%20Torneio%20h%C3%ADpico.,descanso%20entre%20as%20lutas%20empreendidas.>> acesso em 25 mai. 2022.

TEMPASS, Martín César. **A dinâmica alimentar nos grupos indígenas**. In: RS índio: cartografias sobre a produção do conhecimento [recurso eletrônico] / org. Gilberto Ferreira da Silva, Rejane Penna, Luiz Carlos da Cunha Carneiro. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

TONECO DA COSTA perfil no Facebbok: disponível em: <<https://www.facebook.com/toneco.dacosta>> acesso em 01 jun. 2022.

UNICNEC de Osório. Disponível em: <<https://educacaosuperior.cnec.br/bentogoncalves>> acesso em 10 jul. 2022.

VICTORA, C.; KNAUTH, D.; HASSEM, M. N. **Pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WEBER, M. A. “**objetividade**” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (org.). Max Weber: Sociologia. 7ª ed. São Paulo, Editora Ática, 2003.

WEBER, M. A. “**objetividade**” do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (org.). Max

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo** / Max Weber; tradução Mário Morais – São Paulo: Martin Claret, 2016.

WEBER, Max. **Economía y Sociedad**. Esbozo de sociología comprensiva. Edición preparada por Johannes Winckelmann, Nota preliminar e Traducción de José Medina Echavarría, Juan Roura Farella, Eugenio Ímaz, Eduardo Garcia Maynez y José Ferrater Mora. Segunda reimpresión en FCE-España, 2002. Weber: Sociologia. São Paulo, Ática, 1979.

ZALLA, Jocelito. **O centauro e a pena**: Barbosa Lessa e a invenção das tradições gaúchas. 1ª ed. Editora da UFRGS, 2018.

## MÚSICAS CITADAS E ANALISADAS

MÚSICA “Pastor do Mar”, de Marco Aurélio Vasconcellos, III Tafona da Canção Nativa, 1991, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=bBZcKFgPoYE>> acesso em 05 jun. 2022.

MÚSICA “Praieiro”, de Caio Martinez e Adriano Sperandir, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64L3MulwChQ> (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Capitão do mato”, de Pedro Guerra Pimentel, Kako Xavier e Ivo Ladislau, na 11ª Tafona da Canção Nativa: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=H0hWBeMq92o>> acesso em 09 jun. 2022.

MÚSICA “Capitão do mato”, de Pedro Guerra Pimentel, Kako Xavier e Ivo Ladislau na XXIX: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bhXalVD9zXg>> acesso em 09 jun. 2022.

MÚSICA “Coberta D’alma, de Ivan Therra e Elton Saldanha. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MXcvV3Pegkk>> acesso em 20 jun. 2022.

MÚSICA “Congado e Paixão”, de Paulinho Dicasa. Na 11ª Tafona da Canção Nativa: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QEbJmsT7YGA>> acesso em 11 jun. 2022.

MÚSICA “Congado e Paixão”. Composição de Paulinho Dicasa, apresentada na 11ª Tafona da Canção Nativa de Osório. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QEbJmsT7YGA> (acessado em 07/03/2022).

MÚSICA “Conversê de Boto”, de Ivan Therra e Humberto Cunha. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W8jv8RyKuo> acesso em 10 jul. 2022.

MÚSICA “Farrapo”, de Telmo de Lima Freitas, nesta versão acústica de um disco de Telmo de Lima de Freitas, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wBHFyzYtipM>> acesso em 05 jun. 2022.

MÚSICA “Feitoria”, de Maria Betânia Ferreira e Giba-Giba, 1980 na 4ª Ciranda Musical Teuto Riograndense (1980): disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCy3loPMb96XHDgFmrMI-fKg>> acesso em 02 jun. 2022.

MÚSICA “Folia Santa ao Divino” (Diego Muller, Erlon Pérciles e Caio Martinez), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OY2srsRzgAU> (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Galpão Açoriano” (Ivo Ladislau/Carlos Catuípe/Mário Tressoldi), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DVfd3ohCvyE> (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Lanceiros do Mar”, de Pedro Guerra Pimentel, apresentação ao vivo na XI Tafoninha, em 16/09/2019, no CTG Estância da Serra em Osório. No palco: intérprete Alexandre Santiago, violão e vocal Pedro Guerra Pimentel, Teclado Diogo Barcelos, percussão Marcelo Pimentel. Disponível em <<https://www.facebook.com/clubelivre/videos/3316925641658400>> acesso em 19 jun. 2022.



MÚSICA “Meu Mate de Doze Braças” (Tuny Brum/Kuka Pereira), disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gJnt\\_Wu4ULc](https://www.youtube.com/watch?v=gJnt_Wu4ULc) (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Milonga Feitiço Negro”, de Diego Muller/João Sampaio/Marco Aurélio Vasconcelos: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IUAC2ARW00s>> acesso em 26 mai. 2022.

MÚSICA “No Sangue da Terra Nada Guarani”, Nelson Coelho de Castro, interpretação de Berê, que conquistou 1º lugar e melhor intérprete. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sN6N7Bbc0jc>> acesso em 15 jun. 2022.

MÚSICA “O Negro da Gaita”, de Gilberto Carvalho e Airton Pimentel, na voz inconfundível de César Passarinho, em gravação original de 1977, ao vivo, no Cine Pampa em Uruguaiana. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hPSCAcNsyxw>> acesso em 19 jun. 2022.

MÚSICA “O Negro da Gaita”, de Gilberto Carvalho e Airton Pimentel. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=KXM\\_Nk25eM4](https://www.youtube.com/watch?v=KXM_Nk25eM4)> acesso em 23 jan. 2022.

MÚSICA “O Rio Grande Tchê”, Airton Pimentel e Édison Dutra. Disponível em:<[https://www.youtube.com/watch?v=\\_iN0mash8ds](https://www.youtube.com/watch?v=_iN0mash8ds)> acesso em 12 jul. 2022.

MÚSICA “Pilchas”, de Luiz Coronel e Airton Pimentel. 4ª Ciranda Musical Teuto Rio-Grandense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Alh5hQmWY> acesso em 12 jul. 2022.

MÚSICA “Por Bailado e Chacarera”, de Rogério Villagran e André Teixeira, composição vencedora da 23ª Tafona da Canção Nativa, Osório/RS, em 18/05/2013.. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myJik9Eet8E> (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Puçangueira”, de Eudes Fraga e Joãozinho Gomes, gravação do trabalho autoral de Eudes Fraga. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=yWI\\_TL1vZeM](https://www.youtube.com/watch?v=yWI_TL1vZeM)> acesso em 20 jin. 2022.

MÚSICA “Quando o Verso Vem Pras Casas” (Gujo Teixeira/Luiz Marengo), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INDX4e-ONLw> (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Quicumbi”, de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe. III Tafona da Canção Nativa. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zs9AH7v8U24>> acesso em 22 jun. 2022.

MÚSICA “Rainha de Moçambique, de Airon Pimentel e Antônio Augusto Fagundes. Gravação é ao vivo, no Centro Cívico e Cultural de Santa Rosa/RS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IHPBjHTbPqg>> acesso em 06/07/2019.

MÚSICA “Segredo dos Ventos”, de Marcelo Oliveira Ribeiro e Douglas dos Anjos, 16 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ctgestanciadaserra/videos/2392682051052771>> Acesso em: 20 fev. 2020.

MÚSICA “Tropilhas e Ginetes”, Erison Alex Silveira e Carlos Bayan Madruga, gravação do CD de César Oliveira. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=49g5Mrz0k10>> acesso em 20 jun. 2022.

MÚSICA “Últimas Carretas”, de José Hilário Retamozzo e Elton Saldanha, com Elton Saldanha. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=tUoJZ2t6rrA>> acesso em 21 jun. 2022.

MÚSICA “Últimas Carretas”, de José Hilário Retamozzo e Elton Saldanha, com Vitor Hugo, ao vivo no programa Galpão Crioulo, em 1983, acompanhado de Luiz Carlos Borges, Elton Saldanha e Celso Bastos. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=WduxJY\\_T9s0](https://www.youtube.com/watch?v=WduxJY_T9s0)> acesso em 21 jun. 2022.

MÚSICA “Um Canto à Terra”, de Carlos Catuípe e Cláudio Martins, no min 27:14, disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gtc\\_ylrRI2c](https://www.youtube.com/watch?v=gtc_ylrRI2c)> acesso em 26 mai. 2022.

MÚSICA “Uma Tropilha Veíaca, autores Rogério Villagran e César Oliveira. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9ABWLITmGfo>> acesso em 22 jun. 2022.

MÚSICA “Un Chamamé y Nada Más” (Diego Muller/Marcelo de Araújo Nunes), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0AuZAavjNd4> (acessado em 02/07/2022).

MÚSICA “Vento Norte”, de Dirceu Abrianos e Airton Pimentel. Coxilha Nativista em 1984. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kkRyij8SKJ4>> acesso em 12 jul. 2022.

MÚSICA “Vinhas da Esperança”, de Dilan Camargo, Asaph Borba e Ricardo Coelho: disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_udTqV0mmQ](https://www.youtube.com/watch?v=R_udTqV0mmQ)> acesso em 06 jun. 2022.

MÚSICAS com Mercedes Sosa. Cantora argentina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zIDF0i1kcBA&list=PLB048DC67281B0C2D>> acesso em 12 jul. 2022.