

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Iuri Daniel Barbosa

**DAS RAÍZES ÀS RAMAGENS: QUATRO TRONCOS NA CONSTRUÇÃO DE
UMA MÚSICA MISSIONEIRA**

Porto Alegre

2014

Iuri Daniel Barbosa

**DAS RAÍZES ÀS RAMAGENS: QUATRO TRONCOS NA CONSTRUÇÃO DE
UMA MÚSICA MISSIONEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Álvaro Heidrich

Linha de pesquisa: Análise Territorial

Porto Alegre
2014
Iuri Daniel Barbosa

**DAS RAÍZES ÀS RAMAGENS: QUATRO TRONCOS NA CONSTRUÇÃO DE
UMA MÚSICA MISSIONEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Aprovada em:

Prof. Dr. Álvaro Heidrich - Orientador

*Ao meu vô, Moisés Fagundes
Barbosa, que me ensinou a ter
amor pelas canções da terra.
E que, mesmo depois de longe das
Missões, me ensinou a ser
missioneiro.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador, Álvaro Heidrich, por todo apoio, paciência e dedicação. Palavras sábias, tranquilas e inspiradas. Cidadão e mestre exemplar;

Aos demais professores parceiros dessa caminhada, principalmente: Reginaldo Gil Braga, Luiz Fernando Mazzini Fontoura, Adriana Dorfman, Cláudia Pires e Oscar Sobarzo;

Ao Departamento de Geografia e ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRGS;

Aos colegas de Pós Graduação em Geografia, especialmente a Lucas Manassi Panitz e Muriel Pinto;

Ao DAGE (Diretório Acadêmico de Geografia - UFRGS), espaço de discussão, cooperação, amizade e amor que se renova a cada ano;

À CEU (Casa do Estudante Universitário - UFRGS), espaço de morada, convívio, aprendizado e à vizinhança da Comuna da Lopo;

Aos companheiros de música, especialmente aos grupos Lá Fora, Tribo Brasil e Mezcolanza;

À Alana, pela irmandade e correções essenciais;

Ao auxílio dos amigos Rodrigo Araújo e Cristian Conrad;

Ao Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, na figura de Cláudio Knerin, Giovani Mesquita e Marco Araújo;

A Felipe Menezes, da revista Ronda Gaúcha;

À Renata, por todo amor e paciência nos momentos mais críticos de escrita;

Aos meus familiares, por todo apoio e amor;

Aos Trocos Missioneiros e seus familiares;

À natureza, que nos brinda e habita nossa existência.

Gratidão!

RESUMO

Troncos Missioneiros é o nome de um disco, lançado em 1988 que reúne músicas de quatro artistas nascidos na região missioneira do Rio Grande do Sul: Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Pedro Ortaça e Cenair Maicá. A partir desse disco é frequente se referir a esses artistas como Troncos Missioneiros ou como Quatro Troncos da Música Missioneira. Música Missioneira tem seus primeiros registros a partir de Noel Guarany, que foi o pioneiro artista e o que teve a carreira fonográfica mais exitosa. Noel ajudou a lançar os outros três Troncos Missioneiros (Jayme, Ortaça e Cenair), consolidando seu desejo de criar a Música Missioneira. A partir dos anos 2000 também ganhou força o processo de valorização da obra dos Troncos Missioneiros, através da construção de estátuas, memoriais, túmulos; produção bibliográfica sobre a vida e obra de tais artistas, bem como sobre a identidade missioneira. Já no ano de 2012, o município de São Luiz Gonzaga, foi instituído como Capital Estadual da Música Missioneira. O objetivo geral nesta dissertação foi caracterizar uma identidade territorial missioneira e um estilo musical missioneiro a partir da obra dos Quatro Troncos. Para isso, partimos para objetivos específicos: caracterização histórica e geográfica da Região Missioneira; contextualização dos movimentos da Música Regional do Rio Grande do Sul (Regionalismo, Tradicionalismo, Nativismo e, mais contemporâneos, Música Campeira e Tchê Music). Por fim, analisar as trajetórias dos Troncos Missioneiros e suas respectivas produções musicais, visando relacionar as representações da identidade missioneira. A partir das nossas pesquisas selecionamos sete discos, onde constatamos a coexistência de diferentes representações identitárias, onde duas delas parecem mais destacadas: missioneira e gaúcha. A identidade missioneira pode se referir a distintas territorialidades do passado da região, principalmente ao período de apogeu e a Guerra Guaranítica. Parece ter íntima relação com outras representações: costeira, fronteira, guarani, latino-americana. Por sua vez a identidade gaúcha tem como parâmetro o habitante rural do Rio Grande do Sul. Valoriza a atividade da pecuária e os cavalos. Enaltece a Revolução Farroupilha, também se vincula com a identidade brasileira. Nas obras dos Troncos Missioneiros constatamos um amálgama, hibridismos culturais, multiterritorialidades, mesclas de identidades.

Palavras-chave: Geografia Cultural. Música e Geografia. Música Missioneira. Missões. Música Regional do Rio Grande do Sul.

RESUMEN

Troncos Missioneiros es el nombre de un disco, publicado en 1988, que reúne la música de cuatro artistas nacidos en la región Missioneira del estado de Rio Grande do Sul: Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Pedro Ortaça y Cenair Maicá. De ese disco se suele referirse a estos artistas como Troncos Missioneiros o Quatro Troncos de la Música Missioneira. Música Missioneira tiene su primer registro de Noel Guarany, quien fue el pionero artista y lo que fue la más exitosa carrera fonográfica. Noel ayudó a lanzar los otros tres Troncos Missioneiros (Jayme, Ortaca y Cenair), para consolidar su deseo de crear Música Missioneira. Desde los años 2000 también cobró fuerza el proceso de valoración de los trabajos de Troncos Missioneiros, a través de la construcción de las estatuas, monumentos, tumbas, producción bibliográfica acerca de la vida y la obra de estos artistas, así como de la identidad missioneira. Ya en el año 2012, el municipio de São Luiz Gonzaga, se estableció como Capital del Estado de Música Missioneira. El objetivo general de este trabajo fue caracterizar una identidad territorial missioneira y un estilo musical missioneiro de la labor de los Quatro Troncos. Para ello, nos propusimos objetivos específicos: la caracterización histórica y geográfica de la región Missioneira; contextualización de los movimientos de la música regional de Río Grande do Sul (Regionalismo, Tradicionalismo, Nativismo y más contemporáneo, Música Campeira y Tchê Music). Por último, analizar las trayectorias de los Troncos Missioneiros y sus producciones musicales, con el objetivo de relacionar las representaciones de la identidad misionera. En nuestra investigación hemos seleccionado siete discos, donde vemos que la coexistencia de diferentes representaciones de identidades, donde dos de ellas parecen ser más importantes: missioneira y gaúcho. La identidad missioneira puede referirse a distintas jurisdicciones dentro el pasado de la región, especialmente el período de máxima y la guerra guaraní. Parece tener relación íntima con otras representaciones: costera, frontera, guaraní, América Latina y el Caribe. La identidad misionera puede referirse a distintos territorialidad del pasado en la región, especialmente el de la Guerra Guaranítica. Parece tener una estrecha relación con otras representaciones: costero, frontera, guaraní, latinoamericano. A su vez, la identidad del gaúcho tiene como parámetro el habitante rural de Rio Grande do Sul. Se valora la ganadería y caballos. Celebra la Revolución Farroupilha, también está vinculada con la identidad brasileña. En las obras de los Troncos Missioneiros encontraron una amalgama, hibridismos culturales, multiterritorialidades, mezclas de identidades.

Descripción: Geografía Cultural. Geografía y Música. Música Missioneira. Missões. Música Regional de Rio Grande do Sul.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa Itatin, Guairá e Tape.....	26
Figura 2 - Mapa de localização dos 30 Povos Missioneiros	29
Figura 3 - Povos e estâncias missioneiras no século XVIII.....	32
Figura 4 -Desenho do viajante Alex Demersay, em 1846.....	39
Figura 5 – Locais de origem e trajetória da Tríade tradicionalista: Barbosa Lessa, Paixão Cortes e Glaucus Saraiva.....	53
Figura 6 – Locais de origem e trajetória dos Grupos e Conjuntos regionalistas.....	62
Figura 7 - Locais de origem e trajetória dos cantadores e instrumentistas regionalistas.....	63
Figura 8 - Principais festivais nativistas.....	71
Figura 9 – Locais de origem e trajetória dos artistas dos Festivais Nativistas..	72
Figura 10 – Locais de origem e trajetória dos artistas que propõem superar o tradicional.....	76
Figura 11 - Música Campeira – Locais de origem e trajetória dos principais artistas.....	79
Figura 12 – Música Regional do Rio Grande do Sul.....	80
Figura 13 - Estátua de Jayme Caetano Braun, em São Luiz Gonzaga.....	86
Figura 14 - Memorial a Noel Guarany em Bossoroca.....	89
Figura 15 - Monumento a Cenair Maicá, Santo Ângelo.....	100
Figura 16 – Discos lançados pelos Troncos Missioneiros.....	105
Figura 17 - <i>Legendas Missioneiras</i> (1971), de Noel Guarany.....	108
Figura 18 - <i>Mensagem dos Sete Povos</i> (1977), de Pedro Ortaça.....	113
Figura 19 – <i>Para o que olha sem ver</i> (1982), de Noel Guarany.....	116
Figura 20 – <i>Payador</i> (1983), de Jayme Caetano Braun.....	119
Figura 21 – <i>Canto dos Livres</i> (1983), de Cenair Maicá.....	124
Figura 22 - <i>Troncos Missioneiros</i> (1988), de Noel, Ortaça, Jayme e Cenair...	127
Figura 23 - <i>De igual pra igual</i> (2010), de Pedro Ortaça.....	131
Quadro 1 – Tríade Tradicionalista.....	54
Quadro 2 – Intérpretes da Música Tradicionalista do RS (anos 50 e 60).....	56
Quadro 3 – Grupos e Conjuntos Regionalistas.....	64

Quadro 4 – Cantadores e instrumentistas regionalistas (solo ou duplas).....	64
Quadro 5 – Gêneros da Música nativista.....	67
Quadro 6 – Principais festivais nativistas.....	70
Quadro 7 – Artistas e Grupos dos Festivais Nativistas.....	70
Quadro 8 – Artistas que propõem superar o tradinativismo.....	75
Quadro 9 - Tche Music.....	77
Quadro 10 - Música Campeira.....	78
Quadro 11 – Discografia de Jayme Caetano Braun.....	87
Quadro 12 – Discografia de Noel Guarany.....	95
Quadro 13 – Discografia de Pedro Ortaça.....	99
Quadro 14 – Discografia de Cenair Maicá.....	103

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO.....	14
2.1	GEOGRAFIA E MÚSICA.....	14
2.2	TERRITÓRIO, TERRITORIALIDADE, IDENTIDADE E IDENTIDADE TERRITORIAL.....	15
2.3	IDENTIDADE TERRITORIAL DA REGIÃO MISSIONEIRA.....	16
2.4	O ATOR E SUAS AÇÕES.....	18
2.5	QUATRO TRONCOS E A MÚSICA MISSIONEIRA.....	19
3	DOS GUARANIS ÀS MISSÕES E DAS MISSÕES AO MISSIONEIRISMO.....	22
3.1	INVASÃO IBÉRICA E O PROJETO JESUÍTICO DAS REDUÇÕES GUARANIS.....	24
3.2	O TRATADO DE MADRI E O DECLÍNIO MISSIONEIRO.....	35
3.3	DO ABANDONO DAS MISSÕES AO SURGIMENTO DO MISSIONEIRISMO.....	39
3.4	DAS RUÍNAS DE SÃO MIGUEL À TAVA MIRI GUARANI.....	45
4	UMA PROPOSTA CARTOGRÁFICA A PARTIR DA MÚSICA REGIONAL DO RIO GRANDE DO SUL.....	48
4.1	PARTENON LITERÁRIO E GRÊMIO GAÚCHO.....	50
4.2	TRADICIONALISMO E A MÚSICA TRADICIONALISTA (OU O GAUCHISMO EM TRAJE DE GALA).....	51
4.3	MÚSICA “REGIONALISTA” (DO GAUCHISMO DE BOMBACHAS GASTAS E PÉ NO CHÃO AOS BAILÕES BRASILEIROS AFORA).....	58
4.4	NATIVISMOS: PROPOSTAS DE RENOVAÇÃO DA MÚSICA REGIONAL.....	64
4.5	NATIVISMOS VERSUS TRADICIONALISMO, CRÍTICAS AO TRADICIONALISMO E A SUPERAÇÃO DO NATIVISMO.....	73
4.6	DEPOIS DO CICLO DOS FESTIVAIS: MÚSICA CAMPEIRA E TCHÊ MUSIC.....	76
4.7	PROPOSTAS E CONSIDERAÇÕES.....	79

5	QUATRO TRONCOS DA MÚSICA MISSIONEIRA.....	82
5.1	JAYME CAETANO BRAUN – O PAYADOR MISSIONEIRO.....	83
5.2	NOEL GUARANY – PAYADOR MALDITO, A MEIO ENTRE A NARRATIVA DECLAMADA E O CANTO PROPRIAMENTE DITO.....	87
5.3	PEDRO ORTAÇA – NA BAILANTA DO TIBÚRCIO VERTENTE, CERNE E RAIZ.....	96
5.4	CENAIR MAICÁ –CANTO SOCIAL DAS BARRANCAS DO RIO URUGUAI.....	99
5.5	SELEÇÃO DE DISCOS E ANÁLISE.....	104
5.5.1	<i>Legendas Missioneiras</i> (1971), de Noel Guarany.....	108
5.5.2	<i>Mensagem dos Sete Povos</i> (1977), de Pedro Ortaça.....	112
5.5.3	<i>Para o que olha sem ver</i> (1982), de Noel Guarany.....	115
5.5.4	<i>Payador</i> (1983), de Jayme Caetano Braun.....	119
5.5.5	<i>Canto dos Livres</i> (1983), de Cenair Maicá.....	123
5.5.6	<i>Troncos Missioneiros</i> (1988), de Noel, Ortaça, Jayme e Cenair.....	126
5.5.6	<i>De igual pra igual</i> (2010), de Pedro Ortaça.....	130
5.6	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	133
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
	REFERÊNCIAS.....	141
	GLOSSÁRIO MUSICAL.....	156
	GLOSSÁRIO DE TERMOS REGIONAIS.....	159

1 INTRODUÇÃO

*“Senhores peço licença,
Licença pede atenção.
Pois junto com meu violão
Num estilo missioneiro,
Num lamento bem campeiro,
De gaudério payador.
Porque gaúcho senhor
Que em toda pampa existe,
É o homem que canta triste:
Por isso nasci cantor.”*

*(“Filosofia de Gaudério”,
Noel Guarany,
LP Destino Missioneiro, 1971)*

Troncos Missioneiros é o nome de um disco, lançado em 1988 que reúne músicas de quatro artistas nascidos na região missioneira do Rio Grande do Sul. São eles: Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Pedro Ortaça e Cenair Maicá. A partir desse disco é frequente se referir a esses artistas como Troncos Missioneiros ou como Quatro Troncos da Música Missioneira. A expressão “das raízes às ramagens” presente no título da dissertação, faz referência a obra “Payada” de Jayme Caetano Braun.

Antes de ouvir falar da existência da música missioneira, ou mesmo de seus troncos, a obra de tais artistas está presente em minha memória desde a infância. Nasci em Santo Ângelo, Rio Grande do Sul, na região das Missões. Lembro do meu avô Moisés falar sobre a história das missões, colocando ao fundo, no som de uma fita cassete as pajadas de Jayme e as cantorias de Ortaça

A música missioneira vai reaparecer em minha vida a partir de 2004, quando passo a morar em Porto Alegre. No meio universitário, (convivendo nos diretórios acadêmicos, Centro de Vivência, Casa do Estudante, Encontros de Estudantes), fui percebendo uma devoção urbana pela obra dos Troncos Missioneiros. A obra dos Quatro Troncos passa a ser vista por jovens como uma música de conteúdo social, libertário, de contestação, de luta. E, isso, no contexto de uma Música Regional Gaúcha muito permeada pelo conservadorismo.

Anos depois surgiu o interesse acadêmico, durante os últimos semestres da graduação do curso de Geografia, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Quando cursava a disciplina Geografia do Rio Grande do Sul, foi solicitado pelo professor Dr. Luís Fernando Mazzini Fontoura um seminário livre sobre temas que falassem do Estado do Rio Grande do Sul. Na época estava tocando músicas de artistas missioneiros. Pensei, então, numa pesquisa sobre a vida e obra de cada um dos Troncos Missioneiros, aliando a interpretações de algumas canções, junto a um violão. O trabalho me trouxe muita satisfação e foi bem aceito pelos colegas.

Resolvi continuar a pesquisar sobre o tema. Um semestre depois matriculei-me em uma disciplina do Departamento de Música, nesta mesma universidade, Tópicos em Música Popular. Ministrada pelo professor Dr. Reginaldo Gil Braga. Junto ao mesmo professor, participei também do projeto "Representações da identidade missioneira através da música regional do Rio Grande do Sul". Como bolsista de iniciação científica realizei as primeiras visitas ao Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), tirando fotos e depois catalogando informações dos discos dos Troncos Missioneiros.

A partir dos anos 2000 também ganhou força o processo de valorização da obra dos Troncos Missioneiros, através da construção de estátuas, memoriais, túmulos, ou mesmo a partir da criação e consolidação de festivais, mostras, tributos e demais eventos cultivadores de um estilo musical missioneiro. Também se tornou cada vez mais presente a produção bibliográfica sobre a vida e obra de tais artistas, bem como sobre a identidade missioneira e sua relação com a música, a partir de trabalho de jornalistas, pesquisadores acadêmicos e autodidatas. No ano de 2012, o município de São Luiz Gonzaga, um dos principais pontos de difusão e criação da Música Missioneira, foi instituído, no Projeto de Lei nº 172 /2012, como Capital Estadual da Música Missioneira. No texto que justifica o projeto de lei, há uma clara referência da cidade de São Luiz Gonzaga aos Troncos da Cultura Missioneira:

o deputado Dr. Basegio, argumenta e homenageia quatro importantes nomes das missões: São da região das Missões os quatro músicos, **Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Pedro Ortaça** - nascidos em solo São-luizense – e **Cenair Maicá**, que através da música contaram e cantaram as suas histórias de luta, garra e superação. Foram denominados os Quatro Troncos da Cultura Missioneira criando uma marca na cultura musical gaúcha, a Identidade Musical Missioneira. (GOULART, 2012).

O objetivo geral nesta dissertação foi caracterizar uma identidade territorial missioneira e um estilo musical missioneiro a partir da obra dos Quatro Troncos. Para isso, partimos para objetivos específicos: Elaborar caracterização histórica e geográfica da região Missioneira; Elaborar contextualização dos movimentos e estéticas da Música Regional do Rio Grande do Sul, relacionado à trajetória e obra de seus atores às suas territorialidades (cidades); Analisar as trajetórias dos Troncos Missioneiros e suas respectivas produções musicais, visando relacionar as representações da identidade missioneira.

Durante o período do Mestrado, realizei também vivência nas cidades consideradas como mais importantes da Música Missioneira, São Luiz Gonzaga, Bossoroca, Santo Ângelo e São Borja. Destaco algumas conversas informais com professores, funcionários de secretarias de cultura. Em uma dessas visitas encontrei Pedro Ortaça e Gabriel Ortaça. Em uma tarde que eles contaram alguns casos.

Após esse capítulo introdutório, apresento os referenciais teóricos e metodológicos da dissertação, pautados em uma Geografia Cultural renovada onde o estudo da Música a partir da Geografia passa a ser uma temática de destaque. O terceiro capítulo é uma breve contextualização sobre a região missioneira, considerando para isso diferentes trabalhos, acadêmicos ou não, de geógrafos mas também de historiadores, sociólogos, antropólogos. O quarto fala da Música Regional do Rio Grande do Sul, desde as primeiras gravações, em princípios do século XX, as recentes produções fonográficas. O ponto de partida são os diferentes movimentos musicais e sua visão por músicos e musicistas, jornalistas e acadêmicos(as). A partir da trajetória de diferentes atores partimos para a construção de cartografias que espacializam os distintos movimentos musicais e sua relação com diferentes territorialidades no Rio Grande do Sul. Já o quinto capítulo traça um perfil da trajetória de cada “Tronco”, com aspectos de vida, da obra, suas concepções artísticas, a partir de entrevistas e matérias publicadas em livros, jornais, revistas, blogs e sites de internet. Da produção musical dos Troncos Missioneiros selecionamos sete discos, do qual analisamos e traçamos relações com a ideia de região Missioneira e de um estilo musical missioneiro. Por fim as considerações finais e, além dos capítulos apresentados, nos anexos trazemos dois glossários, um abordando termos musicais e outro com vocabulário campeiro.

2 REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLÓGICO

2.1 GEOGRAFIA E MÚSICA

Nosso trabalho vincula-se a uma Geografia Cultural Renovada, a partir da inclusão de novos objetos de estudo, como também de novas abordagens a objetos que já eram de interesse, onde os estudos geográficos sobre música exemplificam essa situação (CASTRO, 2009, p. 7). Dessa forma, compreendemos a música como um texto, um “espaço multidimensional”, aberto, fragmentário, inacabado e incoerente, receptivo a múltiplas interpretações concorrentes” (KONG, 2009, p. 155). Muitas vezes, o “caráter e a identidade dos lugares são apreendidos a partir de letras, melodia, instrumentação e da ‘percepção’ geral ou do impacto sensorial da música” (KONG, 2009, p. 137). Desse modo, os estudos que relacionam Música e Geografia “oferecem ricas evocações de lugares, de uma forma geralmente ausente nas fontes geográficas convencionais” (KONG, 2009, p. 137).

Entretanto ainda é recente e pequena a quantidade desses estudos. Como afirma Lucas Panitz (2012),

A geografia da música, apesar de quase um século de existência oficial, só recentemente têm tido a devida atenção dos geógrafos interessados no estudo da cultura e das manifestações artísticas em sua dimensão espacial. (...) No âmbito ibero-americano verifica-se sua pouca difusão, com exceção do Brasil, onde se encontra um considerável número de teses e dissertações produzidas nos últimos vinte anos.

No âmbito da Música Regional Gaúcha, no qual se enquadra grande parte da produção musical em que nosso trabalho está focado, não encontramos outras produções dentro do campo da Geografia, embora existam alguns poucos trabalhos na Etnomusicologia, Antropologia, História e Comunicação Social.

Para Bonnemaïson (2003, p. 97), “toda cultura se encarna, para além de um discurso, em uma forma de territorialidade”. Assim, se consideramos a música como um discurso, podemos também reconhecer que ela pode gerar uma territorialidade. Além de fomentar uma Música (Regional) Missioneira, outro legado dos artistas relacionados como Troncos Missioneiros está o pioneirismo da construção de uma identidade missioneira através da música. Como pontua Kong (2008, p. 153-154), “a música é, portanto, um meio pelo qual identidades são (des)construídas”

2.2 TERRITÓRIO, TERRITORIALIDADE, IDENTIDADE E IDENTIDADE TERRITORIAL

Rogério Haesbaert (2007) aborda os conceitos a partir de relações: devem então ser considerados não de forma isolada, mas a partir de constelações de conceitos. Desse modo, cultura se constitui e se relaciona a partir da natureza; enquanto identidade a partir da diferença. Já território acaba cruzando com os conceitos de região, paisagem e lugar.

Território em tempos passados foi tomado como sinônimo de poder do estado-nação, nos dias de hoje ganha contornos mais simbólicos. Para Paul Claval (1999b), falar de território é evidenciar lugares onde estão inscritas as evidências humanas, as relações dos grupos com seu meio, de forma material, simbólica, reflexiva. Assim, se concebe o ambiente como um espelho que reflete suas imagens, auxiliando a tomar consciência do que se partilha. A música pode ser esse “espelho”, refletindo então um território compartilhado.

Para Di Méo (2006), antes de ser político, o território é desenvolvimento social e cultural, compartilhando representação, experiência e identidade coletiva. Já Bonnemaison (2003) enfatiza sua dinamicidade: território não é estável e não está obrigatoriamente fechado. Em nossos dias, tem sido mais frequente falar em territorialidades. Como afirma Álvaro Heidrich (2004, p. 39):

O território é antes de tudo uma relação que envolve apropriação, domínio, identidade, pertencimento, demarcação, separação. E, se apenas parte destas características estão presentes, creio que podemos considerar a ocorrência do seu princípio, ou seja, do princípio da territorialidade.

Abordando de forma semelhante, Rogério Haesbaert (2007) afirma que território é empregado a um sentido mais funcional, de controle físico, em geral do Estado, ligado à dominação. Enquanto isso o conceito de territorialidade está mais ligado à questão simbólica da apropriação.

Di Méo (2006) afirma que identidade é uma mediação: a relação das sociedades a seus espaços, lugares e territórios é acompanhada de um poderoso sentimento de identidade. O sentimento de pertencimento territorial pode se expressar

de duas maneiras: legitimação de um grupo no espaço social, por meio de recursos materiais, ideia.

Para Haesbaert (2007), as identidades são múltiplas e estão abertas a múltiplas reconstruções. Quando há referências espaciais da identidade, fala-se em espaços de referência identitária. Haesbaert fala das “crises de identidade”, que começam a ganhar contorno a partir dos anos 1970. Esta crise se evidencia com mais força na identidade territorial por excelência do mundo moderno: relacionada ao estado-nação. Dessa forma, o autor acaba clamando pela relevância de uma abordagem geográfica da identidade, ao qual propõe o viés das identidades territoriais. Assim, a identidade territorial só se efetiva quando um referente espacial se torna elemento central para identificação do grupo (HAESBAERT, 2007). Na atualidade, as identidades territoriais vão se afirmar em um continuum que vão das mais abertas, fluídas, autônomas, às mais rígidas, (re)essencializadas, estáveis. Em outras palavras, elas parecem estar em dois extremos: gueto e o sentimento de pertencimento.

2.3 IDENTIDADE TERRITORIAL DA REGIÃO MISSIONEIRA

Para a Identidade Territorial da Região Missioneira, os referentes espaciais mais efetivos são os vestígios históricos presentes no território dos 30 Povos Missioneiros. Assim se conflagra um território supranacional, transfronteiriço, embora no lado brasileiro ela pareça mais focada na experiência histórica dos Sete Povos das Missões.

Para Paul Claval (1999b), a identidade deve ser analisada com um discurso, para que os grupos possam dar sentido a sua existência. Ela se apoia sobre traços da vida material, dos seus universos de valores, mas sua construção é arbitrária. Para ser aceita, respaldada, a identidade deve buscar coesão, unidade. Essa unificação é buscada no passado e assim se recria a história “inventando a tradição”. Então a partir de um passado glorioso pode-se buscar e lutar por um futuro feliz. Tal ideia está presente no trabalho de Pommer (2009), ao tratar da identidade missioneira. A autora crê no missioneirismo como uma tradição inventada, a partir das ideias de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984), como um conjunto de práticas que visam inculcar valores e práticas com um passado historicamente apropriado. Este passado é então reelaborado a partir do presente, fazendo-se parecer legítimo para o grupo social que procura uma afirmação identitária.

Não há como se identificar a algo sem que haja diferenciação, sem que essa relação ao outro seja construída. Assim, os atos de diferenciar-se e identificar-se tornam-se indissociáveis, acabando por demonstrar o caráter relacional da construção identitária, sempre produzido na relação que é estabelecida com seu outro (HAESBAERT, 2007, p. 36). Uma identificação da região missioneira encontramos nas produções acadêmicas: a ideia de construção de “um gaúcho missioneiro”, cariz identitário da região missioneira ao qual Roselene Gomes Pommer (2009) entende abranger os municípios e distritos que começaram a ser ocupados durante a segunda fase da ação reducional jesuítico-guarani. A autora propõe um contexto para explicação do surgimento e o fortalecimento dessa identidade, a partir dos anos 1970.

Ao conceitualizar sobre as identidades territoriais na atualidade, Haesbaert (2007) nos chama atenção para as mobilidades: o peso das migrações, na construção (multi)identitária, a partir das reterritorializações cada vez mais complexas. Com a crescente mobilidade entre pessoas de diferentes locais do mundo, aumenta a multiterritorialidade (e não a desterritorialização), formando territórios múltiplos, híbridos. Concomitantemente, no polo oposto, também são reforçados a segregação e o fechamento. Assim, a identidade territorial missioneira não se manifesta somente nos antigos “*pueblos* missioneiros”. Um exemplo disso é a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Cidade fundada pelos portugueses, Porto Alegre não fez parte do antigo território dos *pueblos* missioneiros, mesmo assim apresenta manifestações de sua identidade territorial. Muito disso talvez em função da mobilidade, como na articulação dos laços com as Missões a partir de migrantes, nascidos na região, mas que há anos residem em Porto Alegre e Região Metropolitana. A referência às Missões e ao termo “missioneiro” aparece de diversas formas: assim se encontram casas comerciais, como barbearias, lancherias, restaurantes, que levam nomes como “Missões” ou “Missioneiro(a)”. Essas denominações são frequentes também em piquetes, invernadas, bailões e demais eventos relacionados à cultura regional gaúcha. De outra forma, a identidade missioneira está representada através da arte, em grafites, pinturas, iconografia e em monumentos de Porto Alegre. As imagens das ruínas de São Miguel¹ e do guerreiro Sepé Tiarajú² estão presentes em vários pontos da capital (como em murais na Av. Loureiro da Silva e nas proximidades da Usina do Gasômetro). Outra representação

¹ Sítio Arqueológico localizado em São Miguel das Missões, Patrimônio Histórico da Humanidade.

² Índio guarani, principal ator da resistência indígena durante a Guerra Guaranítica (1754-1756).

é a homenagem ao missioneiro Jayme Caetano Braun, que empresta nome a um viaduto na esquina da Terceira Perimetral com a Av. Nilo Peçanha, bem como uma estátua em sua homenagem, construída no Parque Harmonia.

Acredito que esta migração missioneira se relaciona ao que Haesbaert (2007) chama de multiterritorialidade, a partir de um hibridismo cultural. As características ressaltadas da região missioneira podem se misturar com outras identificações territoriais, tais quais as da cidade de moradia (Porto Alegre), do estado (Rio Grande do Sul) e país (Brasil). A identidade territorial missioneira não nos parece contrastante com a identificação com o Rio Grande do Sul: ao menos não encontramos relação ao separatismo ou fechamento dessa identidade em si mesma.

2.4 O(S) ATOR(ES) E SUAS AÇÕES

Uma territorialidade ainda não consolidada terá, na criação dos elos entre o ator e o espaço, a possibilidade de existência, através de ações: “atores têm, na verdade, um ato de potência, possível para causar a ação.” (DI MÉO, 2006, p. 11, tradução nossa). A partir das motivações e estratégias individuais, embora sejam próprias de um contexto social, ao ator se consagra com autonomia. O ator faz sua ação “no âmbito de sua sensibilidade, de suas lógicas, suas capacidades reflexivas, pessoal e imaginativa” (p. 10). As ações são então inspiradas nas experiências dos atores, enriquecido por suas vivências, sua posição social: ilumina o caminho em que ele se reproduz e se deforma de acordo com sua ação, suas representações, suas práxis. Para isso, Di Méo fala de três estados: aterramento, as práticas e vidas; os espaços representados. A necessária integração desses três níveis se dá no momento da práxis. Os atores podem ser os músicos e os demais envolvidos com a cadeia produtiva da música, desde os poetas, instrumentistas, produtores fonográficos, empresários, políticos, entre outros. A ação se dá/manifesta no espaço, forma a territorialidade, que pode ser materializada em uma música gravada: tanto nas canções quanto nos instrumentais. Outras ações também estão relacionadas ao próprio material dos registros fonográficos (capas, imagens, etc.), como também na sacralização dos artistas, através da construção de monumentos, estátuas, acervos em sua homenagem. Para Bonnemaïson (2003), território não é algo fechado, definido por fronteiras. Ele está muito mais como um núcleo do que uma muralha. No caso da Música Missioneira, não seria núcleo, mas diversos núcleos articulados. Para Claval

(1999b), ao falar do suporte territorial das identidades, este não precisa ser contínuo e de um único bloco, pode estar polarizado em referentes espaciais: lugares de culto, túmulos de ancestrais. Algumas das cidades onde nasceram e/ou viveram os artistas da Música Missioneira reivindicam sua memória. Assim podemos falar das cidades onde parece ser mais forte essa referência: São Luís Gonzaga, Bossoroca e Santo Ângelo.

2.5 QUATRO TRONCOS E A MÚSICA MISSIONEIRA

Percebemos, a partir dos anos 2000, uma maior preocupação com a temática de uma música missioneira do ponto de vista acadêmico. Assim, se sobressaem as teses doutorado de Ceres Karam Brum³ e da já citada Roselene Gomes Pommer⁴. Ambas tratam da Música Missioneira como importante elemento da identidade territorial missioneira. O trabalho de Valton Neves Chaves Dias⁵ também traz algumas definições sobre artistas missioneiros, embora não enfoque diretamente o termo Música Missioneira. Por fim, devemos ressaltar o trabalho de conclusão de curso de Davi dos Santos⁶, sobre a vida e a obra de Noel Guarany e o recente artigo de Reginaldo Gil Braga e Fernando Henrique Machado Ávila⁷

Segundo Ceres Karam Brum (2005, p. 124), o termo Música Missioneira compreende dois significados distintos: no primeiro (histórico), é uma música executada nos Sete Povos, ensinada pelos padres jesuítas, reproduzida e (re)inventada pelos índios Guaranis; já no segundo (atual), a Música Missioneira refere-se ao regionalismo, feita como possibilidade de nomeação e de classificação do passado missioneiro no presente, no sentido de apologizá-lo para revivê-lo. Em

³ Defendida sob o título de *Esta terra tem dono: uma análise antropológica de representações produzidas sobre o passado missioneiro no Rio Grande do Sul*. Tese de doutorado em Antropologia Social PPGAS/UFRGS, 2005; posteriormente publicada em livro sob o título *Esta terra tem dono: Representações do passado missioneiro no RS*, pela Editora da UFSM.

⁴ Defendida sob o título de *Missioneirismo - A produção de uma identidade regional*, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em 2008. Posteriormente, foi parcialmente publicada em livro sob o título *Missioneirismo - história da produção de uma identidade regional*, pela Martins Livreiro, em 2009

⁵ Defendida sob o título de *O consumo de música como mediador de identidade regional*, no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Santa Maria, em 2008.

⁶ Defendida sob o título de *O projeto poético - musical de Noel Guarany: A construção de uma memória e uma identidade missioneira e guarany do gaúcho (1956 – 1988)*, Departamento de História, UFRGS, 2011.

⁷ Apresentado no XXIV Congresso da ANPPOM São Paulo sob o título de *Música missioneira: imaginários e representações de um estilo musical regional do Rio Grande do Sul*.

nosso trabalho vamos utilizar esse segundo significado, conceitualizando-o como Música (Regional) Missioneira, ou então, no intuito de simplificar, Música Missioneira. Já para Roselene Gomes Pommer, o termo Música Missioneira parece ser utilizado como sinônimo da música produzida pelos Troncos Missioneiros. Considera forte a relação dessa música com o passado, podendo ser compreendida como a recriação de um passado específico - aquele relacionado ao período das Reduções Jesuíticas dos índios Guaranis -, procurando conectá-lo ao presente.

Desde a década de 1960 já circulavam ideias de evocar o passado missioneiro, inspirando poetas e cantores que passaram a produzir o que se chamou de Música Missioneira. Para Pommer (2009), as principais características dessa música, como produto da cultura específica de uma parte da região das missões, eram a denúncia e o protesto. Contextualiza como momento de consolidação o fim anos 1970:

Naquela época, a música apresentada como missioneira havia se tornado uma significativa expressão artística, especialmente no meio cultural popular. A partir de letras que faziam apologia a supostos acontecimentos históricos do período reducional missioneiro, Noel, Cenair e Pedro Ortaça protestavam contra certas atitudes políticas econômicas e culturais da época, fortalecendo a música como tendência de singularização regional. (POMMER, 2009, p. 171)

Acreditamos que “os textos musicais devem ser entendidos como diálogos sociais em andamento, os quais ocorrem em determinadas situações sociais e históricas e refletem esses cenários” (KONG, 2009, p. 139-140). Nos anos 1960 ganha força o processo de modernização do campo na região, através da substituição da pecuária e lavoura tradicional pela agricultura de grãos⁸. Nesse período foi grande o êxodo rural, sendo que os pioneiros músicos missioneiros também foram parte desse processo: nasceram no campo e migraram para as cidades. Essa transformação do rural não passou despercebida pelos artistas, gerando nostalgia de um passado idealizado, de forma análoga a outros trabalhos que relacionam Música Popular e Geografia, conforme pontua Kong (2009, p. 140):

Como uma consequência, a paisagem rural e o estilo de vida agrário do passado são idealizadas, principalmente entre migrantes desarraigados. Há uma saudade de casa e a nostalgia amarga de um modo de vida que parece ter sido irremediavelmente perdido, e o passado enevoado passa a ser reavaliado como um lugar sagrado.

⁸ Especialmente pelo binômio trigo-soja.

Com uma grande força de coesão, como proposto por Gui Di Méo (2006), podemos pensar que a partir de uma identidade territorial, no caso da Música Missioneira, surge uma potencialidade. Se pode gerar desterritorialização e desigualdade, como propõem os ideólogos liberais, uma gestão territorial positiva pode assegurar integração social de um ambiente de vida (e não simples recurso), que pode ser definida como desenvolvimento sustentável. Em relação às avaliações positivas que o território pode ter, podemos enquadrá-las às Missões. Nos dias de hoje, podemos pensar que o fortalecimento da identidade territorial pode alavancar uma proposta de desenvolvimento sustentável da região, principalmente a partir do turismo. Assim, são envolvidos atores (endógenos, exógenos e transicionais), tais quais prefeitos, secretários de cultura, funcionários do IPHAN, artistas, bem como empreendedores

3 DOS GUARANIS ÀS MISSÕES E DAS MISSÕES AO MISSIONEIRISMO

Para se ter uma noção fiel sobre as missões, como uma região de identidade cultural é importante considerar os Guaranis. Ao abordar aspectos dos guaranis anteriores à invasão ibérica no período do colonialismo, Décio Freitas (1982) afirma que os guaranis não seriam um “povo”, em sua concepção moderna, mas um mosaico étnico com um elemento em comum: a língua guarani. Décio cita outro traço comum da etnia guarani, a tradição agrícola: cultivavam milho, mandioca, batata doce, feijões, abóboras, fumo. Praticavam a caça e a pesca e não criavam animais com intuito de abate (FREITAS, 1982). Usando termos próprios do materialismo histórico, o autor define os guaranis como uma sociedade comunista primitiva, mas que não estava isenta de diferenciações sociais, já que os caciques gozavam de certos direitos sobre seus “súditos”. Dessa forma, seriam os guaranis uma “formação social estagnada” - nas palavras do autor, baseando sua caracterização na relação com a terra, onde haveria um “atraso técnico” que impediria a extração de maior rendimento da terra. O termo atraso técnico nos parece uma conceitualização de Décio⁹ muito própria de análises eurocentristas, onde a melhor técnica utilizada como parâmetro é aquela onde há maior produtividade. Nesse sentido, cabe refletir se não seria a agricultura guarani uma forma de produzir alimentos muito mais articulada às potencialidades da natureza?

Em uma abordagem mais recente, a resposta parece vir com Eduardo Neumann (2009), para quem a economia guarani organizava um modelo sustentável, pensando no equilíbrio entre explorar os recursos e preservar o meio ambiente. Os Guaranis eram horticultores da Amazônia que iniciaram busca por novas áreas há cerca de dois mil anos. Colonos dinâmicos, semeavam e cultivavam por onde passavam (NEUMANN, 2009, p. 230). Neumann define Guarani como um vocábulo que designa etnonimos diversos: mbyas, nandeva, kaiowá, chiriguanos, entre outros (p. 229). Ainda para o autor, a relação com a terra e o meio ambiente constitui-se em um dos elementos que definem a cultura guarani (p. 231). Os Guaranis estão relacionados a

⁹ Décio Freitas, na apresentação de seu livro, defende sua investigação empírica e teórica da “formação social missionária”. Parte para crítica aos marxistas, “tributários inconscientes do anticlericalismo” e do antiabsolutismo dos positivistas, estes não se interessam pelo tema, e quando o fazem é apenas para repetir os chavões da historiografia tradicional. Assim, se colocam na mesma posição dos que destruíram as missões (FREITAS, 1982, p. 11). Mesmo criticando os autores marxistas, utiliza em seu texto diversos conceitos próprios do materialismo histórico: formação social, relações de produção, entre outros.

formação de nações sul americanas: Paraguai, Argentina (Corrientes e Misiones), do Brasil (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso do Sul), Bolívia e Uruguai (p. 229).

Yvy Marãey, que os etnógrafos e historiadores traduziram por “procura da terra sem mal” é um dos temas mais debatidos pelos estudiosos da cultura guarani (LADEIRA, 1998, p. 82). Para os Mbyas Guaranis, é a terra sem fim, onde tudo é bom, onde os elementos não se esgotam, o eterno está sempre em renovação. Não é um conceito qualitativo de abundância de quantidade, mas de continuidade pela renovação dos ciclos. (LADEIRA, 1998, p. 87). Para Maria Inês Ladeira, a busca das condições para “alcançar yvy marãey significa, talvez, o desejo de perpetuar o próprio ideal de transcender este mundo e alcançar o lugar onde tudo se originou, e, portanto, a eternidade em condição humana e, assim, a conservação do modo de ser guarani (LADEIRA, 2008, p. 127). Já para Neumann (p. 233), o mito acadêmico da terra sem mal teria sido uma precipitação dos antropólogos em projetar dinâmicas atuais dos guaranis aos guaranis históricos, sem considerar as transformações ocorridas no colonialismo.

Quanto à organização social e política, antes do colonialismo, os guaranis se articulavam por laços de parentesco e relações familiares, onde são dois os princípios fundamentais: o parentesco e a reciprocidade (NEUMANN, 2009, p. 234). Seriam várias escalas de organização: casas, habitadas por parentes, *tevy*; conjunto de casa, aldeia ou *amundá*; conjunto de aldeias *teko 'à*; um conjunto amplo de *teko'á*, algo como regiões ou províncias, o guará ((NEUMANN, 2009, p. 234).

O mando político, ou *morwicha* ou *twichavas*, era executado a partir de dois conceitos: o líder civil, *cacique* (nome utilizado no período colonial), responsável pelo *teýy*, possuía alguns “privilégios” como dispor de várias mulheres. Para essa atividade era importante o dom da oratória, o domínio da palavra (NEUMANN, 2009, p. 235). Já o líder religioso, *karaí* ou *pajé*, nas crônicas aparece como feiticeiro ou mago, para os etnólogos xamãs. Pregavam a resistência ao colonialismo e aos missionários, estimulando que devia se seguir vivendo como os antepassados (NEUMANN, 2009, p. 235).

3.1 INVASÃO IBÉRICA E O PROJETO JESUÍTICO DAS REDUÇÕES GUARANIS

Com a chegada dos invasores e exploradores ibéricos a situação piorou, promovendo-se mudanças significativas na vida dos guaranis. Para a Coroa espanhola havia a necessidade de colonizar o território que lhe cabia pelo Tratado de Tordesilhas, imenso, por sinal. Essa tentativa seria frustrada só com espanhóis. O território em questão era chamado de Paraguai (o que a historiografia de hoje chama Paraguai Colonial) que não corresponde exatamente a atual República do Paraguai, mesmo que ambos tenham como seu eixo central o Rio Paraguai.

Asunción é fundada 1537 e começam aí a ficar mais frequentes os contatos entre guaranis e os colonizadores espanhóis. Se os primeiros contatos foram amistosos, incluindo trocas de presentes, a exploração dos povos nativos pelos colonizadores inicia poucos anos depois com o nome de “encomienda”. A encomienda começa no Paraguai colonial a partir de 1556, com objetivo de extração de erva mate. A encomienda não foi aceita de forma pacífica. Assim diversas revoltas dos guaranis vão ocorrendo, sendo marcante a Rebelião de Oberá em 1579, com claros objetivos: contra deus e sua majestade, pela volta aos antigos ritos e costumes (NEUMANN, 2009, p. 237). Para Décio Freitas (1982), a instituição da encomienda, espécie de serviço obrigatório prestado pelos indígenas, presente no antigo Paraguai configurava-se como uma relação social de produção tipicamente “feudal”. Mais uma vez o eurocentrismo se faz presente na análise de Freitas, aplicando valores e conceitos europeus a uma situação típica do continente americano.

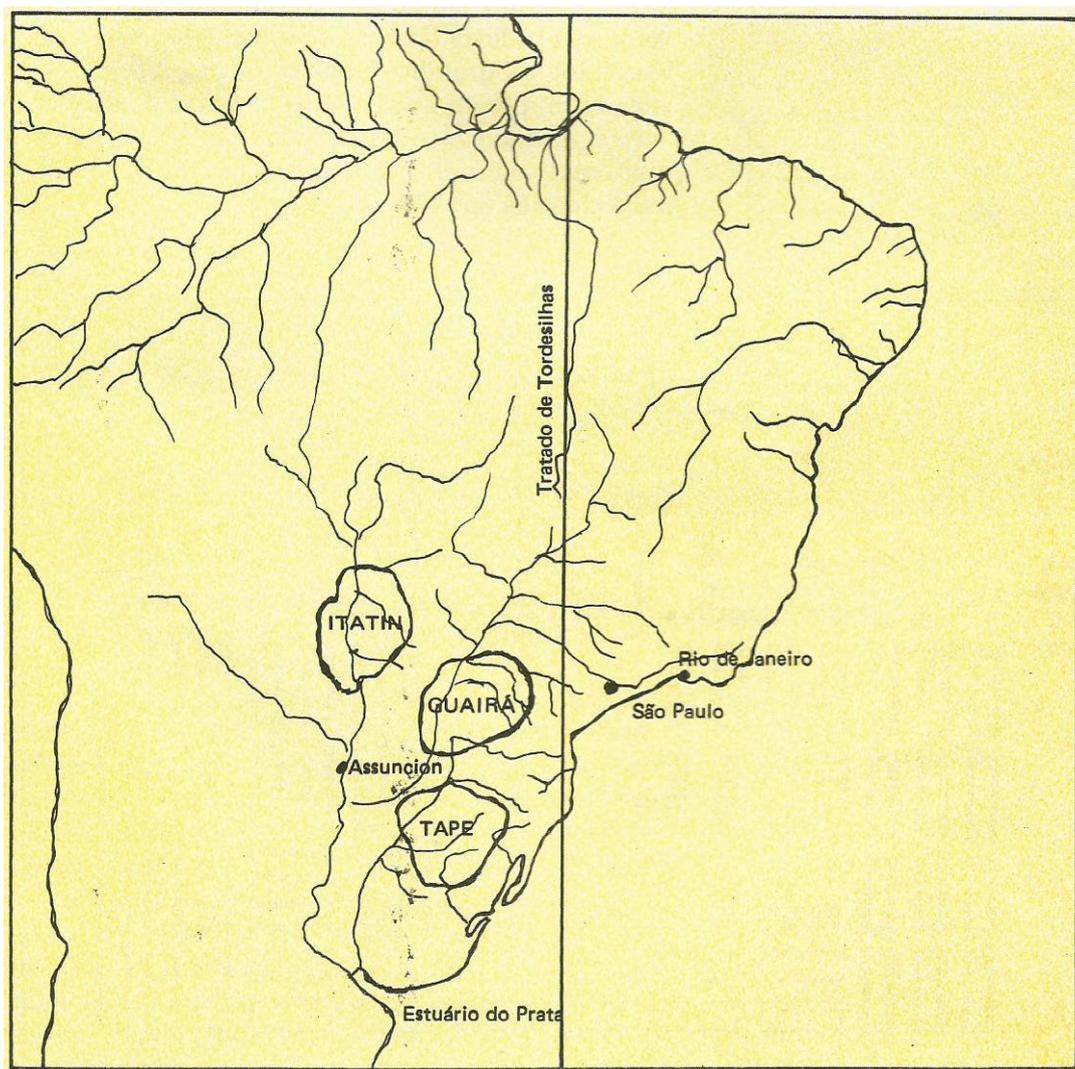
Para Freitas, a imigração espanhola ao Paraguai foi pouca, transformando-o numa sociedade mestiça. Segundo o autor, a maneira encontrada pela corte espanhola para ocupar os vastos territórios ainda alheios à presença dos espanhóis foi colonizá-lo com índios Guaranis. Para isso seria necessário submetê-los pelos ensinamentos do Evangelho, em pontos estratégicos do território, em reduções ou missões, tarefa encomendada aos jesuítas (FREITAS, 1982, p. 20-24). Os jesuítas pertenciam à Companhia de Jesus, entidade ligada ao Papa e fundada em 1538. Eram, em sua maioria, europeus não espanhóis: portugueses, franceses, italianos, belgas, alemães, escoceses, irlandeses. Para os Jesuítas, eram duas as principais tarefas: evangelização e defesa dos índios contra colonos espanhóis, bandeirantes e a própria Coroa.

Décio enaltece a obra dos Jesuítas que, contrariando os preceitos do colonialismo feito à base de latifúndio e escravidão, “criaram comunidades livres, fraternais e igualitárias, sem usar outras armas que a compreensão e a persuasão, em contraste com a maciça e inumana violência que marcou o empreendimento colonial” (FREITAS, 1982, p. 35).

A criação da província jesuíta do Paraguai deu-se em 1609, passo inicial do que Décio Freitas (1982) conceituou de Formação Social Missioneira (também chamada pelo autor de Formação Social Guarani). A ação dos jesuítas se expandiu rapidamente para Guaíra (Paraná), Itatim (Mato Grosso do Sul), e Tape (Rio Grande do Sul). Situaram-se em posições eminentemente estratégicas, com objetivo de frear um possível avanço português em direção a Potosí. Os paulistas começam a organizar bandeiras com objetivo de “caçar” índios (FREITAS, 1983; NEUNMAN, 2009).

Ainda para Décio Freitas, a experiência missioneira só foi possível devido a conjugação de múltiplos interesses, distintos, mas que possibilitaram sua construção: Coroa espanhola, Companhia de Jesus, e índios Guaranis (FREITAS, 1982, p.17). Já para Eduardo Neumann (2009), fatores para os guaranis “aceitarem” as reduções parecem ser a reação às encomiendas impostas pelos espanhóis e os ataques dos bandeirantes. Para o autor seria uma dinâmica de adaptação resistente. Nesse contato haveria uma mestiçagem cultural, uma organização social com um desenvolvimento humano diferenciado. Ante os espanhóis e portugueses, os guaranis preferiram o apoio dos jesuítas.

Figura 1 - Mapa Itatim, Guairá e Tape



Fonte: Baioto e Quevedo (1997, p. 11).

O ano de 1626 marca a entrada do primeiro europeu no território do atual Estado do Rio Grande do Sul, e a fundação do primeiro aglomeramento urbano, o povoado de São Nicolau. Contraria assim os manuais didáticos da época que consideravam a fundação do forte militar de Rio Grande, em 1737, como início da urbanização pelo colonizador/explorador. (FREITAS, 1982)

De 1626 com a fundação de São Nicolau, até 1634, foram fundadas 18 reduções no Tape (NEUMANN, 2009, p. 241). O pioneiro ator europeu ingressar foi o Padre Roque Gonzalez de Santa Cruz, depois de muita insistência já que os xamãs não o deixavam entrar no território do Tape. Vale lembrar que os jesuítas mantiveram boas relações com os caciques, mas péssimos com os *karaí*, pajés (NEUMANN, 2009, p. 238). Padre Roque conseguiu entrar e fundar reduções, mas em 1628 foi morto a

golpes de tacape por Nheçu (pioneiro da resistência guarani, desgostoso com a presença do jesuíta em seu território). Essa história encontra-se muito bem romanceada no livro *Rodeio dos Ventos*(1978), de Barbosa Lessa. Hoje no local conhecido como Caraó, foi construído um santuário onde acontece uma Romaria aos mártires do Caraó e Roque Gonzalez, considerado Santo pelo Vaticano (a quem supostamente pertenceu um coração presente no Santuário). Nheçu é o primeiro ator da resistência indígena e rechaço ao colonialismo (NEUMANN, 2009, p. 242). Em nossos dias, surge um interessante movimento visando recuperar a história de Nheçu, os Nheçuanos (www.nhecuanos.com.br), paradoxalmente sediado no município de Roque Gonzalez.

Essa a primeira tentativa de catequese jesuítica no Tape foi inviabilizada pelos ataques dos “mamelucos del brazil” (bandeirantes), quando os jesuítas foram obrigados a orientar os guaranis durante o traslado para outra margem do rio Uruguai. Décio Freitas cita as bandeiras comandadas por Antônio Raposo Tavares, Fernão Dias Paes Leme e Jerônimo Pedroso, hoje heróis paulistas (reverenciados pela obra de captura para escravidão e matança de índios, entre os anos de 1628 e 1641). Com a ação dos bandeirantes, os jesuítas deslocaram toda a população para a margem ocidental do Rio Uruguai, encerrando primeiro ciclo jesuítico no Tape, atual território do Rio Grande do Sul. (NEUMANN, 2009, p.243)

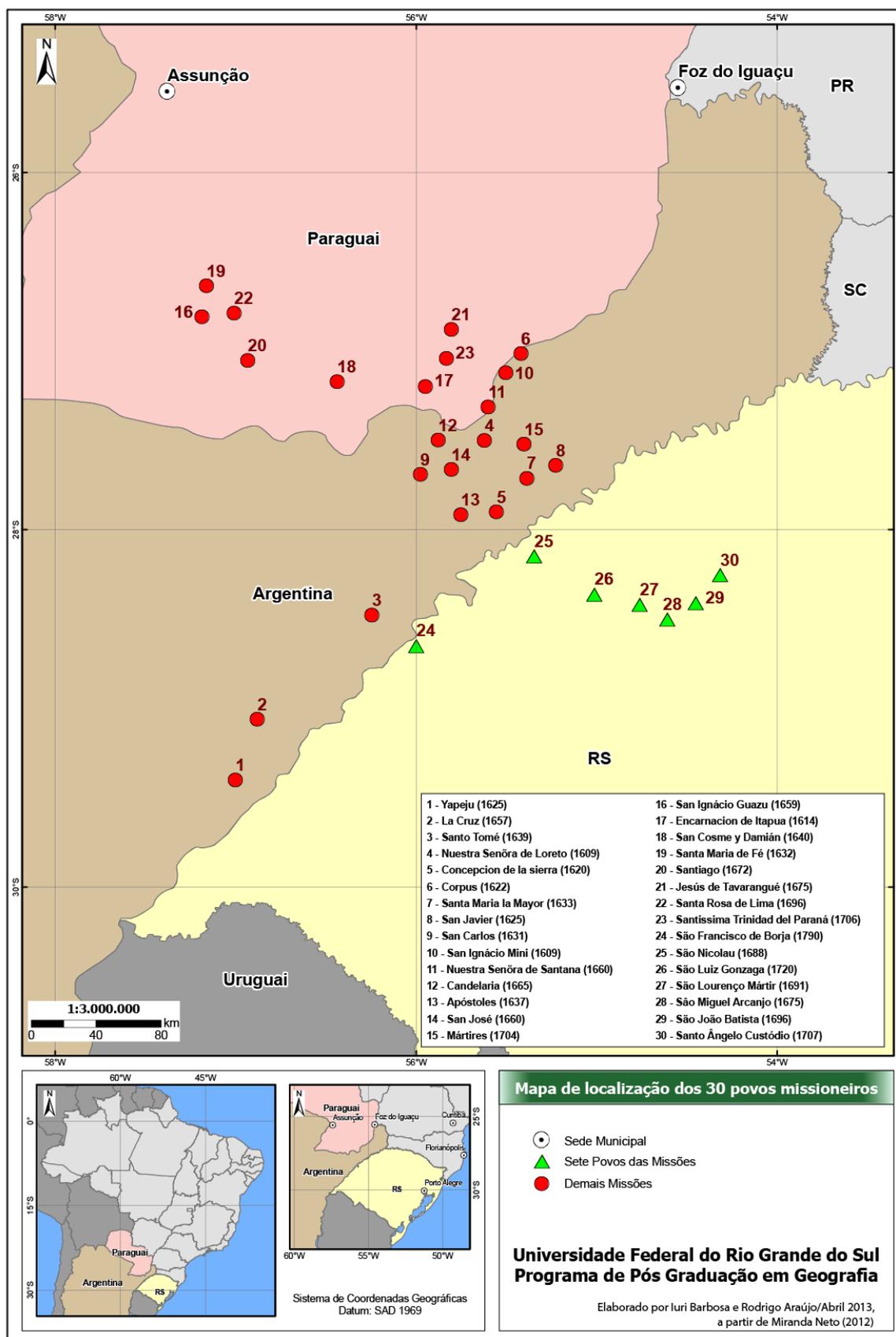
Com esses acontecimentos a Corte Espanhola consentiu no pedido de equipar os guaranis com arma de fogo, situação única na América colonial, (NEUMANN, 2009, p. 243). Formou-se assim um exército guarani, com fins a defender as fronteiras da colônia espanhola. Assim foi possível a vitória indígena na batalha do Mbororé, em 1641. A batalha, para Décio Freitas (1983), marca o fim da caça e tráfico de índios no antigo Paraguai e também uma nova fase na “Formação Social Guarani”, marcada pela consolidação e expansão.

Passados 40 anos, uma nova investida missioneira, deu-se a partir do final do século XVII, reocupando a área conhecida como Tape, tendo como marco a fundação, em 1690 de São Francisco de Borja. Após foram fundadas as reduções de São Nicolau, São Luiz Gonzaga, São Lourenço Mártir, São Miguel Arcanjo, São João Batista e Santo Ângelo Custódio.

Para Décio Freitas (1983), os Sete Povos das Missões fizeram parte de um sistema econômico social que abrangeu regiões hoje integradas a Argentina, Brasil e Paraguai. Convencionalmente chamado de república Guarani, o autor adverte que

não existiu um “Estado Missioneiro”, no moderno sentido que conhecemos. Para o autor, o sistema missioneiro representou uma “revolução” para os Guaranis, a começar pela sedentarização nas reduções. Quanto ao planejamento urbano era extremamente racionalizado, a partir de diretriz proposta pela Coroa. Os missionários aprofundaram o processo de urbanização com cidades próximas, ao invés das grandes distâncias preferidas pelos espanhóis e portugueses. Segundo Décio, haveriam fabricas das mais diversas: olarias, fornos de fundição de ferro, curtumes, matadouros, moinhos d'água, fabricas de carros, carroças, armas, pólvoras. Também existiam secadores de erva mate e instalação hidráulicas pra irrigação agrícola. Nas palavras de Décio Freitas “uma economia sedentária de alto nível técnico.” Décio Freitas (1982, p. 64) comenta ainda a profunda repercussão da experiência missioneira no pensamento moderno, já que diversos pensadores elogiaram as missões guaranis, entre eles: Voltaire, d'Albert, Montesquieu, Babeuf, Hegel.

Figura 2 - Mapa de localização dos 30 Povos Missioneiros



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa e Rodrigo Araújo, em abril de 2013, com base em Miranda Neto (2012)

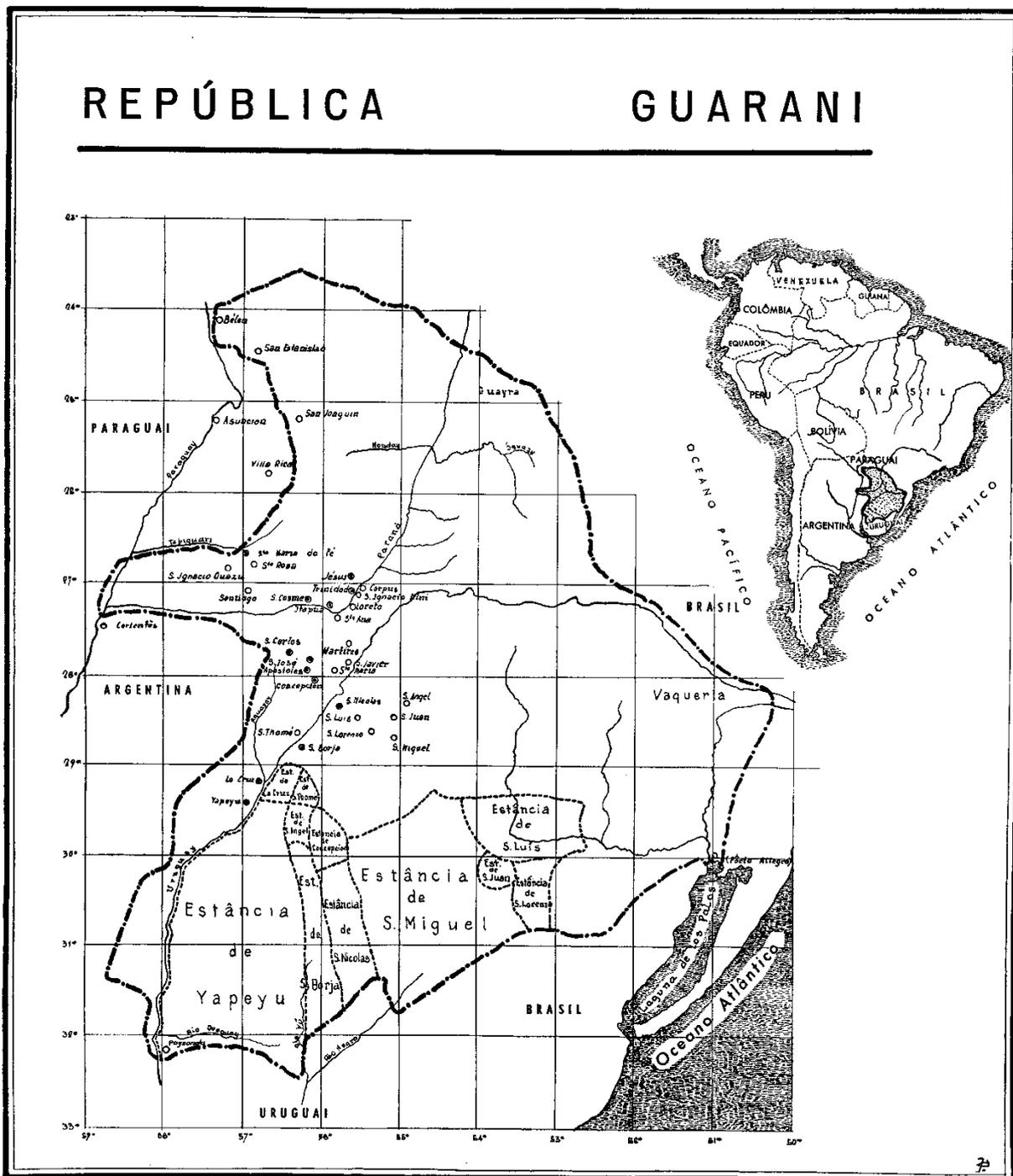
Além dos cultivos tradicionais dos guaranis, foram incorporados novos como o algodão o açúcar, o cânhamo e o trigo. Visando aumentar a produtividade, o cultivo de erva mate foi uma solução tecnológica encontrada pelos padres jesuítas. Ainda para o autor os missioneiros produziam erva mate caamini (erva miúda) de muito melhor qualidade que a dos espanhóis (FREITAS, 1982, p. 46). A erva mate era o principal produto de exportação. As reduções não eram autossuficientes e importavam da Europa sal, cobre, ferro, ferramentas, anzóis, alfaias para as igrejas, etc. Além disso, introduziram e propagaram o gado vacum, cavalos e bovinos, e desenvolveram desenvolvimento de técnicas de pastagens, lançando as bases da atividade da pecuária, futura base econômica do Rio Grande do Sul.

Afora o espaço das reduções, pelo atual interior do Rio Grande do Sul haviam capelas, principalmente nas estâncias. Muitas dessas deram origem a cidades gaúchas, entre elas: São Pedro (do Sul), São Vicente (do Sul), São Francisco de Assis, Tupanciretã, São Jerônimo, São Tiago (Santiago), Santa Maria. Para Décio Freitas, as estâncias tinham a função de confinar e engordar o gado que estava a solto pelas vacarias. Esse gado foi introduzido pelos jesuítas, acabou se proliferando, formando as vacarias do mar. Já as Vacarias dos Pinhais, nos campos localizados nas proximidades das atuais cidades de Vacaria-RS e Lages-SC foi uma criação intencional e planejada. Enquanto isso, Jean Batista cita também que o aumento de população nos povoados motivou a necessidade de exploração de um território maior, a partir da formação das estâncias e ranchos: estas tinham como objetivo a defesa da fronteira com a colônia portuguesa, saída para Vacarias (gado) e captação de recursos naturais (erva-mate, madeira, pedras e argila). As estâncias não estavam apenas ligadas a captação de alimentos, mas a guerra, justificando ali a existência de armamentos. Para Jean, haviam claros indícios que Sepé Tiarajú era um estancieiro preparado para enfrentar seus inimigos externos nesses postos avançados de guerra (BATISTA, 2009, p. 222).

Para Décio Freitas (1982), a estrutura econômica da Formação Social Missioneira apresentava elementos da sociedade socialista, tais quais propriedade, gestão a apropriação comum onde não haveriam classes. Quanto as propriedades, Décio Freitas afirma que havia uma estrutura econômica com propriedade social de todos meios de produção. A propriedade privada era só de objetos de uso pessoal: redes de dormir, panelas de cerâmica, arcos e flechas, animais de estimação. Afirma que esse seria o socialismo missionário, que diferente das concepções materialista

de socialismos, este era dominado por uma ideologia religiosa. O socialismo missionário não teria uma doutrina, por ser uma experiência inteiramente pragmática. Para Décio Freitas os jesuítas “organizaram uma sociedade igualitária que faz pensar nas concepções comunistas cristãs” (FREITAS, 1982, p. 33). De outro modo, em outra passagem o autor enaltece o coletivismo das reduções, que seria uma exigência das massas guaranis. Reafirmando a originalidade e riqueza de suas realizações, colocando-a como primeiro experimento socialista em terras brasileiras.

Figura 3 - Povos e estâncias missioneiras no século XVIII



Fonte: Clóvis Lugon (1977)

Décio Freitas argumenta que os índios não desenvolveram uma consciência autônoma. Em suas palavras: “sua consciência era profundamente dependente dos padres. Por isso quando estes os abandonaram, ficaram perplexos e desorientados, incapazes de organizar uma resistência eficaz contra a destrutiva arremetida luso-espanhola” (1982, p.56). Argumento bem diferente nos traz Eduardo

Neumann (2009, p. 256). Para ele, no século XVIII a elite letrada missioneira escreveu com maior frequência e desenvoltura que os colonizadores hispano americanos.

Para Neumann (2004), os documentos produzidos pelos índios permitem repensar a própria construção histórica rio-grandense, incluindo no debate uma “fronteira indígena que existiu no tempo e no espaço, e que a partir desses escritos pelos guaranis passa a ser recuperada pela historiografia sensível as demandas nativas”. Para o autor, a historiografia brasileira e sul-rio-grandense sempre buscou legitimar a expansão luso-brasileira nas terras meridionais. Em geral os autores sul-rio-grandenses advogavam pela tese da lusitanidade do Continente de São Pedro, encontrando voz na obra *Fronteira*, de Moisés Velinho, que pode ser considerada obra síntese da matriz lusitana. Outra vertente, matriz platina se posicionava de maneira favorável à presença espanhola aceitando a história missioneira e sua importância para a formação do Rio Grande do Sul.

A originalidade do trabalho de Neumann reside no fato de repensar a formação histórica do continente do Rio Grande no século XVIII, a partir de uma tripla determinação, incluindo aqui além dos portugueses e espanhóis, a fronteira indígena. Segundo o autor, esse mesmo território foi designado de três formas: Tape (para guaranis e jesuítas; Outra banda del Uruguai, para espanhóis; Continente de Rio Grande para os luso-portugueses. Para Neumann (2004, p. 45), “a existência de três toponímia para uma mesma região histórica indica os diferentes interesses e disputas presentes em um mesmo espaço, e esclarece quanto a origem dos agentes sociais envolvidos”.

Aos índios dessas reduções coube a tarefa de ocupar e patrulhar toda a banda oriental, entre Uruguai, o Prata e o litoral Atlântico. Nas reduções orientais, devido ao contato constante e mais exposto a expansão lusitana, contribuiu para elaboração de uma identidade em contraste com a dos lusitanos. Para Neumann seria essa a identidade Tape. Ainda para o autor, seria esse um processo de territorialização, por um a coletividade organizada, agindo sobre mecanismos de decisão e reestruturando formas culturais. (NEUMANN, 2004),

Para Eduardo Neumann, os jesuítas sempre procuraram cooptar caciques, com intuito de formar uma elite, definindo-os assim como mediadores entre a população reduzida e os padres.

Havia por parte dos padres, um tratamento diferencial aos *índios de respecto e beneméritos*, ou seja aos corregedores, caciques, alcaides maiores, e os

componentes dos cabildos das reduções (cabildantes), todos os quais podemos identificar como parte de uma elite indígena das missões. (NEUMANN, 2004, p. 29-30)

Essa elite estava em contato direto com a administração colonial, envolvendo assuntos como organização interna, como também de ações bélicas.

Através do ensino, desde a infância os jesuítas selecionavam e orientavam os mais capazes para atividades especializadas, desenvolvendo habilidades letradas e musicais. Para Neumann (2004), a aquisição e o uso da escrita por uma sociedade ágrafa (guarani) é uma situação impar no mundo hispano-americano. Como esses índios possuíam condições de registrar acontecimentos, através da escrita, forma um pensamento que não é mais indígena ou europeu, mas própria da mestiçagem cultural.

Outro pesquisador, Jean Batista (2009), coloca outras importantes questões: apesar de constantemente chamadas de reduções guaranis ou repúblicas guaranis, não foram somente índios dessas etnias que habitaram as missões. As populações missionais costumam ser concebidas de forma homogênea, percepção responsável pelo reducionismo da diversidade dos guaranis como também dos demais grupos ali inseridos (muitas vezes os não-guaranis são ignorados pelos historiadores).

Jean Batista chama atenção que as categorias indenitárias coloniais não são identidades fixas, mas etnicidades construídas nas interações coloniais. Com sua pesquisa, conclui a existência de povoados com número reduzido de guaranis, além de povoados destinados a grupos especificadamente não guaranis (BATISTA, 2009, p. 209). De modo geral os povoados compostos por diversas sociedades estavam nas áreas de limites, facilitando assim a comunicação com os grupos não-guaranis circunvizinhos e a arrecadação de novos fiéis por meio de caçada espiritual, convencimento e castigos (p. 211).

Para isso se utiliza de análise geográfica do descolamento populacional registrado pelos missionários. No território Guairá (Figura 1), alguns povoados como Aracay, São Miguel, Encarnacion e São Pedro, contaram de forma quase exclusiva com gualachos, guaňanas e coroados, do tronco jê (BATISTA, 2009). Visando fugir dos ataques dos portugueses de São Paulo, ocorre uma grande migração para os povoados do Paraná, levando consigo não apenas guaranis, mas também os jês. Jean Batista (2009, p. 211) sugere que Corpus foi uma aglomeração indígena composta apenas por índios vindo do Guaira, sendo que deste, uma boa parte seria de Acaray

(povoado de gualachos e guaňanas). No Tape, refere-se à experiência de Santa Teresa (próxima a atual cidade de Passo Fundo), onde tapes e guaranis conviveram com guaňanas (p. 226). Em São Borja havia um bairro de guenoas e yarós (depois transferidos para Loreto (Nuestra Senhora de Loreto)). Seriam os guenoas gente de outra língua, também chamados de minuanos pelos portugueses. O interesse dos missionais em muito residia sobre o gado que multiplicava sobre suas terras. Yapeju era uma redução pertencente aos não Guaranis, onde conviveram pampianos, entre charruas, yarós e guenoas (p. 227). Não por acaso, de Yapeju partiram as principais vacarias, onde eram encontrados os vaqueiros mais aptos e onde se gerou uma das maiores estâncias do século XVIII (p. 212).

Jean Batista conclui que os Guaranis foram a maioria da população missional, no entanto não se apresentavam de forma homogênea: poderiam ser inimigos e se diferenciavam em práticas e modos. O que havia de comum aos guaranis seria o mesmo idioma e sua distribuição geográfica: atual território dos estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, boa parte do Paraguai e norte argentino (BATISTA, 2009).

3.2 O TRATADO DE MADRI E O DECLÍNIO MISSIONEIRO

Para Décio Freitas (1982), o Tratado de Madri, em 1750, marca o começo do fim das Missões: no acordo Portugal entrega a Colônia do Sacramento aos espanhóis, que em troca passa aos portugueses os Sete Povos das Missões. Justificando a ação, segundo o autor, para a colônia espanhola, as missões já não tinham a mesma importância de tempos anteriores: o desenvolvimento da tecnologia militar havia anulado sua importância militar; o crescimento demográfico das colônias platinas fazia desnecessário a presença missioneira; apreensão com a crescente autonomia, gerando o medo do surgimento de um Estado independente.

Argumenta Neumann (2004), que foi a partir do domínio das práticas letradas que os guaranis puderam expor seu ponto de vista sobre o Tratado de Madri. Procurando impedir sua execução, argumentavam sobre seus direitos históricos sobre essas terras, embasados nas próprias cédulas reais e também no direito de ancestralidade em relação a esse território. Como as reivindicações dos índios não foram atendidas, eclodiram uma rebelião colonial, que acabou nomeada pela

historiografia como guerra guaraníca (1754-1756). Significou a maior crise da Província Jesuítica do Paraguai e a posterior desestabilização das Missões.

Nos embates da Guerra Guaranítica, a historiografia tradicional concedeu espaço a dois índios: Sepé Tiarajú e Nicolás Nenguiru. O destaque de Sepé, despertou o interesse em alçá-lo a símbolo da resistência indígenas, eclipsando outras individualidades de índios guerreiros. Não foram somente esses os únicos protagonistas, por isso Neumann cita outros guaranis letrados, como Pasqual Yaguapó, Bernabé Parapá e Miguel Mayra. A perspectiva indígena ficou marcada pela atuação da elite missioneira, que apresentou papel de destaque nas negociações, deixando uma versão nativa sobre essa rebelião dos indígenas (NEUMANN, 2004).

Aqui abrimos um parêntese para falar de Sepé Tiarajú, certamente o ator indígena mais citado de todos Sete Povos das Missões. A figura de Sepé Tiarajú responde a distintos significados: guerreiro, mártir e santo (PESAVENTO et al., 2006). Para Sandra Pesavento, Sepé Tiarajú foi um personagem objeto, com o qual se cruzam narrativas da História, da Literatura e do Mito. Ainda hoje é reapropriado, tanto por movimentos sociais, com o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra) como pelos fazendeiros que se defendem das ocupações de terra promovidas pelo MST (PESAVENTO et al., 2006)

Como personagem histórico, sua existência é atestada por documentos referentes a chamada Guerra Guaranítica, entre 1754 e 1756. Segundo Pesavento, sua primeira aparição “histórica” acontece em 1753, chefiando uma tropa de índios que se encontra com a comissão demarcadora dos limites estabelecidos pelo Tratado de Madri. A resistência de Sepé e de seus homens teria feito a comissão demarcadora recuar. O segundo episódio se dá já durante a Guerra Guaranítica, quando Gomes Freire Andrade chamou Sepé a sua presença e teria feito uma “entrevista”. Nesta ocasião Sepé teria respondido a Gomes Freire sua frase mais célebre: “Esta terra tem dono”. Em um terceiro momento, Sepé é preso junto com 56 companheiros no forte de Rio Pardo. Com muita astúcia, teria conseguido ludibriar os portugueses, fugindo nu em pelo e desarmado. O quarto e última aparição histórica de Sepé é a sua morte, em Batovi, São Gabriel, em 7 de fevereiro de 1756. Sepé foi atingido pela lança de um português, depois recebeu um tiro de pistola (PESAVENTO et al., 2006).

Após sua aparição história a narrativa vira Literatura e Mito. Em 1769, ou seja menos de 15 anos após sua morte, Basílio da Gama publicou o Uruguai, poesia épica sobre a Guerra Guaranítica. Já no poema de Basílio, aparecem narrativas do

maravilhoso: Sepé reaparece após a morte, e passa a ser visto como um exemplo de valor, coragem e força para os demais. Depois da aparição, sua imagem se some no ar. Transmitido de boca em boca, o mito de Sepé atravessa os séculos, acaba por ser recolhido por João Simões Lopes Neto, a partir do relato de uma mestiça missioneira de nome Maria Gervásia Alves. Na obra *Lenda do Sul*, Sepé é tema do poema O Lunar de Sepé, onde o autor enaltece a santidade de Sepé, que ostentava desde o nascimento um sinal de predestinação, o lunar em sua testa. Tombado em combate, Sepé sobe aos céus e vira estrela. Pesavento também recolhe a presença de Sepé como figura central de inúmeras outras poesias de autores como Vargas Neto, José Barros Vasconcelos, Nogueira Leiria, Jayme Caetano Braun, Manoelito de Ornellas. Também está presente em *O continente*, primeiro volume do consagrado *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo (PESAVENTO et al., 2006).

Nos anos 1950, próximo aos 200 anos de sua morte, foi sugerido a construção de um monumento a sua homenagem, mas o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul não julgou Sepé merecedor de tal honra, já que os pareceristas, Afonso Guerreiro Lima, Othelo Rosa e Moysés Velinho, defensores da lusitanidade na formação do RS, viam Sepé como um inimigo. A negativa do parecer acabou tema de música para Noel Guarany: *Defeito*, em que critica os lusitanistas. Por sua vez, Sepé recebeu consagração popular, através de inúmeras placas e monumentos.

Voltando à Guerra Guaranítica, Eduardo Neumann fala sobre os envolvimento de charruas e minuanos: antes antagônicos aos guaranis, esses índios auxiliaram na guerra através de espionagem, e informação, mas não participaram dos confrontos armados com os ibéricos. Durante a guerra guaranítica, o exército missional descalço contou basicamente com recursos dos indígenas: boleadeiras, arco e flecha, lança e balsa de bambu). Jean ainda pontua que a alcunha reducionista da Guerra Guaranítica, já que os próprios diários dos portugueses apontam a existência de muito grupos indígenas. Nesses, vale ressaltar a presença dos pampianos de Yapeju, que mesmo não sendo atingidos pela linha demarcatória do Tratado de Madri, foi um dos povoados sublevados.

Segundo Décio Freitas (1982), as primeiras iniciativas dos ibéricos foram em 1754 com a primeira campanha militar contra os Sete Povos, em duas frentes: os espanhóis invadiriam pelo Rio Uruguai, chegando a São Borja, em quanto os portugueses entrariam por Santo Ângelo. Segundo Décio Freitas essa campanha foi mal sucedida devidos as geadas. Um poderoso exército luso-espanhol se junta em

janeiro de 1756, e avança em direção as missões. No dia 10 de fevereiro, três dias após a morte de Sepé Tiarajú, próximo aos campos de Caibaté, os exércitos avistam uma multidão de índios. No relato de Décio Freitas:

Os índios se achavam aglomerados silenciosamente no alto da coxilha. A despeito de sua secular e provada experiência ibérica, não haviam adotado qualquer precaução tática, ainda a mais elementar; sequer haviam levantado defesas, o que os expunham aos inimigos por todos os lados. Na verdade queriam apenas lavar um protesto contra a invasão das suas terras e dos seus lares; para tanto, se necessário, deixar-se iam matar pelos invasores. (FREITAS, 1982, p.75)

A tropa recebeu ordem para matar, sem misericórdia. Os índios não combatiam, limitavam-se a morrer: em duas horas mais de 1.500 índios jaziam mortos na coxilha de Caibaté. Uma chacina dos promovida pelos exércitos ibéricos. As tropas coloniais chegariam a São Miguel em 16 de maio, onde o fogo queimava toda a cidade. Os índios haviam se retirado, mas antes atearam fogo em tudo que havia, para não deixar nada na mão dos invasores (BAIOTO; QUEVEDO, 1997, p. 37).

Com a expulsão dos jesuítas de todos os 30 povos missioneiros, em 1768, se aprofundou processo de destruição das Missões. Funcionários espanhóis substituíram os padres na administração e se apossaram das estâncias missioneiras (FREITAS, 1982). O descontentamento dos índios em relação aos espanhóis parece ter facilitado a um grupo de estancieiros do Continente de São Pedro (comandados por Borges do Canto e Manuel Pedroso) tomar o território missioneiro de margem oriental ao Rio Uruguai, incorporando-o definitivamente ao Brasil. A partir daí surgem as denominações de Sete Povos das Missões, que reflete as divisões nacionais sobre o antigo território das trinta reduções Guarani do Paraguai. (NEUMANN, 2004)

Outro ator indígena da região é Andrés (Andresito) Guacurari. Teria nascido nas margens do Rio Uruguai, não se sabe se em San Tomé ou em São Francisco de Borja. Escrevia e falava em três idiomas: espanhol, português e guarani. Foi liderança indígena de Misiones, no início do século XIX. Tentou reconquistar os Sete Povos aos domínios guaranis, mas foi derrotado e capturado pelos portugueses. Andresito é hoje herói nacional na Argentina, principalmente na província de Misiones (<http://www.insucip.misiones.gov.ar/quien-fue-andresito-guacurari>). No Brasil é considerado um inimigo da pátria. Décio Freitas reproduzir, sem críticas, os mesmos argumentos da corrente lusitana, contrária a história das missões. Segundo Freitas, o ano de 1816 é marcado por morte, pilhagem e destruição, envolvendo José Artigas e

seu principal lugar tenente: André Guacurari, ou Andresito Artigas, nascido em São Borja, e que “assolou” as missões orientais para recrutar soldados. Em represália o brigadeiro Francisco Chagas dos Santos saqueou, incendiou e destruiu até os alicerces os povoados de Yapejú, São Tomé, Santa Maria, São Xavier, Mártires e Conceição e saqueou os povos de São Tomé, Apóstolos e São Carlos. Visão muito mais simpática sobre “Andresito” está no conto “Anai”, no livro Rodeio dos Ventos de Barbosa Lessa. Seu nome será lembrado em canções dos Troncos Missioneiros.

Figura 4 - Desenho do viajante Alex Demersay, em 1846.



Fonte: Wikipedia.

3.3 DO ABANDONO DAS MISSÕES AO SURGIMENTO DO MISSIONEIRISMO

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, diversos viajantes deixaram seu registro sobre o abandono e arruinamento do antigo povoado, sendo completamente tomado pelo mato. Sua revalorização como patrimônio só vai ocorrer a partir da década de 1920 (SOUZA e MORINICO, 2009). Roselene Pommer situa esse período como o surgimento as primeiras manifestações de um missioneirismo, a partir da pesquisa histórica e do interesse do poder público na manutenção das Ruínas de São Miguel.

Na mesma década começaram as primeiras iniciativas do poder público com o patrimônio material das Ruínas de São Miguel já que até o século 1920 o patrimônio histórico do sítio de São Miguel das Missões (o mais afamado contemporaneamente)

encontrava-se em situação de abandono e decadência” (POMMER, 2009, p. 84). Assim, durante o governo de Borges de Medeiros desenvolveram as primeiras ações, no sentido de trazer seu domínio para o poder público, investindo em limpeza e restauro. Roselene conclui que as primeiras manifestações do missionarismo tem motivos políticos afirmando que “a valorização do patrimônio histórico das missões, a partir de 1920, pode ser explicada sobre a ótica da necessidade do governo Borgista em defender os ideais republicanos, em uma época de disputas políticas no Rio Grande do Sul”. Para a autora, o patrimônio missioneiro se enquadrava nos preceitos positivistas de Ordem e Progresso, configurando a experiência missioneira como uma evolução no ser guarani. Também reforçava ideias republicanas (de uma República Guarani) frente ao governo monárquico (representado na região pela atuação dos impérios espanhóis e português) (POMMER, 2009).

Uma década depois, surgem as primeiras iniciativas do Governo Federal, através da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (hoje representado pelo atual IPHAN). Vale lembrar que o presidente do Brasil na época era Getúlio Vargas, natural de São Borja-RS, cidade que foi assentada sobre um dos antigos pueblos missioneiros. Foi a partir da preocupação com patrimônio cultural que foi criado, em 1940, o primeiro museu para a região das missões, localizado na antiga redução de São Miguel servindo de guarda do acervo de bens móveis, especialmente estatuária missioneira.

Essas seriam as bases para, nos anos 1960, reforçar um movimento local de reconhecimento à identidade missioneira, o missionarismo. Roselene Pommer (2009, p. 16) afirma que:

(...) em função de um contexto diferente, a população local foi estimulada a voltar-se de forma especial para o período colonial da região, o que acabou produzindo um movimento cuja essência pretendeu alterar a composição das identidades locais.

O missionarismo ganha força a partir dos anos 1980 diversos elementos são utilizados para a produção de uma Tradição missioneira para São Luiz Gonzaga: jornais, monumentos, produção historiográfica, música e produção artística. Mas o uso que se fazia do passado da região não era inédito. Conforme o que diz Roselene Pommer (2009, p. 163):

Desde fins dos anos 1960 essas referências já vinham servindo para subsidiar trabalhos artísticos, no campo da música e da poesia, de artistas locais como Noel Guarany e Jayme Caetano Braun; Compondo poemas, cantando, e assim contando uma versão própria da história da região que identificavam como missioneira, as obras desses artistas podem ser consideradas um dos pontos de partida na estruturação e na divulgação do que se acreditava ser a identidade missioneira.

Em outro momento de seu texto, Roselene argumenta que “a musicalidade de Noel Guarany, Pedro Ortaça e a poesia de Jayme Caetano Braun, pode ser apontada como um dos primeiros instrumentos enunciativos dessa reificação do passado regional” (POMMER, 2009, p. 23).

Argumenta a autora que, a partir do processo de globalização, o local adquire um novo valor, descobrindo-se a si mesmo suas potencialidades e capacidades. Soma-se a isso a crise econômica que se intensificou no início da década de 1980. Então, municípios e regiões passam a buscar nos elementos de identificação local instrumentos que permitam atrair investimentos estimular o crescimento econômico. Nas Missões, a forma encontrada por uma parte de seus setores representativos foi

a utilização de referenciais do passado reducional de modo idealizado com a finalidade de criar um modelo de comunidade o qual, enquanto modelo deveria servir de inspiração na busca de alternativas para a superação da crise. Nesse período um novo sentido foi atribuído ao passado, o qual deveria embasar determinadas tradições capazes de produzir o cariz identitário típico da região: o gaúcho missioneiro. A escolha das raízes fundantes desse ideal recaiu sobre o tempo da missão como uma época de promessa e prosperidade (POMMER, 2009, p. 20).

Para isso, fazia-se o uso de algumas produções historiográficas a fim de dar suporte intelectual ao modelo de comunidade idealizado, presente em diversas obras. Dessas, Roselene destaca três: o livro de Clóvis Lugon, *República Comunista Cristã dos Guarani* (1986); *Socialismo Missioneiro* (1982), de Décio Freitas; *O povo condenado* (1977), de Eliézer Pacheco. Questionadas e revistas pela historiografia atual, na época eram aceitas, em especial, entre grupos políticos da região. Essa noção é também muito presente na releitura da história reducional feita pelos Troncos Missioneiros na época, conforme analisaremos no Capítulo 5. Dessas obras são fortes duas ideias básicas: as missões guaranis como um exemplo de república comunista/socialista, onde havia pão para todos e a propriedade privada era ausente; a luta histórica de resistência dos índios no Brasil e na América Latina, representados principalmente na figura de Sepé Tiarajú, frente aos massacres e genocídios

promovidos pelos ibéricos, O parágrafo a seguir ilustra um pouco de como as ideais do período reducional foram utilizados no missionarismo. Para Roselene:

Os elementos referenciais daquele modelo servem para ressaltar exemplos de resistência, de luta, de bravura, de intrepidez vêm sendo utilizado como singulares de identificação para a região. Tais referências aparecem na música, no artesanato, nos monumentos, na produção historiográfica e jornalística local, bem como na maioria das ações políticas que exigem a particularização da região em relação ao estado ou a nação (POMMER, 2009, p. 75).

Roselene afirma que encontramos esse sentido de luta, protesto como uma das características da música missionária, trazendo para isso depoimento de Ortaça. Também segundo a autora era essa umas das razões do cantar de Cenair Maicá e Noel Guarany (POMMER, 2009).

O missionarismo ou a identidade missionária possuem referenciais territoriais. Para Roselene Pommer, esse correlato chamaria região missionária¹⁰, que ela define ser “constituída pelos municípios e distritos cujas primeiras ocupações foram feitas na segunda fase da ação reducional Jesuítico-Guarani, a leste do Rio Uruguai.” (POMMER, 2009, p. 20). Seria então componentes da região missionária aqueles municípios que possuem em seu território os sítios dos antigos povos missionários. Nos anos 1970 e 1980 foram esses os municípios pioneiros a utilizarem o passado missionário como referência identitária, entre eles Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga e São Borja. Na análise de Pommer, não faz parte da região Missionária o município de São Borja. Seu argumento é que, embora tenha sido uma das reduções, “se deve a não-identificação, pela população, de uma tradição dita missionária” no período analisado, as décadas de 1970 e 1980. Vale lembrar que Muito antes, na década de 1970, Telmo de Lima Freitas, compositor nascido em São Borja fazia referência a identidade missionária, como em Pago Santo¹¹. Já em nossos dias a referência missionária aparece muito mais ampla, reconhecendo que o antigo território missionário era muito maior que simplesmente o espaço das antigas reduções.

Mas do que fala esse missionarismo, no que ele difere da abordagem sobre o restante do Rio Grande do Sul? Buscando fundamentação na história, Roselene propõe o conceito de “gaúcho missionário”, que seria o “elemento cultural” típico das

¹⁰ Roselene propõe dois conceitos distintos: região das Missões, uma necessidade administrativa e região Missionária, uma invenção cultural (POMMER, 2009, p. 75).

¹¹ Onde em versos o autor afirma: “Quem não souber o pago santo donde eu venho/Tenho prazer de lhes dizer donde é que sou/Sou do garrão deste Brasil, sou missionário/Capim rasteiro que do nada se criou.”

missões. Entendemos que sua principal diferença em relação ao gaúcho da campanha possa ser explicada pelo uso de referências ao passado reducional apresentado para ser seu, e que elabora uma relação muito peculiar com a terra.” Argumenta que a imagem do gaúcho da campanha está ligada ao desprendimento em relação a propriedade, enquanto a do gaúcho missioneiro ligado à defesa da terra, como propriedade histórico-cultural, como no lema de Sepé “Esta terra tem dono”. Quanto ao fator histórico, o gaúcho da campanha, síntese cultural do rio-grandense é produto de negociação com o passado português, enquanto a do gaúcho missioneiro está ligado ao passado colonial espanhol. Em comum, ambas remetem ao passado colonial (POMMER, 2009, p. 63). Mesmo assim, a identidade missioneira não é excludente a identidade do gaúcho. Uma não se afirma a partir da negação da outra. “Apesar de o Rio Grande do Sul se expressar culturalmente através de um elemento simbólico, o gaúcho, outros elementos indicativos de várias regiões do estado não foram anulados. Antes evidenciam-se através de diferenciações regionais, do que a região das Missões é um exemplo”. Em outra passagem, Roselene define o gaúcho missioneiro como:

...um gaúcho em especial, um gaúcho missioneiro, portador da mesma têmpera do gaúcho de outras regiões do estado, o cavalo e o chapéu, mas singularizando-se na lança, marca que remete ao guerreiro guarani das reduções. A partir da ideia de Oliven, isso não significa que o gaúcho missioneiro não se compreenda como rio-grandense. Ele não nega apresentação do gaúcho como elemento típico, porém, antes de ser gaúcho em sentido lato, apresenta-se como missioneiro (POMMER, 2009, p. 79).

Para Pommer, a tentativa de produção de um tipo missioneiro enquanto elemento identitário regional se faz perceptível em dois níveis de produção simbólica: os monumentos originais do passado reducional e de novos monumentos, articuladores da memória local¹².

¹² Dos quais a autora cita “placas de identificação localizadas nas estradas de acesso aos municípios da região, os seus pórticos de entrada, a arquitetura urbana, os museus, as casas de cultura, os brasões os hinos, e as bandeiras municipais; assim como as cruzes missionieras encontradas nos trevos de acesso as sedes municipais. Também a identificação de casas de comércio e de prestação de serviço em geral; ações e produções de lideranças políticas e intelectuais da região, como feiras seminários, simpósios, livros históricos, poesias músicas, artesanatos e projetos de desenvolvimento político, além dos próprios históricos de fundação e/ou criação de cada município, ou seja, todo e qualquer elemento que permita a articulação do passado com o vivido do grupo. (POMMER, 2009, p. 65-66).

As diferentes identidades missioneiras e suas possibilidades turísticas são ponto de partida para o recente artigo de Muriel Pinto¹³. De acordo com o Plano Nacional de Desenvolvimento Regional (PNDR), a região missioneira está economicamente estagnada, necessitando de novas alternativas para melhoria da qualidade de vida e geração de renda. Quanto ao turismo, vem recebendo baixa demanda se comparado a outras regiões do estado, sendo muito menos atrativa do que a Serra Gaúcha, por exemplo. Alguns dos fatores seriam as distâncias dos mercados emissores de turistas e a baixa organização do sistema turístico.

Em seu artigo, Muriel se utiliza de dados do projeto “Levantamento de Elementos do Patrimônio Turístico-cultural missioneiro”¹⁴. Para Muriel, A partir do levantamento do projeto, o patrimônio cultural das missões seria em primeira instância, o legado deixado pelos Guaranis e Jesuítas nas reduções: um grande número de sítios arqueológicos, sendo quatro deles Patrimônios Nacionais: São Miguel Arcanjo (as ruínas de São Miguel, o mais importante dos sítios, é desde 1983, Patrimônio da Humanidade pela UNESCO), São João Batista, São Lourenço Mártir e São Nicolau. Todos fazem parte do Parque Histórico Nacional das Missões. Além desse patrimônio, o projeto levou em conta também a conjuntura cultural produzida após o período missioneiro, citando entre esses descendentes de alemães, poloneses, italianos, entre outros. Para o projeto, os principais polos culturais foram definidos como São Borja, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo.

A partir do levantamento do projeto, Muriel identifica diferentes espaços sociais na região missioneira, destacando: espaços estancieros¹⁵; espaços ribeirinhos¹⁶; espaços étnico-coloniais¹⁷; espaços reducionais¹⁸; espaços artísticos; espaços influentes historicamente¹⁹:

¹³ Intitulado PINTO, Muriel. As micro-identidades da região das missões jesuítica-guarani através da interpretação das paisagens culturais: uma dialética com as reflexões de Guy di Méo. *Revista do Departamento de Geografia - USP*, v. 24, p. 124-150, 2012.

¹⁴ Produzido pelo IAPH (Instituto Andaluz de Patrimônio Histórico da Espanha) e IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico Artístico Nacional), com apoio de outros atores, como URI (Universidade Regional Integrada), COREDE (Conselho Regional de Desenvolvimento) Missões, SEBRAE, Rota Missões.

¹⁵ Grandes propriedades, identificação com a cultura da campanha, tipo social gaúcho missioneiro

¹⁶ De grande diversidade de representações, principalmente em São Borja, Garruchos e Porto Xavier, todas na margem do Rio Uruguai

¹⁷ Localizados ao norte, identificadas com a imigração de europeus e seus descendentes (italianos poloneses, alemães, entre outros), pequenas propriedades rurais

¹⁸ Área de influência das antigas reduções que ainda possuem sítios arqueológicos, fazem parte do Parque Histórico Nacional Missioneiro, destacando o turismo e comércio relacionado a esse, também está presente uma reserva Mbya Guarani, em São Miguel das Missões

¹⁹ Considerando outros momentos históricos (além do reducional), destacando Santo Ângelo e São Borja; espaços de exaltação religiosa: manifestações religiosas identificadas com as Missões, como a

Conclui, a partir dos diferentes espaços sociais, que a região das missões não possui uma representação homogênea, e sim percebe-se uma hibridização. Assim formam-se múltiplas identidades missioneiras, no qual Muriel propõe três micro-identidades: **identidade missioneira pampeana**: abarca as representações culturais dos espaços estancieros, proximidade com a campanha gaúcha, das lides de campo e do gaúcho missioneiro; **Identidade missioneira reducional**: localizada no entorno dos quatro sítios arqueológicos, onde é mais forte a potencialidade turística; **Identidade missioneira étnico colonial**: regionalizada por municípios colonizados por imigrantes europeus.

3.4 DAS RUÍNAS DE SÃO MIGUEL À TAVA MIRI GUARANI

Voltamos aqui novamente aos personagens centrais de toda as missões: os guaranis. A partir de um recente texto escrito através de composição intercultural por antropólogo José Catafesto de Souza, e do Cacique Geral Guarani José Cirilo Morinico. Trata-se de “um lento processo de investigação científica e negociação intercultural, estabelecida entre pesquisadores do Laboratório de Arqueologia e Etnologia (LAE-UFRGS) e alguns representantes mbya-guaranis ao longo da última década.” (CATAFESTO DE SOUZA; MORINICO, 2009, p. 305).

Logo em seu primeiro parágrafo, os autores colocam que a existência de indígenas no Sul do Brasil é vista como problema social, provocando reações adversas como rechaço, falta de conhecimento e preconceito. A própria historiografia tradicional considera que depois das Missões Jesuíticas os guaranis teriam sido extintos como grupo cultural. O objetivo desse artigo é refutar essa suposição, contrapondo-a com o próprio relato dos guaranis, que eles se mantiveram escondidos nas brenhas (matas) após o fim das Missões (CATAFESTO DE SOUZA; MORINICO, 2009)

São Miguel nos dias de hoje, dá nome ao Sítio Arqueológico, Paisagístico, Arquitetônico, Histórico e Artístico que é administrado pelo IPHAN desde 1937, transformado em Parque Federal. Também São Miguel (das Missões) designa a ocupação urbana que cresceu no entorno do local onde existiu o núcleo central do povoado de São Miguel Arcanjo, um dos 30 povos missioneiros (CATAFESTO DE

procissão de Caaraó, em Caibaté-RS, onde foi morto o Padre Roque Gonzalez.

SOUZA; MORINICO, 2009). A atual presença dos mbyas guaranis em São Miguel se faz presente por que estes a consideram uma Aldeia de Pedra Espiritualizada (melhor dizendo uma Tava Miri). Sobre os Jesuítas, os mbyas mostram-se críticos, afirmando terem sido usados pelos padres, tendo que trabalhar como escravos, lamentando por terem acreditado em suas promessas de liberdade. De forma profética, no fim do mundo as pedras das ruínas e as estátuas de madeira de São Miguel voltaram à vida, e seus executores guaranis serão ressuscitados. São Miguel pode ser entendido como um lugar onde a Yvy Marãey (a Terra sem Mal) voltará a resplandecer. O Karai Adolfo coloca sua visão cosmopolita dos mbyas sobre a Tava Miri São Miguel:

Esse lugar foi feito pelos nosso ancestrais. É um lugar de reza, para ficarmos fortes, para termos coragem. Nós estamos aqui lutando, nesse sítio, nosso lugar. Nossos ancestrais nos mandam rezar. Por isso trago meu neto para conhecer e ase lugar. Esse lugar é verdadeiro para nós. Aqui nós lembramos dos nosso ancestrais (CATAFESTO DE SOUZA; MORINICO, 2009, p. 318).

Em outro comentário, karay Adolfo aponta que na antiga sacristia habita nhandecieté'i (nossa mãe verdadeira). A mãe mítica dos guaranis, assim como outros deuses continuam a habitar o interior das ruínas, enquanto Nossa Senhora foi embora com os jesuítas (CATAFESTO DE SOUZA; MORINICO, 2009). Para os mbyas guaranis, as ruínas foram a morada de deuses no passado, e os antigos guaranis que a construíram eram divinos, Nhanderu Miri. Possuíam a força mais que extraordinária de carregar enormes pedras, vindas de longe. Também Sepé Tiarajú torna-se um ser mítico, convertido em Nhanderu Miri, um dos homens especiais que ultrapassam a morte, vivendo em "corpo e tudo" na morada dos deuses (p. 312). A criação de São Miguel é assim um evento mítico muito anterior a chegada dos padres. Outra liderança mbya guarani, Luiz Karay, argumenta que os guaranis, além de terem garantido acesso ao interior do Sítio, devem ser incluídos na gestão do Parque Federal. Em outra passagem, os autores colocam que os Mbyas reivindicam a participação na administração do parque de São Miguel, assim como em outras centenas de lugares onde existem vestígios da ocupação guarani.

Para os autores, diversos narradores mbyas-guaranis divergem das versões apresentadas pelos historiadores. Dizem sentir vergonha e não aceitam argumentos de que os jesuítas vieram ensinar os guaranis a viver da maneira correta, e que os jesuítas foram os fundadores de São Miguel e das outras aldeias de pedra (CATAFESTO DE SOUZA; MORINICO, 2009). Para os mbyas guaranis seus

ancestrais fingiram se converter ao cristianismo, como forma de contentar os missionários. Nas palavras de Karay Adolfo, “os padres foram enganados” (p. 319).

A própria Tava Miri foi teria sido construída antes da presença dos Jesuítas. Para karáí Augustinho,

...os guaranis já haviam iniciado a construção das aldeias que originaram os Sete Povos e São Miguel, muito antes da chegada dos primeiros jesuítas. Segundo eles, os antigos relataram que os guaranis ocupavam a região das Missões caçando, fazendo roças e plantando frutíferas nativas, patrimônio que deu suporte ao trabalho posteriormente construído sobre a égide da catequese jesuítica (CATAFESTO DE SOUZA; MORINICO, 2009, p. 328).

Essas revelações dos guaranis se mostram muito instigantes a mudar a concepções do que se tem sobre o que foram as missões e sobre o que as ruínas continuam sendo. Quem dirá que antes dos jesuítas chegarem a São Miguel já não existia uma imensa aldeia ou então uma cidade florescente habitada pelos guaranis? São temas interessantes para repensar um missioneirismo próprio do século XXI.

4 UMA PROPOSTA CARTOGRÁFICA A PARTIR DA MÚSICA REGIONAL DO RIO GRANDE DO SUL

Este capítulo tem como tema a Música Regional do Rio Grande do Sul, a partir da qual proporemos diferentes cartografias. A ideia de cartografar, parte da experiência de Bonnemaïson, que considera a cartografia como uma consequência de uma abordagem da Geografia Cultural. Para isso, devemos seguir o exemplo proposto pelo autor, de “inventar uma cartografia nova que represente o campo cultural vivido pelos grupos humanos e cujo objeto seria constituído pelo desenho no solo de suas diversas territorialidades” (2003, p. 125).

Teremos por base os locais de origem e trajetória (municípios e cidades referenciais²⁰) dos(as) artistas (instrumentistas, cantadores, poetas, compositores), atores na construção da música regional. A escolha dos artistas foi motivada pelas citações nas diferentes fontes bibliográficas consultadas, que serão comentadas a seguir: Nilda Jacks (1998); Luiz Carlos Barbosa Lessa (1963 e 1985); Álvaro Santi (2004); Márcia Ramos de Oliveira (2007); Arthur de Faria (2001); Luiz Carlos Tau Golin (1983 e 1987); Valton Neto Chaves Dias & Veneza Veloso Mayora Ronsini (2008); Fernanda Marcon (2009). Cada cartografia será referente a um movimento, estilo, período ou proposta estética, dependendo da situação. Para falar dos locais de origem e trajetória, consideramos livros, fascículos e fontes de internet (Dicionário Cravo Albin, Wikipedia, release dos artistas em *blogs* e *sites*, oficiais e não oficiais).

O livro de Nilda Jacks (1998), *Mídia nativa: Indústria cultural e cultura regional*, tem como foco a relação entre cultura regional e indústria cultural no RS, tratando principalmente do Movimento Nativista. Foi publicado em livro pela Editora da UFRGS em 1998, e é resultado da dissertação de mestrado da autora, realizado na Escola de Comunicações e Artes da USP, defendido em 1987, com o título de *Mídia Nativa: Um estudo sobre a cultura regional do RS e sua relação com a indústria cultural*.

Já o trabalho de Álvaro Santi (2004) tem como objetivo inserir a canção nativista como parte da literatura do Rio Grande do Sul. Para isso busca pontos de contato com o regionalismo literário brasileiro e poesia gauchesca dos países platinos. Trabalha diferentes definições para os termos nativismo, regionalismo, gauchismo, tradicionalismo, tendo como foco a criação poética na música popular (p. 11). É

²⁰ Muitos são os municípios e cidades que mudaram de nome durante o século passado, bem como também diversos distritos de emanciparam e tornaram-se novos municípios.

resultado da tese de mestrado intitulada *Canto Livre? - O Nativismo Gaúcho e os Poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*, defendida em 1999 e publicado em livro em 2004, com o título *Do Partenon à Califórnia: o Nativismo e suas origens*. Os livros de Álvaro Santi e de Nilda Jacks foram publicados pela editora de UFRGS, o que certamente facilitou sua divulgação.

Mais atual é o artigo da historiadora Márcia Ramos de Oliveira (2007), intitulado *Entre representações e estereótipos: O tipo gaúcho como expressão na música gravada no século XX*. O artigo faz parte de um dos livros da coleção História do Rio Grande do Sul, lançado pela editora Méritos. Segundo a autora (p. 505), seu trabalho tem foco nas canções gravadas ao longo do século XX, as quais busca identificar temas, imagens, gêneros, timbres e instrumentos, performance vocal e indumentária que sejam associados ao tipo gaúcho.

Por fim a dissertação de mestrado em Antropologia-UFSC de Fernanda Marcon (2009), intitulada *Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa, em Lages-SC*. Defendido em 2009, propõe uma abordagem mais atual sobre os movimentos nativista e tradicionalista, superando a tensão dicotômica entre ambos. Também chama atenção por ser uma produção acadêmica de fora do Estado, abordando um festival realizado na cidade de Lages, em Santa Catarina, mas nos moldes dos festivais de canção nativa do Rio Grande do Sul.

Também recorreremos a livros de intelectuais como Luiz Carlos Barbosa Lessa e Luiz Carlos Tau Golin. De Barbosa Lessa, um dos fundadores do tradicionalismo como veremos em breve, recorreremos ao livro *Nativismo: Um fenômeno social gaúcho*, lançado em sua primeira edição no ano de 1984 e relançado em 2008 pela Coordenação de Tradição e Folclore e pela Editora da Cidade da Secretaria Municipal de Cultura. O livro de Barbosa Lessa chama atenção pela forma como é conduzido, como se o autor estivesse “contando um caso”. Publicado em sua primeira edição no auge das discórdias entre nativismo e tradicionalismo (e regionalismo), já propunha caminhos para superação.

Já o outro Luiz Carlos, Tau Golin, pode ser considerado um dos maiores críticos dos caminhos seguidos pelos movimentos tradicionalista e nativista (ou tradinativista, como ele cunhou). Nos baseamos principalmente em dois livros: *A ideologia do gauchismo*(1983) e *Por baixo do poncho: contribuição à crítica da cultura gauchesca* (1987), ambos publicados pela Editora Tchê. Sua fama também ganhou força depois

das polêmicas e rixas com Antônio Augusto Fagundes²¹, principalmente em torno da figura de Bento Gonçalves²².

Também buscamos entrevistas e depoimentos de músicos, intelectuais, pesquisadores, presentes na coleção de fascículos *O Som do Sul*, lançada em 2001, pela CEEE, escritos por Henrique Mann (2002). Trata-se de importante fonte de consulta, trazendo um pouco da trajetória (vida e obra) dos artistas. Outra produção importante é a do músico, pesquisador e jornalista Arthur de Faria. Também lançado pela CEEE, em 2001, o livro *Um século de música no Rio Grande do Sul* é composto também por 5 discos sonoros.

4.1 PARTENON LITERÁRIO E GRÊMIO GAÚCHO

Para Tau Golin (1983), desde o século XIX traçam-se as ideias do universo tradicionalista, principalmente a partir do Partenon Literário. A análise de Tau Golin está marcada pela óptica do materialismo histórico. Assim, vincula as ideias e expressões culturais do regionalismo a uma base econômica pastoril.

Nos longos anos de seu reinado, fortaleceu-se uma cultura popular - produzida hegemonicamente pela elite, voltada para seu espaço geográfico e social. É evidente que a sua ideologia constituía-se fundamentalmente latifundiária. As ideias dos estancieiros eram as ideias dominantes. A concepção de mundo da oligarquia rural imperava. A sociedade - em nível da arte, cada história, etc., passava por sua ótica. Os intelectuais e artistas criavam suas visões sociais - cada qual em seu campo - levando em conta o palco rural, ou seja, o universo latifundiário (GOLIN, 1983, p. 11).

Em termos culturais, para Álvaro Santi (2004), utilizando a análise do linguista Donald Schüller, os poetas do Partenon Literário inspiram-se em duas vertentes: o texto monárquico (exalta os homens, o caráter do gaúcho, monarca das coxilhas) e o texto arcaico (modesto, sem enfeites, se utiliza de vocabulário e sintaxes coloquiais). Ambas vertentes brotam do cancionero sul rio-grandense.

Na virada do século é fundado o Grêmio Gaúcho pelo major João Cezimbra Jacques, contemporâneo de outros intelectuais de uma primeira geração nacionalista: Silvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres. Seus objetivos seriam a busca de

²¹ Poeta, compositor, folclorista, ator, uma dos nomes mais influentes da cultura regional gaúcha. Natural do Alegrete, reside em Porto Alegre. Conhecido pelo apelido "Nico", apresentou por mais de 30 anos o programa Galpão Crioulo, na RBS TV, afiliada da TV Globo no Rio Grande do Sul.

²² Natural de Triunfo-RS, um dos líderes da Revolução Farroupilha (1835-1845).

um autêntico nacional, frente a imitação dos costumes e modismos estrangeiros (MARCON, 2009, p. 72). Fernanda Marcon traz a informação que o Grêmio Gaúcho foi a primeira associação “absolutamente preocupada com as tradições do Rio Grande do Sul” (2009, p. 53). Para Santi (2004, p. 39), Cezimbra, como bom positivista, não era contra o progresso: seu movimento buscava a prática de usos e costumes que estariam abolidos da nossa “evolução natural”: não para mantê-los vivos, mas para praticá-los em agremiações com esse fim.

João Cezimbra Jacques foi um dos pioneiros no levantamento de danças, gêneros musicais e costumes do estado. Por este trabalho, serviu de fonte primordial para os movimentos posteriores. Segundo Marcon (2009, p. 56) “seu interesse era claramente o de constituir um universo referencial de manifestações artísticas, principalmente, para que pudessem se constituir momentos de celebração a essas tradições. A partir dos Grêmios Gaúchos o fandango gaúcho²³ passaria a representar a “base referencial da música folclórica do Rio Grande do Sul”. (MARCON, 2009, p. 56). O trabalho pioneiro de Cezimbra Jacques lhe valeu a condição de patrono do Tradicionalismo (SANTI, 2004, p. 41).

4.2 TRADICIONALISMO E A MÚSICA TRADICIONALISTA (OU O GAUCHISMO EM TRAJE DE GALA)

Nilda Jacks (1998) afirma que o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) foi o que mais influenciou na caracterização da cultura regional gaúcha, mantendo-se na ativa dos anos 1940 até os nossos dias. Ainda para a autora, os esforços do MTG se concentravam na preservação das raízes e no combate a “manifestações alienígenas” (JACKS, 1998, p. 14).

Sobre o surgimento do CTG 35, Nilda aponta fatores como a invasão cultural norte americana e as marcas deixadas pela falta de autonomia política e cultural dos estados durante o Estado Novo (JACKS, 1998, p. 37-38). Já para Tau Golin, a

²³ Para caracterizar o fandango gaúcho, nos utilizamos de citação de Fernanda Marcon (2009, p.72): “Cezimbra Jacques, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa o definem como um ‘baile’ ou ‘festa’, realizado nas comunidades rurais do estado, onde se executavam diferentes danças. Cezimbra Jacques (1979) as descreve em sua pesquisa como “danças sapateadas”, acompanhadas de uma viola de 10 ou 12 cordas. Segundo o autor, tais danças se constituiriam ainda em dois formatos: um para ser dançado e outro fixo, que poderia ser cantado com diferentes textos. Dentre as danças citadas pelo autor estão o cará, o xará, a serrana, o anu, o tatu, a tirana e a chimarrita, sendo que as únicas que teriam persistido até a metade do século XIX nos bailes rurais do estado, seriam a chimarrita, a tirana e o anu.”

explicação para o surgimento do Tradicionalismo, seria no fundo uma conciliação de classes dominantes: a mais recente, burguesia industrial “imigrante”, e a mais antiga, dos latifundiários:

No fim da década de 40, do século XX, a realidade objetiva favoreceu novo impulso ideológico da classe dominante. Dele resultou a atual versão organizacional dos Centros de Tradições Gaúchas. A entrada do capital monopolista no pós-guerra, provocando modificações em hábitos, costumes, cultura, etc., abriu um vácuo entre as formulações culturais ideológicas centenárias e o “novo mundo”. Subjugados, dentro do Estado, os imigrantes também passaram a ser atores importantes. E a sua fração rica – já totalmente diferenciada do colonato – que era poder econômico industrial urbano, com a queda de Getúlio Vargas participa do poder político. Essa burguesia industrial formou a “elite” juntamente com os latifundiários. Esses dois componentes que se enxergam frente a frente e, de braços dados, uniram-se na criação e fomento do mundo mítico e hipotético do tradicionalismo (GOLIN, 1983, p. 13).

Próprio de uma análise marxista com linhas estruturalistas, para Tau Golin, o Tradicionalismo está na superestrutura do modo de produção capitalista: “A ontologia do Tradicionalismo o justifica na superestrutura do mundo capitalista, ora como força independente, ora demonstrando seu estreito relacionamento com o Estado Burguês” (GOLIN, 1983, p. 122).

Já, Ramos de Oliveira (2007, p. 515), enfatiza o papel dos atores quando da fundação do movimento, afirmando que tradicionalismo foi “idealizado e levado a efeito por Barbosa Lessa²⁴ e Paixão Cortes²⁵”. Ainda para a autora, pesquisa realizada por esses recém-surgidos folcloristas destacava usos e costumes, associados à dança e à música no estado, na busca de um entendimento quanto a uma alma popular e regional (p. 516). Nilda Jacks reforça essa importância do tradicionalismo quanto aos costumes, apontando que os iniciadores do movimento, “criaram ou recriaram grande parte do que hoje se acredita ser o folclore gaúcho, como algumas danças, canções, indumentária, poesia, até alguns costumes como a maneira de apertar a mão no cumprimento”. (JACKS, 1998, p. 43). Além de Barbosa Lessa e Paixão Cortes, Arthur de Faria(2001) destaca a importância de Glaucus Saraiva²⁶. São os três nomes mais citados do tradicionalismo, que podemos chamar de tríade

²⁴ Natural de Piratini-RS, no sul do estado, residiu também em Porto Alegre, São Paulo e em Camaquã-RS. Foi Compositor, folclorista, radialista, contista, romancista (MANN, 2002).

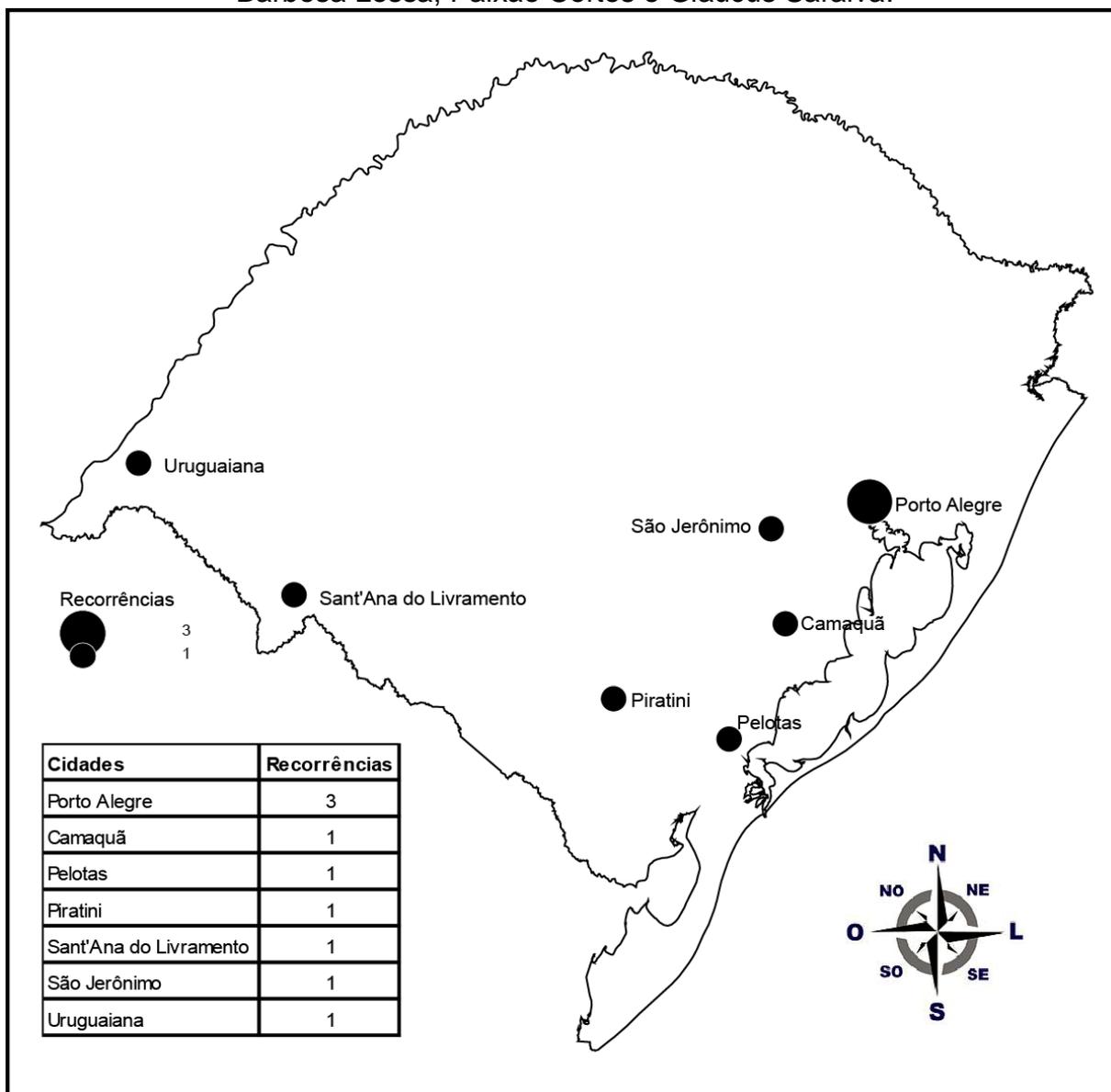
²⁵ Nasceu em Santana do Livramento-RS, passou a infância em Uruguaiana-RS e veio residir em Porto Alegre no início da vida adulta. Agrônomo, folclorista, compositor, intérprete (MANN, 2002).

²⁶ Natural de São Jerônimo-RS, residiu em Porto Alegre. Foi poeta, compositor e intérprete (MANN, 2002).

tradicionalista

Nesta primeira cartografia, figura 5, as cidades grafadas sugerem uma regionalização a partir da fronteira e sul do Estado, zona de campanha, atividade pecuária. Cidades próximas a fronteira com o Uruguai e no entorno da Lagoa dos Patos. Apesar da tríade tradicionalista ser originária de cidades do interior, todos passaram por Porto Alegre, cidade onde fundaram o Movimento Tradicionalista Gaúcho. Barbosa Lessa alçou vos mais longos, residiu por muitos anos em São Paulo, que aos poucos se tornava centro industrial e cultural do país.

Figura 5 – Locais de origem e trajetória da Tríade tradicionalista: Barbosa Lessa, Paixão Cortes e Glaucus Saraiva.



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em Ramos de Oliveira (2007), Jacks (1998), Faria (2001)

Quadro1 – Tríade Tradicionalista

Tríade Tradicionalista	
artista	cidade(s) referencial(is)
Barbosa Lessa	Piratini, Pelotas, Porto Alegre, São Paulo, Camaquã
Paixão Cortes	Santana do Livramento, Uruguaiana, Porto Alegre
Glaucus Saraiva	São Jerônimo, Porto Alegre

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em Ramos de Oliveira (2007), Jacks (1998), Faria (2001)

Do ponto de vista de criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho, Álvaro Santi (2004, p. 44) traz depoimento de Lessa, no qual afirma que uma diferença entre sua geração e aquela que o precedeu: os anteriores preferiram dar vida literária ao Gaúcho; para os novos o importante era reviver o gaúcho, ainda que simbolicamente.

Lessa afirma que, junto a Paixão Cortes, participou de vários eventos em Sociedades Crioulas de Montevideo, se encantando com os jovens “rapazes e moças” dançando os bailes gaúchos (LESSA, 1985, p. 71). Decepcionados com a pobreza do pouco que havia ficado para dançar de cunho tradicional, entre eles o “xote e a vaneira dos bailes de rancheiro”, começam a pesquisar e recriar danças, começando pelo Caranguejo e o Pézinho (p. 71).

Parece que esse trabalho de Lessa e Cortes, em reviver simbolicamente o gaúcho, se concentrou em três esferas: música, dança e poesia. Sobre a poesia gaúcha, Lessa também aponta escassez, principalmente de livros. Quem quisesse declamar teria que pegar de orelha, citando os poetas Glaucus Saraiva, Juca Ruivo²⁷, Aureliano de Figueiredo Pinto²⁸. Para isso, Lessa afirma ter “custeado do próprio bolso” a obra *As mais belas poesias gauchescas* (LESSA, 1985, p. 66). O esforço na poesia ganha fôlego cerca de 10 anos depois, com a fundação da Estância da Poesia Crioula, em 1957. Segundo Santi (2004, p. 49), a estância seria uma entidade literária com fins de congregar poetas tradicionalistas gaúchos, além de promover a pesquisa sobre origem e evolução da poesia crioula, sempre pensando na sua pureza e autenticidade.

²⁷ João Leal Filho, seu verdadeiro nome, nasceu em Quaraí-RS, à época ainda pertencente a Alegrete-RS, residiu também em Porto Alegre e em Maravilha-SC (fonte: <http://www.poetaslivres.com.br/poeta.php?codigo=222> acesso em agosto de 2014).

²⁸ Médico e Poeta, natural de Tupanciretã-RS, residiu em Santiago-RS (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Aureliano_de_Figueiredo_Pinto acesso em agosto de 2014).

Para Lessa, a Estância seria uma espécie de “Academia de Letras” dos escritores xucros, a partir da qual surgiram muitos declamadores. Dentre os poetas, destaca em seu texto com aplausos, Jayme Caetano Braun e Apparício Silva Rillo²⁹. (LESSA, 1985, p. 90). Além dos Jayme e Apparício, Santi destaca também o importante papel de José Hilário Retamozo³⁰. Para Santi, os membros da Estância teriam importante papel como letristas na Califórnia da Canção Nativa, bem como em outros festivais nativistas (SANTI, 2004, p. 50; LESSA, 1985, p. 91-92). Os três poetas destacados também foram importantes letristas dos Troncos Missioneiros, inclusive um deles, Jayme, seria ele mesmo um Tronco, conforme veremos em capítulo posterior.

Quanto o panorama da música regional anterior ao tradicionalismo, Lessa se refere a ela como uma pobreza, já que os antigos preferiam “prosear e contar causos ao invés de cantar”. Dessa pobreza resultaria apenas uma canção folclórica conhecida: Boi Barroso³¹. Nessa época, Lessa ressalta que era grande a importância do rádio: quem quisesse aprender que grudasse o ouvido ao aparelho receptor

Como consideravam um material escasso de canções, Barbosa Lessa e Paixão Cortes partiram para o processo de recolher e de criar. Na criação, Lessa (1985, p. 66) cita que seu processo foi na tentativa-e-erro trabalhando os ritmos que eles entendiam com a música do Rio Grande. Assim, compôs uma toada (Negrinho do Pastoreio), duas milongas (Milonga do Casamento e Milonga do bem-quere) e um chamamé (Balseiros do Rio Uruguai).

Após apenas dois anos de pesquisa e recriação, Lessa teria buscado os meios de difusão em massa. Para isso, mudou-se para São Paulo, onde destaca a edição de um livro de partituras (Cancioneiro do Rio Grande, pela editora Irmãos Vitale SA), gravação de um LP, por Inezita Barroso (Copacabana), lançamento de livro ensinando

²⁹ Poeta, natural de Guaíba, mas teve em São Borja-RS sua cidade adotiva (fonte: <http://www.paginadogaicho.com.br/escr/asr-bio.htm> acesso em agosto de 2014)

³⁰ Poeta, Militar da Brigada, natural de São Borja-RS (fonte: http://www.clicrbs.com.br/blog/pdf/6807_original.pdf, acesso em agosto de 2014).

³¹ Lessa reconhece a existência de compositores de música regional, mas estes eram raros: o poeta Lauro Rodrigues³¹ e a Dupla Campeira Zé Bernardes e Osvaldinho, de quem destaca a valsa Velha Tapera. Nessa época não haveria gravação de discos no estado, e os poucos disponíveis eram lançamentos do Rio de Janeiro em 78 rotações, artistas gaúchos (nascidos ou não no Rio Grande do Sul) que viviam na capital do país: Pedro Raymundo³¹ (destacando as canções Adeus Mariana e Gaúcho largado) e o conjunto Quitandinha Serenaders (que tinha em seu repertório Xotes da Felicidade, de Lupicínio Rodrigues³¹, e Minuano, de Arthur Elsner e Nei Messias. Além desses cita que era sucesso na então Capital Federal a toada Prenda minha, recolhida pelo folclorista paulista Mário de Andrade. Aqui constatamos, boa parte do repertório citado por Lessa seria também parte da corrente regionalista.

por diagramas as evoluções coreográficas (Manual de danças gaúchas). Com apoio desses meios a divulgação se facilitou, através das rádios, grupos amadores de CTGs, e dos primeiros grupos profissionais da área, os Tropeiros da Tradição e o Conjunto de Folclore Internacional os Gaúchos (LESSA, 1985).

Para Márcia Ramos de Oliveira, o trabalho de Lessa e Cortes despertou o interesse de intérpretes e compositores de outros estados ao tema da identidade gaúcha (ver Quadro 4). Além de Inezita Barroso, diversos intérpretes paulistas regravaram as canções de Lessa e Cortes. De outros estados, destacamos o pernambucano Luiz Gonzaga, o Gonzagão.

Quadro 2 – Intérpretes da Música Tradicionalista do RS (anos 50 e 60)

Intérpretes da Música Tradicionalista do RS (anos 50 e 60)		
Rio Grande do Sul	Outros Estados	Sem informações
Os Gaudérios	Inezita Barroso (SP)	Chico Raymundo
Conjunto Farroupilha	Luiz Gonzaga (PE)	Vocalistas RGE
Os Sinuelos	Luiz Arruda Paes (SP)	Ana Silva
Os Minuanos	Poly (SP)	
Conjunto Barbosa Lessa	José Tobias (PE)	
Luely Figueiró	Carla Diniz e Carlito Gomes (SP)	
Barbosa Lessa	Estelinha Egg (PR)	
Paixão Cortes	Leopoldo e Breninho (SP)	
	Trio Marayá (RN)	

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa a partir de Barbosa Lessa (1963) e O Pai da música Gaúcha (2002).

Para Márcia, através da atuação do Conjunto Farroupilha, dos Gaudérios o movimento se projetou além das fronteiras do estado, atravessando os limites nacionais e internacionais. Ainda para a autora, esses grupos foram responsáveis pelo registro de boa parte do cancionário gaúchos, nos anos 1950 e 60, popularizando uma estética musical que podemos chamar de Linha Tradicionalista (OLIVEIRA, 2007, p. 518). Barbosa Lessa (1985, p. 77) assim descreve o que ele chama de “linha tradicionalista”, ressaltando principalmente o trabalho do Conjunto Farroupilha:

A linha tradicionalista, com temas e harmonias mais trabalhadas, competindo com as demais expressões de música urbana nacional e internacional. Teve como principal divulgador o Conjunto Farroupilha, que gravou o segundo LP produzido no Brasil ('Gaúcho', etiqueta Rádio) e foi sucesso na televisão de São Paulo e do Rio de Janeiro, tendo excursionado com êxito aos Estados Unidos, Europa e China. O gauchismo em traje de gala.

Sobre a linha tradicionalista, Arthur de Faria (2001) também ressalta o trabalho do Conjunto Farroupilha e dos Gaudérios. Sobre o Conjunto Farroupilha, afirma, que teriam gravado o primeiro disco LP da música regional do Rio Grande do Sul, estouraram nacionalmente com versões para os clássicos Negrinho do pastoreio e Minuano. Liderados por Tasso Bangel, grupo vocal que seria em parte influenciado por padrões americanos, mas com repertório gauchesco. Já Os Gaudérios, também foram marcados pela sofisticação dos anos 50. Teria sido criado por Paixão Cortes, com a direção musical de Zé Gomes³². Para Farias, Os Gaudérios não fizeram tanto sucesso do Conjunto Farroupilha, mas excursionaram mostrando o folclore gaúcho pelo Brasil, Argentina, Uruguai e Europa (França, Alemanha, Itália, Espanha).

A estética tradicionalista se consolida nos anos 1950, 60 e 70, através das regravações do trabalho de pesquisa e recriação de Barbosa Lessa e Paixão Cortes. Depois desse período, as regravações da obra de Lessa e Cortes diminuem, e a música tradicionalista passa ter continuidade dentro das Invernadas Artísticas³³, departamentos criados dentro dos CTGs e responsáveis pelas atividades artísticas.

Se formos comparar o trabalho de instrumentação apresentado pelas invernadas, essa gravação é mais própria de uma “instrumentação regional”³⁴, com

³² Natural de Ijuí-RS, desde cedo residiu na capital do Estado. Morou no centro do país, foi parceiro de Almir Sater e participou de gravações com Chico Buarque, Heraldo do Monte, João Gilberto, Elomar, entre outros (fonte: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?reg=12&p_secao=154, acesso em agosto de 2014).

³³ Para Fernanda Marcon (2009, p. 63), “palavra “invernada” se refere a uma porção de mata fechada, no meio de um campo de pasto aberto, onde o gado se protege do rigoroso inverno do sul do Brasil”. Sobre essa nomenclatura, afirma que “É muito comum a utilização de termos ligados às atividades campeiras para designar eventos ou atividades dos CTGs.” Podemos citar outras posteiro, patrão.

³⁴ Procuramos sobre instrumentação das invernadas nos Regulamentos dos MTGs. Encontramos no regulamento do MTG Paraná: “São considerados instrumentos típicos: violão, viola (10 ou 12 cordas), violino/rabeca, gaitas, pandeiro e bombo leguero (artesanal) triangulo, baixo acústico, flauta doce e transversal, e instrumentos pesquisados e aprovados no congresso técnico para a modalidade entradas e saídas de danças tradicionais”, No mesmo regulamento, se proíbe a utilização de bateria e equipamentos eletrônicos: “devem ser utilizados instrumentos musicais característicos da tradição gaúcha, vedada a utilização de bateria, instrumentos eletrônicos e pedais, acompanhamento musical gravado em cd, md, computador, órgão eletrônico ou em qualquer outro aparelho ou mídias eletrônicas.” (MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO DO PARANÁ, 2014, p. 21).

Já o regulamento artístico do MTG-RS é um pouco mais aberto, já que admite outros instrumentos: “Nas coreografias de entradas e saídas dos grupos de dança tradicionais admite-se o uso de outros instrumentos quando a música escolhida, compatível com a proposta de apresentação, forem necessários para a homenagem feita as etnias formadoras do gaúcho. Nessas coreografias, “os grupos de danças poderão utilizar, além do pandeiro, outros dois instrumentos entre os seguintes: Cajon, baixo acústico, prato de ataque e carrilhão. Entretanto, o artigo 19 afirma que nos concursos as regras são diferenciadas: “Art. 19 – Para todos os concursos, somente poderão ser utilizados os instrumentos típicos: violão, viola (10 ou 12 cordas), viola de arco, violino, rabeca, gaitas, bandoneon, pandeiro e serrote musical.” (P. 301) Destaque aqui para a presença do bandoneon e do serrote musical.” (MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO/RS, 2011, p. 301).

instrumentos acústicos (embora se apresentem plugados, com captação). Instrumentação bem diferente daqueles conjuntos que atingiram maior alcance da música tradicionalista: Conjunto Farroupilha e os Gaudérios, por exemplo, e de Paixão Cortes, onde a tônica são as orquestrações: violinos, violas, baixo acústicos, piano, instrumentos de sopro, etc.

Também dentro dos CTGs, principal meio de propagação do tradicionalismo, que a vertente regionalista, principalmente aquela ligada ao lado bailável, vai ganhar força, através da animação de bailes e fandangos no interior dessas entidades (apesar de a Música Regionalista já existir muito antes dos CTGs).

4.3 MÚSICA “REGIONALISTA” (DO GAUCHISMO DE BOMBACHAS GASTAS E PÉ NO CHÃO AOS BAILÕES BRASIL AFORA)

Momento crucial para a música regionalista do Rio Grande do Sul é a chegada da gaita, que segundo consta teria sido a partir de 1875, junto com os colonos italianos. A importância da chegada da gaita é comentada por autores como, Barbosa Lessa, Márcia Ramos de Oliveira e Artur de Farias. Com mais potência sonora, a gaita vai substituindo a viola, até praticamente extinguir esse instrumento da música do Rio Grande do Sul. Ramos de Oliveira (2007, p. 512) argumenta que a gaita, também chamada de acordeom tornou-se com o tempo um instrumento símbolo da cultura rio-grandense, em instrumentais, acompanhando canções, ou mesmo como tema das canções, presente nas letras Para Arthur de Faria (2011), a gaita foi popularizada a partir de fins do século XX, substituindo aos poucos as rabecas e violas da música fandanguera (até quase extingui-las da instrumentação mais comum).

A partir daí a gaita estará presente desde as primeiras gravações fonográficas no Rio Grande do Sul, que datam de 1915 com a fundação da gravadora Casa Elétrica pelo italiano Savério Leonetti. Neste contexto é que surgem os primeiros registros fonográficos e o primeiro artista da Música Regional do Rio Grande do Sul, o gaiteiro Moisés Mondadori³⁵. Segundo Paixão Cortes, Moisés foi o primeiro a gravar uma música com a palavra gaúcho no título (*apud* MANN, 2002). Arthur de Faria cita o selo discos gaúchos, também ressaltando a importância de Moisés Mondadori, que

³⁵ Natural de Antônio Prado-RS, residiu em Porto Alegre (FARIA, 2001).

utilizava o nome artístico de Cavaleiro Moysé. Segundo pesquisa do autor, foi o primeiro brasileiro a gravar solos de acordeom e/ou gaita de botão.

Entre as décadas de 30 e 40 a gaita seria reforçada pela atuação de Pedro Raymundo³⁶, pioneiro artista da Música Regional (e Regionalista) Gaúcha a fazer sucesso nacional (OLIVEIRA, 2007). Em 1943 Pedro Raymundo “estoura” nacionalmente com a música Adeus Mariana, música que parece ser um ponto departida para uma linhagem de cantadores regionalistas, tais quais Teixeirinh^{a37}, Gildo de Freitas³⁸ e José Mendes³⁹. Letras com duplo sentido, aguçado senso de humor (Pedro Raimundo ficou conhecido com Gaúcho Alegre do Rádio), por vezes utilizando uma linha melódica semelhante em todos os versos, alterando a letra. Outra parte do repertório de Pedro Raimundo era constituído por choros, como Saudades de Laguna e Escadaria, onde o gaiteiro expõe com virtuosismo belos temas. Esse outro lado de Pedro Raymundo parece ter sido esquecido (ou bem menos citado) talvez em razão do sucesso de Adeus Mariana, que caracterizou (ou estereotipou) seu estilo. Arthur de Faria cita também a dupla Oswaldinho e Zé Bernardes⁴⁰, que teria feito muito sucesso nos anos 1940 e 50.

Como nos comentários de Barbosa Lessa, sobre o momento pré-tradicionalismo que vimos, Faria também destaca que na época era grande a importância dos programas de rádio: Grande Rodeio Coringa (Rádio Farroupilha), comandado por Darci Fagundes⁴¹, o radialista Lauro Rodrigues e o programa Festança na querência (Paixão Cortes). Para Arthur de Faria (2011), Grande Rodeio vai ser fundamental para crescimento do “gauchismo”. Eram programas de auditório, com grandes plateias, foram porta de entrada para muitos artistas: Trio Charrua⁴², Os

³⁶ Nasceu em Imaruí-SC, que na época pertencia a Laguna-SC, em 1906. Se transfere para Porto Alegre em 1929, cidade em que forma o Quarteto dos Taurus (em que participavam também Zé Bernardes e Osvaldinho). Em 1943 passa a residir no Rio de Janeiro, onde vem a falecer em 1973 (MANN, 2002).

³⁷ Natural de Rolante-RS, morou em muitas cidades do interior, entre elas Passo Fundo-RS e Soledade-RS, a quem dedicou canções em seu primeiro disco, respectivamente Gaúcho de Passo Fundo e Xote de Soledade. Se estabelece em Porto Alegre onde constrói toda sua carreira fonográfica (MANN, 2002).

³⁸ Natural de Porto Alegre, do bairro Passo D’Areia, quando esse ainda era zona rural, morou também em Viamão-RS, cidade onde construiu forte vínculo com os habitantes, e onde está sepultado (MANN, 2002).

³⁹ Nasceu em Esmeralda-RS, na época distrito de Lagoa Vermelha-RS. Compositor e intérprete (MANN, 2002).

⁴⁰ Além de saber que fizeram parte do Quarteto dos taurus (junto a Pedro Raymundo) não encontramos maiores informações sobre suas trajetórias. Destaque para um interessante tema chamado “Rock Gaúcho”, ao qual não conseguimos escutar (MANN, 2002).

⁴¹ Radialista e poeta, natural de Uruguaiana-RS, o mais velho dos irmãos da família Fagundes (MANN, 2002).

⁴² Sem informações

Minuanos⁴³, Os Tapejaras, Os Araganos⁴⁴, Os Três Xirus⁴⁵, Os Mirins⁴⁶, além dos já citados Teixeira e Gildo de Freitas.

Álvaro Santi, afirma que o padrão de música regional em vigor era representado por artistas que fizeram grande sucesso através da popularização do rádio, no meio rural e nas populações recém-urbanizadas. Era um público principalmente das classes populares, sendo chamados de grossos pelas classes médias e altas urbanas. Cita que esses artistas começam a fazer sucesso a partir dos anos 40, citando os nomes de Pedro Raimundo, Gildo de Freitas, Teixeira e José Mendes (SANTI, p. 56-57). São os mesmos quatro artistas citados também por Fernanda Marcon (2009), em se tratando dessa corrente dos cantadores regionalistas. Enquanto artista midiático, Teixeira foi imbatível quanto às cifras que atingiu em venda e público (OLIVEIRA, 2007, p. 519). Outro importante artista que percorreu essa trajetória mediatizada foi José Mendes, autor de Para Pedro (um *hit*, nas palavras de Arthur de Faria). Tanto Teixeira quanto José Mendes produziram filmes, com bons índices de bilheteria. No início dos anos 1970, tais artistas teriam sua produção musical criticada por alguns músicos nativistas, com rótulos de “comercial” ou “má qualidade” (MARCON, 2009, p. 86). Para Faria (2011), os cantadores regionalistas, eram essencialmente artistas populares, portadores de uma cultura desconhecida e desprezada pelos “gaúchos sofisticados”, o que aparece com mais clareza nos depoimentos dos artistas nativistas.

Nos anos 1980, merece destaque a atuação e o sucesso nacional de Gaúcho da Fronteira⁴⁷ um dos pioneiros da linguagem pop na música regional, misturando com samba, forró e rock. Para Arthur de Faria, Gaúcho da Fronteira teria sido um dos

⁴³ Conjunto de Caxias do Sul-RS (MANN, 2002).

⁴⁴ Conjunto formado em Porto Alegre-RS, em 1962 por Edu Teodoro Reus, Ari Marchi e Airton Pimentel (fonte: osaraganos.blogspot.com.br, acesso em agosto de 2014).

⁴⁵ Formado pelos irmãos Elmo e Bruno Neher, de Panambi-RS, e por Jader Moreci Teixeira (o Leonardo) (MANN, 2002).

⁴⁶ Grupo de baile, originário de São Francisco de Paula-RS, das diversas formações se destaca a presença de Albino Manique (Acordeona pianado e voz), Francisco Castilhos (voz, violão e contrabaixo elétrico) e Oscar Soares (violão, guitarra elétrica e voz) (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Mirins acesso em agosto de 2014).

⁴⁷ Natural da fronteira entre Santana do Livramento-RS e Rivera (Uruguai). Cantor, compositor e tocador de gaita ponto (MANN, 2002).

pioneiros de uma linguagem que veio a desembocar no movimento Tchê Music. Também nessa esteira popular cita Berenice Azambuja⁴⁸, Porca Véia⁴⁹, e Leonardo⁵⁰.

Barbosa Lessa (1985) reconhece na música regionalista uma estreita ligação com a música sertaneja. Considera a linha regionalista mais nova que o tradicionalismo, propõe outra origem, a partir de três artistas: Tio Bilia⁵¹, Honeyde Bertussi⁵² e Gildo de Freitas. Assim descreve o que ele define como linha regionalista: “O gauchismo de botas gastas e pé no chão” (LESSA, 1985, p. 78). Como resultado da atuação dos pioneiros regionalistas, Barbosa Lessa valoriza o sucesso nacional (e internacional, diga-se de passagem) de Teixeirinha, e formação dos conjuntos de música para dançar (que serão sucesso na animação de bailes de CTGs (fandangos) e dos bailões (que teriam sido idealizados por Gildo de Freitas em Viamão e hoje estão espalhados por todo o Rio Grande do Sul. Desses conjuntos destaca os já citados Araganos, Os Três Xirus e Os Mirins, além de citar Os Serranos⁵³. Também Márcia Ramos de Oliveira cita a linha “fandangueira” como uma espécie de subcorrente dentro da música regionalista, destacando a atuação dos conjuntos Os Bertussi⁵⁴ e Os Três Xirus.

Na Figura 6 e Quadro 3 percebemos que é forte a relação dos grupos e conjuntos regionalistas com as cidades da região serrana, mais precisamente nos Campos de cima da Serra. Foi no interior da localidade Criúva de que formou o pioneiro grupo de regionalistas da Serra gaúcha Os Bertussi, abrindo caminho para uma grande quantidade de grupos, dos quais destacamos Os Serranos e Os Mirins,

⁴⁸ Porto-alegrense, uma das poucas compositoras da música regional do RS. Cantora e instrumentista, toca acordeom pianado e a gaita ponto, autora de “É disso que o véio gosta”.

⁴⁹ Natural do interior de Lagoa Vermelha-RS, discípulo da escola de gaita pianada dos Bertussi. (fonte: www.porcaveia.com.br acesso em agosto de 2014).

⁵⁰ Natural de Bagé-RS, seu verdadeiro nome é Jader Moreci Teixeira, foi artista de circo, participou dos Três Xirus, produtor fonográfico e autor de alguns dos maiores clássicos da música regional gaúcha, como Tertúlia (Vencedora da Califórnia da Canção) e Céu, Sol, Sul Terra e Cor (vencedora da Ciranda de Canção de Taquara) (MANN, 2002).

⁵¹ Natural de Entre Ijuís-RS, na época ainda distrito de Santo Ângelo-RS, exímio tocador de gaita ponto. Para Arthur de Faria (2011), Tio Bilia foi mestre de toda uma geração de gaiteiros que inclui Renato Borghetti e Gilberto Monteiro (FARIA, 2001).

⁵² Natural da Criúva, que na época era distrito de São Francisco de Paula-RS e hoje distrito de Caxias do Sul-RS, acordeonista veio a formar dupla com seu irmão mais novo Adelar, fazendo sucesso nacional na TV, que acabava de surgir (MANN, 2002).

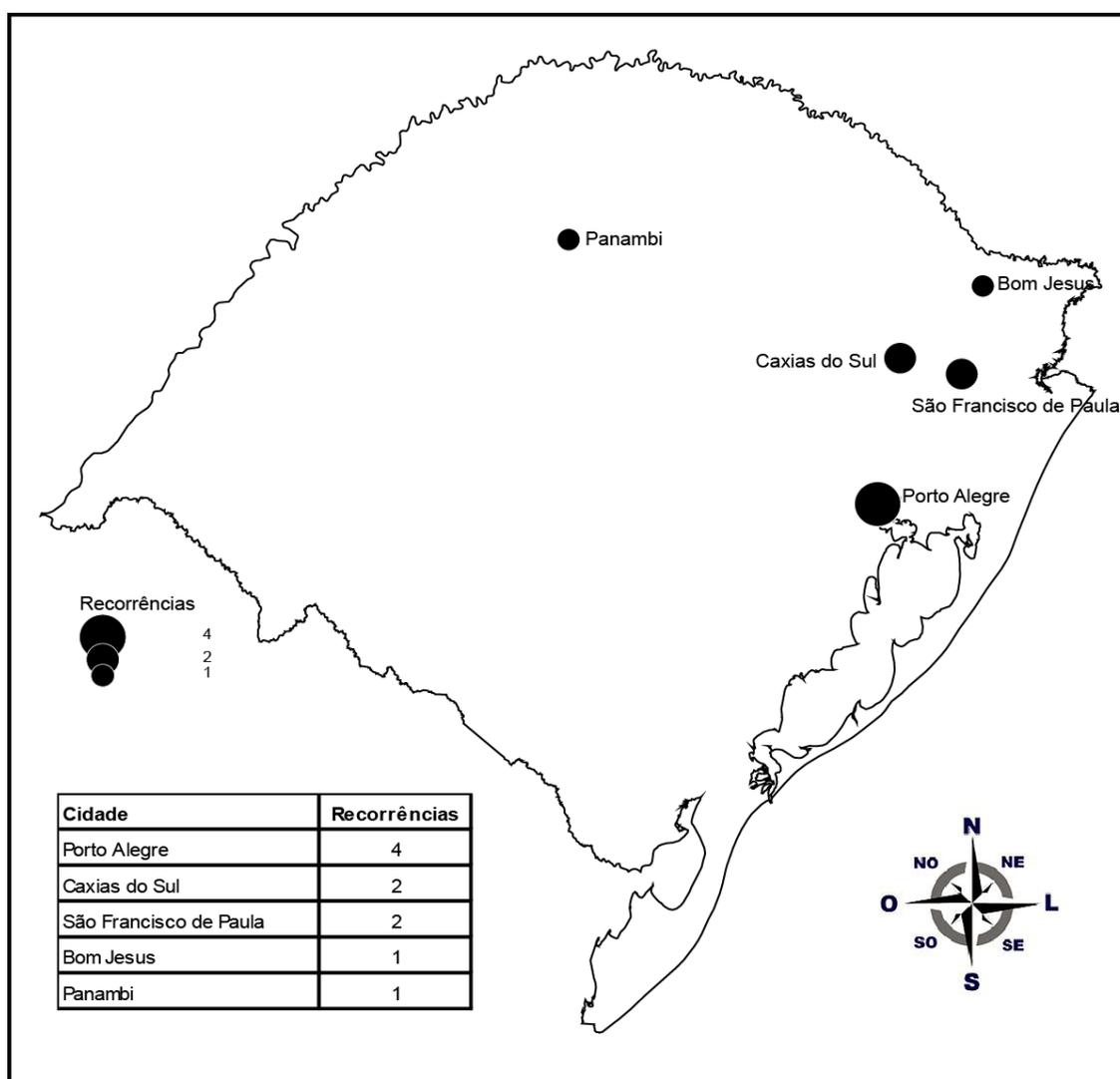
⁵³ Grupo originário de Bom Jesus-RS, fundado e liderado por Édson Dutra, atualmente concentra suas atividades na cidade de Porto Alegre (MANN, 2002).

⁵⁴ Conjunto formado pelo irmão Honeyde e Adelar, onde além das gaitas também estava presente violão, guitarra elétrica, bateria e contrabaixo. Ao qual Arthur de Faria destaca como criadores uma nova música gauchesca, inspirada na música sertaneja e no pop, a partir do entrelaçado das duas gaitas (acordeom de teclado ou gaita pianada). O conjunto de mantém na ativa, capitaneado por Gilnei Bertussi filho de Adelar) (MANN, 2002).

ambos em atividade. Falando de instrumentação tais conjuntos (ou grupos) já utilizam há muito tempo bateria, contrabaixo e guitarra elétrica. O instrumento solista principal é a gaita pianada, muitas vezes utilizadas em duos de gaita.

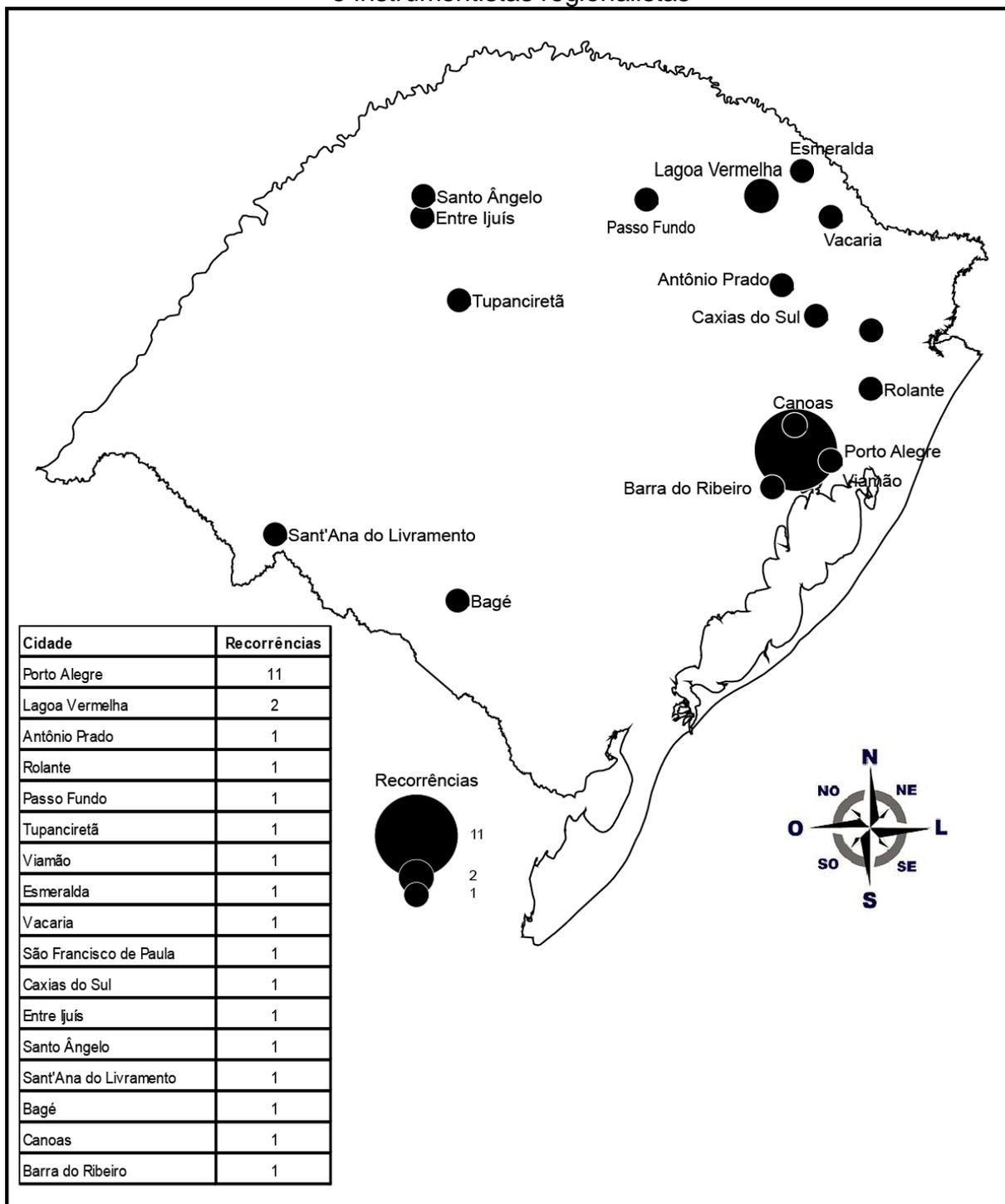
Na Figura 7 percebemos que as cidades dos cantadores e instrumentistas regionalistas são mais diversas, embora estejam mais presentes na metade norte do estado. A região serrana tem destaque assim como a Região Metropolitana de Porto Alegre. Porto Alegre lidera as recorrências, já que a grande maioria desses artistas, apesar de nascidos no interior, desenvolveram suas trajetórias artísticas na capital do estado.

Figura 6 – Locais de origem e trajetória dos Grupos e Conjuntos regionalistas



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em Lessa (1985), Ramos de Oliveira (2007) e Faria (2001)

Figura 7 - Locais de origem e trajetória dos cantadores e instrumentistas regionalistas



Fonte: Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em Lessa (1985), Ramos de Oliveira (2007) e Faria (2001)

Quadro 3 – Grupos e Conjuntos Regionalistas

Grupos e Conjuntos Regionalistas	
Grupo ou Conjunto	Cidades referenciais
Quarteto dos Tauras	Porto Alegre
Os Minuanos	Caxias do Sul
Trio Charrua	sem informação
Os Tapejaras	sem informação
Os Araganos	Porto Alegre
Os Mirins	São Francisco de Paula
Os Serranos	Bom Jesus, Porto Alegre
Os Bertussi	Criúva (São Francisco de Paula e Caxias do Sul),
Os Três Xirús	Panambi, Porto Alegre

Fonte: Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em Lessa (1985), Ramos de Oliveira (2007) e Faria (2001)

Quadro 4 – Cantadores e instrumentistas regionalistas (solo ou duplas)

Cantadores e instrumentistas regionalistas (solo ou duplas)	
artista	cidades referenciais
Móises Mondadori	Antônio Prado, Porto Alegre
Pedro Raymundo	Imaruí (Laguna-SC), Porto Alegre
Osavaldinho e Zé Bernardes	?, Porto Alegre
Teixeirinha	Rolante, Passo Fundo, Porto Alegre
Mary Teresinha	Tupancieretã, Porto Alegre
Gildo de Freitas	Passo D'Areia (Porto Alegre), Viamão
José Mendes	Esmeralda (Lagoa Vermelha), Vacaria, Porto Alegre
Honeyde e Adelar Bertussi	Criúva (São Francisco de Paula e Caxias),
Tio Bília	Entre Ijuís (Santo Ângelo)
Gaúcho da Fronteira	Rivera/Livramento, Porto Alegre
Jader Moraci Teixeira (Leonardo)	Bagé, Porto Alegre
Berenice Azambuja	Porto Alegre
Porca Véia	Lagoa Vermelha, Canoas
Renato Borghetti	Porto Alegre, Barra do Ribeiro

Fonte: Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em Lessa (1985), Ramos de Oliveira (2007) e Faria (2001)

4.4 NATIVISMOS: PROPOSTAS DE RENOVAÇÃO DA MÚSICA REGIONAL

Nilda Jacks (1998, p. 44) caracteriza o nativismo como um movimento predominantemente musical, mas que extrapolou a música e foi até os costumes de

uma geração. O Nativismo⁵⁵ iniciou a partir dos Festivais Nativistas, criados na década de 1970 e que alcançaram seu auge nos anos 80. Todos os autores são unânimes ao afirmar que a Califórnia da Canção Nativa foi o festival de maior expressão.

Santi (2004) afirma que ao que tudo indica a expressão nativismo se originou do termo canção nativa. Canção Nativa seria um “conjunto de gêneros específicos de canção, dados como característicos do Rio Grande do Sul por pesquisadores como Barbosa Lessa e Paixão Cortes” (p. 56). Ainda para o autor, “O termo ‘nativista’, contudo, só passaria a ter uso corrente com a disseminação de festivais de ‘música nativista’ por todo o interior do Estado” (p. 21). O movimento nativista não possuía uma organização centralizada, com normas, regulamentos e diretrizes. Pelo contrário se valeu de uma relativa liberdade de seus artistas.

Nilda Jacks contextualiza o surgimento do Movimento Nativista no início da década de 1970. Para a autora o Nativismo foi gerado no interior do Tradicionalismo, com intuito de renovar a cultura regional, que estaria presa aos dogmas tradicionalistas, impedindo a evolução das formas musicais e poéticas (JACKS, 2008, p. 14).

Fernanda Marcon traz uma entrevista de Henrique Dias de Freitas Lima⁵⁶, justificando o porquê do surgimento da Califórnia. Henrique crítica a música de Teixeirinha e José Mendes, afirmando que esta não seria gaúcha, além de ter “letras e melodias erradas” (MARCON, 2009, p. 70). Aqui parece haver uma preocupação com o que seria autenticamente gaúcho. Fernanda argumenta que a crítica de Henrique busca ruptura com um passado musical responsável pela falta de reconhecimento da música gaúcha aos termos de “boa música” ou “produção musical de qualidade”. Assim a Califórnia surge como possibilidade de fomentar a criação musical longe do que se chamava de “grossura” (MARCON, 2009, p. 66). Ao nosso entender, a Califórnia em seus primórdios parte para uma crítica da música regionalista produzida na época, se focando principalmente na deturpação das qualidades técnicas, musicais e poéticas dos cantores populares (mais precisamente

⁵⁵ O termo nativismo também está presente fora dos festivais. Para Fernanda Marcon, Noel Guarany e Cenair Maicá “também ficaram conhecidos por comporem milongas absolutamente opinativas, consideradas clássicos do nativismo no sul do Brasil” (MARCON, 2009, p. 80). Assim, a autora qualifica o trabalho Noel como nativista, apesar de este não participar dos Festivais de Música Nativa. Ainda para autora, Noel e Cenair enfatizaram em diversas entrevistas os descontentamentos que tinham com os ditames do CTG e ausência de comprometimento social. Eram artistas engajados. A própria intromissão do MTG nas triagens dos festivais é criticada por Noel Guarany

⁵⁶ Advogado, foi presidente da Califórnia da canção Nativa em suas primeiras edições.

José Mendes e Teixeira, que faziam grande sucesso na época). Em nossos dias, essa crítica parece muito questionável: qual grupo ou artista das primeiras Califórrias conseguiu chegar ao resultado sonoro (qualidade dos registros, interpretação, arranjos, instrumentistas) dos LPs de José Mendes?

Álvaro Santi reconhece a Califórria (e o nativismo) como um movimento que procurou qualificar a estética da música regional. Para isso a busca foi: canalizar um número cada vez maior de artistas; acompanhar as mudanças radicais na Música Popular Brasileira, relacionando à Bossa Nova, Tropicalismo e Canção de Protesto; renovar a música regional aos ouvidos da geração pós-1968; tudo isso em um contexto de transformações tecnológicas como eletrificação à amplificação dos instrumentos e de crescimento do mercado fonográfico do Brasil (SANTI, 2004, p. 57-59).

Parece que a qualidade musical buscada pelos promotores da Califórria foi reconhecida, tanto que um dos seus maiores críticos, Tau Golin (1983, p. 110), afirma que a Califórria conseguiu dar respeitabilidade a música regional nativista. Tau Golin complementa valorizando seu efeito de divulgação, levando essa música a todos os segmentos da sociedade. Também Fernanda Marcon (2009) afirma que o patamar da qualidade musical foi mesmo reconhecido. Cita para isso o resultado de suas entrevistas com compositores onde constatou que a música dos festivais nativistas, na atualidade é produzida por bons músicos que executam de jazz a MPB, onde aparecem referências a nomes como Renato Borghetti, Vitor Ramil⁵⁷ e Yamandú Costa⁵⁸.

Do ponto de vista da instrumentação, Santi faz um inventário dos instrumentos permitidos em cada uma das linhas, a partir do regulamento da XXV Califórria da Canção Nativa:

(...) instrumentos autorizados para acompanharem canções inscritas na linha campeira são “instrumentos acústicos identificados com o campo do RS, *tais como*: violão, gaita, harmônica, rabeca, bandoneon, pandeiro e outros que possam ser improvisados com elementos próprios da região campeira; também pode ser utilizado o bumbo”. Na linha de Manifestação Rio-

⁵⁷ Compositor, natural de Pelotas-RS, residiu também em Porto Alegre e no centro do país. Apesar de iniciar sua trajetória participando da Califórria da Canção não se enquadrou ao movimento nativista. Pelo contrário, mantém trajetória consolidada no Brasil e nos países platinos (fonte: vitorramil.com.br acesso em agosto de 2014).

⁵⁸ Violonista e compositor de jazz, natural de Passo Fundo-RS. Residiu em Porto Alegre e atualmente mora no Rio de Janeiro. Um dos nomes mais destacados da Música Instrumental Brasileira (fonte: yamandu.com.br acesso em agosto de 2014).

Grandense, acrescenta-se o contrabaixo elétrico. Na Manifestação Livre, não há restrição (SANTI, 2004, p. 83-84).

Apesar da manifestação livre não haver restrição a instrumentos, fato marcante foi a introdução da guitarra elétrica na Califórnia, a partir da música Mandala de Esporas (definida por seu compositor, Élton Saldanha, como uma “vaneira pop, progressiva”), apenas em 1987 (SANTI, 2004, p. 71-72). Vale lembrar que muito antes desse fato artistas da linha regionalista e mesmo grupos intérpretes do repertório tradicionalista, como o Conjunto Farroupilha, já utilizavam o instrumento.

Para Santi (2004, p. 94), quanto aos gêneros musicais, a Califórnia não apresenta maiores surpresas. Já na recente pesquisa de Fernanda Marcon (2009), além dos gêneros tradicionais, também compõe o repertório nativista outro subgrupo: os não tradicionais. Estes seriam oriundos de países vizinhos, como Argentina, Uruguai e Paraguai (Alguns desses gêneros, chamamé, chacareira, zamba, gato, rasguido dobre, entre outros). Ainda para a autora, a presença de gêneros não tradicionais seria a principal diferença da música nativista para a tradicionalista.

Quadro 5 – Gêneros da Música nativista

Música nativista
Gêneros tradicionais (descritos por Lessa e Cortes): vanera, xote, bugio, milonga, valsa, rancheira, toada
+
Gêneros não tradicionais, “oriundos” de países vizinhos (Argentina, Uruguai, Paraguai): chamamé, chacareira, zamba, gato, rasguido doble, entre outros

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Marcon (2009).

Fernanda Marcon (2009, p. 77) reconhece a importância de milongas e chamamés, e cita que nos primeiros festivais estes seriam gêneros pouco privilegiados. Já Santi trata a milonga com destaque, apontando-a como novidade musical do nativismo dos anos 80. Mesmo já sendo reconhecida por Paixão Cortes e Barbosa Lessa desde os anos 50 (e antes disso por Cezimbra Jacques), a origem platina da milonga, representa, para Santi, um reconhecimento consciente de identidade cultural com os países vizinhos (SANTI, 2004, p. 95). No regulamento da

Califórnia, a milonga não é citada como um gênero alheio, mas o mesmo não acontece com o chamamé.

O chamamé, de acordo com Marcon (2009), foi assimilado no Rio Grande do Sul através da região missioneira do estado. Para a autora os compositores missioneiros Cenair Maicá e Noel Guarany foram muito importantes na difusão de gêneros argentinos na música gauchesca e nativista. Fernanda cita como prática comum a invenção de nomes diferentes para o chamamé, com intuito de burlar regulamentos que o proíbem em festivais. Alguns desses nomes seriam “compasso taieiro”, “cantiga de ronda”, “canção missioneira”.

Com base nos autores, Barbosa Lessa⁵⁹, Nilda Jacks⁶⁰ e Artur de Faria⁶¹, elaboramos uma cartografia dos festivais mais citados. Quanto à localização dos festivais, parece bem variada, embora seja mais preponderante na metade Nonas cidades localizadas na porção Norte do Estado. A Califórnia e o Musicanto são os únicos festivais citados pelos três autores. Outra característica é a predominância de festivais importantes em cidades de pequeno porte (a exceção de Santa Maria e Uruguaiana). Porto Alegre não está citada, nem mesmo outras cidades médias como Pelotas, Caxias do Sul e Passo Fundo.

Quanto aos atores do nativismo, Arthur de Faria cita os nomes de Borghettinho⁶² (Renato Borghetti), conjuntos como Os Posteiros⁶³ e os Tapes⁶⁴, os

⁵⁹ Lessa (1985, p. 108-109), com muita poesia, assim descreve os principais festivais, isso em meados dos anos 1980: A música nativista, partindo de Porto Alegre para o interior, está muito mais interessada, mesmo, é na curtição dos acampamentos de Uruguaiana, Santa Maria, Cruz Alta, Carazinho, Taquara, Santa Rosa, São Sepé e onde quer que haja uma boa guitarra para apoiar canções que falam sobre o êxodo rural, a América Latina e o gaúcho do futuro.

⁶⁰ Além da Califórnia, Nilda Jacks (1998, p. 45) faz uma lista dos festivais mais importantes, pela proposta e pelo porte: Tertúlia Musical Nativista (Santa Maria), Festival da Barranca (São Borja), Coxilha Nativista (Cruz Alta), Musicanto Sul-americano de Nativismo (Santa Rosa).

⁶¹ Já Arthur de Faria (2001), além da Califórnia e do Musicanto, vai trazer também o nome de dois festivais que crescem de importância nos anos 1990: Moenda da Canção, de Santo Antônio, Canto da Lagoa, Encantado. Mais abertos, são livres quanto aos gêneros e ritmos permitidos, atingindo assim o alcance de compositores nacionais, como também de compositores e artistas do Rio Grande do Sul que trabalham em outros contextos musicais como Jazz, MPB, Pop, Rock entre outros.

⁶² Nascido em Porto Alegre, em 1963, reside em Barra do Ribeiro-RS (MANN, 2002).

⁶³ Grupo criado em 1977 em Porto Alegre, idealizado por Marco Aurélio Vasconcellos com objetivo de participar das Califórnicas. (Fonte: <http://marcoaureliovasconcellos.blogspot.com.br/search/label/trajetoria> acesso em Agosto de 2014)

⁶⁴ Grupo originário da cidade de Tapes-RS (MANN, 2002).

artistas José Cláudio Machado⁶⁵, César Passarinho⁶⁶ e Leopoldo Rassier, Luiz Carlos Borges, Telmo de Lima Freitas⁶⁷, Mário Barbará⁶⁸, Élton Saldanha⁶⁹, João Chagas Leite⁷⁰, Fátima Gimenez⁷¹, Luís Coronel⁷², Sérgio Metz⁷³. Da geração dos anos 90, traz referência a Neto Fagundes⁷⁴, Mauro Moraes⁷⁵, Tambo do Bando⁷⁶. Os nativistas dos festivais parecem se localizar principalmente em municípios da fronteira e das margens da Lagoa dos Patos. Quanto às recorrências, as cidades mais importantes são Porto Alegre, Santa Maria, São Borja e Uruguaiiana. Santa Maria, no coração do estado, parece ser um dos centros do movimento, cidade universitária (com o curso de música), facilidade de deslocamento para todas regiões do RS e mesmo a presença de um festival importante, a Tertúlia. Já Porto Alegre, lidera as recorrências, mesmo não possuindo festival de importância, a capital do estado sedia gravadoras, rádio, jornais, emissoras de TV. São Borja e Uruguaiiana sediam dois importantes festivais, a Barranca e a Califórnia, respectivamente.

⁶⁵ Natural de Tapes-RS, de 1948, integrou os grupos Os Tapes, Os Teatinos e o conjunto os Serranos (com quem gravou discos Isto É Os Serranos) Depois parte para carreira solo, vindo a falecer em Guaíba, onde residia, em 12 de dezembro de 2011 (MANN, 2002).

⁶⁶ Natural de Uruguaiiana-RS, de 1948, faleceu em Caxias do Sul em 1998, voz marcante dos festivais, interprete de Guri e Negro da Gaita (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Passarinho acesso em agosto de 2014).

⁶⁷ Natural de São Borja-RS, vem residir em Porto Alegre nos anos 1960. Atualmente reside em um sítio em Cachoeirinha-RS. Compositor e intérprete (MANN, 2002).

⁶⁸ Natural de São Borja-RS, residiu em Porto Alegre nos anos 1980, quando atuou junto ao Grupo Musical Saracura. Depois volta a São Borja. Autor da canção “Desgarrados” (MANN, 2002).

⁶⁹ De Itaqui-RS, reside em Porto Alegre desde os anos 1970. Compositor e intérprete (MANN, 2002).

⁷⁰ Compositor e intérprete, natural de Uruguaiiana-RS, reside em Santa Maria-RS (fonte: www.joachagasleite.com.br acesso em agosto de 2014).

⁷¹ Cantora porto-alegrense (fonte: fatimagimenez.com.br acesso em agosto de 2014).

⁷² Poeta e publicitário bajeense, reside em Porto Alegre (MANN, 2002).

⁷³ Poeta de Santo Ângelo-RS, residiu em Santa Maria-RS e Porto Alegre, onde faleceu nos anos 1990 (MANN, 2002).

⁷⁴ Músico de Alegrete-RS, integrante dos Fagundes, reside em Porto Alegre. Atualmente apresenta o programa Galpão Crioulo na RBS TV (MANN, 2002).

⁷⁵ Compositor e intérprete de Uruguaiiana-RS (FARIA, 2001).

⁷⁶ Grupo vanguardista formado nos anos 1980 em Santa Maria (MANN, 2002).

Quadro 6 – Principais festivais nativistas

Festivais Nativistas para Nilda Jacks	
Festival	Cidade
Califórnia da Canção Nativa	Uruguaiiana
Tertúlia Musical Nativista	Santa Maria
Musicanto Sulamericano de Nativismo	Santa Rosa
Festival da Barranca	São Borja
Coxília Nativista	Cruz Alta
Festivais Nativistas para Barbosa Lessa	
Festival	Cidade
Califórnia da Canção Nativa	Uruguaiiana
Tertúlia Musical Nativista	Santa Maria
Coxília Nativista	Cruz Alta
Musicanto Sulamericano de Nativismo	Santa Rosa
Ciranda Musical Teuto-Riograndense	Taquara
Sinuelo da Canção Nativa	São Sepé
Festivais Nativistas para Arthur de Faria	
Festival	Cidade
Califórnia da Canção Nativa	Uruguaiiana
Musicanto Sulamericano de Nativismo	Santa Rosa
Moenda da Canção	Santo Antônio da Patrulha
Canto da Lagoa	Encantado

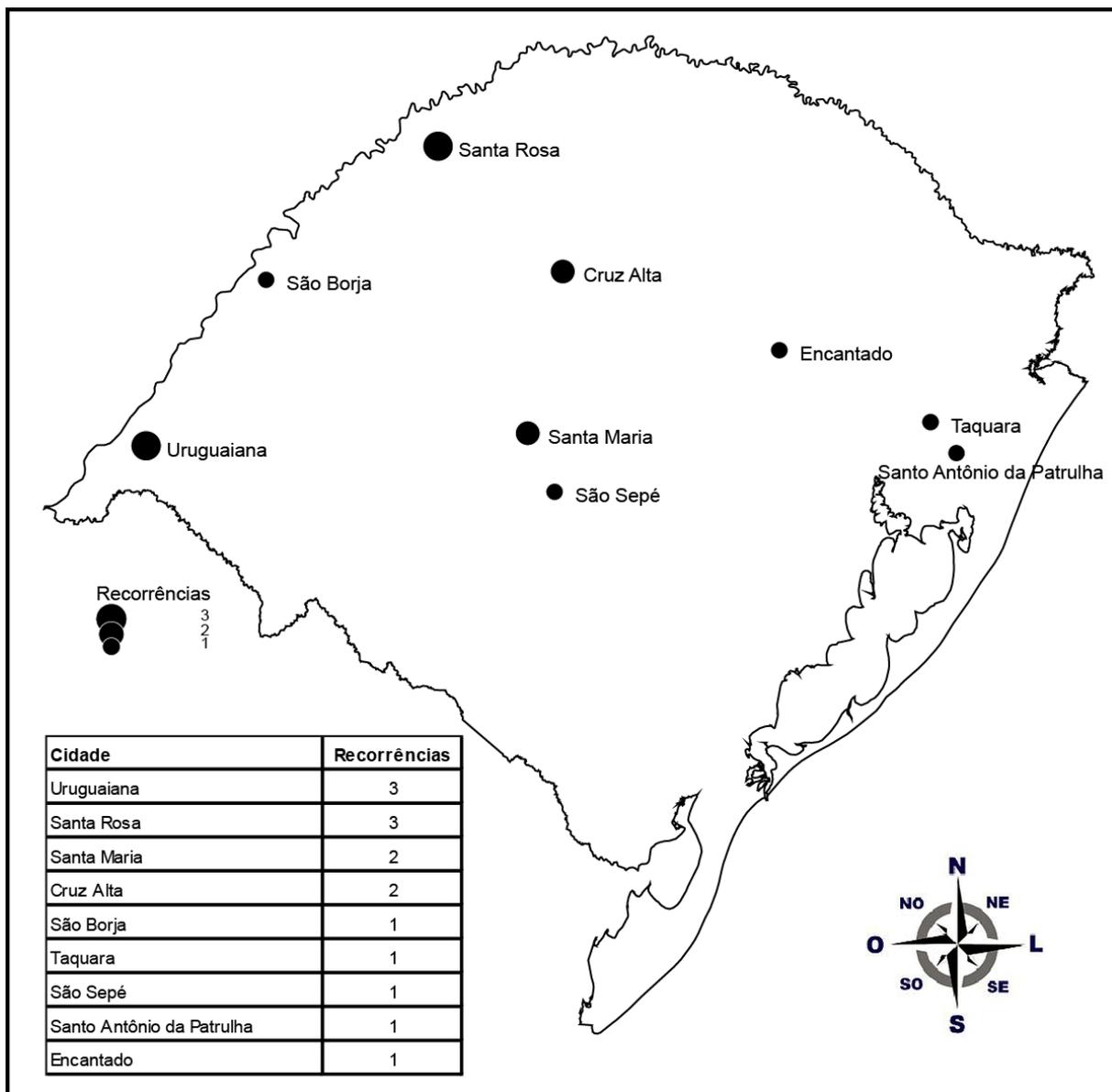
Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Jacks (1998), Lessa (1985) e Faria (2001).

Quadro 7 – Artistas e Grupos dos Festivais Nativistas (Arthur de Faria)

Artistas e Grupos dos Festivais Nativistas (Arthur de Faria)	
Artista	Cidade(s) referencial(ais)
Renato Borghetti	Porto Alegre, Barra do Ribeiro
José Cláudio Machado	Tapes, Porto Alegre, Guaíba
César Passarinho	Uruguaiiana, Caxias do Sul
Leopoldo Rassier	Pelotas, Porto Alegre
Luiz Carlos Borges	Santo Ângelo, Santa Maria, São Borja, Santa Rosa, Porto Alegre, Viamão
Telmo de Lima Freitas	São Borja, Porto Alegre, Cachoeirinha
Mário Bárbará	São Borja, Porto Alegre
Éltón Saldanha	Itaqui, Porto Alegre
João Chagas Leite	Uruguaiiana, Santa Maria
Fátima Gimenez	Porto Alegre
Luiz Coronel	Bagé, Porto Alegre
Sérgio Metz	Santo Ângelo, Santa Maria, Porto Alegre
Mauro Moraes	Uruguaiiana
Neto Fagundes	Alegrete, Porto Alegre
Grupos	Cidade(s) referencial(ais)
Os Tapes	Tapes
Os Posteiros	Porto Alegre
Tambo do Bando	Santa Maria, Porto Alegre

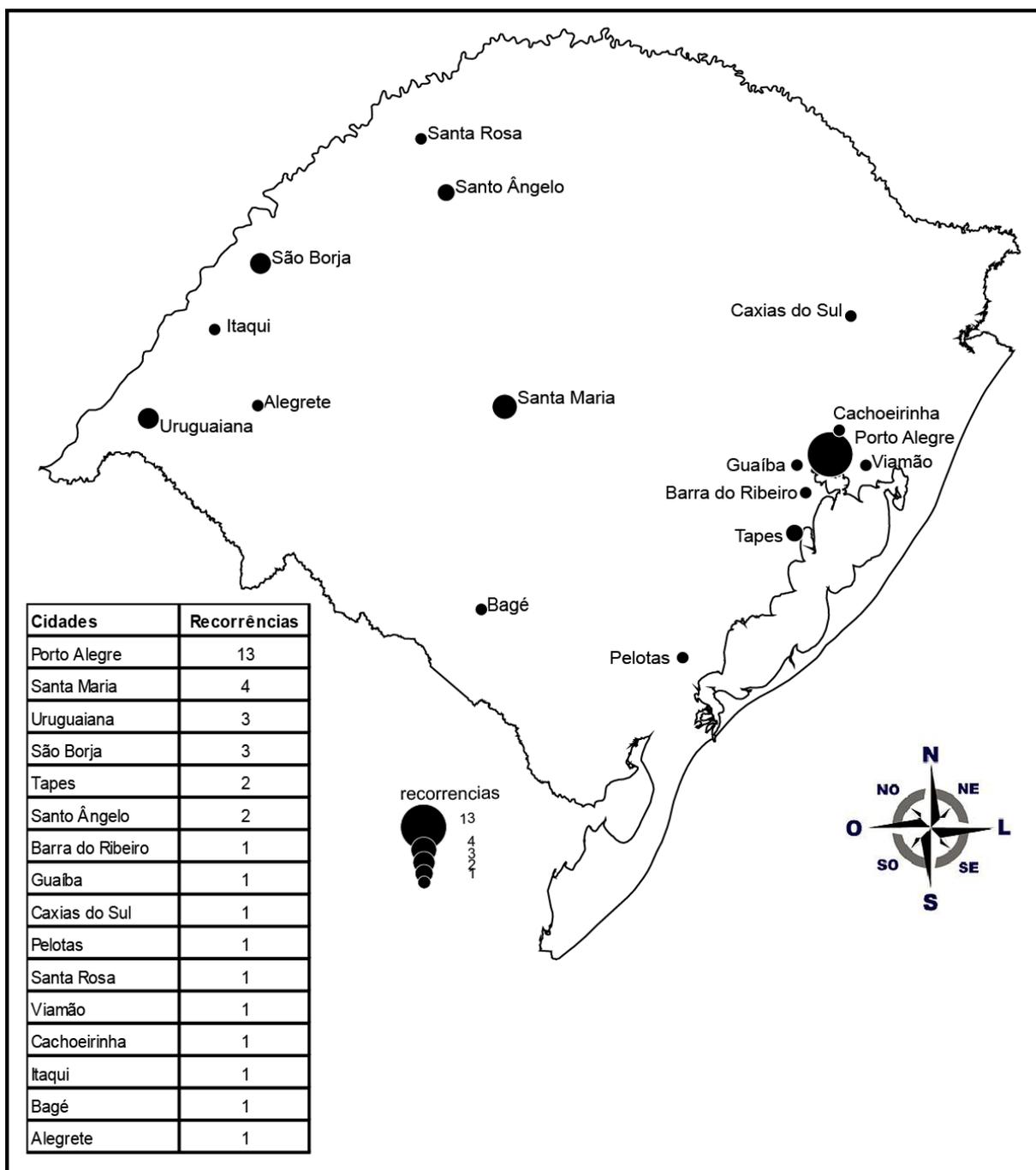
Fonte: Organizado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Arthur de Faria (2001).

Figura 8 - Principais festivais nativistas



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Jacks (1998), Lessa (1985) e Faria (2001).

Figura 9 – Locais de origem e trajetória dos artistas dos Festivais Nativistas.



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Arthur de Faria (2001).

Nilda Jacks (1998, p. 83) ressalta algumas consequências do ciclo dos festivais: crescimento do mercado fonográfico: (gravadoras de Porto Alegre: Isaac, Quero-Quero, RBS Discos, Pialo, e do interior Acit - Caxias do Sul e o Selo LCB - Santa Rosa); crescimento do mercado artístico, ampliando espaço e profissionalizando poetas, compositores e músicos; crescimento do mercado editorial, aumento dos espaços para cultura regional na mídia (p. 51-52); o sucesso da Califórnia motivou o

interesse de outros municípios em realizar festivais, promovendo a cultura e motivando o turismo.

Para Jacks o movimento nativista não ficou restrito a música, tornou-se um fenômeno musical. Entre essas mudanças, a autora ressalta que a população de classe média passou a usar bombacha e tomar chimarrão, aumentando o consumo da erva mate em 80%, retomando também expressões como peleia, charla, retoço e tchê. Barbosa Lessa (1985, p. 107-108) atesta essa ideia, afirmando que, “nos anos 80, foi descoberta a estrada larga da tradição. Bem em sintonia com a nova época, essa descoberta se faz na base do som, da música, do acampamento ao ar livre, do informalismo das roupas, da bombacha e da bota.”

Álvaro Santi (2004, p. 76) comenta o momento de “decadência”, ou de perda de importância dos Festivais: abertura do mercado de trabalho musical (fonográfico e animação de bailes e fandangos), abertura política e liberdade de expressão (em que artistas não precisaram se utilizar do espaço dos festivais). Fernanda também afirma que em nossos dias os festivais perderam importância quanto a popularização das músicas, mas continuam instituições prósperas, social e economicamente (MARCON, 2009, p. 91). Enquanto isso, nos anos 1990, Arthur de Farias afirma que a mesmice vai fazer diminuir o interesse pelos festivais.

4.5 NATIVISMOS VERSUS TRADICIONALISMO, CRÍTICAS AO TRADICIONALISMO E A SUPERAÇÃO DO TRADINATIVISMO

“Tradicionalismo *versus* Nativismo: alguns discutem o povo curte”. É assim que Nilda Jacks inicia seu capítulo sobre a polêmica. Para Nilda Jacks (1998, p. 56-57), as polêmicas ficaram restritas aos artistas e intelectuais. Enquanto isso milhares de pessoas frequentavam os festivais. Mais generalista, Tau Golin (1987) utiliza o conceito de tradinativismo, no qual estariam contidos os tradicionalistas e nativistas, sem distinção

A grande originalidade do trabalho de Tau Golin reside em sua forte crítica ao conservadorismo presente no tradicionalismo e no nativismo. Em plenos anos 1980, em época de ditadura militar e abertura para democracia, propõem uma arte popular como instrumento de superação ao conservadorismo latifundiário: “uma arte popular somente poderá existir sobre a carniça do Tradicionalismo (e seu segmento nativista)” (GOLIN, 1983, p. 117). Tau Golin não teve medo inclusive de citar quem seriam os atores do conservadorismo tradicionalista-nativista, como podemos ver no parágrafo

a seguir:

Em primeiro lugar, denunciar permanentemente. Apontar Antônio Augusto Fagundes, Paixão Cortes, Glaucus Saraiva, Glênio Fagundes, Édson Otto, e uma centena de outros como agente mais evidentes dessa manipulação dos sentimentos populares, cooptados para um interesse de classe. Para o Rio Grande do Sul se presta o termo: capataz! (GOLIN, 1987, p. 48)

Por outro lado, Tau Golin (1983, p. 132) reconhece artista que propõem momentos para o futuro, por que conseguem superar o tradicional (conservador), de diferentes formas:

No mundo do tradicionalismo-nativismo, ou naqueles autores que realizam incursões no regional, podemos pinçar momentos que apontam para o futuro, onde na totalidade ou na parcialidade, superam o tradicional. Consideramos nesse patamar alguns autores dignos de séria investigação crítica e profunda respeitabilidade a seus talentos (GOLIN, 1983, p. 132).

Entre esses, cita uma boa quantidade de músicos e poetas que superam o tradicional. Dá ênfase a seis artistas: Apparício Silva Rillo, Jayme Caetano Braun, Luiz Carlos Borges, Noel Guarany, Cenair Maicá e Pedro Ortaça.

Apparício Silva Rillo, o mais complexo e profundo dos poetas regionalistas, mediante a maturidade de sua arte, atinge um grau de elaboração do fazer artístico (sua constante superação anterior) em cada fase da criatividade, e mesmo nos trabalhos de fortalecimento do Tradicionalismo (GOLIN, 1983, 132).

Jayme Caetano Braun talvez tenha sido o pioneiro em compreender e defender nossa latino-americanidade. Poeta de formação popular, une ao talento a respeitabilidade pessoal (GOLIN, 1983, p. 133).

Noel Guarany possivelmente tenha sido o primeiro artista “popular” que, no sufoco da repressão social e suas angústias pessoais, aos manotaços de temperamento e confiança em seu violão, provocou estrupícios dentro da mangueira artística do tradicionalismo. Depois de representar muito bem o tradicional, Guarany viu na sua música arma eficaz para golpeá-lo (GOLIN, 1983, p. 133 e 134).

Cenair Maicá é outro artista de raiz eminentemente “popular”. Aqui vamos encontrar a tipificação prática daquilo que caracteriza o popular; a capacidade de ser a verdadeira arte de cada tempo, e, por isso mesmo, possuidora da força artística de superá-lo e acompanhá-lo na transformação (GOLIN, 1983, p. 134).

Pedro Ortaça. O primeiro facho de consciência refletido pelos cantores tradicionalistas iluminou a necessidade de trocarmos as letras das composições, que insistiam no mito e na apologia, por outras cujo conteúdo buscassem a compreensão do homem rio-grandense real. Ortaça eleva-se ao estágio dos iniciadores desse processo. Carregando toda a contradição do artista popular, que se formou ao embalo da estética tradicionalista, Pedro Ortaça busca a superação do refletido de forma espontânea para o conscientemente assumido (GOLIN, 1983, p. 134 e 135).

Luiz Carlos Borges. Sobre esse excepcional músico, alguém já disse que a música do Rio Grande do Sul é outra, sofreu transformação em seu conjunto, depois que ele surgiu e tornou-se conhecido do público. Quando garoto, teve professor o contato direto com os gaiteiros das Missões rio-grandenses e com os hermanos argentinos. Foi gaiteiro de baile e passou por um salto qualitativo quando iniciou o curso de música, na Universidade Federal de Santa Maria (GOLIN, 1983, p. 132).

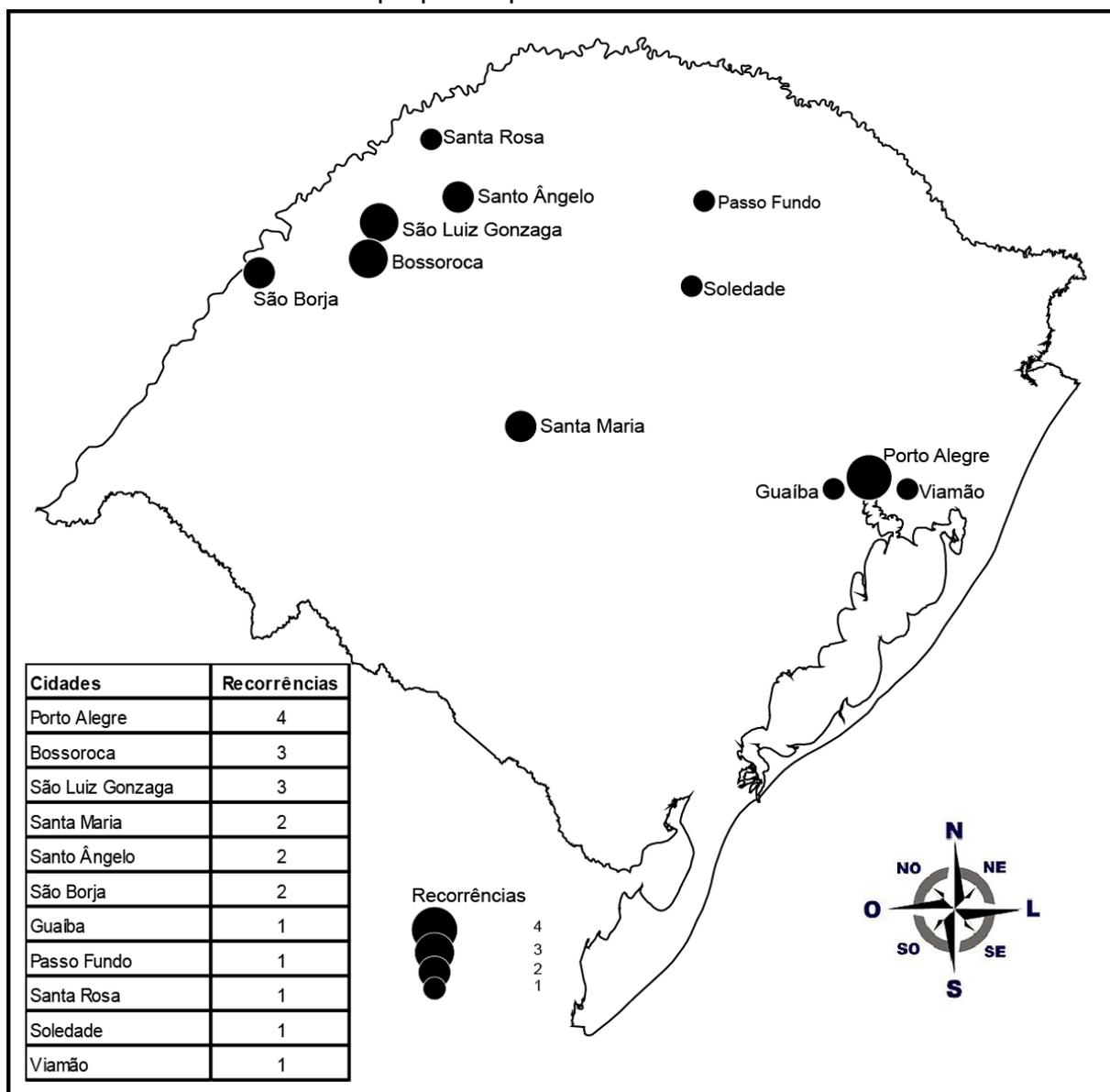
A partir desses seis artistas propomos a Figura 10. Na cartografia há uma clara referência à região dos antigos Sete Povos das Missões, mas também cidades da Região Metropolitana, como também do Planalto. A capital Porto Alegre e as missioneiras Bossoroca e São Luiz Gonzaga apresentam notável centralidade em relação às ocorrências.

Quadro 8 – Artistas regionais que propõem superar o tradicional (conservador)

Artistas que propõem superar o tradicional	
Artista	Cidade(s) referencial(is)
Apparício Silva Rillo	Guaíba, São Borja
Jayme Caetano Braun	Bossoroca (São Luiz Gonzaga), Passo Fundo, Porto Alegre
Luiz Carlos Borges	Santo Ângelo, Santa Maria, Santa Rosa, Porto Alegre, Viamão
Noel Guarany	Bossoroca (São Luiz Gonzaga), Porto Alegre, Santa Maria
Cenair Maicá	Tucunduva, Santo Ângelo, Porto Alegre, Soledade
Pedro Ortaça	Bossoroca (São Luiz Gonzaga)

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Golin (1983)

Figura 10 – Locais de origem e trajetória dos artistas regionais que propõe superar o tradicional.



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base em informações de Golin (1983).

4.6 DEPOIS DO CICLO DOS FESTIVAIS: MÚSICA CAMPEIRA E TCHÊ MUSIC

Para Dias e Ronsini (2008), com o arrefecimento dos festivais, a polêmica entre nativismo e tradicionalismo perdeu força. A partir dos anos 1990 surge outro embate: Música Campeira x Tchê Music.

A Tchê Music, tem como origem conjuntos de baile gaúcho que, no início dos anos 1990, começaram a mudar a estrutura das músicas tradicionalista/nativista,

principalmente no que se refere ao ritmo e a linguagem. A Tchê Music passou a alterar os gêneros, misturando o vanerão com outros nacionais em voga (pagode, axé forró, sertanejo). Quanto as letras, de fácil compreensão, expressões urbanas e coloquiais. Tais grupos tiveram sua formação animando bailes de CTGs. Grande parte dos grupos se formou na região metropolitana. A solidificação veio em 1999 com lançamento de um disco intitulado Tchê Music, pela gravadora Acit, reunindo as bandas Tchê Barbaridade⁷⁷, Tchê Guri⁷⁸ e Tchê Garotos⁷⁹. O objetivo dos produtores foi ampliar o mercado consumidor, o que segundo os autores foi em parte atingido em estados como Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso do Sul e São Paulo. No Rio Grande do Sul sofreram restrições por parte do MTG (DIAS e RONZINI, 2008)

Quadro 9 - Tchê Music

Tchê Music (Dias e Ronsini)	
Grupos	cidade referencial
Tchê Barbaridade	Porto Alegre
Tchê Guri	Porto Alegre
Tchê Garotos	Porto Alegre

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa a partir de Dias e Ronsini (2008).

Já a música campeira⁸⁰, tem como marco inicial (ou remota origem) a instituição da linha campeira, na VI Califórnia da Canção Nativa, no ano de 1976. Para Dias e Ronsini (2008), as características da música campeira é a identificação do homem com o meio, os usos e costumes do Rio Grande do Sul, enfim sua temática é o trabalho no campo, enfatizada na porção Sul do Estado. Para os autores, incorpora elementos da música nativista e tradicionalista⁸¹. Como movimento musical, se consolida na mesma época da Tchê Music, a partir de um grupo de jovens músicos do Sul do Estado, compositores e interpretes de renome nos festivais nativistas. Assumem a

⁷⁷ Surgido no final da década de 1980 em Porto Alegre (fonte: www.tchebarbaridade.com.br acesso em agosto de 2014).

⁷⁸ Formado em 1990 em Porto Alegre (fonte: www.tcheguri.com.br acesso em agosto de 2014).

⁷⁹ Formado em 1995 em Porto Alegre (fonte: www.thegarotos.com.br acesso em agosto de 2014).

⁸⁰ Durante as últimas revisões do texto entramos em contato com recente trabalho de mestrado de Clarissa Figueiró Ferreira que aborda o tema. Intitulado Campeirismo musical e os festivais de música do Sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”, foi defendido em 2014 no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

⁸¹ Para Dias e Ronsini (2008), os predecessores da música campeira seriam os seguintes artistas: Noel Guarany, São Luiz Gonzaga, Cenair Maicá, Telmo de Lima Freitas Natural de São Borja, Pedro Ortaça, Darcy Fagundes, Adair de Freitas, Luiz Carlos Borges, César Passarinho, Leonardo (Jader Moraci Teixeira), João de Almeida Neto, José Cláudio Machado e Mano Lima.

postura de campeiros, pretendendo transmitir verossimilhança com a cultura gaúcha. Desse grupo de artistas, alguns deles Luiz Marengo⁸², Jari Terres⁸³, Joça Martins⁸⁴, César Oliveira⁸⁵, Rogério Melo⁸⁶, Lisandro Amaral⁸⁷ e Leonel Gómez⁸⁸. Trouxeram inovações técnicas, tanto em instrumentos musicais, ritmos e letras. Quanto as letras, são de difícil compreensão para quem não tem conhecimento do vocabulário gauchesco. Essa música seria então voltada em termos de ritmo, letra para o mercado regional. Quanto aos gêneros, há o predomínio da milonga, existindo também vanera, rancheira e uma forte influência platina, com chamamé, rasguido doble.

Quadro 10 - Música Campeira

Musica Campeira (Dias e Ronsini)	
artista	cidade(s) referencial(is)
Luiz Marengo	Porto Alegre, São Jerônimo, Pelotas, Santana da Boa Vista
Joca Martins	Pelotas
César Oliveira	Itaqui, São Gabriel
Rogério Melo	São Gabriel
Lisandro Amaral	Bagé
Leonel Gomes	Santana do Livramento
Jari Terres	Pelotas

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base nas informações de Dias e Ronsini (2008).

⁸² Natural de Porto Alegre, 22/12/64, residiu também em Pelotas-RS (onde foi colega de Joca e Negrinho Martins). Atualmente mora em Santana da Boa Vista-RS, iniciou sua trajetória em festivais nativistas no ano de 1988, gravando em 1989 seu primeiro disco Luís Marengo canta Jayme Caetano Braun (DIAS, 2008).

⁸³ Natural de Pelotas-RS, foi integrante do Grupo Querência. Em carreira solo, lança seu primeiro disco em 1993, intitulado “Fronteiras e Missões”. Reconhecido por sua interpretação vocal em duetos, ao lado de Luiz Marengo. (fonte: laçoperfumado.blogspot.com acesso em agosto de 2014).

⁸⁴ Natural de Pelotas-RS, compositor e intérprete (DIAS, 2008).

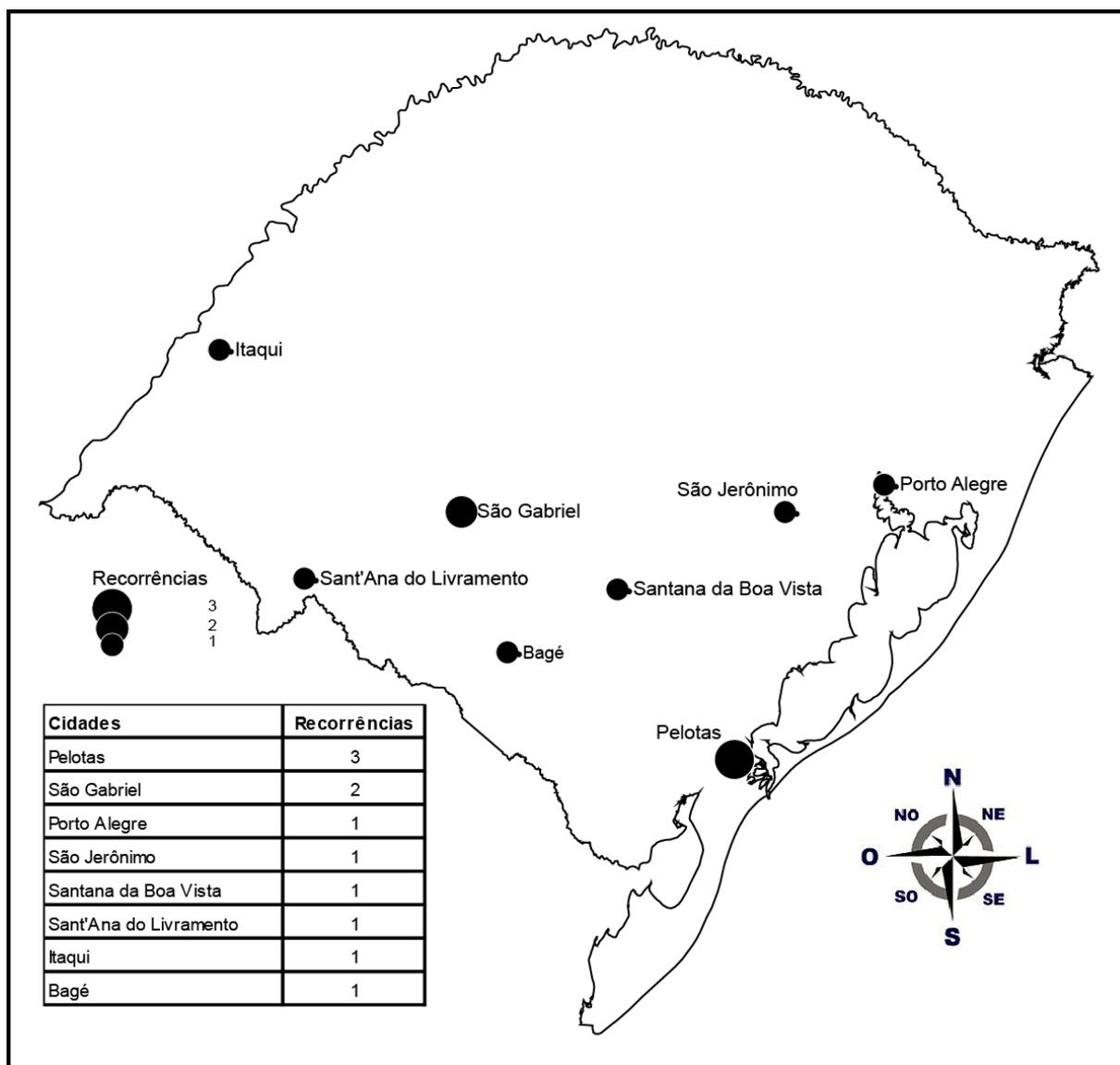
⁸⁵ Natural de Itaqui-RS, mas desde cedo firmou residência em São Gabriel-RS. Em 1997 lança seu primeiro disco solo. Desde 2002 forma parceria com Rogério Melo (fonte: cesareroerio.com.br acesso em agosto de 2014).

⁸⁶ Natural de São Gabriel-RS, lança seu primeiro trabalho solo em 2001, firmando um ano depois a parceria com César Oliveira, seu amigo de infância (fonte: cesareroerio.com.br acesso em agosto de 2014).

⁸⁷ Natural de Bagé-RS, compositor e intérprete (DIAS, 2008).

⁸⁸ Natural de Santana do Livramento, compositor, intérprete e acordeonista (fonte: leonelgomezgaita.blogspot.com acesso em agosto de 2014).

Figura 11 - Música Campeira – Locais de origem e trajetória dos principais artistas



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa com base nas informações de Dias e Ronsini (2008).

Enquanto a Tchê Music tem como base a Região Metropolitana de Porto Alegre, a Música Campeira está claramente territorializada no Sul do Rio Grande do Sul, especialmente na fronteira com o Uruguai. O principal polo é a cidade de Pelotas, onde nos anos 1990 e 2000 se fortaleceu o movimento.

4.7 PROPOSTAS E CONSIDERAÇÕES

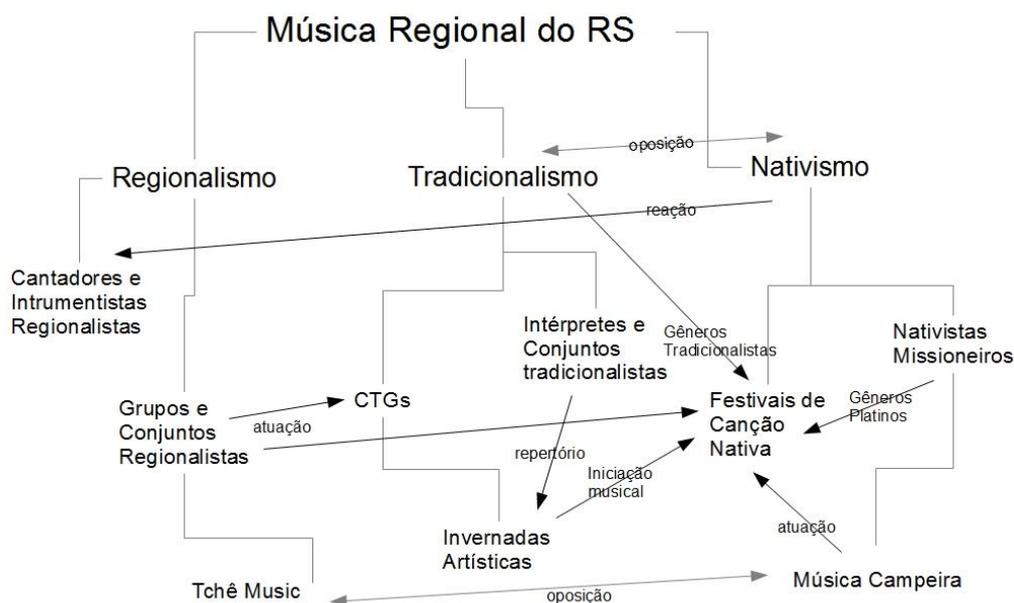
À guisa de conclusão para este capítulo, propomos o seguinte fluxograma, buscando relacionar as diferentes experiências musicais do que chamamos de Música Regional do Rio Grande do Sul. Tão quadro tem objetivos simplesmente didáticos, de

forma alguma se propõe a retratar a complexidade dos movimentos e a diversidade de propostas estéticas tratadas nesse capítulo.

Teríamos assim uma Música Regional do Rio Grande do Sul, que se edifica a partir de três tripés: regionalismo, tradicionalismo e nativismo. Em termos de difusão nacional e internacional, parece que o tradicionalismo alastrou-se por um território mais amplo, a partir das excursões do Conjunto Farroupilha, dos Gaudérios, além de tantos outros grupos amadores e profissionais que seguem divulgando o folclore tradicionalista gaúcho pelo Brasil afora. Enquanto isso o Nativismo ficou mais circunscrito ao território do Rio Grande do Sul (apesar de cruzar fronteiras com a realização de Festivais Nativistas em Lages-Santa Catarina), recebendo forte legitimidade quanto as suas produções: diversas canções nativistas tornaram-se símbolos da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul.

Quanto ao regionalismo, que parece ser o mais heterogêneo dessas linhagens, se fortaleceu tanto a nível estadual (os conjuntos de baile, por exemplo), quanto a nível nacional e internacional (vide a trajetória de Pedro Raymundo, Teixeira e Gaúcho da Fronteira). Os conjuntos de baile acabaram por gerar em seu meio, a Tchê Music, mais modernizada, com objetivos de renovar a cultura gaúcha e difundi-las a não gaúchos: buscou entrar no mercado nacional e atingiu relativo sucesso, consolidando a trajetória três grupos: Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos.

Figura 12 – Música Regional do Rio Grande do Sul



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa

A própria relatividade e mescla de tais conceitos já foi há muito tempo apontada por Barbosa Lessa, exemplificando com a trajetória de Renato Borghetti⁸⁹. Poderíamos aqui citar tantos outros exemplos, como os grupos regionalistas Os Serranos e Os Mirins (ativos participantes dos festivais nativistas como grupos acompanhadores, onde trocaram a guitarra elétrica e a bateria pelo violão e bumbo leguero) ou então o cantor regionalista Leonardo, que de artista de circo e membro dos Três Xirus, tornou-se um dos mais importantes compositores e intérpretes dos Festivais Nativistas dos anos 1970 e 1980.

Apesar dos ranços entre Tchê Music e Música Campeira, chegamos a metade da década de 2010 com um relativo apaziguamento entre as posições. Cada movimento conquistou uma fatia de mercado correspondente: a Tchê Music de certa forma aderindo ao fenômeno midiático do sertanejo universitário e a Música campeira dominando as premiações dos Festivais Nativistas e consolidando uma estética de instrumentação e interpretação vocal.

⁸⁹ “O gaitero Renato Borghetti realizou a façanha do ecumenismo das várias correntes atuais: tradicionalista, nativista e regionalista: Por formação, um tradicionalista, egresso dos quadros do CTG 35. Pela expressão, um jovem herdeiro da corrente musical que, a partir do festival norte-americano de Woodstock, chegou a Porto Alegre e que daria ao movimento tradicionalista porto-alegrense o nome de nativismo. Mas, contrariando o próprio esforço de renovação musical dos festivais gaúchos – principalmente nos textos poéticos –, retomou a corrente regionalista (para plateias suburbanas ou rurais) do veterano Tio Bília. Sem cantar nem falar, Borghettinho é uma espécie de Tio Bília de cabelos compridos, arrancando frenéticos aplausos da gurizada medonha. (LESSA, 1985, p. 113).

5 QUATRO TRONCOS DA MÚSICA MISSIONEIRA

*“São quatro cernes de angico
falquejados na minguante
que vem trazendo por diante
o nosso tesouro mais rico
que há três séculos e pico
os centauros nos legaram
memórias que não gastaram
nos entreveros da infância
e olfateando na distância
algumas que se extraviaram.*

*Os quatro são missioneiros,
unidos no mesmo abraço
são tentos do mesmo laço,
brasas dos mesmos braseiros
chispas dos mesmos luzeiros,
que onde um vai, o outro vai
nenhum pesar os contrai,
nem desencanto e nem mágoa
os quatro beberam água,
nos remansos do Uruguai.”*

*(Jayme Caetano Braun,
Disco Troncos Missioneiro, 1988,
faixa 1, “Os Quatro Missioneiros”)*

Nesse capítulo apresentamos os Quatro Troncos da Música Missioneira: Jayme, Noel, Ortaça e Cenair. Trata-se de um tema cultural. Dessa forma procuramos caracterizar o fato cultural procurando desenvolver uma descrição atenta ao fato, ao estilo da descrição dessa, sugerida por Clifford Geertz (2008). Essa descrição envolve aspectos biográficos dos quatro músicos e em seguida de suas composições. A partir da descrição das composições, busca os significados contidos nelas a fim de refletir sobre o argumento da pesquisa.

Para escrever sobre Jayme, nos baseamos em dois livros, Pajador do Brasil – de Paulo de Freitas Mendonça⁹⁰ e O grande payador⁹¹. Sobre Noel Guarany, grande parte do material está publicado no livro Destino Missioneiro. Trata-se de uma coleção de diversos textos, artigos, fotos, reportagens sobre Noel Guarany, incluindo textos de sua autoria, organizados por Chico Sosa, com auxílio de Neidi Fabrício, esposa de Noel. Na segunda parte do livro, uma autobiografia iniciada por Noel, onde além de relatar suas andanças, coloca sua visão sobre temas polêmicos. Também estão presentes no livro cartas de Noel a amigos músicos, a Olívio Dutra⁹² e sua Carta aberta à Imprensa (SOSA, 2002). Para escrever esse texto sobre Pedro Ortaça, nos baseamos em entrevistas e artigos publicados na internet em blog e sites como A Nova Democracia⁹³, Cultura in prosa⁹⁴ e o próprio site oficial de Pedro Ortaça⁹⁵. Também de entrevista com Pedro Ortaça a revista Ronda Gaúcha⁹⁶. Já sobre Cenair Maicá, nossa principal fonte é o livro de Valter Portaete, Terra e cidadania na obra de Cenair a Maicá.

5.1 JAYME CAETANO BRAUN – O PAYADOR MISSIONEIRO

*“Outro? O outro, apenas payador,
misto gente e urutau
é o Jayme Caetano Braun
do velho Rio Grande em flor*

⁹⁰ Nas palavras do autor: “O trabalho consiste em uma pesquisa de 10 anos, que resultou em um volume de 400 páginas e um CD com 10 faixas, ambos com versões em português e espanhol. A obra obteve financiamento do Fumproarte da Secretaria Municipal de Porto Alegre e aborda temas como lendas do pajador, criação do tradicionalismo, surgimento do nativismo, traços da vida e obra de Jayme Caetano Braun, estilos de improvisação no Brasil, entre outros assuntos.” Disponível em: <<http://www.nativismo.com.br/2013/10/bolicho.html>> Acesso em: ago. 2014)

⁹¹ Foi escrito por Nei Fagundes Machado (que foi colega de trabalho de Jayme), Escreve o livro como se tivesse contando uma história a sua neta, Giovana, enaltecendo os feitos de Jayme, a quem louvava: “Ao realizar esta que considero mais uma louvação do que uma biografia, cumpro com imenso prazer, com meu dever de grande admirador e amigo”, (MACHADO, 2010, p. 15)

⁹² Político do Rio Grande do Sul foi governador do Estado entre 1998 e 2002. Conterrâneo de Noel Guarany, na época era Deputado Federal do Partido dos Trabalhadores (PT)

⁹³ JÚDICE, Henrique. E a lança fez-se guitarra. *A Nova Democracia*, Ano VII, n. 53, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-53/2188-e-a-lanca-fez-se-guitarra>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

⁹⁴ ORTAÇA, Pedro. Entrevista exclusiva com Pedro Ortaça. *Cultura in Prosa*, Santa Maria, 2009. Entrevista concedida a Leonardo Gadea em 21 nov. 2009. Disponível em: <<http://culturainprosa.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-exclusiva-com-pedro-ortaca.html>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

⁹⁵ Página oficial de Pedro Ortaça: <www.pedroortaca.com.br>.

⁹⁶ PEDRO Ortaça: o timbre de galo das Missões. *Revista Ronda Gaúcha*, Santo Ângelo, ano 1, n. 1, p. 20-27, set. 2009.

*cantando coplas de amor,
sem se importar com os espinhos
de tanto trançar carinho
foi se enredando nas tranças
e hoje tropeia lembranças,
que juntou pelos caminhos.”*

*(Jayme Caetano Braun,
Disco Troncos Missioneiro, 1988,
faixa 1, “Os Quatro Missioneiros”)*

Jayme Guilherme Caetano Braun nasceu no dia 30 de janeiro de 1924, na localidade de Timbaúva, então distrito de São Luiz Gonzaga, hoje pertencente a Bossoroca. Desde a infância mostrou muito interesse pelas poesias e pelas lides de campo, principalmente nas suas andanças com seu tio, Seu Danton Ramos, fazendeiro da região que teria sido seu segundo pai (MACHADO, 2010, p. 26).

Parte para estudar em diversas cidades, como Cruz Alta, Passo Fundo (por duas vezes) e Porto Alegre. Desiludido com a vida na capital, decide voltar para sua querência, São Luiz Gonzaga, onde se casa com Nilda Jardim Braun. Chegou a ter um bolicho, sem ter muito sucesso financeiro, e mais pela importância o que o bolicho representava como centro social, cultural e artístico do lugar. Já nessa época começa sua atividade como radialista apresentando o programa Galpão de Estância na Rádio São Luiz (MACHADO, 2010, p. 49).

Admitido como servidor público do IPASE (Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado), em 1951, volta a residir em Porto Alegre. No início de década de 1950 começa a participar de eventos de entidades tradicionalistas, como o Congresso de Santa Maria (em 1954) e a Estância da Poesia Crioula, aumentando o contato com os poetas e intelectuais do recém-criado Movimento Tradicionalista Gaúcho. Também nessa década publica seus primeiros livros de poesias, Galpão de Estância e De Fogão em Fogão⁹⁷. Foram muitas as atividades profissionais de Jayme, destacando a de Diretor da Biblioteca Pública do RS; radialista, comandando o programa “Brasil Grande do Sul”, que ia ao ar toda a semana, aos sábados de manhã, na rádio Guaíba de Porto Alegre, onde comentava

⁹⁷ Livros lançados por Jayme Caetano Braun: Galpão de Estância (1954), De fogão em fogão (1958), Potreiro dos Guachos (1965), Pátria, fogões e lendas (vocabulário pampeano) (1973), Bota de Garrão (1979), Brasil Grande do Sul (1986) Paisagens Perdida (1987), Pátria, fogões e lendas (1988), Pajador e tropeiro (1990), 50 anos de poesias (1996), Payadas e cantares (in memoriam) (MENDONÇA, 2009).

sobre os principais acontecimentos gaúchos e brasileiro, sempre através de improvisos (MACHADO, 2010, p. 66). Concorre também a deputado estadual, em 1962, chegando a assumir poucos dias como suplente. Ainda nos anos 60 publica os livros: Bota de Garrão, Brasil Grande do Sul e Pátria, Fogões e legenda. Em meados dos anos 1970 faz seu primeiro registro fonográfico, ao lado de Noel Guarany, consolidando carreira fonográfica nas décadas seguintes.

Jayme Caetano Braun, teve dois filhos, Marco Antônio e José Raimundo, do primeiro casamento com Nilda Jardim. E um, Cristiano, do segundo casamento, com Aurora Ramos Braun (Dona Bréa) (MENDONÇA, 2009, p. 81). Recebe o título de cidadão de Porto Alegre, em 1998, cidade onde viria a falecer um ano após, no dia 8 de julho. Virou nome de viaduto na Capital gaúcha. Pelo Brasil afora são muitos os CTGs que o homenageiam com o nome, em diversos estados brasileiros: Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso, Minas Gerais, Goiás, Ceará Pernambuco, Pará, Amazonas e Distrito Federal. Em 2009 é inaugurado um monumento em sua homenagem na entrada de São Luiz Gonzaga. O monumento foi construído pelo escultor Vinícius Ribeiro, seu conterrâneo. Tem seis metros de altura, foi inaugurado em 10 de outubro de 2009.

Figura 13 - Estátua de Jayme Caetano Braun, em São Luiz Gonzaga.



Fonte: Luiz Milani.

Como letrista compositor além de ser parceiro constante de Noel, Ortaça e Cenair, foi premiado em diversos festivais nativistas⁹⁸. Seu grande diferencial foi a adoção da métrica da pajada, na forma da escrita de poemas, como também de improviso. Para o autor Paulo de Freitas Mendonça, Jayme Caetano Braun é o grande responsável pela difusão da Décima Espinela⁹⁹ a e pelo resgate da Pajada no RS. Justifica como resgate e reintegração por encontrar comprovações da existência de decimistas e pajadores em períodos passados. Para isso se utiliza de afirmação do poeta José Hillário Retamozzo, em que Braun aprende a estrutura de décimas com o uruguaio Sandálio Santos, durante evento organizado pela Estância da Poesia Crioula na cidade de Caxias do Sul em 1958 (MENDONÇA, 2009). Machado (2010) conta uma história bem parecida, só muda o local e a data do encontro para Porto Alegre

⁹⁸ Tertúlia de Santa Maria (1987), Coxilha de Cruz Alta (em 1988), Pinheiro Machado (1989), Inúbia da Canção Nativa em Montenegro (em 1990), Chamamento da Canção Nativa, em Passo Fundo (1991), Festa do Pinhão em Lages (1993), Califórnia da Canção Nativa (em 1994) (MACHADO, 2010, p. 90-91).

⁹⁹ Se chama décima espinela a estrofe composta por dez versos de oito sílabas que rimam em uma estrutura ABBAACCDDC. Credita-se sua criação ao espanhol Vicente Espinel (1551 -1624).

em 1962¹⁰⁰. Nos seus dois primeiros livros não há ainda décima no estilo espinel, o que começa a aparecer em seu terceiro livro, *Potreiro dos Guaxos*, (1965), e também em *Pátria, Fogões, Legendas* (1973). As décimas espinelas começam a ter maior destaque a partir do LP *Payador – Pampa – Guitarra*, lançado em parceria com Noel Guarany em 1976, onde estão presentes três obras nesse formato: *Milonga das Três bandeiras*, *Meu Rancho* e também a própria faixa título. Mas é no livro *Bota de Garrão* que ficam mais presentes as décimas espinelas, incluindo seu poema mais conhecido, *Bochincho* (MENDONÇA, 2009).

Nas palavras de Mendonça (2009), Jayme foi “o primeiro pajador-urbano-profissional do Rio Grande do Sul. Por vinte anos passa a ser o único pajador brasileiro e hoje possui uma legião de admiradores e inúmeros seguidores¹⁰¹”. Começar a lançar disco quando já completava 50 anos. Antes disso já era reconhecido poeta e pesquisador da cultura gaúcha.

Quadro 11 – Discografia de Jayme Caetano Braun

1976 – <i>Payador – Pampa – Guitarra</i> , com Noel Guarany
1983 – <i>Payador</i>
1988 – <i>A volta do payador</i>
1988 – <i>Troncos Missioneiros</i>
1993 – <i>Paisagens perdidas</i>
1993 – <i>Poema Gaúchos</i>
1995 – <i>Jayme Caetano Braun - Payadas</i>
1998 – <i>Acervo Gaúcho (coletânea)</i>
1999 – <i>Êxitos I (in memoriam)</i>
2000 – <i>Êxitos II (in memoriam)</i>
2007 – <i>Payada Memória e Tempo vol. I (in memoriam)</i>
2008 – <i>Payada Memória e Tempo vol. II (in memoriam)</i>

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa

5.2 NOEL GUARANY – PAYADOR MALDITO, ENTRE A NARRATIVA DECLAMADA E O CANTO PROPRIAMENTE DITO

“Outro é o Noel Guarany,

¹⁰⁰ “Em 1962, se realizou em Porto Alegre o 2 Congresso Internacional de Tradicionalismo, reunindo tradicionalistas do Brasil, Argentina e Uruguai. Teria sido ali que Jayme conheceu o improvisado em tom menor e em ritmo de milonga. Conta Nei que Jayme resolveu fazer o que ninguém havia tentado, nem na Argentina nem no Uruguai, a pajada declamada, sem violão. Surpreendeu a todos e enfrentou de igual para igual seus mestres Sandálio Santos (Uruguaio) e Cayetano D’Aglio (Argentino)” (MACHADO, 2010, p. 67).

¹⁰¹ Entre os seguidores na arte da pajada: Arabi Rodrigues, José Nelson Correa, Pedro de Oliveira Jr, e Paulo de Freitas Mendonça (MACHADO, 2010; MENDONÇA, 2009).

*do manancial missioneiro
que benzeram em terneiro
com leite de curupi
tropeando desde guri,
nunca caiu em aripuca
mais bravo do que mutuca,
vem do berço de Sepé,
e andou morando em Bagé,
lá na baixada do Manduca.”*

*(Jayme Caetano Braun,
Disco Troncos Missioneiro, 1988,
faixa 1, “Os Quatro Missioneiros”)*

Noel Borges do Canto Fabrício da Silva, nasceu em 26 de dezembro de 1941 em Bossoroca-RS, então distrito de São Luiz Gonzaga-RS. Filho de João Maria Fabrício da Silva e Antoninha Borges do Canto. A ancestralidade paterna de Noel está ligada a José Fabrício da Silva, supostamente um imigrante italiano que chegou de São Paulo, não se sabe em que data, e que teria recebido uma sesmaria na região de Bossoroca, a partir do qual gerou grande descendência. Já pelo lado materno está ligado a ancestralidade indígena, e também é descendente direto de Francisco Borges do Canto, irmão de José Borges do canto (que tem seu nome ligado a conquista portuguesa dos Sete Povos das Missões (SOSA, 2003). Em 1972 se casa com Neidi da Silva Machado, natural de São Luiz Gonzaga-RS. Foi radialista, teve programa na rádio Cerro Azul, de Cerro Largo-RS (cidade vizinha a São Luiz Gonzaga), e mais tarde nas rádios Guaíba e Gaúcha, ambas de Porto Alegre. Também ocupou-se da compra e venda de cavalos (SOSA, 2003)

A partir dos anos 1980, começa a se manifestar uma ataxia cerebral degenerativa, doença que vai aos poucos lhe tirando os movimentos e a memória. Nos anos que se passam, se recolhe ao seu autoexílio, a doença vai lhe tirando a atividade motora, o que faz que aumente sua necessidade de auxílio para as funções mais básicas. No dia 6 de outubro de 1998, Noel vem a falecer, em Santa Maria-RS. Seu corpo é enterrado em Bossoroca, onde foi construído um mausoléu em sua homenagem. Deixou quatro filhas: Lia, Linda, Laura e Andréia (SOSA, 2003).

Figura 14 - Memorial a Noel Guarany em Bossoroca.



Fonte: Iuri Daniel Barbosa

Minhas andanças é o título do texto de autoria do próprio Noel Guarany, aparentemente uma autobiografia escrita pelo músico, acreditamos que entre final dos anos 1970 e começo dos 80. O ponto de início é o começo de sua trajetória, onde coloca o ano de 1956, ligado aos bailes que aconteciam em casas de família. Para chegar a tais locais, se caminhava muito a pé, onde se dançava até o dia clarear. Ainda não existia amplificação, caixas de som e aparelhagens, os instrumentos eram o acordeom e o violão, raramente aparecendo um bandoneon. Noel afirma que em 1958 já estava começando a tocar violão. Pouco depois peregrinava junto a Reduzino Malaquias¹⁰² pelos bailes e festas. Nessa época Noel “empunhava” seu violão e saía a percorrer as estâncias, por onde ficava por alguns dias.

Em 1960 Noel foi servir ao quartel em São Luiz Gonzaga. Entrou orgulhoso e saiu decepcionado com o ambiente militar, acabou desertando e partindo para a Argentina (SOSA,2003) No país vizinho, trabalhou como tarefeiro nos ervais de

¹⁰² Reduzino Malaquias. Nasceu em 1912, na localidade de Barra do Ijuí, atualmente um distrito de Roque Gonzalez-RS. No entanto sua trajetória está muito relacionada ao município de São Nicolau, onde em 1996. Gaiteiro autodidata na gaita de botão, iniciou sua trajetória musical aos 8 anos de idade. Nos anos 1960 acompanhou Noel Guarany, que era 30 anos mais novo, em bailes na região. Só foi fazer seus primeiros registros fonográficos nos anos 1970, acompanhado Pedro Ortaça no disco Mensagem dos Sete Povos. Nele está presente um de seus temas mais conhecidos, o instrumental Rincão dos Maciel. Também lançou um disco instrumental, intitulado Reduzino Malaquias – o gaiteiro das Missões (fonte: <http://recantodasgaitas.blogspot.com.br/2014/02/biografia-de-reduzino-malaquias.html> acesso em agosto de 2014).

Concepcion de La Sierra, junto a um tio seu. Depois trabalhou no desmatamento em San Javier, Misiones, para o plantio de cana de açúcar. Aqui Noel faz uma autocrítica das consequências ecológicas de seu trabalho nas matas de Misiones:

Acabei colaborando assim para destruir a ecologia daquela rica região em mata, caças, até onça parda existia, e eu, totalmente ignorante, colaborei para a largada do mioto no nosso Rio Uruguai. Consequentemente, o desequilíbrio ecológico em ambas as margens em seu leito que tinha águas azuis e cristalinas. (NOEL GUARANY apud SOSA, 2003, p. 38)

Mesmo com esses trabalhos, nunca deixou a vida artística, pelo contrário, a música sempre lhe abriu outros caminhos: “Como eu tinha livre transito entre os comissários, pois tocava violão para eles, participava de festinhas, não tive problemas para tal” (NOEL GUARANY apud SOSA, 2003, p. 38). Nessa época começam os primeiros questionamentos sobre os caminhos de sua arte “Se existe a música de Corrientes, a música de Entre Rios, e de tantas outras regiões, porque as Missões, no Rio Grande do Sul, não têm esse tipo de música?” (NOEL GUARANY apud SOSA, 2003, p. 38).

Chegou a viver um tempo em Buenos Aires, peregrinando como dizia. Lá buscava os musicólogos, folclorólogos e comunicadores pela manhã, enquanto à tarde levava sua “guitarra” aos bairros de fins de linha onde passava o chapéu¹⁰³ para tirar a despesa diária. Dessa forma, Noel afirma que conseguiu contato com os grandes violonistas da época, aprendeu técnicas novas e tomou novos rumos para o violão. Noel neste momento de sua vida cantava tangos, boleros, canções centro americanas, serestas, guarânias.

Noel (apud SOSA, 2003, p. 39) afirma que:

Aos poucos fui me conscientizando do enorme pecado que estava cometendo pois estava me tornando um grande instrumentista e um aplaudido cantor campesino só daquilo que a rádio da época tocava e ensinava a outros tocadores a cantadores como eu vez ou outra tentava ler alguma coisa e mais o enigma de minhas origens despertando minha curiosidade de saber quem sou eu? O que estou fazendo aqui? De onde venho? E pra onde Vou?

Em outra passagem, aponta uma situação na Bolívia onde viu os musicólogos locais anunciarem as “canções de suas terras”. A partir dessas situações Noel voltou

¹⁰³ Se apresentava na rua em troca de contribuições espontâneas.

ao Brasil imbuído de descobrir onde estava a Música Missioneira. A forma de pesquisa de Noel foi com índios e velhos violonistas, sentenciando:

Os costumes e tradições do povo nunca estão nas camadas mais elevadas das sociedades. O que existe em termos artísticos e culturais no folclore do Alto Uruguai e Missões, foi o que sobreviveu nas áreas de maior resistência popular. É nas zonas de meretrício, onde estão os marginalizados, os velhos e desprezados músicos, que se consegue os resquícios mais vivos, com a mensagem do passado vivendo a sua decadência. (NOEL GUARANY apud SOSA, 2003, p. 73)

A partir da metade dos anos 1970, o trabalho de Noel passa a ter reconhecimento pela crítica especializada do centro do país, com matérias, entrevistas e reportagens em jornais como Folha de São Paulo, Estado de São Paulo e Jornal do Brasil. Maurício Kubrusly repórter da Rede Globo, que na época comentava sobre música), publicou uma resenha sobre o disco Sem Fronteira no Jornal da tarde, da Folha de São Paulo, ao que nos parece de fins dos ano de 1975 ou início de 1976. O jornalista não poupa elogios a obra de Noel Guarany.

Sendo tão castiço¹⁰⁴ assim, é lógico que a sua música é irrepreensivelmente maravilhosa. Acompanhado apenas por seu violão, este cantador missioneiro entoa seus causos com a galhardia máscula típica dos gaúchos. Utilizando um vocabulário para nós as vezes hermético, Noel Guarany apresenta um repertório de versos belíssimos, rudes em suas imagens Pampeiras. E as suas comparações adjetivos e construções representam um material riquíssimo para estudos diversos. Mais abaixo desta sugestão elitista, porém encontra-se a imposição, a obrigatoriedade, para todos, de imediatamente estabelecer um contato com esse disco magnífico (MAURÍCIO KUBRUSLY apud SOSA, 2003, p. 59).

Já o crítico musical José Ramos Tinhorão¹⁰⁵, analisando a obra Payador – Pampa – Guitarra, procura distinguir esse disco do restante da música gaúcha:

Na verdade, quem pensa em música gaúcha apenas em termos de gaitas e rancheira, prepare-se para encontrar-se em Noel Guarany e em seu excelente parceiro Jayme Caetano Braun um universo muito mais amplo: o da contrapartida sulina do cantador nordestino, ou do cururuzeiro paulista, nas histórias falado-cantadas dos payadores (JOSÉ TAMOS TINHORÃO apud SOSA, 2003, p. 65).

¹⁰⁴ Adjetivo, de boa qualidade; de ótima proveniência (casta ou raça).

¹⁰⁵ Noel Guarany e a beleza do canto na fronteira da poesia, é uma matéria de jornal assinada por J. Ramos Tinhorão, importante crítico da Música Popular Brasileira. Foi publicada no jornal do Brasil – RJ, provavelmente em 1977.

Na mesma reportagem que Tinhorão desvincula o trabalho e Noel Guarany com o restante da música gaúcha, o autor o relaciona com a Música Popular Brasileira: “Tudo isso de envolto com uma poesia e uma musicalidade que fazem da figura do trovador missioneiro Noel Guarany uma das mais importantes figuras da música popular brasileira no momento” (SOSA, 2003, p. 65). Já sobre o disco Noel Guarany canta Aureliano de Figueiredo Pinto¹⁰⁶, descreve-o como foco de resistência em meio a alienação da música popular brasileira divulgada através do rádio e da televisão. Para Tinhorão, Noel “reforça por suas qualidades de criador a posição quase isolada que assume entre os poucos que criam, no momento uma música realmente brasileira” (p. 66), traçando um paralelo de outro cantor e compositor singular, o baiano Elomar Figueira de Melo.

As críticas publicadas do Rio Grande do Sul também buscam diferenciar o trabalho de Noel ao discurso do tradicionalismo. Juarez Fonseca, um dos mais importantes críticos musicais do Rio Grande do Sul, em matéria publicada no jornal Zero Hora¹⁰⁷, enaltece a diferença do trabalho de Noel com relação ao tradicionalismo, também a diversidade de seu público, jovem universitário.

Noel mostra um ufanismo diferente, sem as habituais doses maciças de nostalgia. Sua agressividade guerreira também é objetiva (aliás, esse é um dos traços de seu temperamento), sem se perder nas brumas e revoluções. O mito em Noel Guarany é diferente do mito no tradicionalismo. (...) Os shows de Noel estão cada vez mais tendo a participação de estudantes e de gente que sabe que ele canta a partir do presente e a partir do passado voltado objetivamente para o presente. Porque é atual, ele não se repete. Já o tradicionalismo oficial se repete quase por definição (JUAREZ FONSECA apud SOSA, 2003, p. 74).

Marcus Pereira, produtor musical, faz o relato de uma apresentação de Noel em São Paulo, por ocasião do lançamento do disco Música Popular do Sul, em São Paulo:

Em 1975, por ocasião da apresentação ao vivo da coleção Música Popular do Sul, no Palácio das Convenções do Parque Anhembi, Noel Guarany, sozinho com sua guitarra, arrebatou o público presente. É inacreditável que uma figura aparentemente frágil, e que se utiliza de um só instrumento, arbore e leva ao delírio, pelo fascínio épico de sua música, de sua voz e de seu violão que fastasmagoreia uma dimensão irreal em suas mãos, e inunde, de emoção de beleza, o maior teatro brasileiro. Foi o que viu, e o que ouviu,

¹⁰⁶ TINHORÃO, José Ramos. Música Brasileira ainda resiste no Rio Grande do Sul. s/d. Disponível em: < <http://probst.pro.br/homenagens.php>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

¹⁰⁷ FONSECA, Juarez. A verdade do canto de Noel Guarany. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 24 jun. 1978. Disponível em: < <http://probst.pro.br/homenagens.php>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

quem o ouviu cantar, naquela noite, “Potro sem dono” (MARCUS PEREIRA apud SOSA, 2003, p. 76).

Outro momento da trajetória de Noel bastante comentado é um show organizado por Marcus Faermann, no Palácio das Convenções no Parque Anhembi, em São Paulo. No referido show seria em homenagem ao jornal Versus e acabou censurado pela Ditadura militar. Cenair estava junto com Noel na ocasião e comenta sobre o episódio em uma entrevista:

Nós tivemos uma época de ouro, foi a época em que fui para São Paulo com o Noel Guarany. Ele já estava lá. Eu fui ver um cartaz. O primeiro nome do cartaz era o dele, depois Chico Buarque de Holanda, Milton nascimento, Elis Regina. A censura pegou aquele espetáculo e foi o azar do pobre Noel. Os caras deram força pra ele, ele teve na pauta, ia comandar todo aquele troço praticamente. Um ano depois eu fui pra lá com o Noel e nós tivemos o apoio daqueles caras. Eles reuniam na época, os jornalistas para fazer uma cobertura boa para o nosso trabalho (CENAIR MAICÁ apud SOSA, 2003, p. 134).

No contexto da Música Regional do Rio Grande do Sul, Noel criticava os festivais nativistas por seu caráter amador e a busca por artistas pelos prêmios:

Vejam por exemplo a música dos chamados festivais de músicas nativas, que nada tem de nativismo: são músicas feitas por amadores, aventureiros, em busca de prêmios. E essa discografia vai aos poucos matando os mais autênticos valores da terra e criando mostrengos musicais a mentir para o povo com seus samba – canções, fados, baladas, com instrumentos alienígenicos como pianos, flautas, bombo-leguero, iludindo esse povo que é carente de raízes autênticas (NOEL GUARANY apud SOSA, 2003, p. 134).

Noel no texto *Utopia do Nativismo* (SOSA, 2003, p. 55) parte para uma feroz crítica ao tradicionalismo e sua cartilha conservadora. Situa historicamente o surgimento do MTG a o aparelhamento da entidade por militares junto ao golpe de 64, já que antes disso muitos CTGs tinham uma postura progressiva, apoiaram o movimento da Legalidade. Cita então 11 exemplos dessa interferência¹⁰⁸.

¹⁰⁸ “Exemplo 1: Os homens que verdadeiramente conhecem o tradicionalismo afastaram-se do movimento, calando-se por verem barbaridades inculcadas pelos tecnocratas, falsos tradicionalistas, detentores da força e do arbítrio que herdamos da suposta revolução de 64.

Exemplo 2: O presidente do MTG, tem que ser fantoche dos dirigentes maiores e para isso recebem anuidade dos CTGs e dos Piquetes para andarem juntos com o Governador, Secretários e lideranças políticas, fazendo politicagens e dizendo-se tradicionalistas, por andarem de bombachas”

Exemplo 3: Foi proibido taxativamente se falar em política nos galpões, contrariando-se assim os princípios tradicionalistas de nossa terra. Se Gaspar Silveira Martins já fazia política nos galpões, retrocedendo mais Onofre Pires de Oliveira e Canto, na sua luta pela república, já o fazia.

Exemplo 4: Deram aval aos festivalecos, para com isso haver rigorosa censura na triagem das letras que tomam parte nos ditos festivais, causando assim espécie de cala boca aos verdadeiros poetas de nossa terra.

O discurso forte e marcante de Noel se faz presente em uma Carta aberta à imprensa Nacional, na qual o cantor afirma a decisão de parar de cantar. Depois dessa carta, Noel só volta a gravar em 1988, seus últimos registros fonográficos. A carta tinha como objetivo alertas aos organismos nacionais, Congressos e Assembleias, das injustiças e penúrias da classe artística musical. Na carta, os inimigos declarados de Noel são a Ordem dos Músicos do Brasil, o ECAD e as multinacionais da indústria fonográfica. Uma das grandes reclamações de Noel era a falta de assistência social, já que esteve impossibilitado de tocar por nove meses, sem receber auxílio do INAMPS ou das gravadoras. A Ordem dos Músicos teria entrado em divergência com Noel em razão de um atraso no pagamento da anuidade. Já o ECAD foi contestado por sua cobrança de porcentagens por show, sendo que o valor a ser revertidos aos artistas, pelos direitos autorais, era irrisório. Noel conclui a carta de forma enfática: “Em razões de tais acontecimentos, lamentáveis e deprimentes, sou forçado a tomar medida profiláctica, que é parar de cantar até que os organismos competentes legalizam a situação do trabalhador fonográfico” (*apud* SOSA, 2003, p. 108-109).

Outra carta foi enviada ao Deputado Federal Olívio Dutra, conterrâneo de Noel. Nela basicamente aparecem as mesmas questões da carta anterior: a questão do ECAD (ao qual Noel propõem a descentralização do órgão); critica as multinacionais da indústria fonográfica, a Máfia da Ordem dos Músicos. Por fim, também está presente um relato de indignação de Noel com o valor do cachê de Frank Sinatra, que se apresentou no Maracanã, sem que nada de suas taxas tenha ficado para a OMB e o ECAD (SOSA, 2003).

Exemplo 5: Não existe um consenso na música e nem na coreografia. Saem do Rio Grande do Sul, culturas absurdas e alienígenas, pois não há interesse em mostrar nossas humildes verdades, pois o elitismo vulgar tomou conta dessas entidades.

Exemplo 6: Doutores, com falsas pesquisas, com danças músicas voltadas ao caotismo, iludindo cetegianos, que as aceitam por foram ditas por doutores.

Exemplo 7: Falsos musicólogos, travestidos de gaúchos, concorrendo com músicas chamadas gaúchas ou nativas, que ora são fados portugueses, ora sambinhas, transformados em milongas

Exemplo 8: Existe um organismo chamado “Ordem dos Músicos do Brasil”, que arrecada milhões por ano, para suas burocracias, não trazendo benefício nenhum aos músicos do Brasil. Lá entrou o famigerado Paixão Cortes, coordenando os ditames da revolução de 1964.

Exemplo 9: Eu vendo discos para o Brasil e para a América Latina e nem mesmo sou reconhecido como músico pelo MTG, sou limbo da história musical do Rio Grande do Sul.

Exemplo 10: O tradicionalismo gaúcho é apresentado fora do estado de uma maneira reacionária, faltando com a realidade social existente em cada segmento: Os peões nas estâncias, o mineiro nas minas, o empregado na construção civil, o estivador nos portos.

Exemplo 11: As festividades tradicionalistas, no estado, são cuidadosamente coordenadas pela brigada militar, para melhor êxito de seus intentos.” (NOEL GUARANY *apud* SOSA, 2003, p. 55)

Além de ser o pioneiro do registro da Música Missioneira, Noel foi sem sombra de dúvidas o que desenvolveu a carreira fonográfica mais sólida (o que mais lançou disco, doze ao total, sem considerar os compactos, coletâneas e relançamentos) e recebeu maior reconhecimento sobre seus trabalhos (apresentações e matérias publicadas na imprensa do centro do país). Apesar de se afastar da carreira artística ainda jovem, deixou um importante legado: lançou os outros Troncos e consolidou a Música Missioneira como um estilo musical.

Quadro 12 – Discografia de Noel Guarany

1970 – Filosofia de gaudério (compacto simples)
1971 – Legendas Missioneiras
1973 – Destino Missioneiro
1975 – Sem fronteira
1976 – Payador – Pampa - Guitarra
1976 – Canto da fronteira (relançamento de Legendas Missioneiras)
1978 – Canta Aureliano de Figueiredo Pinto
1979 – De pulperias
1980 – Alma, garra e melodia
1982 – Para o que olha sem ver
1984 – O melhor de Noel Guarany (coletânea)
1988 – A volta do missioneiro
1989 – Troncos Missioneiros
1996 – 20 preferidas (coletânea)
1998 – Acervo Gaúcho (coletânea)
2003 – Destino missioneiro (registro ao vivo de 1980)

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa

5.3 PEDRO ORTAÇA – NA BAILANTA DO TIBÚRCIO VERTENTE, CERNE E RAIZ

*“Um deles é o Pedro Ortaça
nascido lá no Pontão
em num dia de serração
tapado pela fumaça
cantor de fôlego e raça,
do mais crioulo recurso
mais agarrado que um urso
nas seis cordas da guitarra
andou fazendo uma farra,
na bailanta do Tibúrcio.”*

(Jayme Caetano Braun,

*Disco Troncos Missioneiro, 1988,
faixa 1, "Os Quatro Missioneiros")*

Pedro Ortaça nasceu na localidade do Pontão, interior do então distrito de Bossoroca-RS (hoje emancipada de São Luiz Gonzaga-RS), em 1942. Afirma ser descendente de índios, assim como os outros "Troncos Missioneiros". Para Ortaça a música já estava na sua família e Pedro absorveu ela desde cedo: Seu pai cantava, enquanto a mãe e o avô tocavam gaita. Conta que a música de seus ancestrais tem relação com a natureza e o ambiente que viviam: "naquele tempo não existia escola, nada, era pegar o acordeom e aprender com a cantiga dos pássaros, com o rumor do vento, é assim que se aprende a tocar mesmo quem toca de ouvido, tanto que a maioria dos artistas não são catedráticos formados em música" (ORTAÇA, 2009, n/p).

Trabalhava fazendo changa e também em lavouras "alheias" de outras pessoas. Durante esse período manteve a atividade de músico, geralmente à noite, onde aprendeu música de ouvindo, escutando as rádios: "Aprendi as músicas da época, passei por muitos ritmos que eram tocados e eu aprendia ouvindo nas poucas rádios e as tirava de ouvido, sem nem conhecer notas ou os nomes que elas tinham" (JÚDICE, 2009). Também foi radialista, entre 1976 e 1986 trabalhou com Jayme na rádio Guaíba apresentando o programa Brasil Grande do Sul, atividade que mantém em São Luiz Gonzaga nos dias de hoje.

Em entrevista para o jornal Desgarrado, de Santa Cruz do Sul (sem data, mas provavelmente dos anos 1990 quando Noel e Jayme estavam vivos). Ortaça afirma como surgiu a música missioneira, a partir do pioneiro Noel Guarany:

A música missioneira surgiu com o Noel Guarany que andou pela argentina fazendo algumas pesquisas e trabalhando nos canaviais, escutando os hermanos. Ser missioneiro não é só aqui no Brasil, missões existem na Argentina e no Paraguai também, e quando o Noel veio com essa cantiga diferente e já havia ouvido com o mestre da música da América latina, Atahualpa Yupanqui. A partir disso nós resolvemos criar um estilo próprio e está aí, consagrada graças a Deus (PEDRO ORTAÇA *apud* SOSA, 2003, p. 136).

A criação da Música Missioneira está no release de Pedro Ortaça, onde afirma que a criação de um estilo musical missioneiro fora um ato coletivo dos troncos missioneiros, já que estavam insatisfeitos com o que havia em termos de música no Rio Grande do Sul. Decidiram então criar um novo estilo, a qual Ortaça chama de "identidade musical missioneira". A grande diferença desse estilo estaria nas temáticas

cantadas, marcadas pela denúncia, protesto e pelo registro e valorização do povo guarani.

Em meados de 1966 eu juntamente com Noel Guarani e Cenair Maicá nos reunimos para tocar e cantar, e decidimos que iríamos criar um novo modo de cantar e tocar, a maneira que as coisas do Rio Grande eram colocadas não nos satisfaziam não era a maneira que queríamos como norte para nosso trabalho.

Digo, nosso, por que surgimos nesse contexto na mesma época e com os mesmos ideais. E juntamente com o grande payador Jaime Caetano Braun que nos serviu de fonte e vertente para o nosso trabalho. Fomos denominados pelo grande payador como “Os quatro troncos da cultura missioneira”, pois conseguimos cada qual com seu estilo criar uma nova identidade na cultura musical gaúcha.

A identidade musical missioneira” que nos torna diferentes diante a música gaúcha. E reconhecida no Rio Grande do Sul no Brasil pela maneira diferente de cantarmos: Denunciamos; Protestamos; Registramos e levamos para o futuro o passado de um povo esquecido, explorado, mas cheio de encantos e essências. O povo guarani¹⁰⁹

Sobre os índios, Ortaça afirma serem os descendentes dos Sete Povos, renegando a história de que não haveriam mais índios na região:

Eu, desde criança, vi os índios caminhando por aí, acampando por ali, vendendo balaio, cestos e peneiras para sobreviver. Vi muitos acampamentos e estive com eles muitas vezes. Então percebi que não podia cantar só a Catedral, as Ruínas. Teria que cantar o ser humano. Resolvi cantar para que os homens que mandam nesse país pensem que temos irmãos necessitados. Muita gente quer apagar a história, dizem que não existem mais índios guaranis, mas existem! Existem os descendentes dessa tribo que povoou aqui e criou essas obras maravilhosas, juntamente com os padres jesuítas. Temos uma grande dívida com eles. Precisam de apoio! Eles precisam de amparo da nação brasileira e da Igreja. Os descendentes dos guaranis são gente mais que a gente. Eles tem a sensibilidade de não poluir os rios, não desmatar, não matar os pássaros e aves que existem por aí. O homem branco faz isso. Por isso era muito mais linda esta terra protegida quando eles estavam aqui. Estão, hoje, mendigando e isso precisa despertar no governo brasileiro o reconhecimento de que eles são os verdadeiros donos da terra, embora não sejam mais. Era tudo deles! Pelo menos devemos ter respeito com as mulheres, crianças, velhos e homens da tribo guarani.¹¹⁰

Ao que sabemos, Pedro Ortaça não participou dos Festivais de Canção Nativa inscrevendo canções. Entretanto sua presença nos festivais é frequente como jurado e também como atração musical desses eventos. Sobre o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) afirma ter boas relações. Segundo Ortaça:

¹⁰⁹ PEDRO Ortaça. *Release*. Disponível em: <<http://www.pedroortaca.com.br/?pg=8902>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

¹¹⁰ Entrevista concedida por Pedro Ortaça à revista Ronda Gaúcha. (PEDRO..., 2009, p. 25).

Os tempos estão mudados. A nossa música, no começo, foi muito combatida porque cantávamos a verdadeira história de um povo e a muitos senhores não agradava. Mas depois de muito tempo, começamos a ser chamados para tocar nos CTGs, começaram a entender nosso cantar, que denunciava as injustiças cometidas e o descaso com nossa cultura (PEDRO ORTAÇA *apud* JÚDICE, 2009).

Ortaça é único Tronco Missioneiro vivo, segue percorrendo estradas junto a sua companheira Rose e seus filhos Alberto, Gabriel e Marianita, a Família Ortaça. Já tocaram no Rio Grande Sul inteiro, em diversos estados brasileiros e nos países vizinhos (Argentina, Uruguai e Paraguai). Dentre os locais em que já se apresentou, destacamos a esplanada dos Ministérios em Brasília, durante a primeira posse do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2003). No Fórum Social edição de 2005, em Porto Alegre. Em 2008 recebeu o título, pelo Ministério da Cultura, de Mestre da Cultura Popular Brasileira (BRASIL, 2008). Lançou um DVD há poucos anos e em 2014 teve um episódio para o especial *Visceral Veias da Cultura*¹¹¹, gravado e transmitido pela Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) para todo país.

Quadro 13 – Discografia de Pedro Ortaça

1977 – Mensagem dos sete povos
1979 – Chão colorado
1982 – Missões, guitarra e herança
1988 – Troncos Missioneiros
1989 – Timbre de galo
1991 – Apontando o rumo
1992 – De guerreiro a payador
1995 – Grito da terra
1998 - 17 grandes sucessos (coletânea)
1999 – Raízes dos pampas (coletânea)
2000 – Galo Missioneiro
2007 – Pátria Colorada
2010 – De igual pra igual

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa

¹¹¹ No site da série *Visceral Brasil* – as veias abertas da música encontramos mais informações sobre a série: “apresenta em 13 episódios artistas que representam as raízes da música brasileira e sua diversidade. São grandes mestres que, sem romper com suas origens, extrapolaram a visibilidade regional e tornaram-se referência para a MPB. A equipe de produção do programa percorreu diversas cidades de oito estados brasileiros – Bahia, Paraíba, Pará, Maranhão, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rondônia – com o desafio de registrar o universo musical dos treze personagens escolhidos: Bule Bule, Zabé da Loca, Mestre Humberto, Dona Onete, Mestre Vieira, Mestre Laurentino, Côco Raízes de Arcoverde, Dona Maria do Batuque, Pedro Ortaça, Giba Giba, Arlindo dos 8 baixos, grupo Zambiapunga e índios Paiter Suruí, com a participação especial de Marlui Miranda.” Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/visceral-brasil-as-veias-abertas-da-musica/sobre>>. Acesso em: 7 ago. 2014.

5.4 CENAIR MAICÁ – CANTO SOCIAL DAS BARRANCAS DO RIO URUGUAI

*“Outro é o Cenair Maicá,
do canto bárbaro e doce
que com certeza extraviou-se
da flor do caragatá
crioulo também de lá,
das barrancas do Uruguai
saiu quebra igual ao pai,
um massaroca na clina
já cortou trança de china
nos bailes do Sapucay”*

*(Jayme Caetano Braun,
Disco Troncos Missioneiro, 1988,
faixa 1, “Os Quatro Missioneiros”)*

Cenair Maicá nasceu no dia 3 de maio de 1947 na localidade de Esquina Água Fria, interior de Tucunduva-RS. Afirmava ser filho de pai índio e mãe francesa. Com 17 anos teria sofrido graves ferimentos por arma de fogo, durante uma briga no centro de Santo Ângelo, que ocasionaram na perda de um rim. Em 1972 se casa com Maria Geceli da Silva Moraes, com quem teve três filhos: Potiguara Maicá, Patrício Maicá e Miguel Caraí Maicá. Teve mais dois filhos nos anos 1980, com Issara Ractz Batista: Gabriel Cenair Maicá e Catira Batista Maicá. Nos anos 1980 fez o transplante de outro rim, doado por um irmão. Cenair veio a falecer no dia 2 de janeiro de 1989, após diversos problema de saúde (PORTALETE, 2012).

Figura 15 - Monumento a Cenair Maicá, Santo Ângelo.



Fonte: Iuri Daniel Barbosa

Sua ligação com a música se dá desde a infância: “Componho desde os 13 anos de idade. Desde que aprendi a falar eu cantava. Aos 10 anos aprendi a tocar. Quem me ensinou a tocar, a mim e aos meus outros sete irmãos foi um paraguaio de quem nunca me esqueci, o paraguaio Fernandez” (PORTALETE, 2012, p. 76). Afirma que até os anos 1960 teria assistido ou então ouviu falar de músicos da região, destacando o violeiro “latino-americano” Goulart, o cantor Olímpio Pó (que supostamente cantava Romance do Pala Velho em seu repertório), o já citado paraguaio Fernandes e os Irmão Lamarca (p. 77). Músicos de uma geração anterior aos registros fonográficos na região, mas que influenciaram Cenair.

Seu pai era cachapacero, “o homem que tirava a madeira do mato e trazia ela para a planchada por meio das balsas” (PORTALETE, 2012, p. 76). Cenair se criou nas carreiras, acampamentos no meio do mato onde moravam os cachapacero. As carreiras estavam presentes nos dois lados do rio Uruguai, sendo muito comum na fronteira entre Brasil e Argentina. Desde a infância Cenair conviveu entre os dois países:

Me criei um pouco na Argentina e um pouco no Brasil, mas mais na Argentina. Em 58 vim para o Brasil e passei a tocar na rádio Santa Rosa. Meus irmãos se dividiram em quatro duplas de músicos. A minha dupla se chamava Irmãos Maicá. No Brasil entramos num novo mundo musical, pois sofremos influências, na época, do Bertussi e dos sertanejos de São Paulo. Passamos a tocar em bailes, nas marcações de gado. Nosso repertório variava entre

Bertussi e Sertanejos, mas sempre se conservou alguma coisa do que aprendemos com Paraguaio Fernandes na infância (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 76).

Com o fim da dupla Irmãos Maicá, participou da caravana do cantor regionalista José Mendes (que gravou uma canção de Cenair, *Moda de Agora*). Em 1970 trabalhou como representante das gravadoras RDB, Solar Discos e Pampa Discos, junto ao empresário Arlindo Gagliotto. Cenair foi então responsável pelos primeiros lançamentos da Música Missioneira, obras raras que não conseguimos ter acesso: um LP das Gauchinhas Missioneiras, um compacto simples de Noel Guarany e um compacto seu, contendo Belezas Missioneiras e Rio Manso (de Cholo Aguirre, em versão de Noel Guarany). (PORTALETE, 2012, pag. 36 e 37). Foi o momento em que Cenair e Noel Guarany se conheceram e aprofundaram a amizade e a pesquisa musical.

Em 1970, atuamos juntos na Argentina e fomos classificados para o Festival de Cosquin. Não fomos mas começou aí um trabalho que nos deu muitas alegrias. Pesquisamos juntos toda região missioneira do Brasil, Paraguai e Argentina. Definimos muitas coisas em matéria de ritmos comuns aos três países e que apareciam com nomes diferentes e pequenas variações (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 78).

Cenair afirma que a música missioneira sempre existiu nos países vizinhos. O que não havia no Brasil era o seu registro fonográfico, no qual Noel e Cenair foram os pioneiros em seus compactos:

A verdade é que a música missioneira sempre existiu, no Paraguai, na Argentina, no Uruguai. No Brasil é que não existia. Então a partir da década de 70, sessenta e pouco, nós fizemos os primeiros registros dessa música com Noel. Eu ele gravamos um compacto nas Missões e iniciamos campanha para afirmar nossa música que aqui não era reconhecida (CENAIR MAICÁ *apud* SOSA, 2003, p. 134).

Nos depoimentos que encontramos Cenair é o único Tronco Missioneiro a falar sobre a antiga música executada nas missões, onde havia fabricação de instrumentos, e sobre as habilidades de Inácio Paicá¹¹², um índio que supostamente tocava harpa e bandoneon:

¹¹² Encontramos referência a Inácio Paicá na obra *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*, de autoria de Antônio Sepp. Nela o autor comprova as multi-habilidades de Inácio Paicá, mas descreve que seriam outros seus instrumentos musicais: “A cousa mais admirável, porém, é que o mesmíssimo índio te satisfará todos os pedidos e tôdas as encomendas. É quase incrível o que vou contar agora: vive aqui em São Miguel um bugre de nome Inácio Paicá. É músico distinto, sabe fabricar cornetas e tocá-las, sabe fazer clarins ou trombetas de guerra; além disto, é ferreiro consumado, cunhador de moedas, pulidor de objetos de metal, funileiro e fundidor de bacias, caldeirões, tachos e

No auge de São Miguel eles fabricavam seus próprios instrumentos trazidos pelos jesuítas da Europa e de todos os lugares. Havia muitos índios que eram grandes músicos. Se destaca desses índios o Inácio Paicá, fabricante de instrumentos e que tocava quase todos eles, a harpa, o bandoneon. Depois com o extermínio dos índios, essa música foi para o Paraguai. Até hoje se toca muita polca por lá (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 76).

No início dos anos 1980, o artista passa a ser reconhecido pela preocupação social de sua mensagem. Em matéria no Jornal Zero Hora, Juarez Fonseca afirma que Cenair “é um dos mais importantes e completos artistas gaúchos. Tem um trabalho definido e muito forte, um trabalho consequente, que o faz respeitado em todo lugar... a preocupação básica de sua música está ligada ao social” (PORTALETE, 2012, p. 81). Na mesma matéria, há um depoimento de Cenair sobre suas motivações de cantar:

O artista deve ter uma função social, não ficar limitado ao desejo de agradar e fazer sucesso. E já que hoje não podemos pelear com as lanças e espadas, como antigamente, que peleemos com a arte, entre outras coisas (...) Revolução agora tem que ser intelectual (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 81).

Em outra entrevista, Cenair fala da utilidade de sua música:

Eu acho que o músico, além de cantar as coisa alegres, a paisagem, a história, tem o dever de ser útil ao povo com o qual convive no dia a dia. Então eu procuro, dentro da minha música, dizendo alguma coisa que possa motivar ou sensibilizar pessoas no sentido de resolver certos problemas de nosso povo. Porque nós, os artistas, temos uma força na mão que é o instrumento, e temos a oportunidade de nos comunicar com o povo através dos canais de divulgação. Então temos o dever de ser útil ao povo (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 78).

Cenair participou de alguns festivais nativistas, como a Califórnia da Canção Nativa e elogiava-os: “os festivais, estão desempenhando um papel muito importante na divulgação de nossa cultura, ao mesmo tempo que dão oportunidades para o surgimento de novos artistas se projetem e se profissionalizem”. Ao mesmo tempo, Cenair tece importantes críticas aos festivais que em seu viés competitivo, ambiente de disputa que não agrega os músicos:

Estão incorrendo num erro quando ditam regras. Um músico, um poeta, ninguém vai bitolar. Hoje a maior parte dos compositores quando vai escrever

marmitas. Foi Inácio Paicá que fez um sem-número de campanhas para os meus dançarinos; sabe trabalhar perfeitamente com o buril, para fazer esferas astronômicas e espingardas.” (SEPP, 1980)

uma música para um festival procura saber quem está na comissão julgadora. Então já fazem a música de acordo com o que os jurados podem pensar. Há uma grande preocupação em ganhar. E este ambiente de disputa eu nunca gostei, isso é a coisa mais triste que tem no mundo artístico, um fica olhando o outro como inimigo. Não há integração, não há comunhão de ideais. E isso é negativo em festivais. Continuando assim a tendência é ficar um ou dois festivais, e o resto vai cair do cavalo (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 78).

Assim como Noel Guarany, no início dos anos 1980, Cenair parte para uma forte crítica aos tradicionalistas. Afirma que esses são conservadores e resistentes aos ritmos tocados por Cenair, como chamarras, polcas guaranis, milongas e chamamés. Também a própria entidade tradicionalista, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), é criticado por não se preocupar com a cultura e transformar os CTGs apenas em bailantas:

O MTG, com toda força e estrutura que tem, com 500 CTGs na mão, precisa dar força a cultura e não ficar só no baile. Por que os CTGs, viraram umas bailantas, fazendo concorrência direta com os bailões dos paulistas que hoje infestam todo o Rio Grande, tomando dinheiro do povo e iludindo o operariado (CENAIR MAICÁ *apud* PORTALETE, 2012, p. 78).

Cenair pregava que a Música Regional Gaúcha ganhasse ares universais, sincera com as verdades do povo da região: “A nossa música tem que ser universal, sair das caixas, mas com uma mensagem sincera com a realidade do povo”. Para Cenair o gaúcho não tem fronteiras, “somos irmãos em toda a América, e ser gaúcho é um estado de alma.” (*apud* PORTALETE, 2012, p.78). Reconhecimento de sua trajetória se dá com mais força em Santo Ângelo, onde residiu por muitos anos. Lá seu túmulo ganhou um mausoléu especial um busto no Teatro Antônio Sepp.

Quadro 14 – Discografia de Cenair Maicá

1970 – Belezas Missioneiras/Rio manso (compacto)
1978 – Rio de minha infância
1980 – Caminhos
1983 – Canto dos livres
1985 – Companheira liberdade (coletânea)
1985 – Meu canto

Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa

5.5 SELEÇÃO DE DISCOS E ANÁLISE

Tomamos como partida a escolha de sete discos dos Troncos Missioneiros, a fim de buscar no significante e no significado¹¹³ algumas indicações do que é ser missioneiro e o que é a música missioneira. A escrita dos textos por vezes baseou-se nas letras, outras sobre a instrumentação, instrumentistas e outras, sobre o contexto em que as obras foram lançadas. Ao final de cada disco aqui comentado, trazemos uma ideia sobre o conceito-chave que se pode ter do mesmo, sobre o que ele é, em uma frase. Depois disso, um diálogo do tema dos discos com relação aos Troncos Missioneiros e a região das Missões.

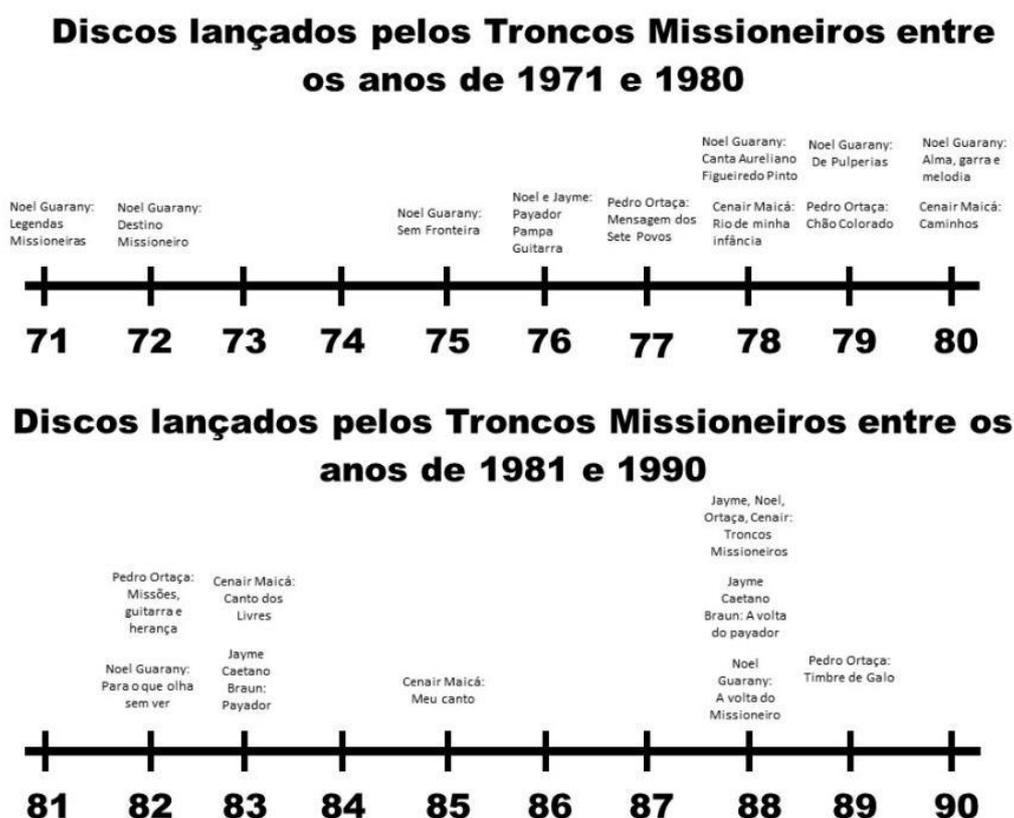
A escolha dos discos baseou-se nos seguintes critérios: a importância da obra, o período e o contexto de seu lançamento. Na Figura 16 representamos os discos a partir do ano de lançamento. Não consideramos, nessa representação os discos relançados e coletâneas, e sim apenas inéditos. Também não consideramos os primeiros lançamentos em compactos simples, de Noel Guarany e Cenair Maicá. Dividimos os discos em quatro décadas, começando por 1971 a 1980, a que contém maior número de lançamentos, onze ao total. Nesse período o grande destaque é a produção de Noel Guarany, com 7 lançamentos. Entre 1981 a 1990 são nove discos, dois de cada artista e mais o disco coletivo Troncos Missioneiros. É a década de estabilização das carreiras fonográficas dos quatro troncos. Depois, entre 1991 e 2000, já não há mais lançamentos de Cenair e Noel: quem segue produzindo é Ortaça (com quatro discos) e Jayme (5 discos). Dos anos 2001 a 2010 são cinco discos, dois de Ortaça e outros três lançamentos póstumos: dois de Jayme e um de Noel.

A trajetória dos Troncos Missioneiros, se analisada no conjunto de sua obra, parece ter seu auge entre os anos 1975 e 1983. Nesse período concentra-se o maior número de lançamentos: 13 discos em nove anos. Também é o momento em que Noel Guarany passa a ter reconhecimento da imprensa especializada do centro do país, enquanto Cenair se destaca pela relevância de seu canto social. Época também em que Jayme e Ortaça apresentam juntos o programa Brasil Grande do Sul,

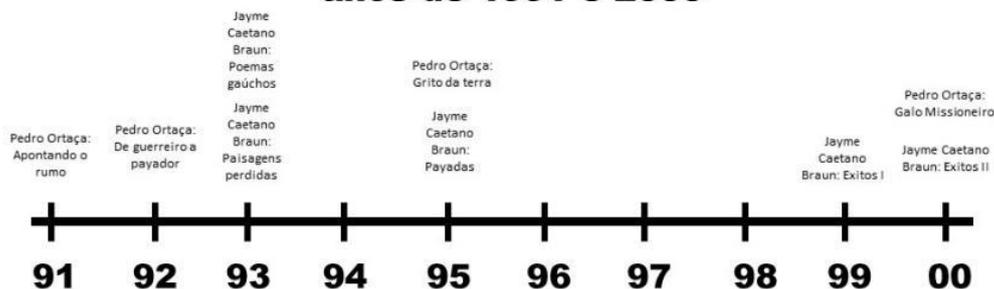
¹¹³ Portanto, a partir das letras, buscaremos uma compreensão de seu conteúdo, selecionando as temáticas citadas. Como afirma Kozel (2007, p.130), “Os enunciados se caracterizam por seu conteúdo e sentido, correspondendo à linguagem abstrata decodificada pelo ouvinte, enquanto o sentido exige uma compreensão mais complexa e ativa, na qual o ouvinte, além de decodificar, relaciona com uma hipótese construída a partir de seus significados e prepara a resposta ao enunciado. Compreensão neste caso, não se restringe ao ato decodificar, mas supões uma relação de reciprocidade entre os sujeitos o falante e o ouvinte.”

consolidando seus nomes também nos registros fonográficos. Esse período também reflete um contexto de lutas sociais no país pelo fim da ditadura, greves, atos por democracia, ocupações de terra, questionamento das instituições. Desse período selecionamos quatro discos: *Mensagem dos Sete Povos* (Pedro Ortaça, 1977), *Para o que olha sem ver* (Noel Guarany, 1982), *Canto dos Livres* (Cenair Maicá, 1983), *Payador* (Jayme Caetano Braun, 1983). Além desses, o primeiro lançamento de um dos Quatro Troncos, o LP *Legendas Missioneiras* (Noel Guarany, 1971), e o último, o CD *De igual pra igual* (Pedro Ortaça, 2010); e é claro, o disco *Troncos Missioneiros* (1988).

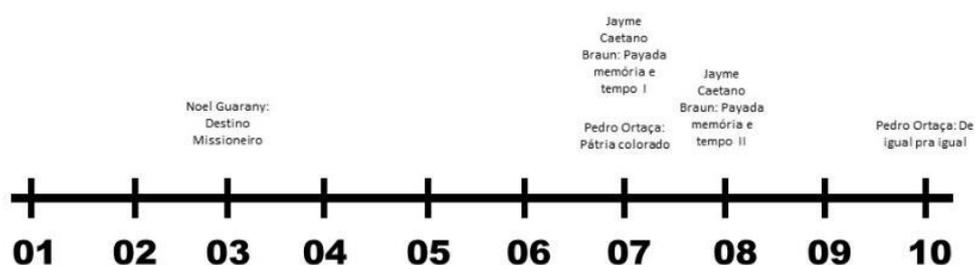
Figura 16 – Discos lançados pelos Troncos Missioneiros



Discos lançados pelos Troncos Missioneiros entre os anos de 1991 e 2000



Discos lançados pelos Troncos Missioneiros entre os anos de 2001 e 2010



Fonte: Elaborado por Iuri Daniel Barbosa

O ponto de partida da escolha é o disco **Troncos Missioneiros**, onde Jayme, Noel, Cenair e Ortaça são os intérpretes. Esse é único registro coletivo dos quatro artistas, acaba por dar nome e referência a eles. Também tem grande importância por serem desse disco os últimos registros fonográficos de Noel e Cenair.

Além desses, selecionamos primeiro álbum de Noel Guarany, **Legendas Missioneiras**, de 1971, também o primeiro lançamento em Long Play de um dos Troncos Missioneiros. Nesse disco, como em boa parte de sua trajetória, Noel dispensa acompanhamentos e grava sozinho, com sua voz e violão.

Já **Para o que olha sem ver** é o último disco solo de Noel (a Volta do Missioneiro, lançado em 1988, contém interpretações de João Máximo¹¹⁴ e Jorge Guedes¹¹⁵. Mais uma vez Noel se mostra solito com sua voz e o violão, apesar de sua

¹¹⁴ Também conhecido por João Cruzeiro, acordeonista de São Luiz Gonzaga. Gravou com Pedro Ortaça e também com Noel Guarany, no disco "A volta do Missioneiro".

¹¹⁵ Natural de São Luiz Gonzaga, é cantor, violonista e compositor. Iniciou sua trajetória em conjuntos de bailes. Em fins dos anos 1980 grava o LP "A volta do missioneiro", junto a Noel Guarany e Jorge Guedes. Já lançou sete discos, todos com foco na Música Missioneira e em suas interações com a música dos demais países latino-americanos. Ao lado de seus talentosos filhos Anaí, Karaí, Santiago de la Cordeona e Andresito, (Família Guedes), já se apresentou em programas televisivos do centro do País, como Jô Soares (TV Globo) e o Sr. Brasil de Rolando Boldrin (TV Cultura) (fonte: <http://jorgeguedesefamilia.wix.com/jorgeguedesefamilia> acesso em agosto de 2014).

voz não ter mais a mesma força de outrora. Lançado em 1982, parece ser o ápice de um discurso social na obra de Noel, culminando com um contexto de campanhas pela volta da democracia, greves de trabalhadores, ocupações de terra e avanço das lutas sociais no país. Também nesse disco traz Noel interpretando seus dois maiores mestres, ambos argentinos: o milongueiro Atahualpa Yupanqui¹¹⁶ e Osvaldo Sosa Cordero¹¹⁷, especialista em canção guarany.

O primeiro disco de Pedro Ortaça, **Mensagem dos Sete Povos**, de 1977, onde está acompanhado de um tradicional gaiteiro missioneiro, Reduzino Malaquias e de seu filho Reinaldo. Além de acompanhar as canções interpretadas por Ortaça, presença dos dois gaiteiros Malaquias está marcada por cinco temas instrumentais presentes no disco. Destaque também para as milongas em parceria com Jayme Caetano Braun, que na época era seu parceiro de rádio, e pelas interpretações de vocais em duetos, algo raro nas músicas dos Troncos Missioneiros.

Além do primeiro disco de Ortaça, selecionamos também seu último lançamento, **De igual pra igual**, do ano de 2010 (último lançamento fonográfico de um Tronco Missioneiro. Nesse disco é marcado pela presença do seu filho Gabriel, como compositor, interprete vocal, tocando também gaita e violão.

O primeiro “solo” de Jayme Caetano Braun, **Payador**, de 1983 (antes disso, participou do disco Payador – Pampa – Guitarra, ao lado de Noel Guarany). Jayme declama poemas e pajadas com o acompanhamento de dois argentinos radicados no Brasil: Lúcio Yanel¹¹⁸, no violão e Chaloy Jara, no bandoneon. Além disso, temas instrumentais interpretados pela dupla, clássicos da música litoraleña argentina.

Do mesmo ano, o terceiro LP de Cenair Maicá, chamado **Canto dos Livres**, mostra um amadurecimento do artista em busca de um canto social, comprometido com os anseios do povo. Momento de profundas lutas sociais no país, em fins da ditadura, a faixa título acabou censurada.

¹¹⁶ Atahualpa Yupanqui. Compositor, escritor, cantor e violonista argentino, natural de Buenos Aires. Um dos nomes mais influentes da Música Popular Argentina, regravado por inúmeros intérpretes, entre eles Mercedes Sosa e Jorge Cafrune (fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Atahualpa_Yupanqui).

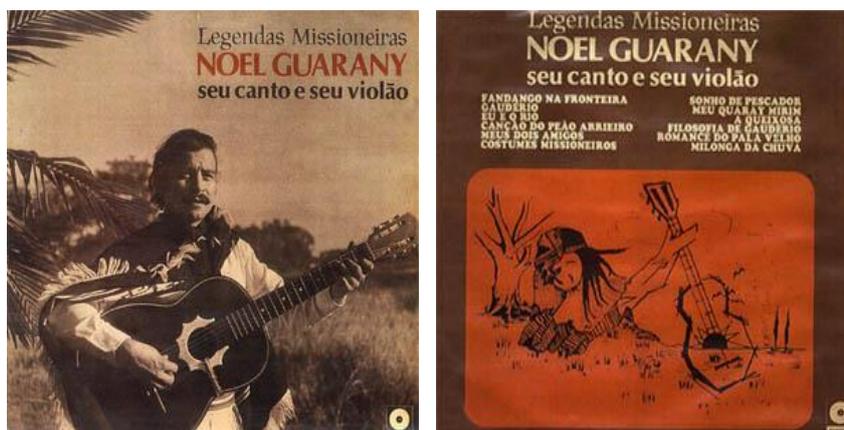
¹¹⁷ Músico, poeta, escritor e compositor, natural da província de Corrientes, Argentina. Um dos precursores da Música Litoraleña Argentina (fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Osvaldo_Sosa_Cordero).

¹¹⁸ Violonista, compositor, cantor e ator. Natural da província de Corrientes (Argentina), há cerca de 30 anos está radicado no Rio Grande do Sul. Considerado o nome mais importante do violão solista gaúcho, gravou com inúmeros artistas, entre eles Jayme Caetano Braun, Cenair Maicá, Pedro Ortaça, Gilberto Monteiro, Luiz Marengo. Também foi mestre de uma infinidade de violonistas gaúchos, onde se destaca a figura de seu discípulo mais reconhecido, Yamandú Costa (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcio_Yanel).

5.5.1 *Legendas Missioneiras* (1971), de Noel Guarany

Legenda missioneiras é o primeiro Long Play de Noel Guarany. Antes desse o cantor havia lançado, um ano antes, um compacto com 4 músicas, intitulado “Filosofia de Gaudério”, contendo a faixa título e Romance do Pala Velho. No disco que utilizamos como referencial, encontrado no acervo do Museu do Som Regional do IGTF (Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore), não se encontram maiores informações sobre ficha técnica, somente a inscrição da gravadora, Premier/RCA. A autoria das canções que estão no disco encontramos somente no próprio vinil. Na capa, Noel ainda jovem, empunhando o violão em meio ao campo, com folhagens de um butiazeiro ao seu costado, enquanto na contracapa um desenho representando uma índia, um violão, com uma árvore ao fundo.

Figura 17 – Capa do LP *Legendas Missioneiras* (1971), de Noel Guarany



Fonte: Música Gaúcha para Download.

O disco se inicia com **Fandango**¹¹⁹ **na fronteira** (GUARANY, 1971b), canção de autoria do próprio Noel, onde o cantor se propõe a contar como é esse baile na fronteira do Brasil com a Argentina, onde se dança xote, rancheira e vaneira. Os homens, gaúchos valentes, no fandango também são caprichosos e estão bem arrumados, de bombacha larga e lenço no pescoço, enquanto as mulheres, as chinocas¹²⁰ missioneiras, (argentinas e brasileiras) são faceiras e lançam olhares feiticeiros. Aqui se revelam representações da identidade fronteiriça, ressaltando a

¹¹⁹ Designação genérica para baile ou divertimento, também pode significar tumulto, arruaça.

¹²⁰ Vem de China, mulher com características étnicas indígenas.

integração entre pessoas na fronteira, como nesse baile, onde há brasileiros e argentinos, mas antes disso gaúchos e chinocas. Noel não deixa de exaltar que esse fandango acontece na primeira estância do Rio Grande, lá nos pagos¹²¹ missioneiros, ressaltado a formação histórica do Rio Grande do Sul a partir das Missões.

Gaudério¹²² (GUARANY; PINTO, 1971), a segunda faixa, é uma parceria com Aureliano de Figueiredo Pinto. Um dos poetas mais reverenciados por Noel, Aureliano já era falecido quando o artista musicou seus poemas. Guarany chegou a gravar um disco em sua homenagem: “Noel Guarany canta Aureliano de Figueiredo Pinto”. Foi o parceiro mais recorrente de Noel, com 11 poesias de sua autoria. Voltando à canção, Gaudério narra a trajetória de um gaúcho que campereou¹²³ toda a semana, e então aproveita o sábado, para montar no zaino, aparamentado pela bombacha larga e pelo pala, vai ser sua chinoca: “no aconchego do rancho dentro da noite invernal / paira um campeiro perfume de flor gaúcha entre o xergalo¹²⁴”. Como nome sugere, Gaudério aborda elementos da identidade gaúcha temática amorosa do gaúcho que vai ser sua mulher (china ou prenda) no final de semana, tema que aparece em outras canções de Noel como “Destino de Peão” um de seus maiores êxitos. Gaudério encontra-se entre o falado e o cantado, mistura que era uma marca da interpretação de Noel.

Eu e o Rio (FAGUNDES, GUARANY, 1971) é parceria de Noel com Glênio Fagundes¹²⁵. O poeta se compara ao rio, que sempre corre e nunca retorna ao caminho, “vivendo a sede de andar”, o que tem muito paralelo com a própria trajetória de Noel Guarany, percorrendo os países platinos e morando em diversas cidades do Rio Grande do Sul. A relação com os rios é uma representação de uma identidade costeira.

Já a **Canção do peão arrieiro** (GUARANY, 1971d) é de autoria de Noel, onde o peão arrieiro¹²⁶, cantas suas duras penas na roda galponeira¹²⁷, depois de passar campereando o dia todo. Desejo do cantor e se empregar como peão posteiro, agregado, e poder erguer um rancho junto a sua “linda” (companheira). Em primeira e segunda parece se referir a uma forma de interpretação vocal em duas vozes, comum

¹²¹ Lugar onde se nasceu, lar, rincão, querência. Também utilizada no plural, pagos.

¹²² Denominação do antigo gaúcho, pejorativa. Índio vago, errante.

¹²³ Ato de trabalhar com o gado no campo.

¹²⁴ Corruptela de xergão, espécie de colchão rústico.

¹²⁵ Cantor, compositor, natural de Cacequi-RS, membro fundador do grupo Os Teatinos e que por mais de 20 anos foi apresentador do programa Galpão Nativo da TVE-RS (TV pública do Rio Grande do Sul).

¹²⁶ Pessoa encarregada de arrear (arrebanhar) e colocar a carga nos animais.

¹²⁷ Relativo ao galpão.

tanto na música litoraleña, como também da música sertaneja do centro-sul do Brasil. Apesar da citação da letra, Noel canta solito mesmo, em sua voz, como de praxe em toda sua discografia a ausência de duetos vocais. Na identidade gaúcha, as lides do peão são um tema constante. Aqui, no entanto, o peão sem posses conta das suas dificuldades e do desejo de poder se fixar em algum lugar, erguer um rancho e se tornar peão posteiro.

As duas próximas canções são as primeiras a serem registradas da parceria com Jayme Caetano Braun. **Meus dois amigos** (GUARANY; BRAUN, 1971a) é uma homenagem de um gaúcho a seus dois amigos, dois cavalos: um zaino¹²⁸ negro e um pingo¹²⁹ mouro¹³⁰. Aqui uma representação comum da identidade gaúcha: a relação com o cavalo. As amizades, lides, domas parecem constantes na Música Missioneira, bem como no restante da Música Regional Gaúcha.

Enquanto **Costumes missioneiros** (GUARANY; BRAUN, 1971b) é um retrato de “como é a vida dos índios lá do meu pago”. Levantam cedo, de madrugada, tomam o mate, e saem a seus encargos. Domingo é o dia de visitar a namorada. Fala também de locais das missões, mais precisamente dos pagos de Bossoroca¹³¹ e de Itaroquem¹³². Não tem o ar contestatório de Peão arrieiro, parece mais vangloriosa as coisas lindas do rincão, finalizando com um: “tomara que eu sempre viva para bem dizer meu rincão”. Valoriza a identidade gaúcha: o dia-dia do peão gaúcho, enaltecendo as lides de campo, como também falando dos dias de folga quando vai visitar a namorada.

Sonho de pescador (GUARANY, 1971d) é uma canção sobre a temática do rio, onde o Noel é o próprio compositor da letra e melodia. Nela cantando, afirma ser pescador, guitarrero, pajador e feiticeiro. Por fim uma louvação ao rio Uruguai, “Do Uruguai que abraça terra da pampa meridional”, uma alusão a relação de fronteira encontrada no Rio Uruguai, conectando e abraçando diferentes pátrias: Brasil, Argentina e Uruguai. Aqui uma relação do Rio Uruguai como ponto de integração das diferentes pátrias: O rio não separa, pelo contrário ele faz a ligação.

¹²⁸ Diz-se do cavalo de pelo escuro.

¹²⁹ Cavalo bom, corredor, bonito.

¹³⁰ Pelo de animal negro salpicado de branco.

¹³¹ Cidade localizada na região missioneira do Rio Grande do Sul.

¹³² Campos na região das missões, na cidade de Santo Antônio das Missões.

Meu Quaray Mirim (AMARANTE, 1971), canção de Jorge Amarante, mantém essa temática, do rio, falando das lavadeiras, dos caçadores, das frutas silvestres da mata ciliar. Uma canção com sabor de infância, abordando o Rio Quaraí, tributário do Rio Uruguai.

Na sequência **A queixosa**¹³³ (GUARANY, 1971e) é uma rancheira de Noel que relata um desejo pôr uma morena da fronteira, estancieira. Mas ela que não pode se casar com ele, nas palavras do cantor: “só porque eu sou gaudério flor em flor / só porque eu nasci cantor”. No fim, relata a saudade dessa morena, prometendo cantar a ela a vida inteira.

Mais duas canções de autoria de Noel, **Filosofia de gaudério** (GUARANY, 1971f) e **Romance do Pala Velho** (GUARANY, 1971g). Já haviam sido gravados em seu primeiro compacto e também ganharam regravações no disco “Sem Fronteiras” (aprimoradas, nesse disco) e no disco ao vivo “Destino Missioneiro”. Sem sombra de dúvidas essas duas canções figuram-se entre as mais importantes composições de Noel, muito difundidas, conhecidas e regravadas por inúmeros artistas. Filosofia de gaudério é uma pajada acompanhada no melhor estilo milongueiro do violão de Noel. Meio cantada meio declamada, acompanhada pelo violão virtuoso e sui generis de Noel. Nela traz sua razão de cantar, seu destino, que afirma ser missioneiro, índio sul-americano, gaudério pajador, peão solito. Frente ao “patrão onipotente” seu destino é levar seu canto a cruzar mil fronteiras, desejo de ver a música missioneira ser um canto universal e não fechada a própria região. Finaliza em tom épico: “que se eu nasci pra cantor eu hei de morrer cantando”.

Romance do Pala Velho (GUARANY, 1971g) é talvez a canção mais popular de Noel. Uma milonga em tom maior, com dois acordes que são pano de fundo para contar uma história do gaudério que perdeu o pala velho, lá na perdição da cidade. Procurou por onde foi, deu parte ao comissário, mas não teve jeito de achar o pala. Então passa a contar algumas histórias sobre o pala perdido: foi forro para as crianças e também para carpeta dos jogos, serviu de agasalhos pra muitas prendas mimosas. Por fim Noel faz um pedido para que quando morrer possa ter o pala de volta: “me entreguem meu pala velho/ pra mim levar de mortalha”. Aborda duas territorialidades distintas, o rural e o urbano. Geralmente essas duas territorialidades vão aparecer

¹³³ Que se queixa com facilidade, vive reclamando.

como a ideia de um rural idealizado positivamente e a cidade como algo ruim, onde é frequente o desejo de voltar.

O primeiro Long play de Noel encerra com a **Milonga da chuva** (PEREIRA, 1971), canção de Cléber Mércio Pereira¹³⁴, fala de uma nuvem que vem chegando, renunciando a chuva. Na mensagem final de sua primeira obra, Noel parece renunciar também um pouco de sua própria trajetória, curta mas intensa: “cantemos que a vida passa como chuvas de verão”.

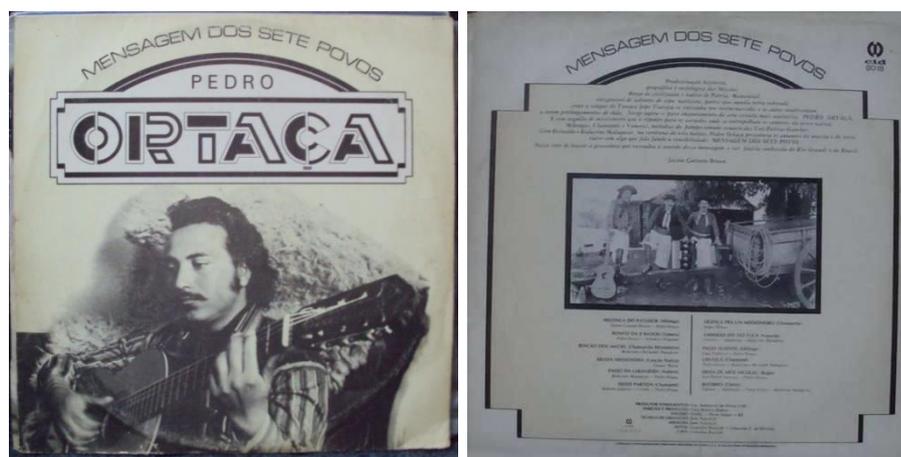
Desse modo, pode-se compreender como conceito chave desta obra, a própria personificação do músico Noel, a maior lenda da Música Missioneira, e a leva de cruzar mil fronteiras.

5.5.2 *Mensagem dos Sete Povos (1977), de Pedro Ortaça*

Mensagem dos Sete Povos é o primeiro disco de Pedro Ortaça. Foi lançado em 1977, pela Companhia Industrial de Discos (CID), com sede no Rio de Janeiro. No entanto o estúdio para a gravação foi o ISAEC, localizado em Porto Alegre, o mesmo de outros trabalhos dos Trocos Missioneiros. Além de Ortaça na voz e no violão, conta com a participação de Reinaldo e Reduzino Malaquias, gaiteiros da Missões, que estão presente na foto de contracapa do disco. A referida foto foi tirada em São Miguel das Missões, mas ao contrário da maioria dos álbuns dos missioneiros, não mostra as famosas ruínas da cidade, e sim o Galpão Guarany, de propriedade de Cenair Maicá. Além disso, na contracapa está presente um texto assinado por Jayme Caetano Braun, em que apresenta Pedro Ortaça, para o “encantamento da arte crioula mais autêntica.

¹³⁴ Cléber Mércio Pereira. Natural de Santo Amaro do Sul (uma das mais antigas povoações do Rio Grande do Sul, mas que hoje é distrito de General Câmara-RS). Foi radialista, poeta, compositor e cantor. Membro da Estância da Poesia Crioula (fonte: <http://www.estanciadapoesiacrioula.com.br/?p=1401>).

Figura 18 – Capa do LP *Mensagem dos Sete Povos* (1977), de Pedro Ortaça



Fonte: Acervo do Museu do Som Regional do IGTF

É o próprio Jayme que assina, em parceria com Ortaça, a primeira música do disco, a **Milonga do Payador** (BRAUN; ORTAÇA, 1977). Não contém acompanhamento de gaita, está ambientada pelo trabalho de dois violões. A letra que Jayme assina, está em forma de décima espinale. Nela o autor afirma vir do fundo da história para se tornar o pajador nativista, armado da guitarra, que vai de querência¹³⁵ em querência, de estância em estância, ao estilo sem rumo, cruzador das paragens. No fim, anuncia sua última viagem, para a querência eterna, onde conclui: “porque só em nascer gaúcho, vale a pena ter nascido”. Fala da identidade gaúcha, do qual o pajador se torna porta-voz.

Já **Ronco da oito baixos**¹³⁶ (ORTAÇA; PIMENTEL, 1977) é uma vanera de Ortaça e Altamiro Pimentel. A referência a gaita de 8 baixos é uma referência constante nas missões, com Tio Bília e Reduzino Malaquias nomes recorrentes no instrumento. Os autores afirmam que ao ver uma 8 baixos nas munhecas do gaiteiro, tocando uma vaneira manhosa, se sentem mais missionários. A gaita faz lembrar dos velhos bailes, de chão batido e candeeiro, que durante toda noite e adentravam ao clarear do dia. Anuncia também que os tempos mudaram e os bailes de antigamente ficaram para trás, como também a lembrança e a saudade do ronco da cordiona¹³⁷ de 8 baixos. A identidade musical de um região pode estar vinculada a presença de um instrumento, nesse caso a gaita ou cordiona de oito baixos.

¹³⁵ Lugar onde se nasceu ou onde se acostumou a viver

¹³⁶ Gaita de botão, ou gaita ponto, espécie de acordeom que possui botões ao invés de teclas.

¹³⁷ Ou cordeona, é uma gaita ou acordeom.

A próxima canção é **Belezas Misioneras** (MAICÁ, 1977), de autoria de Cenair Maicá (foi gravada pelo próprio autor posteriormente). Destaca coisas boas, afirmando que “no meu pago tudo é lindo desde que o dia amanhece”. Fala da natureza, do céu azul, das estrelas, do luar, da terra, e remete ao “trovador” (e não ao pajador, como é mais comum na música misionera).

Triste partida (GALARZA, 1977) é um chamamé argentino, de Roberto Galarza¹³⁸ com versão de Pedro Ortaça. Fala de amores e despedidas, de quem afirma que “minha vida é somente viajar”.

A chamarrita é **Licença para um missionero** (ORTAÇA, 1977b), a única composição que Ortaça assina sozinho no disco. Por esse motivo expressa bem suas convicções como poeta, e cantador. Afirma abrir o peito para cantar, por que já nasceu no berço da tradição, defende a poesia xucra¹³⁹ e se auto define como gaúcho missionero (termo que será utilizado pela historiadora Roselene Pommer), aquele que tem amor pelas coisas das Missões também as do Rio Grande. Parece estar condicente com o conceito de hibridismo e multiterritorialidade que fala Haebasert, relacionando as identidades gaúcha e misionera, e propondo um outro gaúcho, o missionero.

Pago ausente (PINHEIRO; ORTAÇA, 1977) é mais uma milonga, parceria de Ortaça com Coca Pinheiro, fala da saudade que quem deixou o pago e agora anda vagueando como potro¹⁴⁰ orelhano¹⁴¹, sem dono sem parador.

O Bugio é **Deixa de arte Nicolau** (SANTANA; ORTAÇA, 1977), de autoria de José Daltro Santana e Pedro Ortaça, tem um cunho mais sático, formato que será uma marca registrada de Ortaça (de certa forma remete a uma característica dos artistas da Música Regionalista, como Pedro Raymundo, ou Gaúcho da Fronteira). Conta história do guri Nicolau, criado pela vó, que só apronta arte. O guri arteiro parece se inspirar no Pedro Malazarte, “tá pior que o Malazarte, mas deixa de arte Nicolau”.

Rincão dos Maciel (MALAQUIAS; MALAQUIAS, 1977) é o primeiro dos cinco temas instrumentais presentes no disco. É de autoria de Reinaldo e Reduzino Malaquias e foi registrada como Chamarrita Misionera, Um tema bailável, com

¹³⁸ Cantor, guitarrista, contrabaixista e compositor, natural de Distrito Alto Verde, na Província de Santa Fé (Argentina). Correntino por adoção, integrou os grupos de Damásio Esquivel e Ernesto Montiel. <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/roberto-galarza> acesso em agosto de 2014).

¹³⁹ Animal não domado. Pessoa grossa, arisca, autêntico, verdadeiro.

¹⁴⁰ Cavallo novo.

¹⁴¹ Animal sem marca, nem sinal.

trabalho de solista da gaita. Provavelmente é o tema mais conhecido de Reduzino Malaquias. **Passo da Laranjeira** (MALAQUIAS; ORTAÇA, 1977a) é uma vanera instrumental, parceria de Reduzino Malaquias e Pedro Ortaça. Outro instrumental é **Vanerão do Tio Tuca** (MALAQUIAS, 1977), tema do folclore que foi adaptado por Reduzino Malaquias. **Uruquá** (MALAQUIAS; MALAQUIAS; ORTAÇA, 1977) é um chamamé instrumental parceria de Pedro Ortaça com Reduzino e Reinaldo Malaquias¹⁴². **Bizzorro** (MALAQUIAS; ORTAÇA, 1977b), um Chótis instrumental que encerra o disco, tema de folclore que foi adaptado por Pedro Ortaça e Reduzino Malaquias. A presença de músicas folclóricas recolhidos por Ortaça e Malaquias mostra o trabalho de pesquisa e registro de temas da região.

Como conceito chave deste disco, pode-se destacar, o próprio Pedro Ortaça, a ideia de mensagem sincera, xucra e a sátira dos Sete Povos

5.5.3 *Para o que olha sem ver* (1982), de Noel Guarany

Lançado em 1982, **Para o que olha sem ver** é o último disco solo de Noel Guarany: nos posteriores em que participa Noel divide as interpretações com outros artistas (**Troncos Missioneiros**, com os outros três Troncos, e **A volta do Missioneiro**, com João Máximo e Jorge Guedes). Também tem forte motivações por ser o último antes de sua Carta aberta à imprensa, quando decide parar de cantar. Na instrumentação, a voz e o violão de Noel Guarany. Comparado a discos anteriores, **Para o que olha sem ver** é um disco difícil de ser compreendido nas primeiras audições, contém muitas metáforas. O Texto inicial, presente na contracapa do disco é muito emblemático. Quem assina é Noel, onde traz uma mensagem de amor, ódio e fraternidade, onde é dever dos payadores zelar pela pátria. Entre outros temas, no discurso de Noel, mais uma vez aparecem representações de uma identidade transfronteiriça, frente divisão em países que os colonizadores promoveram. Reproduzimos aqui:

Procura-se

¹⁴² Gaiteiro de São Nicolau-RS, filho de Reduzino Malaquias, gravou com o pai o LP Mensagem dos Sete Povos, com Pedro Ortaça (fonte: <http://recantodasgaitas.blogspot.com.br/2014/02/biografia-de-reduzino-malaquias.html> acesso em agosto de 2014).

Procura-se um meio de sensibilizar as massas para aprenderem a compreender a mensagem do amor, ódio e fraternidade, de quem com seu humilde instrumento musical anda a clamar.

- Amor pela terra, para que a tratem bem.

- Ódio para aqueles que desrespeitosamente desprezam as humildes, mas sinceras manifestações líricas voltada para o terrunho.

- Fraternidade para aqueles que, feudalisticamente, à custa da política, quiseram nos dividir, mas tudo foi infrutífero, porque jamais irão estancar a cultura das nossas fronteiras.

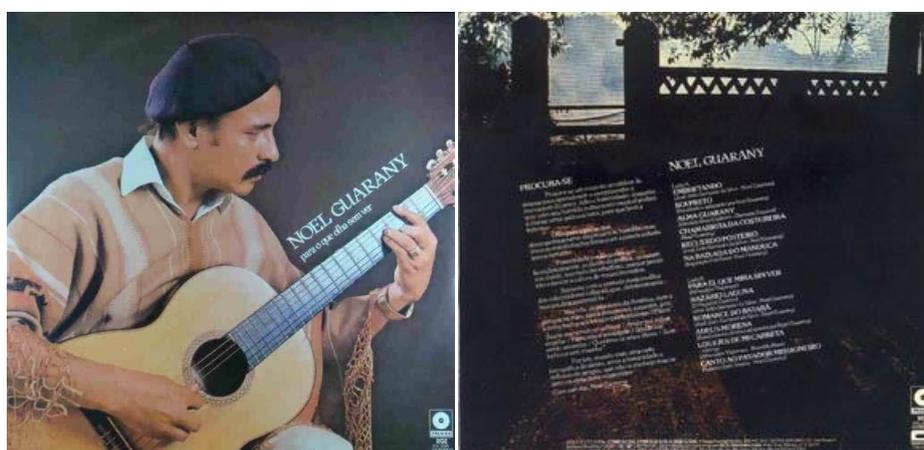
Somente com a vontade maquiavélica dos colonizadores culturais, que, deletoriamente buscam descaracterizá-la.

Mas nós, os payadores da América, com a guitarra na mão, não deixamos sucumbir, pois a soma traduz seis letras importantíssimas: "PÁTRIA".

"Assim queremos ver a Pátria / Andar por trilhas singelas / Pátria não é sociedade / São ânsias verde-amarelas / Queremo-la una e liberta / Sem bichos e sem mazelas".

(GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982a. Long Play.

Figura 19 – Capa do LP *Para o que olha sem ver* (1982), de Noel Guarany



Fonte: Música Gaúcha para Download.

O disco inicia com **Embretando** (SILVA; GUARANY, 1982a), parceria com José João Sampaio da Silva¹⁴³. Uma milonga missioneira, como ele descreve. A letra traz a palavra protesto, vale lembrar que Noel tocava com frequência nos protestos, atos e greves. Pois bem, protesto aqui está associado as violências históricas e injustiças sociais: “Violações seculares / seguem sendo sempre atuais / Nos quatro pontos cardeais / Vão se agravando os problemas / e as evidências supremas / das injustiças sociais”. Conectando o passado missioneiro ao presente, relata o massacre dos indígenas aparece associado a uma territorialidade mais ampla, percorrendo boas parte da América do Sul. Do Amapá, Norte do Brasil ao Tuiuty, no Paraguai. Esta é uma representação de uma identidade indígena, tendo por comum a presença

¹⁴³ Poeta de Itaqui-RS, parceiro mais frequente dos últimos discos de Noel, tem parceria com outros compositores da Música Regional Gaúcha, como Pedro Ortaça, Jorge Guedes, Elton Saldanha, Luís Marengo.

ancestral no continente e as violências promovidas pelos ditos colonizadores: “genocídios, extermínios / que ecoam por aqui / Ideais colonialistas / Do Amapá ao Tuiuty / E o massacre feudalista / Da minha terra guarani”.

Embretando, segundo o dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul (NUNES e NUNES, 2010), vem de embretar: meter os animais no brete, sitiá; “As forças revolucionárias embretam o inimigo, não lhe deixando a possibilidade de fuga”. Embretando é o próprio ato revolucionário do cantor e payador, num momento de lutas sociais no país, se coloca como um lutador. O ofício de cantador, de payador e guitarrero, lhe faz a obrigação de cantar esses temas, rebrotando na guitarra: fome, peste, ecologia. Canta por liberdade: suprimir a liberdade é a maior poluição. Aqui a identidade missioneira se vincula a uma música engajada, de luta, protesto.

Boi Preto (GUARANY; 1982b) é um tema recolhido e adaptado por Noel Guarany. Fala do boi preto “gado de mais costeio”, matreiro¹⁴⁴ que só ele”. Pois bem, o boi preto foi o escolhido para ser a carne pro dia do rodeio da marcação. A canção conta da luta do boi para conseguir fugir da indiada que lhe buscava para lhe laçar. No final, talvez um tanto de remorso pela matança do bicho: “Quando vi ele caído / somente para morrer / Nisso eu olhei das coxilhas / E não vi ninguém vai ver/ Que exista nesse mundo / um que tenha bem querer.” Infelizmente não se permite a escuta da interpretação de Noel por completo, o fonograma em mp3 que está disponível na internet está cortado ao meio, não constando o final da música. Um relato diferenciado para um tema bem presente para a identidade gaúcha, as lidas da atividade da pecuária.

Alma Guarani (ESQUIVEL; CORDEIRO, 1982) é um tema argentino, de Osvaldo Sosa Cordeiro e Damázio Esquivel. Noel considera Osvaldo seu grande mestre de cultura guaraníca. Nasceu em Concepcion província de Corrientes, Argentina, 1906. Sua canção mais conhecida é “Anahí”, regravada mundialmente e aqui no Brasil muito conhecida na versão interpretada por Cascatinha e Inhana. Aqui a identidade guarani se mostra presente, ressaltando a importância dessa alma que está presente na natureza, nos ervais.

Chamarrita da costureira (GUARANY, 1982c) é uma canção destinada ao universo feminino. Composição só de Noel, parece ter uma conexão com outra chamarrita sua, a chamarrita sem fronteira, que fala da Prenda Dominga. Ambas falam

¹⁴⁴ Matreiro quer dizer um animal arisco, difícil de trazer pra mangueira.

sobre a mulher do seu pago. Essa chamarrita é sobre uma costureira, uma mulher solitária. Mostra os outros lados de uma guerra, não vai honrar a valentia, como em boa parte das letras e poesias da Música Regional Gaúcha. Pelo contrário, vai relembrar a solidão de uma mulher que perdeu seus homens nas batalhas: “Seu homem perdeu na guerra / filhos na revolução”, A identidade gaúcha pouco tratou do universo feminino. Aqui a mulher gaúcha é uma costureira, solitária, perdeu seus filhos e seu marido nas guerras e revoluções.

Recuerdo posteiro (SILVA; GUARANY, 1982b) é outra parceria com João Sampaio. Vai falar do posteiro, que ao ficar velho, falta força e tutano. O poeta de Itaqui-RS, assina, também em parceria com Noel, **Romance do batará** (SILVA; GUARANY, 1982c): fala sobre um cavalo e sua relação com o dono, que chega a escutar seus gritos, o que faz lembrar de suas cruzadas pelo mundo pagão. Mais uma representação da identidade gaúcha: o cavalo.

Na Baixada do Manduca (GUARANY, 1982d) foi registrada como tema de inspiração folclórica. Foi gravada pela primeira vez no disco **Payador – Pampa – Guitarra**, onde conta com acompanhamento do acordeom de Raul Barboza¹⁴⁵ e de Bartolome Palermo¹⁴⁶. Também foi gravada no disco a Volta do Missioneiro, com interpretação de Jorge Guedes. Fala sobre um baile, que teria ocorrido em Bagé-RS. Usa de expressões de duplo sentido, com um conteúdo mais satíro. No refrão, “E dele mate pelos cantos / No compasso da chamarra / Entra Juca e sai Manduca/ Dele cordeona e guitarra”.

Para el que mira sin ver (YUPANQUI, 1982a), que dá nome ao disco, é um tema de Atahualpa Yupanqui. Yupanqui, um dos mestres de Noel Guarany, nascido em Buenos Aires, é sem sombra de dúvidas um do nome mais emblemático do Folclore Argentino, vinculado a música de resistência contra as ditaduras militares na América Latina. Fala sobre quem olha, mas não consegue ver a essência: a terra, a pampa. Cantada em espanhol. O argentino também é o autor da canção que encerra o disco, **Los ejes de mi carreta** (YUPANQUI, 1982b). Noel aqui se relaciona a uma música e uma identidade latino-americana de luta.

¹⁴⁵ Conhecido também pelo apelido “Raulito” é um dos mais destacados acordeonista argentinos, especialista em chamamé e música litoralenã. Nasceu em Buenos Aires, mas há mais de 20 anos reside na França (fonte: raulbarboza.com.ar acesso em agosto de 2014).

¹⁴⁶ Violonista e compositor nasceu em Villa Guilhermina, Província de Santa Fé, Argentina. Radicado na Capital Buenos Aires, acompanhou Raulito Barboza, Antônio Tarrago Ros e Ariel Ramirez, entre outros artistas (fonte: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/bartolome-palermo> acesso em agosto de 2014).

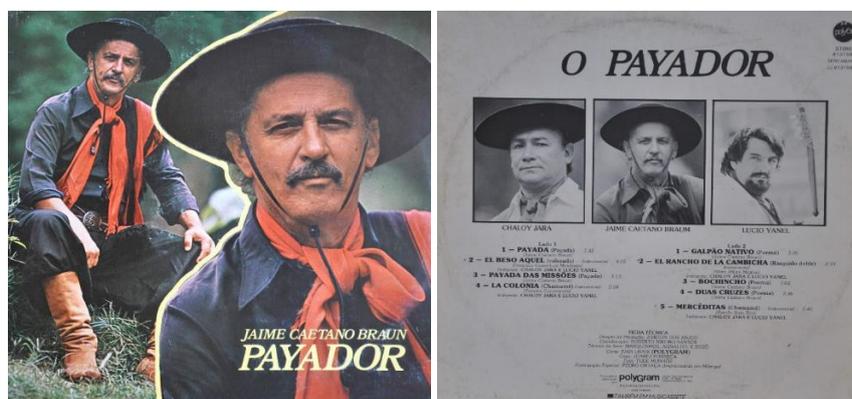
Adeus morena (GUARANY, 1982e) é uma rancheira, recolhida e adaptada por Noel Guarany. Já havia sido gravada no LP Destino Missioneiro, um do pouco discos de Noel que contam com a instrumentação mais complexa, com trabalho de dois ou mais violões e contrabaixo. Na versão de Para o que olha sem ver não tem a mesma força de interpretação de outrora de Noel. Mostra um desempenho mais “cansado”, provavelmente consequência das lides e batalhas que o cantor enfrentava. Mais uma vez um tema sobre a relação entre as territorialidades urbanas e rurais. Valoriza o rural e o desejo de voltar.

Neste disco o próprio Noel é a essência e a canção se faz como protesto contra as violações e injustiças sociais.

5.5.4 *Payador* (1983), de Jayme Caetano Braun

Este é o primeiro disco “solo” de Jayme (seu primeiro lançamento em disco, que data de 1976, foi em parceria com Noel Guarany, sendo que Noel interpreta quase todos os temas do disco). Já **Payador**, traz Jayme acompanhado por dois argentinos, radicados no Rio Grande do Sul, o “misionero” Chaloy Jara, no bandoneon e o “correntino” Lúcio Yanel, no violão. Jayme assina a composição dos cinco temas que interpreta, duas pajadas e três poemas, enquanto cinco temas instrumentais são intercalados por Yanel e Jara. A capa é de Juarez Fonseca, um dos mais conceituados jornalistas e críticos musicais do Rio Grande do Sul, e a produção de Ayrton dos Anjos, o Patinete.

Figura 20 – Capa do LP *Payador* (1983), de Jayme Caetano Braun



Fonte: Música Gaúcha para Download.

Pois bem, o disco começa com **Payada** (BRAUN, 1983b), declamada na voz grave e marcante de Braun. Nessa faixa o acompanhamento é feito por violões, trabalhando sobre ideias de milonga em tom menor. Jayme se propõem a percorrer “raízes, troncos, ramagens... ramagens, tronco, raiz. Vai das raízes, passa pelos troncos e chega nas ramagens, das ramagens volta ao tronco para chegar novamente a raiz. A letra remete logo as raízes do pago, que Braun encontra no índio “liberto, barbaresco e campeador”, cruzando fronteiras imprecisas do campo aberto, descampado sem divisas, sem longe nem perto, como afirma o payador. Essa é a origem da raça gaudéria.

“Um dia o jesuíta veio a esse rincão do planeta”, assim inaugura a miscigenação missioneira, Jayme narra o momento “em que as várzeas se ensanguentaram” para falar do primeiro embate de sua pajada, quando da expulsão dos bandeirantes. Não cita nomes, mas se refere a Batalha do Mbororé. Vai continuar pajando, agora sobre a Guerra Guaranítica, também não cita seu nome, mas seus abusos por parte das colônias ibéricas: “As violências e os abusos da Ibéria, Castela e Lácio”. Também vai condenar os estrategistas, sanguinários, mercenários e ícones da história dos invasores/conquistadores: “Se a história não os condena a mancha nunca se apaga!”

Mesmo com o massacre, o “eterno não morre, porque permaneço vivo”, então o índio permanece para se transformar em gaúcho, de forma poética declamada por Braun no verso: “o meu sangue rubro corre na velha raça gaudéria”. O local da epopeia do nascimento do gaúcho é o costado do Rio Uruguai “Junto ao mar doce Uruguai, rio do meu nascimento”. Rio que também serve historicamente como fronteira entre o Brasil e os países platinos. Apesar de chamar de “los hermanos”, evidenciando a aproximação cultural, não nega ser brasileiro, faz alusão a “linha verde amarela, peleando com os castelhanos” pra seguir “na bendita teimosia de continuar brasileiro”.

Braun ainda descreve diversos confrontos acontecidos com a presença dos gaúchos, como a Revolução Farroupilha, a Guerra do Paraguai, Revolta de 1893, 1923 e 24, e até da Segunda Guerra Mundial. Por fim, vai afirma: “A pátria é minha família! Não há Brasil sem Rio Grande/ E nem tirano que mande na alma de um farroupilha”. A identidade gaúcha e missioneira para Braun, tem origem no índio liberto, que depois da experiência missioneira se transforma em gaúcho, para depois também tornar-se brasileiro. Relaciona diferentes identidades, sem contrastá-las, pelo contrário, procura demonstrar como elas se conectam uma as outras.

A próxima faixa é **Payada das missões** (BRAUN, 1983c), onde Jaime apresenta sua linha genealógica, como “tetraneto de cacique/ bisneto de curandeira”, é onde justifica a ancestralidade indígena como razão de sua vida como cantor e payador. Parte então para justificar mais uma vez o índio como o primeiro deste território, “antes de ser espoliado / pelo ibérico estrangeiro”. Mas o índio que foi morto na guerra (guaranítica) se transformou em gaúcho, renasceu sobre a terra e assim se perpetuou. Afirma ser “irmão gêmeo de Sepé” que se transformou em payador ofício “mais crioulo”. Nos próximos versos expõe a razão do seu canto: marcar posição na luta entre os oprimidos e tiranos. Também vai falar de: farras, onde a presença da cordeona e da guitarra e o corpo doce da xirua¹⁴⁷ dão a linha do acontecido; lides campeiras; a infância, semente de um novo mundo; natureza e ecologia, através dos rios; as injustiças sociais, a pobreza dos índios. Por fim termina de forma mística: “Se acaso um dia, os feitores / Dos quatro pontos cardeais / Queimassem seus arsenais/ Mandando cultivar flores / Nós os payadores / Queimaríamos incenso / Berço do ancestral andejo / que peleava por um beijo / e morria por um lenço”. Aqui a própria identidade missioneira, que relaciona aos índios guaranis e ao dever do pajador de cantar sua terra, sem deixar de falar nos problemas ecológicos e sociais.

Já **galpão**¹⁴⁸ **nativo** (BRAUN, 1983d) é uma poesia mais antiga, já havia sido publicada em livro. Refere-se ao galpão como localizado na pampa verde-amarela, assim separando da história castelhana. Também vai se afirmar como rio-grandense. Descreve o galpão como herança indígena, relacionando a figura de Sepé. Galpão que virou oficina de pátria. Galpão é também “legendária catedral / de pátria e de pampa largo / No ritual do mate amargo”. Mostra seu apego ao galpão e as coisas da pampa: “o campo aberto e o pingo pastando perto”, que se quando morrer, não tiver isso na lá em cima”, “retorno a velha planura / pra ser gaúcho de novo”. Mais uma vez a identidade gaúcha e missioneira se faz presente

Bochincho¹⁴⁹ (BRAUN, 1983e) é provavelmente a poesia mais conhecida de Jayme. Já havia sido gravada na interpretação de Noel Guarany, solito pajando e ao violão, no disco Payador – Pampa – Guitarra. Em bochincho, Jayme descreve uma briga, um reboliço acontecido no baile. É o próprio narrador que participa dos fatos

¹⁴⁷ Feminino de xiru, mulher índia.

¹⁴⁸ Construção rústica, coberta de Santa-fé, característico do Rio Grande do Sul, de origem indígena.

¹⁴⁹ Baile de plebe, arrasta-pé, também é sinônimo de desordem, briga, anarquia.

ocorridos, ao dançar com uma das chinas, que “era” do dono do bochincho. Acaba brigando, passa no fecho o dono do estabelecimento, e sai pela porta da frente em meio a um ferrenho tiroteio. Não bastasse isso, cruza o Uruguai a nado.

Duas Cruzes (BRAUN, 1983f) é a última das poesias do disco, tem como tema dois irmãos gêmeos um taurino e outro mauro, órfão de pai que morreu na guerra. Os dois são mortos na mesma ocasião, e a mãe que ficou solita ascende vela pra velar as cruzes. A valentia, própria da identidade gaúcha, aqui tem o fim trágico com a morte dos dois irmãos.

Já os instrumentais, estão marcados por temas argentinos. O primeiro a aparecer é **El beso aquel** (CASIS; MENDOZZA, 1983), de Francisco Casis¹⁵⁰ e Luiz Mendoza¹⁵¹, um valseado. **La colônia** (COCOMAROLA, 1983) é um tema de Transito Cocomarola¹⁵², correntino que é considerado um dos mais importantes nomes do chamamé. **El rancho de la cambicha** (MEDINA, 1983) é de Mário Millan Medina¹⁵³, foi gravado também por Noel Guarany, em versão cantada. Por fim **Merceditas** (RIOS, 1983) de Ramon Sixto Rios¹⁵⁴, provavelmente um dos chamamés mais conhecidos no Brasil, já havia sido gravado nos anos 1960 em português pela dupla sertaneja Belmonte e Amaraí¹⁵⁵. Todos os temas instrumentais contam com a interpretação primorosa de Chaloy no bandoneon e Yanel no violão, intercalando-se as funções de solo e acompanhamento.

¹⁵⁰ Bandoneonista e compositor, natural de La Paz, Província de Santa Fé, Argentina, radicado em Buenos Aires (fonte: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/pancho-casis> acesso em agosto de 2014).

¹⁵¹ Luis Mendoza. Ator, escritor e compositor, natural de Bella Vista, província de Corrientes, radicado em Buenos Aires (fonte: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/luis-mendoza> acesso em agosto de 2014).

¹⁵² Nasceu em San Cosme, província de Corrientes, Argentina. Sua destacada trajetória lhe valeu o título de “Taita del Chamamé” (ou o Pai do Chamamé). Acordeonista e bandoneonista, compôs temas de grande êxito como Km 11 e Puente Pexoa (fonte: <http://www.chamame.com.br/transito-cocomarola> acesso em agosto de 2014).

¹⁵³ Cantor, compositor e violonista argentino. Natural de Goya, província de Corrientes. Chamamecero, teria sido um dos precursores do gênero rasguido doble (fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Mill%C3%A1n_Medina acesso em agosto de 2014).

¹⁵⁴ Violonista e compositor, nasceu em Federación, província de Entre Rios, Argentina. Radicado em Buenos Aires, compôs um dos maiores êxitos do chamamé, o tema Merceditas (fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Sixto_R%C3%ADos acesso em agosto de 2014).

¹⁵⁵ Dupla sertaneja formada em São Paulo na metade da década de 1960. Considerados inovadores no estilo, a dupla acabou abruptamente com o falecimento de Belmonte em acidente automobilístico no início dos anos 1970 (fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/belmonte-e-amarai/dados-artisticos> acesso em agosto de 2014).

O Conceito geral que se extrai deste disco é composto pela figura do Payador Missioneiro, estreando com toda pompa.

5.5.5 *Canto dos Livres* (1983), de Cenair Maicá

Canto dos Livres foi lançado em 1983, pela gravadora WEA Discos LTDA. Apesar da gravadora ser do centro do país, o disco foi gravado no antigo estúdio da ISAEC, em Porto Alegre. *Canto dos Livres* contou com a execução de Cenair Maicá, como intérprete vocal, violão e acordeom e com o maestro argentino Chaloy Jara, que além de fazer os arranjos, gravou bandoneon e requinto. Além desses contou a participação de dois músicos do grupo Os Mirins¹⁵⁶, o violonista Oscar Soares¹⁵⁷ e o baixista Francisco Castilhos¹⁵⁸. Bruno Neher¹⁵⁹, compositor e mentor do grupo teuto alemão “Os três Xirús”, assina a produção e também executa o piano de “O Louco”, enquanto De Santana é o responsável pelas percussões do disco. A constância do estúdio da ISAEC e a participação de músicos residentes em Porto Alegre mostra que a territorialidade da música dos Troncos tem relação com a Capital do Estado.

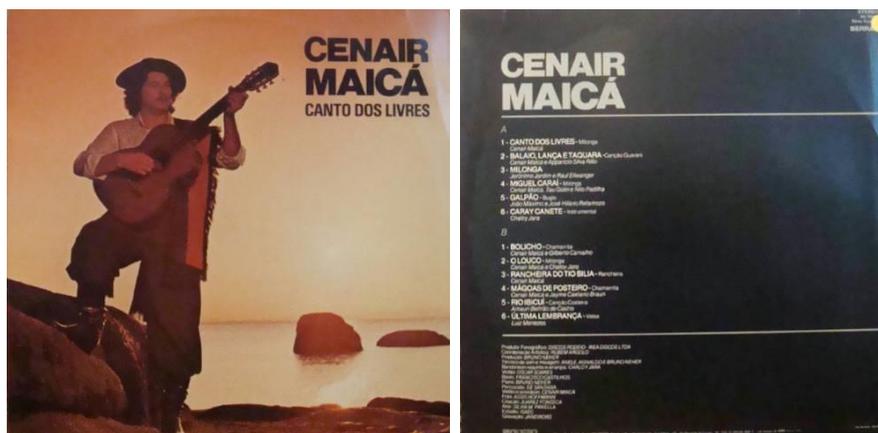
¹⁵⁶ No disco posterior de Cenair, *Meu Canto*, além da participação de Oscar Soares e Francisco, também está presente o acordeom de Albino Manique, formando o trio básico dos Mirins, (que diga-se de passagem foi responsável por uma boa parcela dos registros fonográficos da Música Regional Gaúcha nos anos 1970 e 1980, atuando ao lado de nomes como Teixeira, Gilde de Freitas, Renato Borghetti, entre tantos outros)

¹⁵⁷ Violonista, guitarrista, cantor, compositor e produtor. Natural de Porto Alegre, integrou os grupos Os Mirins e Som Campeiro (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Mirins acesso em agosto de 2014).

¹⁵⁸ Violonista, contrabaixista, cantor e compositor. Natural de São Francisco de Paulo, “Xico Castilhos” foi um dos fundadores do grupo Os Mirins. É considerado um dos pioneiros na execução do contrabaixo elétrico na Música Regional Gaúcha (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Castilhos acesso em agosto de 2014).

¹⁵⁹ Músico, compositor e produtor. Natural de Panambi, um dos fundadores do grupo Os Três Xirus (MANN, 2002).

Figura 21 – Capa do *Canto dos Livres* (1983), de Cenair Maicá



Fonte: Música Gaúcha para Download.

Consta que o disco acabou censurado na época de seu lançamento, em razão da canção que dá nome ao disco, **Canto dos Livres** (MAICÁ, 1983a). É essa música que abre o LP, já dando ares da vocação do cantador: “se meu destino é cantar, eu canto”, ou então em outra passagem em que afirma viver cantando para “aliviar seu padecer”. Se cantar, para Cenair, faz parte do seu destino aqui na Terra, o cantador não esconde suas escolhas do porque abre seu peito, colocando sua voz para cantar com o povo e reverenciando a natureza através do canto dos pássaros: alegria no alvorecer, o anúncio da chuva, o anoitecer. Acreditamos que a canção foi censurada por versos como esse: “Hay os que cantam desditas de amores / por conveniência agradando senhores / Mas os que vivem a cantar sem patrão/ tocam nas cordas do seu coração.”

Balaio, lança e taquara (RILLO; MAICÁ, 1983), parceria com Apparício Silva Rillo, segue essa linha denunciante, alarmando pela situação de indignação por qual passavam os grupos guaranis na época, em contraponto ao tempo de prosperidade de quando do “império das missões”. Para essa comparação se utiliza da taquara, que ontem foi lança, na defesa das reduções, e hoje se torna balaio, única fonte de renda dos guaranis à beira das estradas. Também uma canção engajada, fala de problemas sociais, fala dos índios guaranis, marginalizados na sociedade

Milonga (ELLWANGER; JARDIM, 1983) é uma composição de Raul Ellwanger¹⁶⁰ e Jerônimo Jardim¹⁶¹, dupla radicada em Porto Alegre e que sempre

¹⁶⁰ Músico, compositor, produtor. Natural de Porto Alegre. Destacado compositor, já teve canções gravadas por Elis Regina, Mercedes Sosa, Leon Gieco, entre outros (MANN, 2002).

¹⁶¹ Cantor, violonista e compositor, natural de Jaguarão-RS. Nos anos 1970 vem a residir em Porto Alegre, onde monta o grupo Pentagrama (MANN, 2002).

flertou a conexão de uma música regional com ares mais modernos, urbanos. Milonga é um “agreste fruto campeiro que chega doce a cidade” para clamar por liberdade na América Latina.

Miguel Carai (MAICÁ; GOLIN; PADILHA, 1983) é uma parceria de Cenair com o então estudante de Santa Maria Tau Golin¹⁶² (jornalista, historiador e escritor) e com Nito Padilha¹⁶³. Fala de Miguel Carai, também conhecido por Miguel Ayala Garay, um cacique minuano que segundo Aurélio Porto teria sido o primeiro gaúcho. **Caray Canete** (JARA, 1983) é um belo tema instrumental, de autoria de Chaloy Jara e executada pelo próprio autor em seu bandoneon, mais um ponto de conexão com o que há de música missioneira do outro lado da fronteira.

Galpão (MÁXIMO; RETAMOZO, 1983), de João Máximo e José Hilário Retamozo, faz referência a esse primitivo local, considerando como escola campeira do gaúcho. O galpão é um local sagrado, elemento cultural que vem da cultura guarani, se incorporou às Missões e se disseminou por todo Estado do Rio Grande do Sul. Articula então três identidades: guarani, missioneira e gaúcha.

Também próprio da identidade gaúcha é a instituição do **Bolicho**¹⁶⁴ (CARVALHO; MAICÁ, 1983). Casa de comércio, muitas vezes de beira estrada, são referências a locais de vínculos sociais dos gaúchos. Enquanto o Galpão é mais primitivo, o bolicho já traz ares de modernidade da compra e venda, das trocas monetárias. É ponto de conexão dos territórios rurais e urbanos.

Rancheira do Tio Bilia (MAICÁ, 1983c) homenageia Tio Bilia, gaiteiro que fez sua trajetória na cidade de Santo Ângelo, ícone da gaita ponto e referência de gaiteiros modernos como Gilberto Monteiro¹⁶⁵ e Renato Borghetti. Mais uma citação a gaita de oito baixos, instrumento referência na região.

A temática social de Canto dos Livres retorna com força em duas canções: **O louco** (JARA; MAICÁ, 1983), parceria com Chaloy, aborda a loucura daquele que já foi campeiro, e agora anda pelas cidades levando sua tropa imaginária. Teria sido o progresso culpado pelo descaso? perguntam os autores. A loucura do campeiro

¹⁶² Jornalista, compositor, escritor e professor universitário. Alguns de seus livros foram abordados no capítulo anterior dessa dissertação.

¹⁶³ Nerci Maidana Padilha, natural de Santo Ângelo, músico e proprietário do Bar do Nito em Porto Alegre.

¹⁶⁴ Pequena casa de negócios.

¹⁶⁵ Natural de Santiago-RS, gaiteiro e compositor. Gravou com Cenair Maicá e Jayme Caetano Braun, entre outros tantos. Compositor do tema “Milonga para as missões”, regravação por inúmeros artistas, entre eles Renato Borghetti e a dupla Victor & Leo (fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/gilberto-monteiro/dados-artisticos> acesso em agosto de 2014).

também se vincula a mudança de territorialidade, do rural para o urbano, e o seu progresso. Usando outras ervas e outros fumos, o tropeiro louco anda sem rumo. No final da música deixa um questionamento: “quem sabe o sonho do louco/ é melhor que outra vida.

Já **Mágoas de Posteiro** (MAICÁ; BRAUN, 1983) é uma parceria de Cenair com Jayme Caetano Braun. Retrata um antigo posteiro que retorna ao local onde foi sua querência e mal consegue reconhecer a terra onde morava: “campo lavrado no lugar que era potreiro / campo lavrado no pelado do rodeio”. A mudança na paisagem não fica apenas no visual, os sons também mudam “o ronco estanho do trator substituindo / a voz dos pastos, da ternura e da inocência”. Mágoas de posteiro, gravada a mais de 30 anos, também faz uma dura crítica as monoculturas da região, hoje tomada pelos grãos (principalmente soja, mas também trigo e milho), critica muito comum dos ambientalistas de nossos dias, esse tema ainda hoje praticamente não é tratado em canções da Música Regional Gaúcha. A canção aborda a mudança de paisagem e transformação da região, de um rural de pecuária tradicional para as modernas lavouras de grãos.

Para encerrar o disco, uma canção de amor ao rio, tema muito frequente na obra de Cenair (tanto que ficou conhecido como o Cantor das Águas). Dessa vez não é sobre o Rio Uruguai, mas sobre um afluente, que dá nome a canção: **Rio Ibicuí** (CASTRO, 1983). Aborda pescarias, com as barracas montadas, a luz da lua, onde roda o chimarrão, se contam os causos, etc.

Para encerrar o disco Cenair regrava uma valsa de Luiz Menezes¹⁶⁶, **Última lembrança** (MENEZES, 1983), tema de amor e saudade.

O que predomina neste disco é o canto social e livre Cenair Maicá.

5.5.6 Troncos Missioneiros (1988), de Noel, Ortaça, Jayme e Cenair

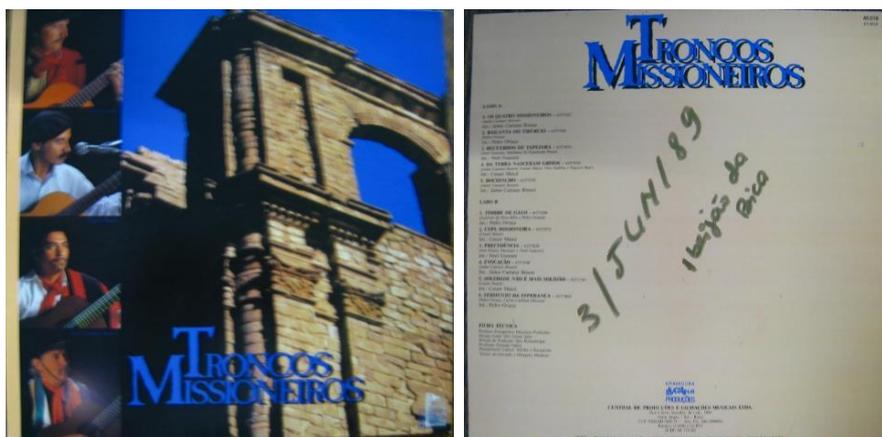
Troncos Missioneiros foi lançado em 1988 pela Discoteca, e relançado em Compact Disc pela USA Discos. Nele estão contidos os últimos registros fonográficos de Cenair Maicá, que viria a falecer em 1989 e de Noel Guarany, que estava retirado da vida artística, e que gravou também na mesma época o LP **A volta do Payador**¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Cantor, compositor, poeta e radialista, natural de Quaraí-RS (MANN, 2002).

¹⁶⁷ No disco Noel participa do Lado A, deixando o Lado B para a interpretação dos missioneiros João

Não encontramos nenhuma informação sobre ficha técnica e músicos participantes. Na capa, a foto das ruínas de São Miguel a direita e, no canto a esquerda os Quatro Troncos Missioneiros: Cenair, Noel, Ortaça e Jayme. Detalhe que todos aparecem na foto em punhado o violão, mesmo Jayme de quem se afirmava não saber tocar o instrumento. São 11 músicas no disco, 3 de cada, com exceção de Noel que interpreta duas. Não há parcerias vocais, cada intérprete é o único solista vocal de sua faixa.

Figura 22 - *Troncos Missioneiros* (1988), de Noel, Ortaça, Jayme e Cenair



Fonte: Acervo do Museu do Som Regional do IGTF

Na primeira faixa, Jayme apresenta **Os quatro Missioneiros** (BRAUN, 1988), na ordem, Ortaça, Noel, Cenair e o próprio Jayme, ressaltando suas particularidades e suas lutas em comum. Os quatro cernes de angico, “unidos num mesmo abraço, são tentos do mesmo laço”. Jayme apresenta cada um dos cantadores os relacionando com suas canções. Noel Guarany com sua Baixada do Manduca, Pedro Ortaça com a Bailanta do Tibúrcio, e Cenair Maicá com o Baile do Sapucay.

A segunda faixa é a própria **Bailanta do Tibúrcio** (ORTAÇA, 1988a), um dos grandes sucessos de Pedro Ortaça. Foi regravada no ano de 1991 no disco apontando o Rumo. Bailanta fala de vertente, cerne e raiz, é a própria escola musical de Pedro Ortaça, que aprendeu a tocar com os pais, que também eram músicos, em bailantas do interior. No caso da bailanta do Tibúrcio, essa acontecia lá no Pontão, interior de Bossoroca. Não faltava vinho, cachaça e bons gaiteiros para animar a festa, como também as comidas típicas: batata, mandioca, milho assado (plantado no saraquá) feijão preto (debulhado na bordoadá do manguá). Também tinha queijo, ambrosia,

melado, bolo frito e rapadura, numa terra que era de fartura e diversidade. Próprio da identidade missioneira é um amálgama cultural: de plantios guaranis (batata, mandioca, milho, feijão) com alimentação que ibéricos trouxeram (queijo e ambrosia, provindos da pecuária), melado e rapadura (da cana de açúcar).

Recuerdos de tapejara (GUARANY, 1988a)¹⁶⁸ é um poema de Aureliano de Figueiredo Pinto, musicado por Noel Guarany. Fala de um mundo rural, e dos seus elementos: o frio, galpão, fundo de estância, berro de touro, bochincho, o pala (flor de vicunha), laço boleadeiras, aperos, pingos (cavalos). Acompanhada por Noel solito ao violão, já quase sem voz, ora cantando ora declamando.

Cenair interpreta o próximo tema **Da terra nasceram gritos** (MAICÁ, 1988b), parceria com do próprio interprete com Jayme Caetano Braun, Nito Padilha, Maestro Bury¹⁶⁹. Da terra nasceram gritos não era inédita, havia participado da Califórnia da Canção de 1985, quando foi interpretada por Daniel Torres¹⁷⁰ e João de Almeida Neto¹⁷¹. É uma poesia de luta, fala da expulsão dos campos, dos gritos de terra, dos sem-terra, já que há tanta terra e pouco dono (latifúndio e concentração de terras), reverencia a natureza e seus elementos primordiais, rio, sol, vento, terra. Fala dos tipos sociais despossuídos, já que gaúcho não é apenas aquele que doma, mas também os tropeiros, ervateiros, quileiros, chibeiros, bem como suas ferramentas, utensílios e vestimentas, os arados, saraquá, as alpargatas. A identidade do sem terra, na forma de diferentes identidades a partir da sua relação com o trabalho (tropeiros, ervateiros, quileiros e chibeiros)

Por sua vez, Jayme volta com **Bochincho** (BRAUN, 1988b), que apesar do mesmo nome, não é a mesma poesia famosa que já havia gravado. O payador descreve outro bochincho, também marcado pela valentia, onde estão presentes a china (que deu um carão), maula brasina, cordeona, gaita das missas charruas. Diferente do outro bochincho em que o narrador se sai bem ao fim de tudo, nesse o valente fica arrependido de seu ato de cortar uma gaita ao meio.

Pedro Ortaça vem em parceria com Apparício Silva Rillo, na clássica **Timbre de Galo** (ORTAÇA, 1988a), regravado pelo autor no disco homônimo, de 1989. É uma

¹⁶⁸ Vaqueano, conhecedor dos caminhos, guia.

¹⁶⁹ Nasceu na Finlândia, mas desde cedo morou na Argentina. Gravou o último disco de Cenair, Meu Canto e também um disco com Jayme.

¹⁷⁰ Cantor, compositor, natural de Santa Vitória do Palmar-RS. Filho de pai chileno e mãe argentina, cresceu no Uruguai. (fonte: www.danieltorres.com.br acesso em agosto de 2014).

¹⁷¹ Cantor e compositor natural de Uruguiana (MANN, 2002).

evocação ao Rio Grande do Sul e o seu rural, fala do passado, valoriza a grossura, o berro de touro e as patas de cavalo. Temas da identidade gaúcha, aqui fortemente vinculada ao território do Rio Grande do Sul.

Cenair Maicá volta com **Cepa Missioneira** (MAICÁ, 1988a), fala da cepa, da origem: missioneiro, do Rio Uruguai, dos ervais, do sapucay, da garganta guarany, de canto e terra.

Precedência (GUARANY, 1988b) é parceria de Noel Guarany com Noé Machado¹⁷², representa o conflito entre os gringos (estrangeiros) com os ancestrais (índios); aborda o gado, tesouro da redução, das consequências do índio cativo na reserva (prisão), enquanto o campo nativo virou erosão pela ação lavoureira do gringo granjeiro. Se coloca na posição do nativo ancestral. Defende a experiência missioneira e valoriza a pecuária, a partir do gado frente a mudança de paisagem na região promovida pela agricultura modernizada.

Jayme Caetano Braun traz **Evocação** (1988c), onde cita Argentino Luna¹⁷³ (cantor Argentino). Mais uma evocação do campo (rural) e seus elementos, cambona, amargo, galpão, guitarra, berro de gado.

Cenair Maicá retorna com mais um tema de sua autoria, **Soledade não é mais solidão** (1988c). Cidade onde passou os últimos anos de sua vida, ao lado de sua última companheira, Issara. Fala da Serra do Botucaraí, do garimpo e suas pedras preciosas. “Galopar de Chapecó a soledade” é uma referência a outra cidade muito visitada por Cenair, Chapecó-SC.

Por fim, **Fermento da Esperança** (CARDINAL; ORTAÇA, 1988), é uma parceria de Pedro Ortaça com Carlos Cardinal¹⁷⁴. Faz referência ao período das missões e das reduções, onde havia pão para todos. Ponto de partida para as missões se levantar de onde caiu, no tempo presente. Também traz lembranças de infância, como repartir o pão e o fermento da esperança, uma mensagem positiva, otimista para encerrar o disco.

¹⁷² Acreditamos tratar-se de Noé Teixeira Machado, que integrou a dupla Irmãos Teixeira e foi prefeito de São Luiz Gonzaga entre 1989 e 1992.

¹⁷³ Cantor, compositor e pajador argentino, natural da província de Buenos Aires. (fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Argentino_Luna acesso em agosto de 2014).

¹⁷⁴ Compositor e político, natural de Bossoroca-RS. Já foi deputado e prefeito da cidade de Garruchos-RS.

Este disco, expressa, então, pela apresentação dos Quatro Troncos de angico, considerados como cernes da Música Missioneira.

5.5.6 *De igual pra igual* (2010), de Pedro Ortaça

De igual pra igual foi lançado em 2010, produzido pela ACIT, com direção artística de Édison Campagna¹⁷⁵, Pedro Ortaça e Gabriel Ortaça¹⁷⁶. Edison produziu boa parte dos discos de Pedro Ortaça e em **De igual pra igual** tocou contrabaixo em todas as faixas. O baixo é um instrumento presentes nos discos de Pedro Ortaça, embora não esteja em apresentações ao vivo. Outros músicos que participam são Juliano Trindade¹⁷⁷. No disco de Ortaça, Bonitinho toca violão em quase todas as faixas, geralmente fazendo fraseados, e também o guitarrón¹⁷⁸. No disco também está presente o trabalho percussivo de Fernando do Ó¹⁷⁹, percussionista que já gravou muitos trabalhos de diferentes concepções na música do Rio Grande do Sul. Gabriel Ortaça, filho de Pedro, além de produzir o disco, também toca o guitarrón, canta e toca acordeom, e também assina parcerias com o pai. A capa traz Pedro Ortaça empunhando seu guitarrón, tendo ao fundo a imagem das Ruínas de São Miguel. No disco não constam informações sobre gêneros das canções gravadas.

¹⁷⁵ Músico e produtor, diretor da gravadora ACIT.

¹⁷⁶ Cantor, compositor, gaiteiro e violonista. Filho de Pedro Ortaça, desde cedo acompanha o pai em gravações e shows. Com apenas 15 anos gravou seu primeiro disco instrumental, em parceria com o irmão Alberto (fonte: www.pedroortaça.com.br).

¹⁷⁷ Conhecido como Bonitinho, natural de Itaqui, guitarrista do grupo Eco do Minuano e Bonitinho, banda com atuação em bailes e com muitos discos lançados

¹⁷⁸ Guitarrón...

¹⁷⁹ Percussionista e baterista, natural de Santa Maria-RS (fonte: www.dicionariompb.com.br/fernando-do-o acesso em agosto de 2014).

Figura 23 – Capa do CD *De igual pra igual* (2010), de Pedro Ortaça



Fonte: arquivo pessoal de Iuri Daniel Barbosa

De igual pra igual (ORTAÇA; DARDE, 2010a) dá nome e também abre o disco. Uma parceria de Ortaça com Vaine Darde¹⁸⁰. Fala do dom de cantador, que já nasceu com Ortaça, que também se afirma “taura, mescla de bugre e povoeiro”. O refrão é uma referência pela igualdade, onde diz: “pra mim não tem maioral”. Talvez seja uma resposta a algum desafeto, ou uma referência a alguma rixa em torno de ser um “maioral”. Muito centrada na sua auto afirmação. Termina com frases bonitas como “Se a vida numa manobra passa por cima de mim/ É do pedaço que sobra que eu recomeço do fim”.

Outra parceria de Vaine Darde e Ortaça é **Cerne e pedra de Taipa** (ORTAÇA; DARDE, 2010b). Faz referência ao Tratado de Tordesilhas, do qual afirma não ter participado da partilha: “me deixaram fora dos riscos de Tordesilhas”. Vai falar do Rio Grande, da odisseia Farrapa, “Nas reduções, nas aldeias por esta pampa infinita”.

A segunda faixa é **Potro gatiado** (ORTAÇA; GRANDE, 2010), parceria de Ortaça com Quide Grande¹⁸¹. Fala da vida de um ginete, que a convite dum fazendeiro vai a uma estância com o desafio de domar um potro gateado. Mais uma música falando sobre cavalos e lides campeiras. No fim da música, o potro fica amansado, pra rodeio e marcação. Mais do que isso, virou “montaria de confiança para filha do patrão”. Tema constante na identidade gaúcha, o cavalo, aqui relacionado a atividade da doma.

¹⁸⁰ Compositor e poeta, natural de Uruguaiana-RS, tem parcerias com Gaúcho da Fronteira, Luiz Carlos Borges, Éltton Saldanha, entre outros (fonte: www.dicionariompb.com.br/vaine-darde acesso em agosto de 2014).

¹⁸¹ Poeta de Itaqui.

Xucra (ORTAÇA; ORTAÇA; RETAMOZZO, 2010) é uma parceria de Pedro e Gabriel com José Hillário Retamozzo¹⁸². Xucra fala de amores, mais precisamente da saudade da caborteira. Compara a saudade com uma potranca, que não há quem dome, “é bicho que não se amansa / nunca serve pra encilha”.

Já **Pau Ferro** (ORTAÇA; ORTAÇA; CARDINAL, 2010) tem letra de Carlos Cardinal e música de Pedro e Gabriel Ortaça. Nessa canção o diferencial é a interpretação vocal de Gabriel Ortaça. Também tem letra de Cardinal a canção Viver em paz, essa musicada somente por Pedro Ortaça, que fala do tropeiro que está ficando velho e precisa largar a tropa

Sabedoria do tempo (ORTAÇA; VILLAGRAN, 2010) é parceria de Ortaça com Edílson Villagran¹⁸³. **Zaino requeimado** (ORTAÇA; FONTELLA, 2010), parceria de Ortaça com Júlio Fontella fala de seu cavalo, que veio contrabandeado das bandas do Alvear (cidade vizinha de Itaqui). A amizade é tanta, que “o macanudo conhece meu pensamento”. Termina valorizando o zaino requeimado, “este cavalo para mim vale um tesouro / muito mais que prata e ouro por que o zaino é meu amigo / não vendo, não alugo, mas empresto / pra china que passar o resto da vida comigo.” Outra canção sobre a identidade gaúcha e o cavalo, aqui se vincula a uma história amorosa.

Para ti (ORTAÇA; ORTAÇA; SAMPAIO; MULLER, 2010) “Canto Cambá”, parceria de Pedro e Gabriel Ortaça com João Sampaio e Diego Muller. Um chamamé a duas vozes, com letra em espanhol e vocábulo em guarani. Aqui presente a relação com a identidade guarani dos países vizinhos, misturando duas línguas (espanhol com guarani)

Pago vago (ORTAÇA; ORTAÇA; RILLO, 2010) é parceria da dupla Gabriel e Pedro Ortaça com Apparício Silva Rillo. Provavelmente é uma parceria póstuma, já que o poeta faleceu em 1995. Traz a letra que “vago é o meu pago” e qual o destino do cantor é a cruz de sustentá-lo “nos alicerces de vento do meu canto”

Namoro de grosso (ORTAÇA; GRANDE; SAMPAIO, 2010) traz parceria de Pedro Ortaça com dois poetas de Itaqui, Quide Grande e João Sampaio. Fala do namoro de um grosso, xirú lá da campanha com uma mocinha metida a finória.

¹⁸² Retamozzo, nascido em São Borja, em 1940, faleceu em 2004, em Porto Alegre. Era coronel da reserva e Poeta, foi autor do Hino de pelo menos três municípios: Rosário do Sul, São Luiz Gonzaga e São Miguel das Missões.

¹⁸³ Radialista, poeta e compositor de Rio Pardo.

Já **Costeiro** (BICCA, 2010), de Pedro Bicca¹⁸⁴, retrata a vida do homem que vive à beira dos rios. Própria de uma identidade costeira, ou ribeirinha,

Para terminar o disco, **Lobisome esperto** (SANTANA, 2010), de José Daltro Santana, mesmo compositor de Deixa de arte Nicolau, do primeiro disco de Ortaça. Essa foi recolhida e adaptada por Pedro Ortaça, tem melodia que as vezes se assemelha a um Romance do pala velho. A letra, em tom satírico fala da luta de diária de quem não tem dinheiro. No caso do personagem da música, acaba se transformando em lobisomem para não pagar a conta do bolicho a mulher do bolicheiro.

O que se depreende de predominante nesta obra é a ideia de familiaridade e herança, que de Ortaça (Pedro) para Ortaça (Gabriel), segue em família a Música Missioneira.

5.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A trajetória dos Quatro Troncos é marcada muitas semelhanças entre eles. Nasceram no campo e vivenciaram o ambiente rural. Jayme é da localidade de Timbaúva, município de Bossoroca-RS; Noel, da própria cidade de Bossoroca-RS; Ortaça, da localidade de Pontão, também do município de Bossoroca-RS; e Cenair, da localidade de Águas Frias, município de Tucunduva-RS. Ainda na infância migraram para as cidades da região. Jayme, Noel e Ortaça para São Luiz Gonzaga-RS e Cenair para Santo Ângelo-RS. Todos, por algum momento da vida, residiram ou trabalharam na capital Porto Alegre, cidade onde Jayme viveu desde 1960 e está sepultado. A partir das informações que encontramos na bibliografia, Noel viveu em diversas cidades do Rio Grande do Sul, além de São Luiz Gonzaga: Tramandaí, Itaqui e Santa Maria, (onde veio a falecer). Cenair passou seus últimos anos em Soledade. Tiveram profissões paralelas a de artista, destacando a de radialista, na qual todos atuaram, mas também agricultor e changueiro (Ortaça); balseiro e tarefeiro (Noel); dono de restaurante e vendedor (Cenair); bolicheiro e funcionário público (Jayme).

A partir dos sete discos que analisamos, pode se ver que duas representações identitárias são mais presentes. A identidade missioneira tem referência central na experiência histórica das 30 Reduções dos Guaranis. Assim configura-se uma

¹⁸⁴ Cantor e compositor.

territorialidade histórica que abarca porções de distintos países: Paraguai, Argentina, Brasil e Uruguai. Nas letras das composições são bastante presentes fatos como o apogeu da civilização missioneira, a Guerra Guaranítica, a localidade das Ruínas de São Miguel e a figuras de Sepé Tiarajú, e dos índios guaranis, marginalizados na sua própria terra.

A identidade guarani também se configura como uma territorialidade sem fronteira, aliás, aqui está assentada milênios antes das fronteiras e demarcações promovidas pelos invasores europeus. Nas canções dos Troncos, há pouca referência aos guaranis antes da chegada dos Ibéricos. Está mais ligada ao apogeu das Reduções, tempo de prosperidade, relacionando-a ao presente, o guarani marginalizado. Mas também conecta o índio a outras realidades e experiências latino-americanas. Apesar da importância das Reduções, a identidade missioneira também é um amálgama que sintetiza a formação histórica da região, marcada pela presença de distintas etnias. Essa vertente popular aparece com força nos temas folclóricos: recolhidos e adaptados, por Jayme, Noel e Ortaça. Geralmente falam de causos, contam histórias de festas, bailes, brigas e desavenças, domas e peleias. As transformações da atividade produtiva da região (da pecuária tradicional para a moderna agricultura de grãos) e suas consequências, como o êxodo rural, não passam despercebidas: explicitado no conflito entre territorialidades do campo e das cidades. O rechaço ao urbano, e a valorização dos costumes e do modo de viver do campo parecem unanimidade.

Já a identidade gaúcha tem como figura central um personagem, o gaúcho ou, gaudério. Esse era o homem despossuído que vagava pelos campos sem fim em busca de gado selvagem. De termo pejorativo, o termo gaúcho é ressignificado e passa a designar o habitante rural do Rio Grande do Sul, bem como o correlato “gaucho” para argentinos e uruguaios. A principal atividade econômica da identidade gaúcha é a pecuária bovina tradicional, incluindo as lides de campo, rodeio e marcação. Outro elemento central na identidade gaúcha é o cavalo: muito mais do que meio de transporte, também é tido como amigo inseparável do gaúcho, nas lides, nas farras, ou mesmo para visitar a namorada (prenda ou chinoca). O peão sem posses também se faz presente, assim como o tropeiro, ervateiro, quileiros e chibeiros. A mulher, nas poucas vezes aparece como protagonista, está na obra de Noel Guarany (tal qual em suas chamarritas). Um tema próprio da identidade gaúcha sul-riograndense é a vinculação histórica a Revolução Farroupilha (1835-1845), mais presente na obra de

Jayme e Ortaça. A identidade gaúcha também a vincula à representações da identidade brasileira, especialmente marcada pela defesa da fronteira e das cores verde-amarela. Essa vinculação, como se vê é trazida pela importância do papel regional do entrecchoque territorial. Todavia, essa vivência também lhe confere o valor do contato cultural que lhe agrega a diferença regional.

O termo gaúcho missioneiro simboliza uma especificidade regional de gaúcho (como uma regionalidade no interior da outra), que também é hibridismo cultural da representação de duas identidades: missioneira e gaúcha. Para isso há pontos de conexões, parece que os mais fortes a atividade de pecuária e a relação com o cavalo. Não por acaso, tal atividade tem início no atual território do Rio Grande do Sul, a partir da experiência das estâncias missioneiras, que dão origem a diversas localidades gaúchas, ponto de partida para a pecuária no Estado. A partir daí, o gaúcho missioneiro está presente principalmente em obras de Jayme e de Ortaça. A partir da música essa referência vai encontrar eco acadêmico, no trabalho de Roselene Pommer, sobre a identidade missioneira.

A Música Missioneira produzida pelos Quatros Troncos, marca profundas relações com a Música Regional Gaúcha, já desde a gravação do primeiro disco de Noel Guarani em 1971, considerando-se tanto os aspectos de gêneros (vanera, xote), como de instrumentação (gaita ponto, violão). Ao mesmo tempo parece buscar diferenciação a partir do conteúdo crítico-social das letras (principalmente no trabalho de Noel e de Cenair) e pela postura de enfrentamento às instituições formais, como o MTG, de estilo conservador; os Festivais Nativistas, por causa das limitações de sua concepção; os CTGs, por limitarem-se a promoção e cultura do baile, combinado à elegia ao churrasco e à cerveja; o ECAD e a Ordem dos Músicos.

As raízes da Música Missioneira foram buscadas nos países vizinhos e no repertório popular da região. Da vizinha Argentina foram feitas regravações de Atahualpa Yupanqui, Transito Cocomarola, Anibal Sampayo¹⁸⁵, Osvaldo Sosa Cordeiro, Mário Milan Medina, Damásio Esquivel¹⁸⁶, Roberto Galarza, Damázio Esquivel, Francisco Casis, Ramon Sixto Rios, Luis Mendoza. Mas, carrega-se

¹⁸⁵ Cantor e compositor, natural de Paysandu, Uruguai. Compositor de Rio de los Pájaros, regravados por inúmeros artistas, entre eles Noel Guarany (fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/An%C3%ADbal_Sampayo).

¹⁸⁶ Natural de Rosário, Província de Santa Fé (Argentina). Bandoneonista, compositor e cantor, foi um dos precursores do chamamé: ainda muito jovem atuou com Samuel Aguayo, Félix Perez Cardoso. Formou o Sexteto Guarani, por onde passaram grandes instrumentistas do gênero (fonte: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/damasio-esquivel>).

também, a influência da própria cultura popular das missões, como a que se faz presente na atuação de gaiteiros, tais quais Tio Bilia (homenageado por Cenair) e Reduzino Malaquias (que tocou com Noel Guarany e Pedro Ortaça). Eles são mais velhos que os Troncos, embora comecem a fazer seus primeiros registros depois dos anos 1970. Também compõem esse quadro poetas como Aureliano Figueiredo Pinto (regravado por Noel) e mesmo compositores como Barbosa Lessa (regravado por Noel e Cenair). As raízes da Música Missioneiras estão em um sem número de cantadores, poetas, artistas populares da região que nunca fizeram registros fonográficos.

Cernes de angico da Música Missioneira, os Troncos atuaram com a colaboração de diversos artistas da região: João Máximo, Dedé Cunha¹⁸⁷, Jorge Guedes, Gilberto Monteiro; outros gaúchos sul-rio-grandenses, em geral radicados em Porto Alegre, como Oscar Soares, Francisco Castilhos, Juliano Trindade¹⁸⁸, Édison Campagna, Glênio Fagundes, Albino Manique¹⁸⁹, Marcello Caminha¹⁹⁰; argentinos como Chaloy Jara, Lúcio Yanel, Maestro Bury, Raul Barboza, Bartolomé Palermo, Martin Palermo¹⁹¹. Poetas como Apparício Silva Rillo, Rubens Dario Soares¹⁹², Vaine Darde, Carlos Cardinal, João Sampaio, Amauri Beltrão de Castro, José Hillário Retamozo.

Como já se pode notar, a Música Missioneira certamente terá continuidade a partir de suas ramagens, com artistas de uma geração posterior que regravaram¹⁹³ a obra dos Troncos Missioneiros, entre os quais destacamos os trabalhos de Jorge Guedes e Luiz Marengo. Guedes chegou a gravar junto a Noel, no seu último disco A

¹⁸⁷ Acordeonista, natural de São Borja. Toca gaita ponto e acordeom pianado. Gravou discos com Pedro Ortaça e também discos solo.

¹⁸⁸ Conhecido como Bonitinho, natural de Itaqui-RS, guitarrista do grupo Eco do Minuano e Bonitinho, banda com atuação em bailes e com muitos discos lançados.

¹⁸⁹ Acordeonista, cantor e compositor, natural de São Francisco de Paula. Fundador do grupo Os Mirins e músico atuante de estúdio em inúmeras gravações (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Albino_Manique acesso em agosto de 2014).

¹⁹⁰ Violonista e compositor, natural de Bagé. Referência no violão gaúcho, participou de inúmeros festivais e gravações (fonte: <http://www.marcellocaminha.com/> acesso em agosto de 2014).

¹⁹¹ Violonistas, cantor e compositor argentino, radicado no Brasil desde os anos 1970. Compôs a missa Terra sem Males (fonte <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/35499-martin-coplas-e-a-missa-terra-sem-males> acesso em agosto de 2014).

¹⁹² Poeta, compositor e radialista de Cruz Alta-RS.

¹⁹³ Além dos já citados, outros artistas que regravaram os Troncos: Jorge Freitas, Antônio Gringo, Miguel Marques, Os Mateadores, os Nativos, Porca Véia, Xiruzinho, Rui Carlos Ávila, Fogo de Chão, José Cláudio Machado, Valter Moraes, Osvaldir e Carlos Magrão, Cristiano Quevedo, Grupo Minuano, Jorge Leal, Maria Luiza Benites, Robledo Martins, Os Nativos, Os Monarcas, Garotos de Ouro, Ângelo Franco, Joca Martins, João Luiz Corrêa, Lisandro Amaral, Juliano Moreno, Jari Terres Jr., Nenito Sarturi. Os, Serranos, Os Mirins, só para citar alguns que encontramos no ECAD.net

volta do Missioneiro. Consolidou sua trajetória em São Luiz Gonzaga, e tem feito apresentações junto a sua família no Brasil e na América Latina. Luiz Marengo, apesar de não ser natural da Região Missioneira, gravou um disco exclusivamente com canções de Noel e outro com apenas poesias de Jayme. Outros artistas que dão continuidade a obra dos Troncos são seus próprios familiares: a família Ortaça (os filhos Alberto, Gabriel e Marianita), a família Maicá (Valdomiro, Patrício, Atahualpa, Eduardo) a filha de Noel, Laura Guarany.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida para falar da Música Missioneira é o povo Guarani, que na verdade é constituído por um mosaico étnico. Cerca de 2 mil anos atrás teriam emigrado da floresta amazônica, colonizando uma ampla região, que hoje corresponde ao território do Paraguai e regiões do Brasil, Bolívia, Argentina e Uruguai. As Missões dos Guaranis, marcam o início da invasão europeia no atual território do Rio Grande do Sul, a partir da fundação do povoado de São Nicolau (1628), por Roque Gonzalez. Teria sido uma adaptação resistente dos Guaranis a sociedade proposta pelos jesuítas, frente às chamadas encomiendas dos espanhóis e à escravidão dos portugueses (bandeirantes paulistas). Tornam-se um importante território indígena, na fronteira dos impérios espanhol e português. Deixou como legado uma obra marcada pelo comunitarismo, uma economia de respeito às potencialidades e limites da natureza, aliando agricultura de produtos autóctones (feijão, mandioca, milho, erva mate) com a produção colonial-europeia (pecuária).

A Guerra Guaranítica marca o declínio das Reduções Guaranis e o desmantelamento das Reduções do Tape que foram anexados ao Império Português em 1801, com o nome de Sete Povos das Missões. Marcado na história, na literatura e nas artes, construiu-se o mito de Sepé Tiarajú, herói da resistência indígena. Junto a este, a ideia de Missões vai aos poucos adquirir sentido ressignificado, no qual a qualificação de resistência e combatividade é seu principal aspecto. O Missioneirismo, movimento de resgate do passado missioneiro através da recuperação do patrimônio arquitetônico e da pesquisa histórica, tem início nos anos 1920. Ganha força nos anos 1960, com a recuperação dos ideais missioneiros, dos valores comunitários, a da presença indígena guarani na região, por parte de artistas e intelectuais da região, de onde se destaca a produção dos Troncos Missioneiros, que vai se caracterizar por um estilo musical distinto no conjunto da Música Regionalista Gaúcha (e de seus principais movimentos: Regionalismo, Tradicionalismo e Nativismo).

O Regionalismo tem seus primeiros registros fonográficos com Moisés Mondadori, gaiteiro da região serrana do Rio Grande do Sul. O pioneirismo de Moisés se consolida com o sucesso nacional de outro gaiteiro, Pedro Raymundo. Viria a fazer escola na linha Regionalista, que teria como principais artistas Teixeira, José Mendes, Gil do Freitas e Gaúcho da Fronteira. No geral artistas nascidos no interior do Estado, tem sua produção musical centrada na cidade de Porto Alegre e atingem

sucesso nacional. Outra vertente Regionalista é aquela representada pelos grupos de baile, oriundos de cidades serranas, como são exemplos Os Serrano e Os Mirins. Consolidam as trajetórias a partir de Porto Alegre, atuando nos CTGs e bailões espalhados pelo Brasil a fora.

O Tradicionalismo é um movimento fundado em Porto Alegre por jovens estudantes originários da região da Campanha deste Estado. Consolida-se principalmente no trabalho de Paixão Cortes e Barbosa Lessa: recolher histórias, aspectos culturais, tradições mas também atuar na criação musical. Tem seus principais interpretes os grupos Conjunto Farroupilha e Os Gaudérios, mesclando a instrumentação regional de gaita e violão com instrumentos de orquestra e arranjos vocais refinados. No centro do país, ganham divulgação, principalmente, por Inezita Barroso. Após os anos 1960, decresce em importância no que se refere a criação e gravações fonográficas, ficando mais circunscrito ao repertório das Invernadas Artísticas dos CTGs.

O Nativismo surge em início dos anos 1970, a partir dos festivais de canção nativa. Grande parte dos quais foi gestada no interior dos CTGs e dos órgãos de cultura dos municípios. Os festivais mais importantes são ainda hoje a Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana e o Musicanto, de Santa Rosa. Ambas estas cidades, localizadas na fronteira com a Argentina. O nativismo teve como objetivo inicial a sofisticação e modernização da Música Regional do Rio Grande do Sul, no caminho das mudanças que vinham ocorrendo com a Música Popular Brasileira. Parte de um repúdio às criações musicais dos artistas regionalistas, que tiveram suas produções musicais taxadas de *grossura*, mas que faziam muito sucesso pelo Brasil, como Teixeira e José Mendes.

Nos anos 1980 marca-se uma disputa entre uma ala mais revolucionária e outra mais conservadora, ao qual se cunhou pelos intelectuais como a disputa entre nativistas e tradicionalistas. Com o acirramento da disputa houve uma redução da participação de artistas com propostas mais urbanas e os festivais, a partir de fins dos anos 1980, ficam enrijecidos em uma estética musical que vai se consolidar na Música Campeira. Superando o tradicionalismo e o nativismo, Tau Golin propõe o termo de tradinativismo, ao qual estariam incluídos os dois grupos. Mesmo assim, Golin chama atenção para artistas que conseguem superar a estética conservadora, onde cita os Quatro Troncos Missionários (Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Pedro Ortaça e Cenair Maicá), além de Apparício Silva Rillo e Luiz Carlos Borges (este também

missioneiro, consagrado compositor, intérprete e instrumentista dos festivais nativistas). A partir dos anos 1990 e 2000 a Música Regional do Rio Grande do Sul tem continuidade com a Música Campeira (com artistas do Sul do Estado) e o Tchê Music (com foco na Região Metropolitana de Porto Alegre. Enquanto o Tchê Music tentou mercado nacional, a Música Campeira, com seu vocabulário hermético, ficou circunscrita as fronteiras do Rio Grande do Sul.

A Música Missioneira tem seus primeiros registros a partir de Noel Guarany, que foi o pioneiro artista e o que teve a carreira fonográfica mais exitosa. Noel ajudou a lançar os outros três Troncos Missioneiros (Jayme, Ortaça e Cenair), consolidando seu desejo de criar a Música Missioneira. Nisso encontramos o disco coletivo Troncos Missioneiros. A partir das nossas pesquisas selecionamos sete discos, onde constatamos a coexistência de diferentes representações, onde duas identidades parecem mais destacadas: missioneira e gaúcha. A identidade missioneira pode se referir a distintas territorialidades do passado da região, principalmente ao período de apogeu e a Guerra Guaranítica. Parece ter íntima relação com outras representações identitárias: guarani, costeiro, fronteiriço, latino-americano. Por sua vez a identidade gaúcha tem como parâmetro o habitante rural do Rio Grande do Sul. Valoriza a atividade da pecuária e os cavalos. Enaltece a Revolução Farroupilha, também se vincula com a identidade brasileira. Nas obras dos Troncos Missioneiros constatamos um amálgama, hibridismos culturais, multiterritorialidades, mesclas de identidades.

REFERÊNCIAS

BAIOTO, Rafael; QUEVEDO, Júlio. *São Miguel das Missões*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

BATISTA, Jean. A visibilidade étnica nos registros coloniais: missões guaranis ou missões indígenas. In: GOLIN, Tau; KERN, Arno; SANTOS, Maria Cristina dos (Org.). *História Geral do Rio Grande do Sul: Povos Indígenas*. Vol. 5. Passo Fundo: Mérito, 2009. p. 207-228.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em Torno do Território. In: Corrêa, Roberto; Rosendahl, Zeny (Org.). *Geografia Cultural: Um Século (3)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 83-132.

BRAGA, Reginaldo Gil; ÁVILA, Fernando Henrique Machado. Música missioneira: imaginários e representações de um estilo musical regional do Rio Grande do Sul. XXIV Congresso da Anppom. São Paulo, 2014.

BRUM, Ceres Karan. *Esta terra tem dono: uma análise antropológica de representações produzidas sobre o passado missioneiro no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2005.

CASTRO, Daniel. Geografia e Música: a dupla face de uma relação. In: *Revista Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, jul/dez, 2009.

CATAFESTO DE SOUZA, José Otávio; MORINICO, J. Cirilo. P. Fantasmas das Brenhas Ressurgem nas Ruínas: Mbyá-Guaranis relatam sua versão sobre as Missões e depois delas. In: GOLIN, Tau; KERN, Arno; SANTOS, Maria Cristina dos (Org.). *História Geral do Rio Grande do Sul: Povos Indígenas*. Vol. 5. Passo Fundo: Mérito, 2009. p. 301-330.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999a.

_____. O território na transição da pós-modernidade. In: *GEOgraphia*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 7-26, 1999b.

DIAS, Valton Neves Chaves. *O consumo de música regional como mediador de identidade*. 2008. 110f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -- Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2008.

DIAS, Valton Neto Chaves; RONSINI, Veneza Veloso Mayora. Mídia e Cultura: o consumo de música regional na constituição da identidade. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 9. 2008, Guarapuva. *Anais eletrônicos*. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-0530-1.pdf>>. Acesso em: 30 nov 2011.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 19 jan. 2014.

DI MÉO, Gui. Lesterritoires de l'action. In: *Bulletin de la Société géographique de Liège*. Liège, n. 48, p. 7-17, 2006.

FARIA, Arthur de. *Um Século de Música*. Porto Alegre: CEEE, 2001. 342p.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. *Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós)modernidade (re)construindo o "gaúcho de verdade"*. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia). Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

FONSECA, Juarez. A verdade do canto de Noel Guarany. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 24 jun. 1978. Disponível em: < <http://probst.pro.br/homenagens.php>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

FREITAS, Décio. *Socialismo missioneiro*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

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

_____. *Por baixo do poncho: contribuição à crítica da cultura gauchesca*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

GOULART, Tânia. Música Missioneira ganha sua capital. *Jornal NH*, Novo Hamburgo, 25 out. 2012. Disponível em: < <http://www.jornalnh.com.br/blogs/abc-do-gaucha/420875/musica-missioneira-ganha-sua-capital.html>>. Acesso em: 2 abr. 2013.

HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais: entre e multiterritorialidade e a reclusão territorial. In: ARAUJO, F.G.B; HAESBAERT, R. (Org.). *Identidades e territórios: questões e olhares contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access, 2007.

HEIDRICH, Álvaro Luiz. Território, integração socioespacial, região, fragmentação e exclusão social. In: RIBAS, Alexandre D.; SPOSITO, Eliseu S.; SAQUET, Marcos A. (org's). *Território e desenvolvimento: diferentes abordagens*. Francisco Beltrão: Edunioeste, 2004. p.37-66

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KONG, Lily. Música Popular nas análises geográficas. In: CORRÊA, Roberto & ROSENDAHL, Zeny (Org.) *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009. p. 129-175

KOZEL, Salete. Mapas mentais – Uma Forma de Linguagem: Perspectivas Metodológicas. In: _____; SILVA, Josué da Costa; GIL FILHO, Sylvio Fausto (Org.). *Da Percepção e Cognição à Representação: Reconstruções Teóricas da Geografia Cultural e Humanista*. São Paulo: Terceira Margem; Curitiba: NEER, 2007. Cap. 5, p. 114-138.

JACKS, Nilda. *Mídia Nativa: Indústria Cultural e Cultura Regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998. v. 2

JÚDICE, Henrique. E a lança fez-se guitarra. *A Nova Democracia*, Ano VII, n. 53, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-53/2188-e-a-lanca-fez-se-guitarra>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

LADEIRA, Maria Inês. Espaço geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso. Maringá, PR: Eduem; São Paulo: Edusp, 2008.

_____, Maria Inês. Yvyamarãery: renovar o eterno. Suplemento antropológico. Assunción, CEADUC, 34 (2):81-100, 1999.

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

_____. *Rodeio dos Ventos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. *Cancioneiro do Rio Grande*. São Paulo: Serestas Edições Musicais, 1963.

LUGON, Clóvis. *A república comunista cristã dos Guaranis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MACHADO, Nei Fagundes. *O grande Payador*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2010.

MANN, Henrique. *Som do Sul*. Porto Alegre: CEEE, 2002. 30 Volumes

MARCON, Fernanda. *Música de Festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa, em Lages-SC*. 2009. 175f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) -- Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2009.

MENDONÇA, Paulo do Freitas. *Pajador do Brasil – Estudo sobre a poesia oral improvisada*. Porto Alegre: Editora Evangraf, 2009.

MIRANDA NETO, Manoel José de. *A utopia possível – Missões Jesuíticas em Guaíra, Itatim e Tape, 1609-1767, e seu suporte econômico-ecológico*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO DO PARANÁ. *Regulamento Artístico FEPART – Festival Paranaense de Arte e Tradição*. Colombo, PR, 2014. Disponível em:
<<http://www.mtgparana.org.br/web/arquivo2/download/Regulamento%20Artistico%20%20MTG%20PR%20%202014.doc>>. Acesso em: 25 mar. 2014.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO/RS. *Regulamento Artístico do Estado do Rio Grande do Sul – Coletânea 2013*. Taquara, RS, 2011. Disponível em:
<http://www.mtg.org.br/docs/DOCUMENTOS/1_8_REGULAMENTO_ARTISTICO_RS.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2014.

NEUMANN, Eduardo S. A fronteira tripartida: a formação do Continente do Rio Grande – século XVIII. In: GRIJÓ, Luis Alberto; KUHN, Fábio; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; NEUMANN, Eduardo Santos (Orgs.). *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.25-46.

_____. Os Guaranis e a razão gráfica: cultura escrita, memória e identidade indígena nas reduções – séculos XVII & XVIII. In: GOLIN, Tau; KERN, Arno; SANTOS, Maria Cristina dos (Org.). *História Geral do Rio Grande do Sul: Povos Indígenas*. Vol. 5. Passo Fundo: Mérito, 2009. p. 229-270.

NUNES, Zeno Cardoso & NUNES, Rui Cardoso. Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2010

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Entre representações e estereótipos: O tipo gaúcho como expressão na música gravada no século XX. In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (Org.). *História Geral do Rio Grande do Sul* :República: da revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985). Vol. 4. Passo Fundo: Mérito, 2007. p. 505-526.

OLIVEIRA, Sílvia de; VERONA, Valdir. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul* – ensaio dirigido ao violão. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

O PAI DA MÚSICA GAÚCHA. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, 30 mar. 2002.

Disponível em:

<<http://www.paginadogaucho.com.br/barbosalessa/rep/zh20020330.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

PACHECO, Eliezer. *O povo condenado*. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

PANITZ, Lucas. Geografia e Música: uma introdução ao tema. In: **Biblio 3W** - *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona, vol. XVII, nº 957-1007, 2012. Não paginado.

PESAVENTO, Sandra; BAIOTO, Antônio R.; BRUM, Ceres K.; QUEVEDO, Júlio (Orgs.). *Sepé Tiarajú*. Muito além da lenda. Porto Alegre: Gráfica e Editora Comunicação Impressa, 2006. v. 1.

PINTO, Muriel. As micro-identidades da região das missões jesuítica-guarani através da interpretação das paisagens culturais: uma dialética com as reflexões de Guy di Méo. *Revista do Departamento de Geografia - USP*, v. 24, p. 124-150, 2012.

POMMER, Roselene Moreira Gomes. *Missioneirismo - história da produção de uma identidade regional*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2009.

_____. *Missioneirismo: a produção de uma identidade regional*. 2008. 326f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2008.

PORTALETE, Valter. *Terra e Cidadania na obra de Cenair Maicá*. Santo Ângelo: FURI, 2012.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o Nativismo e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Davi dos. *O Projeto Poético – Musical de Noel Guarany: A construção de uma memória e uma identidade missioneira e guarany do gaúcho (1956-1988)*. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em História). Curso de História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2011.

SEPP, Padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada, 1980, p. 131 – 249.

SOSA, Chico. *Noel Guarany, Destino Missioneiro*. Santa Maria: Editora Che Sapucay, 2003.

PEDRO Ortaça: o timbre de galo das Missões. *Revista Ronda Gaúcha*, Santo Ângelo, ano 1, n. 1, p. 20-27, set. 2009a.

ORTAÇA, Pedro. Entrevista exclusiva com Pedro Ortaça. *Cultura in Prosa*, Santa Maria, 2009. Entrevista concedida a Leonardo Gadea em 21 nov. 2009b. Disponível em: <<http://culturainprosa.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-exclusiva-com-pedro-ortaca.html>>. Acesso em: 18 jun. 2014¹

PEDRO Ortaça. *Release*. Disponível em: <<http://www.pedroortaca.com.br/?pg=8902>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Brasileira ainda resiste no Rio Grande do Sul*. s/d. Disponível em: <<http://probst.pro.br/homenagens.php>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

VISCERAL Brasil- As veias Abertas da música. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/visceral-brasil-as-veias-abertas-da-musica/sobre>>. Acesso em: 7 ago. 2014.

Documentos Sonoros

AMARANTE, Jorge. Meu Quaray Mirim. In: GUARANY, Noel. *Legendas Missionieras*. São Paulo: RGE, 1971. Long Play. Faixa 8.

BICCA, P. Costeiro. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 11.

BRAUN, J. C. Os quatro missioneiros. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988a. Long Play. Faixa 1.

_____. Bochincho. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988b. Long Play. Faixa 5.

_____. Evocação. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988c. Long Play. Faixa 8.

BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983a. Long Play.

_____. Payada. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983b. Long Play. Faixa 1.

_____. Payada das Missões. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983c. Long Play. Faixa 3

_____. Galpão Nativo. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983d. Long Play. Faixa 5.

_____. Bochincho. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983e. Long Play. Faixa 7.

_____. Duas Cruzes. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983f. Long Play. Faixa 8.

BRAUN, Jayme C; ORTAÇA, Pedro. Milonga do Payador. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 1.

CARDINAL, Carlos; ORTAÇA, Pedro. Fermento da Esperança. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988. Long Play. Faixa 11.

CARVALHO, G.; MAICÁ, C. Bolicho. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 7.

CASSIS, Francisco; MENDOZZA, Luis. El beso aquel. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983. Long Play. Faixa 2.

CASTRO, Amauri Beltrão. Rio Ibicuí. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 11.

COCOMAROLA, T. La colonia. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983. Long Play. Faixa 4.

ELLWANGER, R.; JARDIM, J. Milonga. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 3.

ESQUIVEL, D; CORDEIRO, O.S. Alma Guarani. In: GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982. Long Play. Faixa 3.

FAGUNDES, Glênio; GUARANY, Noel. Eu e o rio. In: GUARANY, Noel. *Legendas Missionieras*. São Paulo: RGE, 1971. Long Play. Faixa 3.

GALARZA, Roberto. Triste Partida. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 6.

GUARANY, Noel. Recuerdos de Tapejara. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988a. Long Play. Faixa 3.

_____. Precedência. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988b. Long Play. Faixa 8.

_____. Soledade não é mais solidão. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C... *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988c. Long Play. Faixa 10.

_____. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982a. Long Play.

_____. Boi preto. In: _____. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982b. Long Play. Faixa 2.

_____. Chamarrita da costureira. In: _____. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982c. Long Play. Faixa 4.

_____. Na Baixada do Manduca. In: _____. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982d. Long Play. Faixa 6.

_____. Adeus morena. In: _____. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982e. Long Play. Faixa 10.

_____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971a. Long Play.

_____. Fandango na Fronteira. In: _____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971b. Long Play. Faixa 1.

_____. Canção do peão arrieiro. In: _____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971c. Long Play. Faixa 4.

_____. Sonho de pescador. In: _____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971d. Long Play. Faixa 7.

_____. A Queixosa. In: _____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971e. Long Play. Faixa 9.

_____. Filosofia de Gaudério. In: _____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971f. Long Play. Faixa 10.

_____. Romance do pala velho. In: _____. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971g. Long Play. Faixa 11.

GUARANY, Noel; BRAUN, Jayme C. Meus dois amigos. In: GUARANY, Noel. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971a. Long Play. Faixa 5.

_____. Costumes Missioneiros. In: GUARANY, Noel. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971b. Long Play. Faixa 6.

JARA, Chaloy. Caray Canete. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 6.

JARA, C.; MAICÁ, C. O louco. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 8.

MAICÀ, C. Cepa Missioneira. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C.. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988a. Long Play. Faixa 7.

_____. Da terra nasceram gritos. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988b. Long Play. Faixa 4.

_____. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983a. Long Play.

_____. Canto dos Livres. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983b. Long Play. Faixa 1.

_____. Rancheira do Tio Bilia. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983c. Long Play. Faixa 9.

_____. Belezas Missioneiras. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 4.

MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. Mágoas de Posteiro. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 10.

MAICÀ, C.; GOLIN, T.; PADILHA, N. Miguel Caraí. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 4.

MALAQUIAS, Reduzino. Vanerão do Tio Tuca. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 8.

MALAQUIAS, Reduzino; MALAQUIAS, Reinaldo. Rincão dos Maciel. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 3.

MALAQUIAS, Reduzino; MALAQUIAS, Reinaldo; ORTAÇA, Pedro. Uruquá. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 10.

MALAQUIAS, Reduzino; ORTAÇA, Pedro. Passo da Laranjeira. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977a. Long Play. Faixa 5.

_____. Bizzorro. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977b. Long Play. Faixa 12.

MÁXIMO, J.; RETAMOZO, J. H. Galpão. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 5.

MEDINA, M. M. El rancho de la cambicha. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983. Long Play. Faixa 6.

MENEZES, L. Última lembrança. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 12.

ORTAÇA, Pedro. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010a. CD.

_____. Bailanta do Tibúrcio. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988a. Long Play. Faixa 2.

_____. Timbre de Galo. In: ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988b. Long Play. Faixa 6.

_____. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977a. Long Play.

_____. Licença para um missioneiro. In: _____. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977b. Long Play. Faixa 7.

ORTAÇA, P.; DARDE, V. *De igual pra igual*. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010a. CD. Faixa 1.

_____. Cerne e pedra de Taipa. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010b. CD. Faixa 4.

ORTAÇA, P.; FONTELLA, J. Zaino requemado. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 7.

ORTAÇA, P.; GRANDE, Q. Potro gatiado. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 2.

ORTAÇA, P.; GRANDE, Q.; SAMPAIO, J. Namoro de grosso. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 9.

ORTAÇA, P.; GUARANY, N.; MAICÁ, C.; BRAUN, J. C. *Troncos Missioneiros*. Porto Alegre: USA Discos, 1988. Long Play.

ORTAÇA, Pedro; PIMENTEL, Altamiro. Ronco da oito baixos. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 2.

ORTAÇA, P.; ORTAÇA, G.; CARDINAL, C. Pau ferro. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 5.

ORTAÇA, P.; ORTAÇA, G.; RETAMOZZO, J. H. Xucra. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 3.

ORTAÇA, P.; ORTAÇA, G.; RILLO, A. S. Pago vago. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 8.

ORTAÇA, P.; ORTAÇA, G.; SAMPAIO, J.; MULLER, D. Para ti. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 12.

ORTAÇA, P.; VILLAGRAN, E. Sabedoria do tempo. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 6.

PEREIRA, Cléber M. Milonga da chuva. In: GUARANY, Noel. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971. Long Play. Faixa 12.

PINHEIRO, Coca; ORTAÇA, Pedro. Pago ausente. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 9.

PINTO, Aureliano F.; GUARANY, Noel. Gaudério. In: GUARANY, Noel. *Legendas Missioneiras*. São Paulo: RGE, 1971c. Long Play. Faixa 2.

RILLO, A.; MAICÁ, C. Balaio, lança e taquara. In: MAICÁ, Cenair. *Canto dos Livres*. [N.I.]: WEA, 1983. Long Play. Faixa 2.

RIOS, R. S. Merceditas. In: BRAUN, Jayme Caetano. *Payador*. [N.I.]: Tropical Discos do Brasil, 1983. Long Play. Faixa 9.

SANTANA, J. D. Lobisome esperto. In: ORTAÇA, P. *De igual pra igual*. Caxias do Sul: ACIT, 2010. CD. Faixa 13.

SANTANA, José Daltro; ORTAÇA, Pedro. Deixa de arte Nicolau. In: ORTAÇA, Pedro. *Mensagem dos Sete Povos*. Rio de Janeiro: CID, 1977. Long Play. Faixa 11.

SILVA, J. J. S.; GUARANY, Noel. Embretando. In: GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982a. Long Play. Faixa 1.

_____. Recuerdo posteiro. In: GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982b. Long Play. Faixa 5.

_____. Romance do baratá. In: GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982c. Long Play. Faixa 9.

YUPANQUI, Atahualpa. Para el que mira sin ver. In: GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982a. Long Play. Faixa 7.

_____. Los ejes de mi carreta. In: GUARANY, Noel. *Para o que olha sem ver*. São Paulo: RGE, 1982b. Long Play. Faixa 11.

Sites consultados

<<http://musicagpd.blogspot.com.br>>

<www.ecadnet.org.br>

<<http://recantodasgaitas.blogspot.com.br>>

<<http://jorgeguedesefamilia.wix.com>>

<<http://danieltorres.com.br>>

<<http://estanciadapoesiacrioula.com.br>>

<<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com>>

<<http://chamame.com.br>>

<<http://www.ihu.unisinos.br>>

<<http://marcellocaminha.com>>

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

<<http://monumentosdesantoangelo.blogspot.com.br>>

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

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

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

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

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

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

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

<<http://www.leonelgomezgaita.blogspot.com>>

<osaraganos.blogspot.com.br>

<<http://marcoaureliovasconcellos.blogspot.com.br>>

<luizmarengo.com.br>

<laçoperfumado.blogspot.com>

<<http://lproweb.procempa.com.br>>

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

<cesareroerio.com.br>

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

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

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

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

<<http://culturainprosa.blogspot.com.br>>

<<http://musicagpd.blogspot.com.br>>

<pt.wikipedia.org>

<es.wikipedia.org>

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

GLOSSÁRIO MUSICAL

Bandoneon: Instrumento musical de paletas livres, utilizado principalmente na Argentina e no Uruguai, muito característico no tango.

Bugio - Bugiu: O único gênero ao qual afirma-se ser genuinamente rio-grandense. Duas cidades reivindicam o local do seu surgimento, São Francisco de Assis (entre as missões e a campanha) e São Francisco de Paula (serra). Possui profunda relação com o macaco bugio, ao qual os gaiteiros passaram a imitar seu ronco com o jogo de foles da gaita, ao passo que a dança também está baseada nos movimentos do animal.

Canção Guarany – Canção Guarani: Parece ter sido cunhado ou recuperado por Noel Guarany, utilizado também por Cenair Maicá. Para Noel, “Nas Missões do Paraguai, a mais autêntica de todas, predomina a canção guarany, entre as canções que só diferem no apelido pois existem guarânicas, polcas guarânicas, galopas, polcas galopas, todas com suas coreografias e características próprias” (SOSA, 2003, p. 49). Noel parece se referir a uma série de gêneros como guarânicas, polcas paraguaias, galopas, polcas galopas: todas seriam canções guaranys. A Canção Guarany parece ter muita relação com o que se chama no Rio Grande do Sul de Chamamé, ao qual Noel afirma ser uma invenção da indústria fonográfica argentina:

Quando a música folclórica Argentina engatinhava, o chamamé não existia, existia sim, na região guarany do país, mais propriamente “Corrientes” (pois Misiones naquela época era uma selva intransponível): a música guarany, isto é: a canção guarany. Buscava-se então um meio para encontrar mercado para o cancionero guaraní, foi então que surgiu Samuel Aguayo, de origem paraguaia, o qual foi a Buenos Aires e gravou fonograficamente a primeira canção guarany, a qual para conseguir vender teria que ser algo autêntico mas fosse com uma roupagem nova e então deram o nome de “chamamé” e com isso conseguiram pleno êxito” (NOEL apud SOSA, 2003, p. 49).

Chimarrita – Chamarrita - Chamarra: Canto e dança que teriam vindo do arquipélago de Açores e/ou da Ilha da Madeira. Se aquerenciou no Rio Grande do Sul e também no Uruguai e na Argentina, e ficou também conhecida por Chamarra. Apresenta compasso binário. Nas canções, geralmente composta em tonalidade maior (OLIVEIRA; VERONA, 2006).

Chamamé: Seria uma variação da polca paraguaia, que havia por toda região guaraníca e teria relação também com outros gêneros como a guarânia e a galopa, mas sem harpa, adaptada ao acordeom e ao bandoneon, acompanhada pelo violão. Com esse nome foi gravada a partir dos 1930. Considera-se que o primeiro a registrar um chamamé foi o paraguaio Samuel Aguayo, em Buenos Aires. Chamamé em guarani quer dizer improvisado.

Cordiona - cordeona: é uma gaita ou acordeom.

Guitarra: Instrumento musical de seis cordas, o mesmo que violão, mas que difere deste na maneira de tocar. Modo como os países de língua espanhola se referem ao violão (não confundir com guitarra elétrica).

Guitarrón: Instrumento de seis cordas, similar ao violão, mas com afinação mais grave (B, E, A, D, G, B). Utilizado por Cenair Maicá e Pedro Ortaça (não confundir com instrumento mexicano de mesmo nome).

Guitarreiro: Tocador de “guitarra”, como se chama o violão nos países castelhanos.

Gaita de 8 baixos - gaita de botão - gaita ponto: espécie de acordeom que possui botões ao invés de teclas.

Milonga: Segundo Noel Guarany, deriva da cifra, ritmo primitivo de acompanhamento das pajadas. Entrou pela fronteira do Rio Grande do Sul com Argentina e Uruguai, ao que parece o primeiro registro brasileiro foi de Milonguita, de Pedro Raymundo, em 1951. Geralmente de tonalidade menor, se deriva também em subgêneros, como a milonga pampeana, milongão, milonga arrabalera, milonga dos payadores, etc.

Pajada – Payada: É uma forma de poesia improvisada, formando estrofes de 10 versos, em uma forma conhecida como Décima Espinela (rima ABBAACCCDDC). Comum na Argentina, Uruguai, Chile e Sul do Brasil Sobre o acompanhamento, para Mendonça (2009, p. 110): “existem gravações de payadas no Brasil com acompanhamento de chamarrita e outros gêneros, todavia a predominância é

milongueira”. Já Sobre os acompanhadores, guitarreiros, Mendonça (112) enaltece o trabalho de Glênio Fagundes, a quem afirma expressar um estilo musical muito particular de milonga. Também valoriza a presença da guitarra de Lúcio Yanel, como também de João Marcos “Negrinho” Martins, Osmar Carvalho e Raul Quiroga.

Pajador: Poeta ou declamador de pajadas, versos improvisados.

Ranchera - Rancheira: Ao que parece teria origem na mazurca, que sofreu um processo de acrioulamento no Sul do Brasil, no Uruguai e Argentina. Em compasso ternário. (Não confundir com gênero de mesmo nome, típico do México)

Requinto: Espécie de violão, com tamanho reduzido, utilizado na música latino-americana. Está afinado uma quarta acima do violão convencional (ADGCEA).

Vanera - Vaneira: Deriva da habanera, gênero cubano, a partir do hibridismo entre etnias indígenas, africanas e europeias. Em fins do século XIX, tomou destaque nos bailes de chão batido do Rio Grande do Sul. Virou vaneira ou vanera, se adaptou a gaita e violão, e se tornou principal danças dos bailes gauchescos. Possui diversas variantes, entre elas o vanerão (também chamado por samba campeiro) e a vanera de trova, destinada ao improviso dos trovadores. (OLIVEIRA e VERONA, 2006)

Xote – Xótis - Chótis: Ao que parece teria procedência escocesa. No Brasil desembarcou por volta de 1850, e foi recebida, sendo encontrada de Norte a Sul do país. No Rio Grande do Sul, geralmente em tom maior, tanto canções com letras ou solos de acordeom (OLIVEIRA e VERONA, 2006)

GLOSSÁRIO DE TERMOS REGIONAIS

Elaborado a partir de Nunes & Nunes (2010) e Dicionário Web (<http://www.dicionarioweb.com.br>).

Arrieiro: Pessoa encarregada de arrear (arrebanhar) e colocar a carga nos animais.

Baile: Reunião festiva em que se dança.

Barbacena: Marques de Barbacena.

Barbaresco: Bárbaro.

Bochincho: Baile de plebe, arrasta-pé, também é sinônimo de desordem, briga, anarquia.

Bombacha: Calças muito largas, vestimenta predileta dos homens do campo do Rio Grande do Sul. Aparentemente sua origem é turca.

Bossoroca: Campos no município localizado na região missioneira do Rio Grande do Sul.

Campeador: Pessoa que procura.

Campereou: Ato de trabalhar com o gado no campo.

Candeeiro: Pequena lâmpada a querosene, antigamente muito utilizada na campanha.

Chinoca: Vem de China, mulher com características étnicas indígenas.

Crioula: Natural de determinado lugar.

Costeio: Ato de recolher o gado para amansá-lo.

Coxilhas: colina em região de campos, coberta por campos ou pastagens.

Estância: Estabelecimento rural, geralmente destinado a criação de gado.

Estancieira: Mulher dona da estância, ou então filha do dono.

Fandango: Designação genérica para baile ou divertimento, também pode significar tumulto arruaça.

Farroupilha: o mesmo que farrapo, relativo aos revolucionários de 1835.

Galpão: Construção rústica, coberta de Santa-fé, característico do Rio Grande do Sul, de origem indígena.

Galponeira: Relativo ao galpão

Gaudério: Denominação do antigo gaúcho, pejorativa. Índio vago, errante.

Indiada: grupo de gaúchos, peonada.

Itaroquem: Campo na região das missões, na cidade de Santo Antônio das Missões.

Lides: lida, trabalho.

Mate: Infusão de erva-mate.

Matreiro: Animal arisco, esquivo.

Mimosa: dengosa, carinhosa.

Mouro: pelo de animal negro salpicado de branco.

Orelhano: Animal sem marca, nem sinal.

Pago: Lugar onde se nasceu, lar, rincão, querência. Também utilizada no plural, pagos.

Pala: Poncho leve, em geral de brim, vicunha ou seda.

Parador: lugar onde de para, paradoro, onde o gado manso passa a noite

Paragens: Ato de parar, lugar onde se para.

Passo: Lugar no rio ou arroio onde se costuma passar os viajantes.

Pingo: Cavalos bom, corredor, bonito.

Planura: Lugar plano, relativo à pampa.

Platinos: Referente a bacia do Prata.

Posteiro: Agregado da estância, mora nos limites do campo e zela por este.

Prenda: Moça gaúcha

Queixosa: Que se queixa com facilidade, vive reclamando.

Querência: Lugar onde se nasceu ou onde se acostumou a viver

Rancho: Casebre, ou morada humilde, onde moram os peões ou gente pobre.

Rebolicho: Tumulto, confusão.

Recuerdo: Lembrança, recordação

Rincão: Ponta de campo, cercada por acidentes naturais onde se pode pôr os animais em segurança. Também sinônimo de pagos e querência.

Solito: Só, sem companhia.

Trovador: Improvisador de verso em sextilha, no estilo de trova

Tuiuty: Lago no território paraguaio, onde ocorreu batalha de mesmo nome, onde os aliados saíram-se vitoriosos ante a ofensiva paraguaia.

Vagueando: Andar sem destino

Xucro: Animal não domado. Pessoa grossa, arisca, autêntico, verdadeiro.

Zaino: Diz-se do cavalo de pelo escuro