

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA- LICENCIATURA**

Ricardo Vargas Teixeira

**Identidade regional e imaginário nas canções da Califórnia da Canção
Nativa do Rio Grande do Sul (1980)**

Santa Maria, RS, 2023.

RESUMO

Identidade regional e imaginário nas canções da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul (1980)

AUTOR: Ricardo Vargas Teixeira

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Manuel Casquinha Malaia Santos

A música regional gaúcha, sobretudo a popularizada a partir do festival Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul nas décadas de 1970 e 1980, construíram e reconstruíram a identidade regional e o imaginário social acerca do tipo social gaúcho. O presente trabalho busca compreender como as canções da X Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul reproduzem o imaginário social e a identidade regional do Rio Grande do Sul, e de que forma estabelecem discursos sobre o passado. Para isso buscamos compreender como se estabeleceu o movimento cultural nativista, em que contexto surgiu, suas memórias, acontecimentos e polêmicas e sua relação com o tradicionalismo gaúcho. Também propomos um breve debate metodológico sobre História e Música e as implicações da música como fonte histórica.

Palavras chave: Identidade regional, Imaginário, nativismo, História e Música.

SUMÁRIO

Introdução	1
1.1. Conceitos e definições: Identidade regional e Imaginário social	5
1.2 A Historiografia da música gauchesca	8
1.3 Tradicionalismo e nativismo	10
1.4 A Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul: história e contexto histórico	13
Capítulo 2. Música e História: caminhos percorridos e desafios metodológicos	18
Capítulo 3.	
3.1 A X Califórnia da Canção Nativa (1980): Acontecimentos e polêmicas.....	24
3.2. Análise das canções da X Califórnia da Canção Nativa	27
Conclusão	37

Introdução.

A construção de sentidos sobre a história não se dá apenas pela história oficial ou pela historiografia, a cultura, e a música produzem e reproduzem também, discursos históricos que delimitam a identidade e o imaginário social de uma região. A música produz um cenário denso de imagens e sons, que possibilitam um campo de interação e sensibilidade potente, capaz de criar e recriar a História, construir imagens e cenários entre intérprete e público.

Essa mirada à História, com um olhar voltado para a cultura e suas construções de sentido sobre a História é representada pelo campo da História Cultural ou Nova História Cultural, representado principalmente por Peter Burke, e também pela Nova História Política¹ muito difundida por René Rémond, tem em vista também o caráter multidisciplinar se aliando a ciências como a antropologia, a sociologia, geografia. Sandra Pesavento (2007, p. 08) afirma que “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”.

A música regional gaúcha, sobretudo a popularizada pelo festival Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul a partir da década de 1970, construíram e reconstruíram o imaginário social e a identidade regional gaúcha. A partir de um recorte territorial, a campanha, e o espaço fronteiriço, de um tempo localizado no passado, e de um tipo social específico, o gaúcho, as músicas da Califórnia da Canção Gaúcha de Uruguaiana, reconstroem e constroem um imaginário social determinado a cerca de símbolos regionais, a ponto de algumas canções inscritas no festival se tornarem parte de uma cultura popular e propriamente da música popular gaúcha e do imaginário social.

A Califórnia da Canção Nativa, foi um marco na produção cultural regional, que teve sua primeira edição em 1971, na cidade de Uruguaiana. O movimento cultural da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul foi fundamental na criação de um mercado fonográfico regional no Rio Grande do Sul e serviu como modelo ideológico-cultural para outros festivais

¹ Sobre a nova história política Débora Almeida (2016, p.4): “A nova história política apresenta-se renovada com novos métodos de análises, novos conceitos e técnicas de pesquisa; ampla (voltada para a sociedade global, abordando todos os atores e aspectos da vida coletiva); quantitativa (apoderando-se de dados numéricos); e com pluralidade de ritmos, abordando acontecimentos de rápida, média, longa e longuíssima duração. Segundo Rémond (2003) após essa renovação, a história política passa a preencher todos os requisitos necessários para ser reabilitada e viver um renascimento”

nativistas no Rio Grande do Sul, como a Coxilha Nativista, em Cruz Alta, no ano de 1981, e a Tertúlia Musical Nativista, em Santa Maria, no ano de 1980.

Para Cícero Lopes, “O CCNRS², como movimento cultural, passou a participar das discussões para aperfeiçoar as condições de reflexão e difusão da imagem social do gaúcho, tal como entendia coerente.” (LOPES, 2001, p.19.). Ou seja, a Califórnia teve um papel importante em modernizar esteticamente a imagem social do gaúcho a partir da produção cultural e artística ensejada pelas músicas concorrentes no festival.

O presente trabalho, a partir de um *corpus* documental de doze canções busca compreender de que forma as canções constroem o imaginário social da identidade regional do Rio Grande do Sul e de que forma se estabelecem esses discursos sobre o passado do Rio Grande do Sul e a reconstrução da figura do gaúcho. Para compor o trabalho foram escolhidas as canções presentes no LP de 1980, da 10ª Califórnia, pois apresentam uma variedade de abordagens sobre o passado, dessa forma estão alinhadas com os objetivos da pesquisa, um deles o de pensar quais as representações históricas, como as canções reconstroem ou dialogam com a História do Rio Grande do Sul. A escolha dessa edição específica do festival se dá também pela grande repercussão das músicas do festival deste ano.

Buscamos também, compreender a relação entre música e a produção do conhecimento histórico e a música como fonte histórica, relacionando as músicas com o contexto em que foram criadas, as performances dos artistas e os meios de produção fonográfica da época. Conforme Moraes (2000, p.211), “o que denominamos de música, portanto, pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor receptor”. Ou seja, por mais que a canção seja uma fonte sensorial bastante subjetiva, existe um contexto histórico, social e cultural que a produziu. Se faz importante discutir sobre a relação entre a história e a criação musical, mais especificamente a canção como fonte histórica, dotada de um forte caráter estético e sensorial que muitas vezes é descartado por uma abordagem mais tradicional no que tange a produção do conhecimento histórico e de suas fontes.

Durante a pesquisa de trabalhos acadêmicos que tratam direta ou indiretamente do festival da Califórnia da Canção Nativa, foram encontrados poucos trabalhos historiográficos sobre o tema. Dentre os trabalhos encontrados sobre o festival Thiago Duarte (2009) que a partir de um *corpus documental* de 28 canções que participaram do festival entre 1971 e 1981, analisa

² CCNRS é a abreviação de Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, esta abreviação será utilizada ao longo do trabalho a fim de tornar o texto mais sucinto.

suas letras a fim de demonstrar as suas relações com a representação da identidade gaúcha, “atingindo um grau de legitimidade tornando o poema cantado numa História idealizada do estado.” (DUARTE, T, 2009, p. 10)

Gadiego Ribeiro (2020) em sua tese de doutorado intitulada “Sonoridades Fronteiriças Contemporâneas: Conexões, Diálogos e reconhecimento identitário em gêneros musicais platinos”, o trabalho engloba uma série de ritmos latino-americanos que compõem as fronteiras sonoras estabelecidas. Segundo Gadiego Ribeiro:

A tese em questão objetiva compreender aspectos da historiografia dos gêneros musicais presentes entre o espaço fronteiro sul-americano, particularmente voltado para os diálogos e para as conexões entre músicos, compositores e intérpretes latino-americanos. (RIBEIRO, G. 2020, p.06).

Duas dissertações de mestrado *Sob o signo da canção*, de Rosângela Araújo; e *Do regionalismo a latino-americanidade: uma análise dos festivais nativistas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul e do Músicanto Sul-americano de Nativismo*, de Marciano Lopes da Silva são textos que não puderam ser lidos diretamente, mas são citados nos trabalhos, por isso cito indiretamente:

No primeiro desses trabalhos, a autora traça um perfil dos poetas e compositores envolvidos no circuito de festivais (5 no total). Segundo seu estudo, os artistas, em sua maioria, são amadores, nascidos e criados em cidades, a maior parte na região da Campanha, e têm instrução superior. Metade tem livros publicados, sobretudo de poesia, e metade nunca participou de CTG's. O problema maior de sua pesquisa é a classificação rigorosa em temáticas, como: “Existencial”, “Justiça Social”, “Tipo Social”, “Relação Homem x Mulher”, “Costume Regional”, etc. Obviamente que a sua organização tem os seus méritos, porém a rigidez da classificação acabou reduzindo a riqueza e a complexidade de algumas canções. Seu trabalho foi defendido no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, em 1987 no UFRGS. (DUARTE, T. 2009, p.6.)

Provavelmente devido ao curto espaço temporal, o fenômeno dos festivais nativistas conta com poucos trabalhos acadêmicos dedicados a refletir sobre a sua produção cultural e influência no imaginário social gaúcho. Percebe-se que existe uma reflexão acadêmica recente sobre o fenômeno dos festivais nativistas, que surgiram na década de 1970, mas que se espalharam pelo estado a partir de 1980, e como a produção cultural, circulação de produtos e ideias, se relacionam com conceitos como imaginário, identidade e nação, mas essa produção encontra-se ainda embrionária, contando com um baixo número de trabalhos referentes ao tema específico, mas que vem se ampliando de forma considerável nos últimos anos. Nesse sentido, o presente trabalho vem se somar no esforço de refletir sobre História e Música, e as relações da produção cultural do Festival da Califórnia da Canção Nativa com as representações do gaúcho, o imaginário social e a identidade regional do Rio Grande do Sul.

Alguns conceitos são importantes para compreensão do objeto de pesquisa estudado, que passa por conceitos como identidade, imaginário, representações. Esses conceitos e suas definições serão trabalhados no primeiro capítulo

No primeiro capítulo, falaremos sobre o contexto histórico e político no qual se insere a CCNRS, e seu papel como Festival que deu a base ideológico-cultural para o que viria a ser chamado de nativismo. No segundo capítulo, um esboço da metodologia de análise do *corpus* documental, apontando os caminhos percorridos no que tange a História e Música e no tratamento específico deste tipo de fonte. Já no terceiro capítulo teremos a análise das doze canções que compõem o disco da X Califórnia da Canção Nativa.

Capítulo I.

1.1. Conceitos e definições: identidade regional e imaginário social.

As canções da Califórnia da Canção Nativa e o movimento Nativista que se iniciou a partir dela, mobilizam representações e imagens que estão presentes na própria construção da identidade gaúcha. Dessa forma, se faz necessário a delimitação de alguns conceitos que norteiam a pesquisa e são importantes para compreensão do contexto histórico e da identidade a qual as canções da Califórnia se referem e pretendem a sua atualização estética.

Stuart Hall (2008, p.109), no texto “quem precisa de identidade”, coloca a questão da identidade e da identificação de forma esclarecedora, no sentido de que identidade não é algo natural e imutável, mas que está em constante atualização e complexa relação entre múltiplas identidades. De acordo com Stuart Hall:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou de onde viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios. (HALL, 2008.p.109)

A identidade, neste sentido é “o mesmo que se transforma”, transforma e atualiza suas manifestações na cultura, na música e nas artes em geral, mas, em seu cerne continua referenciando um determinado passado histórico. Tau Golin (1983), utiliza o conceito de ontologia, uma “ontologia do tradicionalismo”, ou seja, o caráter ontológico da identidade gaúcha. As virtudes e o passado histórico seriam intrínsecos ao gaúcho, parte de sua “natureza”. As canções da Califórnia atualizam esteticamente a identidade e a discussão sobre ela, mas no seu cerne ou, na sua ontologia, carregam muitas semelhanças com o MTG e o Tradicionalismo Gaúcho. Como se verá adiante, o nativismo se configura também como um segmento mais atualizado, jovem, do que é o tradicionalismo.

Tau Golin (1983), vai de encontro a Pesavento (1989), que ao descrever o mito do gaúcho, destaca que a historiografia oficial também se valeu deste mito para negar o conflito e restaurar do passado uma figura histórica. Heroico, altivo e honrado, o mito do gaúcho encobre a noção de processo histórico, nega o conflito de classes, e cria uma identidade virtuosa da qual os Rio-grandenses se sentem herdeiros. Nesse contexto histórico de concentração da propriedade da terra, violência e conflitos, Pesavento (1989, p.56):

É difícil de não deixar de pensar também no gaúcho como um elemento subalterno, dominado, despossuído. Expulso da terra mediante cercamento dos campos, este pária do pampa foi, progressivamente, engrossar as camadas proletarizadas da periferia das grandes cidades do Estado, num processo de êxodo rural que ainda nos dias de hoje se faz sentir de maneira tão pronunciada no Rio Grande. (PESAVENTO, 1989,p. 56.)

Esse gaúcho despossuído e proletarizado é uma representação constante nas canções da Califórnia. É tema em canções como Desgarrados (X.I. CCNRS), Esquilador (I.X. CCNRS), e Pago Perdido (X. CCNRS.)³

A identidade regional do Rio Grande do Sul é tema de intensa e longa discussão. As identidades regionais são vistas como uma forma de construção de uma alteridade frente à homogeneização cultural. Duas categorias se confrontam, o nacional e o regional, e como aponta Ruben Oliven (1992), o nacional passa primeiro pelo regional. Neste sentido, a identidade regional no Brasil

pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como uma forma de salientar diferenças culturais. Esta redescoberta das diferenças e a atualidade da questão da federação numa época em que o país se encontra bastante integrado do ponto de vista político, econômico e cultural sugere que no Brasil o nacional passa primeiro pelo regional. (OLIVEN, R. 1992, p.43).

Também, já que a pesquisa trata propriamente sobre a música regional do Rio Grande do Sul, ou como conceitua (COUGO, 2012)⁴ a música gauchesca, e um de seus movimentos de maior amplitude, o nativismo, é importante que se faça uma definição de regionalismo. Para Ruben Oliven (1992):

O regionalismo aponta para as diferenças que existem entre regiões e utiliza estas diferenças na construção de identidades próprias. Mas, assim como o nacionalismo, o regionalismo também abarca diferentes facetas, expressando frequentemente posições de grupos bastante distintos, contendo desde reivindicações populares até os interesses disfarçados das classes dominantes. (OLIVEN, R. 1992, p.16)

A identidade regional, se articula a partir de um imaginário social. Segundo Sandra Pesavento (1993, p.383), o processo de elaboração do imaginário social se dá historicamente através da seleção de imagens e representações coletivas, e é através do imaginário social que

³ Na letra de Pago Perdido (1980), que compõe o *corpus documenta*, por exemplo: “Antes do bretes e dos corredores/ Rincões abertos para casco e guampa/ As madrugadas de deus eram melhores/ E mais rosadas as manhãs do pampa.”

⁴ Francisco Cougo Junior (2012), utiliza música gauchesca por ter “certa amplitude conceitual”, e também por o termo música regionalista gaúcha (proposta por Paixão Cortes e Barbosa Lessa), encerra uma polêmica a partir da divisão em três subgêneros: tradicionalismo, nativismo e regionalismo.

as sociedades definem a sua identidade. Nesse sentido, “o imaginário é sempre representação, ou seja, é a tradução, em imagens e discursos, daquilo que se chama de real”.

Segundo Ruben Oliven (1992, p.49), cinco características seriam importantes na configuração histórica dessa identidade regional gaúcha. Primeiro, o caráter de fronteira do nosso estado. O segundo a escolha, o Rio Grande do Sul escolhe fazer parte do Brasil, o que é historicamente colocado no final da Revolta Farroupilha. Em terceiro lugar está o alto preço pago. Por ser uma região de fronteira, cabia aos rio-grandenses a defesa militar do território. Em quarto lugar “um tipo social específico- o gaúcho- marcado pela bravura que é exigida do homem ao lidar com as forças da natureza e a árdua lida campeira. ” E em quinto “toca na questão da autenticidade de costumes e comportamentos”.

Essa identidade regional, que elabora um imaginário social, não precisa estar necessariamente calcada em uma historiografia, ou numa “verdade” histórica, mas ao mesmo tempo não é de todo inventada, precisa de uma base real para ter sua legitimidade. Um imaginário social é efetivo “pela sua capacidade de mobilização que os discursos e imagens possam trazer, produzindo práticas sociais efetivas” (PESAVENTO,1993), e não por sua veracidade histórica.

Essas imagens e representações que formam a identidade sofrem do que que Benedict Anderson (2008,p. 56), em seu estudo sobre a identidade nacional e a difusão do nacionalismo⁵, utiliza o conceito de Walter Benjamin, de um tempo vazio e homogêneo. Essa percepção temporal, traz consigo a ideia de “uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente”. Nesse sentido, se perde a noção de processo histórico, e da passagem do tempo como algo que transforma estruturas no passado e que se transformam no presente, a fim de criar uma “comunidade imaginada” da qual todos se sentem parte. Ou seja, esse imaginário que produz um pertencimento a uma mesma identidade regional, um mesmo passado histórico, uma mesma comunidade imaginada:

“E, por último, ela é imaginada como uma *comunidade* por que, independente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. ” (ANDERSON, B. 2008, p.34.)

Herdeiros de um mesmo passado heroico, que precisa de um imaginário positivo, e justo, se apagam conflitos de classe, se inventa a ideia de uma escravidão que teria sido mais

⁵ É importante ressaltar que estamos aplicando o conceito de Comunidades Imaginadas e de tempo vazio e homogêneo para uma situação regional. A ideia de tempo vazio e homogêneo é utilizada para compreender os romances e jornais, e as percepções temporais que criam a ideia de uma comunidade imaginada nacional que percorre o tempo de forma inalterada. Reforço que aqui estamos aplicando os conceitos para uma situação regional, assim como autoras como Joana Bosak (2006) e Carla Renata Gomes (2006).

“branda” no Rio Grande do Sul, onde o estanceiro e o peão compartilham do mesmo passado e dos mesmos interesses e virtudes. A essa ideologia Sandra Pesavento (1989, p.56) chamou de “democracia dos pampas”. Outro ponto importante ressaltado por Sandra Pesavento é de que “a imagem é a evocação de um ausente, e, como tal, reveste-se de uma natureza simbólica”. Portanto, faz sentido que as representações das canções da Califórnia sejam, em sua maioria, sobre o gaúcho na pampa, a ideia de um tempo perdido pela vida agitada nas cidades. Assim como o tradicionalismo, o nativismo também é um movimento cultural urbano que busca reviver a “tradição” rural.

1.2. A Historiografia da música gauchesca.

Apesar de restrita bibliografia sobre a música gauchesca, pode se dizer que existe um campo de produção do conhecimento histórico acerca da produção fonográfica no Rio Grande do Sul. Aproximadamente nos últimos cem anos, um mercado fonográfico da música regional gauchesca produziu pelo menos dez mil fonogramas gravados e a partir de 1971, com o fenômeno dos festivais, do qual a Califórnia da Canção Nativa é a pioneira, se registram aproximadamente 160 festivais de música nativista (COUGO, 2012), a CCNRS contando com mais de 40 edições.

Pretendo neste breve subcapítulo, traçar uma linha temporal que possa facilitar a compreensão das principais produções musicais regionalistas anteriores a CCNRS, produções estas que também tem como figura central o gaúcho e o contexto agropastoril da campanha gaúcha, e que tem relação com a identidade regional que depois estará presente nas canções analisadas.

Em 1948, surge o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o “35 CTG”. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), gestado a partir dele em Porto Alegre, quando um grupo de estudantes do Colégio Estudantil Júlio de Castilhos resolveu realizar uma série de ações em favor dos hábitos e costumes campeiros. Pode-se dizer que o mito de fundação do MTG foi o traslado dos restos mortais de David Canabarro, segundo homem da Revolução Farroupilha, para Porto Alegre. Um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), Barbosa Lessa (1985), destaca o imperialismo cultural norte-americano como uma ameaça à cultura pastoril nas cidades, e que “no fundo, preferíamos a segurança que somente nosso pago sabia nos proporcionar”. Nesse sentido, o tradicionalismo é um movimento urbano que busca recuperar os valores rurais do passado.

Podemos afirmar que um dos primeiros movimentos a tentar “resgatar” a música regional gaúcha tenha sido o tradicionalismo. Barbosa Lessa (1985), aponta a dificuldade de

encontrar a base material que daria forma ao tradicionalismo gaúcho e, por essa dificuldade, a necessidade de inventar as tradições. Segundo o autor, o maior problema se encontrou no terreno das canções, terreno este de uma “pobreza franciscana”.

Os poucos discos em 78 rpm vinham do Rio de Janeiro e eram “uma espécie de hino da colônia gaúcha no Rio de Janeiro”. Registrado pelo folclorista paulista Mário de Andrade, temos “Prenda Minha”, de Pedro Raimundo⁶ “Adeus Mariana”(1943) e “Gaúcho Largado”. Da cantora Diuli Melo, “Fiz a cama na varanda” em parceria com Ovídio Chaves. Do compositor erudito Luís Cosme, a toada “Gauchinha”, de Lupicínio Rodrigues⁷ “Xotes de Felicidade”.

Barbosa Lessa, um dos idealizadores do Tradicionalismo junto de Paixão Cortes, divide a música regionalista, com seu despertar em 1953, em duas linhas: a linha tradicionalista e a linha regionalista. A linha tradicionalista “com temas e harmonias mais trabalhadas, competindo com as demais expressões de música urbana e nacional e internacional”. Teve como principal divulgar o Conjunto Farroupilha⁸, que gravou o segundo LP produzido no Brasil “Gaúcho”, e foi sucesso na televisão de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo excursionando com êxito aos Estados Unidos, Europa e China.

A linha regionalista, com temas e harmonias mais singelas, competia com a música sertaneja produzida no centro do país. Teve como figuras importantes o gaiteiro Tio Bilia de Santo Ângelo, que vai ser influência musical importante para o músico instrumentista Borguetinho, Honeyde Bertussi de Caxias do Sul, que junto com seu irmão Adelar Bertussi, vai integrar o grupo Irmãos Bertussi, Gildo de Freitas trovador e repentista de Porto Alegre, e Teixeira artista que teria grande repercussão nacional. Sobre Teixeira, Francisco Cougo Junior:

Em pouco tempo, Teixeira vendeu dois milhões de cópias, tornou-se um dos artistas mais bem pagos do Brasil e passou a figurar como o grande representante da música sulina – imagem consolidada durante 25 anos de carreira, sobretudo depois da parceria com a acordeonista Mary Terezinha (COUGO, 2012,p.08.).

⁶ Sobre Pedro Raimundo: Pedro Raymundo, que estrelou dois filmes e gravou dezenas de discos de 78rpm, foi o primeiro cantor sulino de êxito nacional que fez uso do traje típico gaúcho (botas, bombachas, lenço ao pescoço, chapéu de abas largas e cinturão). (COUGO, J. 2012 p.05)

⁷Sobre Lupicínio Rodrigues, Agostini (2005) : Curiosamente, Felicidade, cuja gravação original data de 1947, pela sugestão à vida idealizada no campo, parece ter empolgado “a juventude porto-alegrense que já se organizava para sedimentar o movimento em prol do tradicionalismo gaúcho.” (MANN, 2002, p. 12).

⁸ Sobre a história do Conjunto Farroupilha e a sua influência na música gauchesca ver: HERENCIO, Diego. Conjunto Farroupilha: análise histórica e investigação de suas influências para a música do Rio Grande do Sul. **Revista da FUNDARTE**, n. 33, p. 114-136, 2017.

Com o sucesso de Teixeira, a partir da década de 1970, Gildo de Freitas e José Mendes também conseguiram espaço no mercado fonográfico regional e nacional. Esse sucesso fez com que as gravadoras buscassem ter em seu catálogo representantes da “música gauchesca”: “Ademar Silva na Phillips, Rodrigo na RCA, Jorge Camargo na Copacabana etc.”(COUGO,2012). Esses cantores, dentro de uma estética popular, geraram uma espécie de repulsa nos setores mais intelectualizados. Para estes, Gildo de Freitas, Teixeira, apesar do sucesso comercial e da popularidade, padeciam de um “estigma de grossura”, que difundia uma imagem do gaúcho distorcida e muitas vezes apontada como cômica, uma sátira, sendo assim deturpava a imagem do gaúcho típico.

É a partir desse embate que surge Califórnia da Canção Nativa, que se pretende uma renovação estética, e uma reciclagem do cancionário gaúcho, muito influenciada pela música urbana, mais especificamente a Música Popular Gaúcha (MPG), os festivais de música popular de contracultura que aconteceram nas décadas de 1960 e 1970.

De forma sintética, temos dois movimentos de música gauchesca anteriores a CCNRS, o movimento de resgate e invenção das tradições feito pelo tradicionalismo, principalmente a partir do precursor “Manual de Danças Gaúchas” (1960), e um segundo movimento de popularização encabeçado por Teixeira, Gildo de Freitas. A terceira linha da música regionalista seriam os festivais, movimento cultural iniciado em 1971, mas que se espalhou pelo interior do estado a partir de 1980, com a criação de diversos festivais como a Coxilha Nativista (1981), em Cruz Alta, a Tertúlia Musical Nativista (1980) em Santa Maria, Musicanto sul-americano de nativismo (1983), em Santa Rosa.

Um quarto movimento surge a partir de 1980, o chamado MPG, Música Popular Gaúcha, tem nomes oriundos do Nativismo como Kleiton e Kledir Ramil, Mário Barbará, Vitor Ramil, mas promove uma nova estética à música gauchesca. Sobre a MPG frente aos temas explorados pela música nativista Agostini (2005):

Os temas passaram das grandes façanhas farroupilhas do século XIX às trivialidades cotidianas. O gaúcho passou a ser representado tanto no contexto de carências afetivas quanto alguém interessado nos rumos políticos, sociais e econômicos da nação brasileira. O ideal do pampa independente foi, aparentemente, deixado de lado. (AGOSTINI, G.2005, p.22.).

1.3. Tradicionalismo e Nativismo

Como o recorte deste trabalho é o imaginário social e a identidade gaúcha, e sua representação através da música regional, não abordaremos a literatura regionalista como o

Partenon Literário, criado em 1868, ou anteriores grupos associativos de culto a tradição anteriores ao Tradicionalismo como o Grêmio Gaúcho, criado por Cezimbra Jaques em 1898. Se reconhece a influência histórica desses movimentos, mas vamos focar apenas no Tradicionalismo e no Nativismo, pois estes usaram a música como veículo cultural para propagar a identidade gaúcha, e o mito do gaúcho-herói.

Se faz importante, para a compreensão do fenômeno dos festivais nativista, entender a relação concreta entre o Tradicionalismo e o Nativismo. Tau Golin (1983), ao analisar a ideologia do gauchismo, entende o nativismo como um segmento do tradicionalismo, ou “tradnativismo”. Nos regulamentos da Califórnia e na força de estabelecer um consumo não só fonográfico, mas também de bens e costumes como a bombacha e o mate, sobretudo na juventude, “o festival é uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re) produzir ideologia.”. Ou seja, o fenômeno dos festivais nativistas serviu também para reproduzir a ideologia do gauchismo. Sobre o “tradnativismo” Tau Golin (1989, p.46, apud SANTI, A, 1999, p.30):

Considero como tradnativistas aqueles que militam no Tradicionalismo e/ou Nativismo como cultuadores e/ou criadores, sem inquietações reais que os levem a uma ruptura com a cultura hegemônica no Rio Grande do Sul.

O nativismo tem em sua gênese uma relação embrionária com o tradicionalismo, a CCNRS, é criada em 1971 por iniciativa de Colmar Duarte, então patrão do CTG Sinuelo do Pago de Uruguaiana. Da primeira até a quinta edição do festival, não se divulga a sigla CTG nos cartazes de divulgação do festival, o que demonstra um interesse de desvincular o a CCNRS do CTG e conseqüentemente do movimento tradicionalista.

Na década de 1980, foi onde floresceram as discussões sobre a figura do gaúcho e as formas de representá-la culturalmente, como construí-la ou desconstruí-la. Nesse período, como já citado anteriormente, existia um mercado não só fonográfico, mas de bens culturais e simbólicos gaúchos e sobretudo uma “imprensa gaúcha” onde se debatiam os rumos do movimento tradicionalista, dos festivais e da cultura gaúcha como um todo. Essa imprensa nativista debatia temas relacionados à cultura gaúcha, os rumos da música regionalista, e temas gerais como eleições, ecologia e feminismo. Dentre elas podemos citar Nativismo (1982-1984), Tarca (1984-1986), Nativa (1987-1990).⁹

⁹ Sobre a mídia e seu papel na cobertura e potencialização do movimento nativista ver: JACKS, N. Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional. Editora da Universidade. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

De um lado temos os Tradicionalistas que desde a criação do MTG em 1966, vinham pautando o que era e o que não era ser gaúcho. É importante destacar a relação dos tradicionalistas com o Estado, com cargos dentro da gestão pública da cultura no Rio Grande do Sul, e também da força que o movimento teve para pleitear datas comemorativas como a semana Farroupilha. Do outro lado, temos os Nativistas, que vinham buscando a uma nova estética para a figura do gaúcho, colocando em suas letras temas que antes eram esquecidos pelos tradicionalistas como o êxodo rural, a ecologia, as lutas por terra e território de negros, indígenas e do campesinato.

Os nativistas da Califórnia buscavam a aprovação de membros do tradicionalismo, podemos notar por exemplo, que Paixão Cortes, um dos fundadores do tradicionalismo, e então presidente da Ordem dos Músicos no Rio Grande do Sul foi então juiz da primeira Califórnia em 1971. O tradicionalismo valida o nativismo como expressão “verdadeira” da cultura gaúcha. Sobre o papel do tradicionalismo como movimento que valida a autenticidade de um produto cultural autenticamente gaúcho Ruben Oliven (1992) afirma:

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

Colmar Duarte, idealizador e fundador da Califórnia, ao relatar sua memória sobre um encontro com o então presidente do tradicionalismo, Paixão Cortes, para apresentar a ideia do festival, afirma que o presidente do MTG, “recebeu com simpatia a ideia”, que vinha de encontro a intenção de promover festivais através de CTGs, filiados ao MTG. Mas Colmar Duarte destaca que:

Temos certeza que o festival imaginado pelo presidente do tradicionalismo gaúcho não teria nunca a mesma proposta da *Califórnia*. Jamais teria originado esse Movimento Nativista, com outra visão do regionalismo; teria, sim, reafirmado o conservadorismo estanque do Tradicionalismo, onde não há espaço para outras manifestações culturais que não sejam as do “gauchismo” exacerbado, voltando as costas para a existência de outras etnias, reconhecidas, respeitadas e valorizadas pela Califórnia. (ALVES, DE LIMA, J. e DUARTE, C., 2001, p.93)

Um ponto em que nativismo e tradicionalismo convergem é na sua visão “apartidária” de ambos os movimentos culturais. É certo que esse apartidarismo pode ser contestado quando

pensamos na relação entre tradicionalismo¹⁰ e Estado, ou no teor de crítica social de composições da Califórnia, mas, para Colmar Duarte, “um dos segredos da vida da Califórnia foi não ter compromisso nenhum com partidos políticos ou grupos econômicos”. (SILVA,2015, p.08).

A relação e a discussão entre Tradicionalistas e Nativistas é abordada por vários autores como Tau Golin (1983), Álvaro Santi (1999), Ruben Oliven (1992), Agostinho Agostini (2005), Francisco Cougo (2010) e outros. Mas o que todos têm em comum é que entendem o Nativismo como um movimento que sofreu influência direta do Tradicionalismo, e que busca, a partir de uma mesma figura, o mito do gaúcho-herói, atualizar esteticamente a partir da música e da poesia mais elitizada esta figura. Nesse sentido, apesar de ampliar os temas que antes não eram abordados, e algumas vezes até propor uma crítica social a partir das imagens do gaúcho proletarizado nas cidades, o nativismo não chega a ser um movimento cultural revolucionário, pois ainda se notam ecos de um passado idealizado de natureza e liberdade. O nativismo atualiza o mito, mas não o questiona.

1.4 A Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul: história e contexto histórico.

O presente subcapítulo, busca discutir a história da Califórnia da Canção Nativa, os motivos que levaram a sua criação, o contexto histórico e social em que estava inserida.

A ideia de criação da Califórnia veio após a desclassificação da milonga Abichornado, composta por Colmar Duarte e Júlio Machado para I Festival da Canção Popular da Fronteira promovido por uma rádio na cidade de Uruguaiana em 1970. Ao quererem saber o motivo da desclassificação ficaram sabendo que era pelo teor “*regionalista*”, “*gauchesca*”. Colmar Duarte relembra com decepção ao saber da desclassificação no documentário Nas Asas da Calhandra¹¹:

Como aconteceu da nossa ser desclassificada, numa noite em que foi classificado um bolero cantado em espanhol, e um baião cantando a seca do nordeste. Quer dizer, eu constatei ali, na minha terra, no meio do campo, na fronteira do Rio Grande do Sul, na pampa né? O coração geográfico da pampa é aqui, tu podia cantar até em outro idioma, cantar sobre coisa que tu não conhece, nem sente, como a seca do nordeste, mas não podia falar em coisas do Rio Grande do Sul. Isso me causou uma tristeza muito grande, até uma revolta né. (Colmar Duarte, 2012.).

¹⁰ Sobre política e tradicionalismo destaco os objetivos X e XIII da Carta de Princípios (1961) do MTG que versam sobre a “independência de sectarismo político, religioso e racial” e evitar “interesses subterrâneos de natureza política, religiosa ou financeira.”

¹¹ Nas Asas da Calhandra. Web documentário apresentado em dezembro de 2012 como trabalho de conclusão do Curso de Comunicação Social-Jornalismo da Unipampa. Dir. Leandro Cedón Ávila. Imagens. Marcelo Recchi. Orientador. Marco Bonito.

É desta revolta e da sensação da desvalorização das coisas do Rio Grande do Sul, como o uso da bombacha, o hábito de tomar mate, que nasce a proposta de criação da Califórnia da Canção Gaúcha.

Como já foi tratado anteriormente, Colmar Duarte se torna patrão do CTG¹² Sinuelo do Pago, cargo importante dentro da organização e direção do CTG, e a partir daí consegue os meios para promover o festival. Cícero Galeano Lopes em artigo presente no livro *Califórnia da Canção Nativa: Marco de mudanças na cultura gaúcho*, livro que comemora e contém textos sobre os 30 anos do festival (1971-2001), destaca que haviam dificuldades financeiras no início, e que os organizadores do festival não recebiam pelo trabalho de execução e planejamento.

Cícero Lopes divide a sua análise do movimento cultural da CCNRS a partir de dois planos: o plano estético e o plano ideológico. Sobre o plano estético destaca que:

Foi, naturalmente, a estética dos promotores. Vale dizer: o que era considerado musical e poeticamente expressivo da classe média local. Tratava-se predominantemente de classe média intelectualizada, urbana, mas de origem rural. (LOPES, C. p.17.2001)

No plano ideológico, “o CCNRS se propôs parcialmente a reafirmação do imaginário social”, parcialmente porque haviam canções de contestação ao ufanismo, e ao conservadorismo presentes no imaginário social gaúcho. Nesse sentido, o palco da Califórnia também era palco de disputas ideológicas. Para Cicero Galeano Lopes:

A presença do ufanismo e da expressão do conformismo se conflitavam com as investidas de cunha político-ideológico e de preocupação social de melhoria das condições sociais do homem presente no campo, especialmente as de acesso à propriedade e à posse de terra. (LOPES, C. p.23.2001)

Eduardo Ferraro (2019)¹³, destaca como o sentido de renovação estética e poética na representação do gaúcho:

A partir do surgimento do nativismo em 1971, considerado como corrente renovadora da música gaúcha, se abriram não somente caminhos novos no sentido musical, como também se expandiram as temáticas na ordem política e social relacionadas ao gauchismo. Isto foi de fundamental importância para uma mudança em termos de crítica social e de discurso intelectual, fatos que trouxeram dinamismo na ordem

¹² Centro de Tradições Gaúchas (CTG).

¹³ Eduardo Ferraro (2020), em um artigo sobre o conceito de “campeirismo” propõe uma discussão mais atual sobre o conceito de “nativismo” e campeirismo. “... há uma profunda intenção por parte dos artistas de substituir um conceito teórico como “nativismo”, por outro de ordem ontológica como o “campeirismo”, enquanto conceito de experiência de vida –material imprescindível na atualidade tanto para dinamizar a cultura, quanto para recriá-la nas obras musicais”. (FERRARO.E,p.176,2020) Ver sobre em: FERRARO E. O conceito “campeiro” na música regional gaúcha: uma reconfiguração da ordem artístico/cultural. GIS- Gesto, Imagem e Som- Revista de Antropologia, v. 5, n. 1. São Paulo, 2020.

cultural do gauchismo e uma reformulação da postura e relacionamento com o mundo atual. Com os festivais de música regional gaúcha pode-se observar um câmbio significativo na forma de compor e de executar as novas obras. A música autoral, com uma nova roupagem, passa a ser um dos centros de atenção do gauchismo, pelo que ela expressa no sentido estético e pela mensagem de suas letras. Assim o nativismo musical e os festivais se tornam veículos de uma forma diferente de pensar e representar o gaúcho e sua forma de viver. (FERRARO, E. 2019, p.2)

Nesse sentido, Agostini (2005) destaca que a partir das várias edições do festival, se sucedendo, se configurou um espaço de atualização do mito, e pensar a sua representação ano após ano, e de buscar outros enfoques para uma imagem que já está presente no imaginário social:

Como se vê, a música tradicionalista, atualiza o mito, à medida que os festivais e outras manifestações musicais se sucedem, ano após ano. Através da apropriação de imagens simbólicas já cristalizadas no imaginário social, percebe-se que a música tradicionalista ajuda a ordenar a sociedade sul-rio-grandense, imprimindo regras e valores essenciais à identidade que o gaúcho ostenta e da qual não parece querer se desfazer. (AGOSTINI, A. p. 67, 2005)

É importante que se pense no contexto geral e histórico de 1971, na influência que os festivais e a febre dos festivais no eixo Rio-São Paulo podem ter exercido sobre a ideia e a concepção do festival. Na bibliografia pesquisada para compor esse trabalho pouco se encontrou que relacionasse o contexto de repressão e censura com o surgimento de um festival de música regionalista, no mesmo momento em que se tinha a política do “Brasil, ame-o ou deixe-o” e de centralização da política regional. Francisco Cougo Junior coloca muito bem essa dificuldade da historiografia da música gauchesca em relacionar o contexto social e histórico em que a música nativista foi gestada:

Num espectro mais amplo, creio que falte a historiografia uma sistematização de análises capazes de superar os resultados anteriores- validos, mas em geral redundantes. Um desses temas caros (revestido de tabu historiográfico ao longo dos anos) diz respeito ao estudo dos contextos onde a “música gauchesca” foi gestada. Para que se tenha uma ideia- com exceção dos trabalhos sobre Teixeira- nunca houve uma análise conjuntural sobre o papel da ditadura civil-militar brasileira na produção musical sulina- diferente do que ocorre em relação à historiografia da Música Popular Brasileira. (COUGO, J. 2012.)

Também falando sobre a relação de disputas ideológicas no palco do festival e a relação dos festivais sulinos com os que aconteciam no Sudeste:

Tais acontecimentos artísticos formaram espaços férteis para os que combatiam e até defensores e simpatizantes das estruturas autoritárias. Estes paradoxos transformaram o nativismo em um movimento musical de forte contradições políticas, transitando, ora no extremo da ortodoxia tradicionalista (ao defender não apenas o rígido uso de expressões poéticas locais e indumentária típica, mas também a ideia da oligarquia rural estancieira e seu conservadorismo autoritário), ora no combate a este mesmo ideário - especialmente a partir do instante em que uma geração de músicos jovens,

geralmente com formação universitária, adota o movimento como forma de resistência cultural, em meados do anos 1980. (COUGO, J.2001)

Só foi encontrado um trabalho que articula os festivais de música no Rio Grande do Sul e a repressão da ditadura civil-militar de 1964. Leandro Braz da Costa (2013) mostra como a cidade de Rio Grande, por estar em uma área de segurança nacional por sua localização estratégica, interferiu na liberdade de produção e manifestação cultural com uma hostilidade a qualquer tipo de contestação ao regime.

Como aponta Leandro Braz da Costa 21 municípios¹⁴ estavam entre os considerados Área de Segurança Nacional em 1968, entre eles encontramos a cidade de Uruguaiiana. O autor também destaca a influência dos festivais do Sudeste e da ideia de liberdade de expressão, liberdade de manifestação artística expressa no símbolo da Calhandra de Ouro, prêmio máximo do festival, ave que não canta se estiver presa:

Diretamente relacionada à influência que os festivais da televisão exerciam em todo o país, nos quais compositores como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, entre outros faziam uso da canção como meio de ascensão socioeconômica e instrumento político, a Califórnia da Canção Nativa, neste período, marcado pela repressão política e o recrudescimento da censura, não por acaso, oferecia aos vencedores o troféu denominado Calhandra de Ouro, inspirado em um pássaro da região que não canta estando em cativeiro. As aspirações de liberdade andavam *pari passu* com a pluralidade das manifestações musicais ligadas ao regionalismo sulino ao longo das primeiras quatro edições da Califórnia. (DA COSTA, L. 2013.p.86).

Leandro da Costa, em sua tese, utilizando recursos da história oral, demonstra como a memória coletiva e a *sensação de amparo*¹⁵ presente na memória coletiva dos riograndinos, oscila entre a sensação de segurança e desenvolvimento econômico representado pelo estaleiro de Rio Grande e, por outro lado, a repressão e burocracia imposta aos artistas da cidade, que sofriam muitas vezes com denunciante e com a forte sensação de vigilância. Por exemplo, os músicos deveriam aprovar o repertório do baile em cinco vias, para que a censura pudesse saber as músicas que iriam tocar, segundo a entrevista com Dejair Claro, músico instrumentista e compositor letrista da cidade de Rio Grande.

¹⁴ “Em 1968, 21 municípios do Rio Grande do Sul foram considerados Áreas de Segurança Nacional – Alecrim, Bagé, Crissiumal, Dom Pedrito, Erval, Nova Horizontina, Itaqui, Jaguarão, Porto Lucena, Porto Xavier, Quaraí, Rio Grande, Santa Vitória do Palmar, Santana do Livramento, São Borja, São Nicolau, Tenente Portela, Três Passos, Tucunduva, Tuparendi e Uruguaiiana.” (DA COSTA, L. 2013, p. 19)

¹⁵Sobre a *sensação de amparo* “...o que denomino aqui como *sensação de amparo*, ou seja, a segurança da cidade e a conseqüentemente a segurança de sua população, bem como, a relação direta da segurança com os investimentos financeiros e o desenvolvimento econômico promovido pelo governo federal.” (DA COSTA, L. 2013, p.)

No livro de memórias dos 30 anos do festival da CCNRS, encontramos algumas citações que podem elucidar sobre o contexto de vigilância e censura perpetrado pela ditadura civil-militar. Sobre a censura prévia e a necessidade de explicações para órgãos federais, na 14ª CCNRS (1984):

As canções classificadas na triagem do festival, por determinação do órgão federal que exercia a censura prévia dos espetáculos públicos, dependiam dessa aprovação para serem liberados. Em toda a história desses quatorze anos de existência, apenas algumas explicações haviam sido pedidas, e algumas exigências quanto a fiscalização com direito a lugares permanentes nas numeradas, com raros problemas registrados. Mas quis o destino que, nos estertores do regime militar, acontecesse esse episódio desagradável sob todos os aspectos. A censura proibiu a apresentação pública da canção de Raul Elwanger, intitulada *Chimarrita do Capaz*, que fazia crítica ao governo. (DUARTE.C. DE LIMA ALVES, J., 2001, p.142)

Nessa ocasião os membros do júri escreveram um manifesto contra a censura federal, que retirava uma canção pré-classificada, e também declarava “com veemência seu apoio à abertura cultural, indispensável para um país que quer ser democrático.”.

Colmar Duarte, em depoimento para Jeremyas Machado da Silva, também destaca o caráter regional do movimento cultural da Califórnia frente ao poder centralizador da ditadura civil-militar em gerar uma cultura que fosse nacional:

[...] na época 1971, em que o governo militar procurava centralizar todo o poder, não deixando ninguém se manifestar, proibindo manifestações regionais, tudo era centralizado na capital. Os governos, como em nosso caso em Uruguaiana e no estado do Rio Grande do Sul, eram feitos por pessoas nomeadas pela “ditadura” e com esta incumbência. No meio de tudo isso, surge a Califórnia da Canção Nativa, um canto de Uruguaiana, um movimento cultural totalmente independente e totalmente regional. Surge e triunfa, apesar da ditadura, atravessando vinte anos de ditadura e crescendo da forma que vocês sabem. (SILVA, 2011, p.02)

Capítulo II.

Música e História: caminhos percorridos, desafios metodológicos.

O presente capítulo tem por objetivo refletir sobre algumas questões metodológicas acerca da produção do conhecimento histórico tendo como fonte primária a canção. Também faz um levantamento de algumas abordagens metodológicas que trabalham com a música como fonte histórica e metodologias, balizas teóricas que permitem a análise da canção dentro de uma perspectiva sensorial e histórica. Fazendo um breve levantamento sobre algumas metodologias, fica evidente que a canção como objeto de pesquisa histórica é uma fonte complexa e multifacetada, por isso o aprofundamento na bibliografia que se dedica a tecer metodologias para a pesquisa de História e Música.

Numa abordagem mais ampla, no sentido de não só a música, mas sons em geral, Carla J. Maier (2016) enfatiza a “virada sonora” nos estudos pós-coloniais, e como um olhar ocidental sobre a cultura privilegia a cultura visual e escrita frente a culturas sonoras. Isso engloba não só a música, mas também ruídos, “barulhos” produzidos em um determinado tempo histórico. A perspectiva das sonoridades também produz sensibilidades históricas em um determinado período. Os sons que compõem, por exemplo, o dia-a-dia nas cidades do século XX, certamente são distintos dos que compõem o século XXI.

De certa forma, é um desafio utilizar a música como um documento histórico. Devido a sua condição de objeto estético e polissêmico, é preciso delinear uma metodologia coerente frente a um objeto de estudo tão complexo e multifacetado como a canção. Para Marcos Napolitano:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários outros sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. (NAPOLITANO, 2002, p. 53)

Nesse sentido, por ser um documento de natureza estética, com diferentes camadas como ritmo, melodia, harmonia, letra, e também a inserção social e histórica da canção, a

música como objeto de pesquisa histórica demanda uma análise multifacetada e multidisciplinar que envolva musicologia, antropologia, história. E, por isso, é importante que o historiador articule as questões estéticas propriamente ditas e as de natureza social e histórica que produzem a canção.

No caminho da pesquisa, em busca de encontrar uma forma de analisar as canções do *corpus* documental, foram encontradas diversas abordagens metodológicas no trato de elementos sonoros, poéticos e estéticos da canção.

Como início, destaco a natureza dupla da canção que se divide em natureza verbal, aquilo que se diz, e a natureza musical, que engloba ritmo, melodia, harmonia, ou seja, aquilo que se toca. A divisão da música em duas naturezas distintas é interessante para um começo das abordagens metodológicas da canção, mas para Marcos Napolitano:

Aliás, o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos. ” (NAPOLITANO,2002, p. 55).

A natureza verbal e musical se articula, e juntas dão o sentido próprio da canção, tornando a canção uma coisa só, como se letra e melodia tivessem nascido juntas.

Mas só essa natureza dupla da canção não é capaz de expressar a multiplicidade de sentidos colocados numa composição musical. A interpretação, a forma como uma palavra é dita, o timbre, a duração das notas, o ritmo, são elementos que compõem a experiência de escolhas do compositor, e da recepção do ouvinte.

A canção precisa de um suporte para que seja ouvida, registrada em fonograma¹⁶, ou como hoje em dia via plataformas de streaming como Spotify, chega aos nossos ouvidos em sua forma acabada. Não conseguimos ter contato com os processos que levaram a escolha de determinadas palavras ou ritmos, melodias e timbres. Nesse sentido, o ouvinte não quebra a canção a fim de analisá-la, ela chega como objeto uno, pronto e acabado. Para Marcos Napolitano:

O diálogo-decodificação- apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção. (NAPOLITANO, p.55,2002.)

¹⁶ Para Marcos Napolitano: Entendemos o fonograma em dois níveis: o resultado de um processo técnico de registro sonoro e o suporte comunicacional e comercial para a realização da música popular na sociedade. (2003, p.1).

Essa experiência de ouvinte-receptor também deve levar em conta, “ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados” (NAPOLITA, p.55, 2002), o que significa que a recepção também é uma variável subjetiva, e dialoga com uma série de fatores culturais, sociais e históricos que moldam a sua recepção pelo público.

É importante destacar que, as músicas da Califórnia eram apresentadas ao vivo, e o disco da Califórnia da Canção, a partir da sua quarta edição¹⁷ é um retrato sonoro dessas apresentações. Nesse sentido, o público entrava em contato com as músicas no ambiente do festival, na interpretação ao vivo das canções e, assim como os jurados, julgava as músicas a partir de suas subjetividades. Existem relatos de acontecimentos em que o “julgamento” do público difere do dos jurados, gerando insatisfação e vaias com relação as músicas premiadas.

¹⁸ Para Marcos Napolitano, “a experiência musical, no sentido forte do termo, só ocorre quando a música é interpretada”, sendo assim, a experiência de ouvir a canção vai muito além da forma e da estética, mas também da interpretação dos artistas e da sua performance em cima do palco do festival.¹⁹

Outro ponto interessante se refere à criação musical. Para Marcos Napolitano, “o artista, ao criar uma obra, procura passar uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se as implicações político-ideológicas da sua obra.” (NAPOLITANO, 2002, p.69). No contexto da Califórnia da Canção Nativa, podemos pensar como o festival ajudou a criar um modo particular de criar “músicas de festival” e “músicos de festival”. Ou seja, as canções da Califórnia eram criadas para o festival, e tinham em mente o regulamento e o contexto político-ideológico que permeia o mesmo.

¹⁷ Thiago Duarte (2009, p.15) sobre a IV Califórnia: “Pela primeira vez, o disco do festival foi gravado ao vivo, o que foi interessante para análise do presente trabalho, pois é possível observar o nível de profissionalismo dos músicos, vocalizações afinadas, performances emocionadas e uma captação de áudio com muita qualidade. O calor do público é evidente, aplausos e gritos apontam para as músicas preferidas.”

¹⁸ “Como costuma acontecer em festivais, e alguns da TV Record foram emblemáticos, vaias monumentais marcaram diferentes momentos da *Califórnia*. Uma das mais impressionantes ocorreu quando, entre uma canção e outra, na nona edição, foi lido um telex do presidente João Figueiredo, congratulando-se com o sucesso da edição de 1979. Essa vaia só foi menor que a dirigida a *Astro Aragano*, vencedor da 15ª Califórnia. (p.100). Ver também p.147. (DUARTE, C. ÉDIL, J. 2001).

¹⁹ Napolitano, Marcos. "O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular—problemas e perspectivas." *Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. ANPPOM, Porto Alegre, 2003.

Podemos pensar, por exemplo, no impacto do novo regulamento da CCNRS a partir de 1975, na orientação e na abrangência das composições inscritas no festival. Como aponta Rafael da Silva:

A partir deste estudo foi possível compreender o quão significativa foram as alterações feitas no regulamento deste festival, que no mesmo ano alcançou número recorde de inscrições, além de perceber o impacto ocasionado na estrutura composicional das canções concorrentes muito mais elaboradas do que de anos anteriores. (DA SILVA, R, 2020,p.09).²⁰

A mudança do regulamento do festival em 1975 a partir das linhas temáticas: Linha de Campeira, “a que identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo do Rio Grande do Sul”. A linha de Manifestação Rio-grandense, “que enfoca outros aspectos socioculturais e geográficos do Rio Grande do Sul, não limitados estritamente à linha Campeira” e a Linha de Projeção Folclórica, “a que partindo das Linhas definidas (acima) projeta-se com sentido de universalidade artística, em termos de tratamento poético-musical”.²¹

Para Thiago Duarte (2009, p. 16):

Essa mudança foi muito importante para a sobrevivência do festival, as Linhas deixavam espaços consideráveis para manifestações poéticas que não exaltasse apenas a figura do gaúcho, oportunizando uma maior abrangência nos temas e poemas que concorriam à Calhanda de Ouro. Porém o enquadramento das canções em uma ou outra das linhas seria assunto de frequentes polêmicas, nos anos seguintes, somando-se a isso a pouca transparência do trabalho de pré-seleção

Outra abordagem diferente, no que tange a metodologia e análise de canções é a de Piedade (2007), que foi utilizada por Gadiego Ribeiro (2020), para analisar as sonoridades fronteiriças, e os hibridismos e diálogos musicais. Gadiego Ribeiro, utilizando do método de análise de tópicos e retoricidade de (PIEIDADE, 2007.), aponta que existem elementos sonoros e de retoricidade “que constituem fragmentos de linguagem musical, compostos por frases características e citações, entre outras.” E que, “Essas expressividades sonoras, quando articuladas pelos músicos através da forma de tocar e de se fazer soar em música, produzem identificações e conexões com determinados contextos identitários.” (RIBEIRO, 2020, p.126). Nesse sentido, as canções da CCNRS, estão inseridas em um contexto delimitado, tanto pelas linhas de composição e premiação, quanto pelo ambiente identitário e sonoro fronteiriço. Santi (1999), esclarece que os envolvidos e idealizadores do festival tinham o interesse de tornar a música considerada gaúcha um produto de circulação nacional. Em contrapartida, Ribeiro

²⁰ Sobre o novo regulamento da CCNRS e seu impacto em jornais da década de 1970 ver: DA SILVA, Rafael Gonçalves Oliveira. Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul: impactos do novo regulamento sob as lentes dos Jornais da década de 1970. In: XXX Congresso da Anppom. 2020.

²¹ REGULAMENTO da V Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. (1975). (SANTI, A. 1999, p.55)

(2020), demonstra que as músicas baianas ou de outras regiões do Brasil, não possuíam um regulamento que determinava o que podia ou não ser tocado, ou linhas determinadas de expressão musical, e onde “o ideal conservador e rígido prevalecia inclusive na perspectiva artística do festival” (RIBEIRO, 2020, p. 104).

Gustavo Alonso (2011, p. 17) ao estudar o surgimento da música sertaneja no contexto do Brasil Moderno (1970-1990), demonstra que “o “povo” se mostrou-se conservador em vários momentos da história, esteticamente ele sempre foi progressista”. Nesse sentido, podemos pensar os regulamentos da Califórnia como esteticamente conservadores, ao apontar o que é e o que não é permitido, diferente do cancionero sertanejo.

Sobre este ponto, podemos notar como a plateia recebia canções que fugiam de uma certa estética regionalista, marcada pela milonga, o sotaque acentuado e expressões regionais ligadas ao campo. As canções que fogem dessa identificação, sofreram com a vaia do público. Como aponta Rafael da Silva (2020), a canção “Coto de vela” (IV. CCNRS.), “foi recebida com descaso pelo caráter inovador da canção”. Nesse sentido, a canção “utilizava de outras estratégias composicionais referentes a forma tradicionais, ou a forma com que os ouvintes do festival estavam acostumados a apreciar” (DA SILVA, 2020, p. 03).

Outro ponto que também pode ser colocado é que as músicas da CCNRS possuem muitas expressões regionais, o que pode dificultar a sua popularidade no âmbito nacional. Álvaro Santi (1999), demonstrou, a partir de levantamento de mais de sessenta canções que, quanto maior o número de termos regionais, maior a chance de se consagrar campeã do festival.

(...) dentre as doze canções relacionadas acima, a metade sagrou-se vencedora geral da Califórnia, levando a Calhanda de Ouro. Ora, como as dezenove Vencedoras incluídas no corpus representam somente 28% do total de canções, é evidente que um maior índice de termos regionais na canção passou a representar para o autor, a partir da década de 80, uma probabilidade bem maior – quase o dobro da média! - de vencer o Festival. Já dentre as dezoito canções “sem ou quase sem termos regionais”, aquelas que poderiam ser mais facilmente compreendidas fora das fronteiras do Rio Grande, apenas duas (12,5%) sagraram-se vencedoras, nas I e IV Califórnicas. (SANTI, 1999, p. 115).

Como demonstra Santi (1999), os termos regionais estão presentes na maioria das canções vencedoras da Califórnia. Para Ribeiro (2020), “códigos podem representar um caminho de entendimento comum em determinado encadeamento social, também podem ser utilizados para reconhecimento de expressividades musicais e elementos identitários presentes na produção de artistas latino-americanos.”(RIBEIRO,G. 2020,.p.228). Pode-se pensar como um desses códigos os termos regionais eram utilizados como elementos identitários nas músicas da Califórnia.

Para Piedade (2012, p. 7.)²², “em menor ou maior grau, em qualquer repertório musical se encontram, certamente não o tempo todo mas em vários momentos, estruturas convencionais compartilhadas que são empregadas com um intuito de causar um determinado efeito no ouvinte.” As tópicas são “os tijolos que formam a cadeia isotópica”. A isotopia funciona como uma cadeia concatenada onde os fragmentos dessa isotopia são os “topos”, sedimentos da isotopia. E a figura retórica é o que faz a ruptura da isotopia, provocando um processo de interpretação.

Nesse sentido, o contexto sonoro da CCNRS, junto a seu regulamento, tem em vista criar uma isotopia, que os ouvintes recebem sem surpresa, um contexto musical conhecido, composto por tópicas conhecidas, por outro lado a figura retórica quebra a isotopia criando a alotopia, “o ouvinte franze o cenho, algo o surpreende, a figura engendra necessariamente uma estrutura saliente.” (PIEADADE, 2012, p.6). Existem canções que quebram a regra, fogem à norma, e produzem esse estranhamento. Essa metodologia articula as letras, com as partituras melódicas e rítmicas das canções a fim de demonstrar as isotopias e alotopias de determinado *corpus* de canções.

Por fim, neste capítulo, esperamos ter demonstrado a natureza polissêmica e estética da canção, e como ela se insere no contexto das expressividades musicais de elementos identitários, também sua produção em um contexto histórico-social determinado. É importante destacar que o foco da nossa análise serão as letras, e compreender como elas se expressam elementos indenitários. Nesse sentido, os elementos estéticos da canção como ritmo, melodia, e harmonia, pela série de ferramentas necessárias para sua análise, como conhecimento teórico sobre partituras, leitura musical e outras, não serão analisados com profundidade, mas serão utilizados para melhor descrever as canções.

²²Para um explicação mais detalhada sobre tópicas, isotopia, alotopia e retoricidade ver : PIEADADE, Acácio TC. Música e retoricidade. **ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV**, p. 90-100, 2012.

Capítulo III.

3.1. A X Califórnia da Canção Nativa (1980): acontecimentos e polêmicas.

A partir da quinta edição da CCNRS (1975), vigora um novo regulamento, que estabelece três linhas de composição. A “Linha de Manifestação Campeira”- aquela que do homem, dos usos e costumes do campo gaúcho; “Linha de Manifestação Rio-grandense”- a que enfoca outros aspectos socioculturais e geográficos não limitados pela Linha campeira; “Linha de Projeção Folclórica”- a que, partindo de qualquer linha antes mencionadas, projeta-se com sentido de universalidade artística em seu tratamento poético-musical. As canções concorriam a partir dessas três linhas, com prêmio individual “de igual valor” para cada uma das três e o prêmio máximo, a Calhandra de Ouro, ficando dentre uma das três, escolhida pelo júri.

Em 1980, venceu a Linha Campeira a canção “Veterano”, defendida por Leopoldo Rassier e acompanhada pelos Serranos, essa canção também veio a ganhar a Calhandra de Ouro. A canção “Romance na Tafona”, com letra de Antônio Carlos Machado e música de Luiz Carlos Borges venceu a Linha de Manifestação Rio-Grandense. Na Linha de Projeção Folclórica, venceu “Semeadora” milonga de Vitor Ramil e José Fogaça; Kenelmo Alves venceu por melhor arranjo com “Recuerdos da 28”, Jorge André Brites e Maria Luiza Benitez ganharam por melhor intérprete masculino e feminino, respectivamente.²³

Essa edição do festival é lembrada com muito entusiasmo, pois teve a atração de Atahualpa Yupangui, compositor e músico argentino, considerado um dos maiores divulgadores da música folclórica argentina e “o maior nome da música de raízes em toda a América Latina. ” (DUARTE, C. EDÍL, J.2001). Destaca-se que:

Sua presença em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul era algo inusitado, pois, vivendo em Paris há muito tempo, raramente visitava a Argentina por questões de

²³ A fonte para a descrição das músicas vencedoras em cada linha e dos acontecimentos importantes da décima edição do festival é o livro Califórnia da Canção Nativa: Marco de mudanças na cultura gaúcha de Colmar Pereira Duarte e José Édil de Lima Alves. (2001).

posicionamento político, embora não gostasse de divulgar isso. Como se sabe, Yupangui, filiado ao Partido Comunista, evitava misturar sua fama de grande pesquisador e divulgador do folclore com questões ideológicas. Além do mais, não atuava em festivais, por exigir total silêncio para executar sua guitarra, cantar e declamar seus poemas. (DUARTE, C. ÉDIL, J.2001. p.134.)

Também contou com atrações como Ruben Duran, Inezita Barroso, Kleiton e Kledir, Sivuca e Os Marupiaras. O disco desta edição foi considerado o melhor de festivais da década, em escolha realizada por entidade que congrega emissoras.

Polêmica interessante que surgiria após esta edição da Califórnia é a Carta de Uruguaiana:

...documento redigido pelos jurados da triagem, chamando a atenção para o uso repetitivo de clichês, lugares-comuns e frases feitas de nossa linguagem, em detrimento da inventiva pessoal e do espírito de criatividade literária e musical. Alertava para certa compulsão ao passado e à infância como pano de fundo da maioria dos temas. Também criticava a falta de enfoque da realidade contemporânea do Rio Grande do Sul. Muita polêmica daí foi levantada, resultando na abertura de saudáveis e enriquecedores debates. Assinaram a carta: Aparício Silva Rillo, Diogo Madruga, Juarez Fonseca, Luiz Carlos Borges e Mauro Dante Aymone Lopes (DUARTE, C. ÉDIL, J. 2001, p. 138)

Como já foi tratado em capítulo anterior, a Califórnia ao longo dos anos se fez palco também de debates sobre a cultura gaúcha, fazendo aberturas e restrições. A Carta de Uruguaiana²⁴, sofreu críticas por parte dos artistas participantes do festival. Cicero Galeano Lopes (2001) destaca que:

Foi uma posição normativa, que tentava fixar princípios que o grupo julgou os melhores. Eram princípios algo reacionário, tentando definir o que era e o que não era arte gaúcha. Marcava limites *intransponíveis* para a produção artística. Desconhecia, pois, bases elementares do texto artístico, como a insuperabilidade diacrônica da arte e a inerente concepção de liberdade de expressão. Recebeu em consequência reação contrárias. Publicamente, houve pelo menos duas: uma extensa entrevista com o poeta Luís Coronel e a *Anticarta de Uruguaiana*, do signatário deste capítulo. (LOPES, C. 2001, p.16)

É importante destacar que a década de 1980 foi onde o movimento nativista e a CCNRS se consolidaram como um movimento cultural no Rio Grande do Sul. Duas tentativas de levar o festival para Porto Alegre. Uma em janeiro de 1975, apresentando destaques da última edição em curta temporada no Teatro Leopoldina, segundo a jornalista Maria Trudy Wagner (1976, p. 34), citada por (SANTI, A. 1999), “o espetáculo foi um fracasso de público”. Em 1976, houve uma segunda tentativa de mostrar as músicas da Califórnia para a capital do Estado, desta vez houve “grande receptividade por parte do público, segundo o jornal *Folha da Manhã* (WAGNER, 1976c, p.34 apud. SANTI, 1999). Já em 1981, tendo em vista o mercado nacional,

²⁴ Infelizmente não foi possível encontrar a Carta de Uruguaiana, nem a sua Anticarta a partir da Hemeroteca digital, para que se pudesse entrar em contato com o documento original.

a Califórnia convidou para o júri o coordenador de festivais da Rede Globo. Álvaro Santi (1999) sobre as tentativas de emplacar a Califórnia em cenário nacional:

A iniciativa, pelo que pudemos levantar, não teve maior repercussão. (Somente uma única vez, em 1987, uma rede nacional de televisão iria transmitir ao vivo a Califórnia para todo o país.) (EITELVEN, 1989, p. 6). Com o mesmo propósito, realizou-se um espetáculo no Teatro São Caetano, no Rio de Janeiro, em maio de 1982. (SANTI, A. 1999, p.62)

Portanto, o nativismo é um movimento que nasceu durante os anos de chumbo da ditadura civil-militar, representado sobretudo pelo AI-5, e que se consolida enquanto movimento cultural na década de 1980, período da redemocratização, da campanha frustrada das Diretas Já. Neste sentido, Santi (1999, p. 63) sobre contexto histórico (principalmente do ano de 1984):

A segunda consideração é sobre o próprio momento histórico, que faz pouco completou exatos quinze anos. O frustrado movimento Diretas Já- que nesse mesmo ano, como se sabe, havia mobilizado milhões de pessoas decididas a dar um passo maior rumo à democratização do país, com eleições diretas para Presidente da República- havia estabelecido um momento crítico em que posições políticas se polarizaram totalmente: “a favor” ou “contra. (SANTI, A, 1999, p. 63)

Em seguida, o autor destaca o apoio da Ditadura civil-militar a Califórnia e sua popularidade durante os anos finais do Regime Militar:

Note-se que o Nativismo - originado ou renascido – não importa- com a Califórnia, e que contara desde sempre com o apoio do Regime Militar, adquiria crescente popularidade no Estado, e com isso o poder de impor padrões culturais (moda, se quisermos) que iam desde o uso da bombacha e do chimarrão até o tipo de música “verdadeiramente” gaúcha. Pois esse Movimento, por um motivo qualquer, atingia o clímax de popularidade *exatamente durante os anos em que se davam passos decisivos para o fim daquele regime*, possibilitando a emergência da discussão *política* na discussão *cultural* e tornado esta por vezes inesperadamente explosiva. (SANTI, A, 1999, p.63)

Dessa forma, posições políticas mais conservadoras se misturavam a debates sobre a cultura do Rio Grande do Sul, geralmente as posições conservadoras, contrárias a eleição direta se ligavam culturalmente a uma luta contra a “descaracterização da cultura gaúcha”, e segundo Santi (1999, p. 64) “usando armas como o combate às drogas, a censura ao tema político e até cláusulas contra o “acastelamento” do festival.”²⁵.

De outra forma, artistas com uma posição política mais à esquerda, sabendo da repercussão do festival, levavam as suas ideias para o palco. “E temendo que o “fechamento”

²⁵ Segundo Santi (1999): “Somante no regulamento da XIX edição é que se lê, no art.10º, § 3º. “A língua oficial é o português, respeitada sintática e foneticamente.”. Esse artigo continua presente até os dias atuais, no regulamento da 44º CCNRS (2022), no artigo 4º se lê “A língua de expressão da letra é o português, respeitada a sintaxe e a fonética, preservadas as expressões regionais.” Regulamento disponível em: <https://californiadacancaonativa.com.br/regulamento/#:~:text=%C2%A7%20%C3%BAnico%20E2%80%93%20Considera%2Dse%20in%C3%A9dita,2022%20%C3%A0s%2023%3A59%20h>.

do Festival pudesse corresponder um retrocesso político, procuravam marcar posição com firmeza. ” (SANTI, A. 1999, p. 64).

Portanto, a década de 1980 e o contexto histórico, e alguns debates políticos subiam ao palco da Califórnia, assim como foi durante esta década que o Festival se popularizou tanto em público como comercialmente, levando apresentações até o Rio de Janeiro.

3.2. Análise das canções da X Califórnia da Canção Nativa.

A escuta das canções presentes no disco da X Califórnia da Canção Nativa foram feitas através da internet²⁶. Não foi possível ter acesso a mídia física (LP), mas tal empecilho não prejudicou a realização da pesquisa, tendo em vista o fácil acesso a informações da ficha catalográfica, das composições, seus autores e interpretes a partir do site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMub)²⁷. Sobre o Instituto:

O instituto Memória Musical Brasileira é uma organização sem fins lucrativos sediada em Niterói-RJ que é voltada a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. Sua missão consiste em documentar, catalogar e divulgar o acervo musical brasileiro, passado e presente, através da manutenção e atualização de um banco de dados virtual. O resultado é um dos maiores arquivos online de informações, sons e imagens da discografia brasileira, disponível na internet para consultas gratuitas.²⁸

A partir do Youtube foi possível ter acesso ao material fonográfico para a realização desta pesquisa. No canal “Sonidos del Sur” se encontra um grande repertório de álbuns, LPs²⁹ relacionados a música do Sul, do Rio Grande do Sul, da Argentina. Uma variedade de discos de festivais nativistas desde a Califórnia até a Coxilha Nativista de Cruz Alta, contando com acervo de todas as edições da Califórnia e de outros festivais, também disponibiliza alguns LPs importantes para o tradicionalismo como o Danças Gauchescas de 1961. Em plataformas de streaming de música como Spotify ou Deezer, alguns discos de maior sucesso da Califórnia podem ser encontrados recentemente, mas o material nestas plataformas ainda é bastante disperso. Sendo assim, o canal “Sonidos del Sur” e o Instituto Memória Musical Brasileira são um acervo fonográfico e catalográfico importante para quem se interessa pela pesquisa do

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rsgzy0ZN9z4>, Canal: Sonidos del Sur. Acessado em: 06/12/2022.

²⁷ Disponível em: <https://immub.org/album/10a-california-da-cancao-nativa-do-rio-grande-do-sul>. Acessado em: 28/01/2023.

²⁸ Disponível em: <https://immub.org/p/o-instituto>. Acessado em: 06/12/2022.

²⁹ LP: Long Play Record, ou disco de longa duração.

movimento nativista e da música gauchesca pela riqueza de seu acervo principalmente no que tange aos festivais nativistas no Rio Grande do Sul.

É interessante pensar o Youtube como um arquivo. Pela facilidade de acesso, e pelos milhões de vídeos compartilhados na plataforma o Youtube se faz um repositório interessante para a pesquisa histórica. No caso específico das músicas de festivais nativistas o Youtube cria uma comunidade de pessoas³⁰ que partilham de um mesmo interesse.. É interessante ver nos comentários dos discos da Califórnia compartilhados no Youtube, as memórias de pessoas que participaram do festival, recordações, citações das melhores canções. Nesse sentido, João Malaia Santos (2021)³¹ ao pesquisar os cânticos de torcidas e suas fontes orais destaca que:

O Youtube não deve ser tratado somente como um arquivo de imagens em movimento, pois é também experiência emocional intensa que configura como um espaço social (Strangelove, 2010). Gauter (2013) compreende o Youtube como “comunidade fomentadora” porque, mais do que um arquivo de vídeo, ele busca criar comunidades. (SANTOS, J.M.C.M, 2021, p. 100.)

O disco da X Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul conta com doze canções, no lado A do LP estão “Vetereno”, “Romance na Tafona”, “Recuerdos da 28”, “Pago Perdido”, “O mangrullo” e “Baile Xucro”. No lado B temos “Semeadura”, “Pelo Duro”, “Lições da Terra”, “Queimada”, “Entardecer” e “Ofícios Solidão”. Nesta edição foram classificadas doze canções, presentes no disco, dentre as 36 apresentadas no palco do festival. (DUARTE, C. ÉDIL, J. 2001). O disco foi gravado ao vivo no Cine Pampa, em Uruguaiana, pela gravadora K-tel. A capa do LP é de Edson Acri.

Como exposto no primeiro capítulo, segundo Ruben Oliven (1992,p.49), cinco seriam as características gerais que compõem a identidade regional do Rio Grande do Sul. O caráter fronteiriço, a escolha, a defesa do território e uma certa “nobreza guerreira”, a bravura da do homem do campo e sua relação com a lida campeira, em contato com a natureza, e por último a autenticidade de costumes. Essa é uma boa síntese das características gerais³² que permeiam a identidade regional do Rio Grande do Sul e sobretudo da figura do gaúcho-herói que a Califórnia pretende atualizar. O objetivo da análise das canções é o de identificar como as canções se relacionam com as questões da identidade regional e da história do Rio Grande do

³⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre algoritmos e comunidades no Youtube ver: SALGADO, Tiago. “Públicos algorítmicos: relevância e recomendações no Youtube”. In: HOMSSI, Aline Monteiro et al. Tempos de rupturas: críticas dos processos comunicacionais. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.p. 370-369.

³¹ SANTOS, J.M.C.M. “Recordar é viver!”: cânticos de torcida, memórias e fontes orais. História Oral, v,24, n. 2, p. 89-104. 2021.

³² É claro que aqui estamos apontando as características gerais. Como Ruben Oliven (1992,p.50) aponta “Apesar da diversidade interna do estado (a ponto de um autor falar em “doze Rio Grandes), a tradição e a historiografia regional tendem a representar seu habitante através de um único tipo social: o gaúcho...”

Sul, como constroem as imagens e representações em torno da figura do mito do gaúcho-herói, o que exclui e inclui nesta representação.

É importante destacar que o foco da análise é nas letras das canções, em seu sentido literal, pois não temos as ferramentas de conhecimento necessárias para uma abordagem das estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas. Nesse sentido, alguns parâmetros para abordagem da natureza poética das canções, a partir de Napolitano (2002) são:

- a) Mote (tema geral da canção);
- b) Identificação do “eu poético” e seus interlocutores (“quem” fala através da letra e “para quem fala”.
- c) Desenvolvimento: qual a fábula narrada (quando for o caso); quais as linguagens poéticas utilizadas; léxico e sintaxe predominante.
- d) Forma: tipos de rimas e formas poéticas.
- e) Ocorrência de figuras de gêneros literários (alegoria, metonímia, metáfora, paródia, paráfrase etc.)
- f) Ocorrência de intertextualidade literária (citação de outros textos literários e discursos.)

O disco abre com a canção “Veterano”, chamamé³³, interpretada por Leopoldo Rassier e Conjunto, que venceu a Linha Campeira, e também a Calhandra de Ouro. Na sua primeira estrofe, apresenta o personagem “eu poético” que “está findando” seu tempo, enfrenta chegada da velhice:

Está findando meu tempo
A tarde encerra mais cedo
Meu mundo ficou pequeno
E eu sou menor do que penso

Como visto no primeiro capítulo, uma das virtudes da figura do gaúcho-herói é a sua bravura, no sentido do que Ruben Oliven (1992, p.49) coloca como quarto elemento das representações desta identidade regional qual seja “O quarto elemento, é a existência de um tipo social específico- o gaúcho- marcado pela bravura que é exigida do homem ao lidar com

³³ Sobre o surgimento do chamamé no RS, Gadiogo Ribeiro (2021) destaca que: “No Rio Grande do Sul, há indícios de que o *chamamé* e a *chacarera* tenham chegado por meio de intercâmbios culturais que permearam a fronteira oeste, principalmente ao longo do século XX. Porém, não se descarta a possibilidade de esses gêneros terem surgido antes desse período. Principalmente após o surgimento do rádio, proporcionou grande intercâmbio em meio às regiões de fronteira com o Rio Grande do Sul já em meados da década de 1930”

as forças da natureza e a árdua lida campeira”. Em “Veterano” vemos a representação de um gaúcho que mesmo na velhice continua marcado pela bravura, pela doma do cavalo e da natureza, uma representação típica do tipo social gaúcho que norteia bastante a identidade regional do Rio Grande do Sul.

No refrão de “Veterano”, podemos apontar a bravura do “eu poético” na seguinte estrofe:

Se lembro tempo de quebra
A vida volta pra trás
Sou bagual que não se entrega
Assim no mais

Outros temas importantes são a dificuldade de realizar as tarefas da lida campeira que a velhice traz e a coragem de enfrentar a morte com “venta- aberta” e “coração estreleiro”. A morte aqui representada pelas duas estrofes a seguir:

Quando chegar meu inverno
Que me vem branqueando o cerro
Vai me encontrar venta-aberta
De coração estreleiro
Mui carregado de sonhos
Que habitam o meu peito
E que iram morar comigo
No meu novo paradeiro

“Romance na Tafona”³⁴ conta a história de um romance entre Maria e Pacácio, duas pessoas escravizadas. A canção começa apresentando os dois personagens do romance:

(Maria, florão de negra
Pacácio o negro na flor
Se negaceram por menses
Para uma noite de amor)

É importante destacar que o contexto histórico da escravidão não é diretamente mencionado, mas fica subentendido pela localização da letra estar no passado. Para Santi (1999), destaca que entre as 5 canções que tem o negro como elemento central das canções, é sempre visto como o outro, como em “Escravo de Saladeiro” (XI CCNRS.). “Romance na Tafona” tem “um ponto de vista mais original.”³⁵ Pois

³⁴ TAFONA (BRAS) S.f. ANT DES - Moinho de roda, de tração animal (SL). O mesmo que atafona [voc. us, c/ PLAT: tafona (VCOR)]. In: SCHELEEE, A. Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense. Vol. 2. Fructos do Paiz, Pelotas, 2019.

³⁵ Sobre a canção “Negro de 35” e as fronteiras do racismo na música nativista ver: CORREA, E, NECKEL, N. A voz da resistência nas canções nativistas: fronteiras do racismo. Policromias-Revista de Estudos do Discurso, imagem e som, v.6, n.1, 2021; v.24, n. 2, p.11-37.

ao receberem nomes próprios, se tornam de carne e osso, sexo inclusive, deixando de serem abstrações como o são, por exemplo, “o escravo”, em “Escravo de saladeiro”, e o “Negro de 35” na canção homônima. Deixam de estar em primeiro plano também, em “Romance da Tafona”, os bons sentimentos do sujeito lírico branco, como se percebe em “Resgate à liberdade” (SANTI, A, 1999, p. 148)

A canção “Romance na Tafona” pode ajudar a pensar o conceito de “democracia dos pampas” exposto por Sandra Pesavento (1989), a ideia de que a escravidão no Rio Grande do Sul teria sido mais branda, que é muito presente também no senso comum. É certo que a historiografia sobre a escravidão no Rio Grande do Sul, já de a muito, derrubou essa visão acerca da escravidão no Estado.

Solimar Lima (1997), por exemplo, trabalhando com 112 processos crimes, envolvendo 131 réus escravos, a autora destaca que as fontes revelam:

Um sul escravista, onde o rigor disciplinar cotidiano era essencial para o funcionamento e manutenção do sistema. A dominação escravocrata apoiava-se na violência. Violência, entendida segundo Gorender (1990, p.27), como pressão ou agressão física. A dominação, efetivava-se nos castigos físicos, mas também na “violência latente, não efetivada, porém passível de efetivação a qualquer momento (...)”. (LIMA, 1997, p. 16)

“Recuerdos da 28” é canção que faz muitas referências à valentia do tipo social gaúcho. Lucas Negri, em artigo no site Linha Campeira³⁶, explica que o nome da música faz referência a rua 28 de Setembro em Uruguaiana, que hoje se chama Rua Doutor Maia. A letra faz referência aos bares e bordéis instalados nesta rua boêmia de Uruguaiana. Mas não só a rua e aos bares, mas também as pessoas que frequentavam esses bordéis.

O site Linha Campeira também é podcast e programa de rádio, tem vídeos no Youtube música nativista, tradicionalismo. O programa Linha Campeira está a mais de 15 anos no ar e conta com mais de 500 programas Na aba “Sobre Nós” no site do “Linha Campeira” a descrição é:

Somos um programa de rádio distribuído para as rádios interessadas em divulgar a cultura gaúcha. Somos 5 amigos, apresentadores e produtores de conteúdo. Cada programa é temático e as músicas vão de encontro com o assunto apresentado. Nosso objetivo é apresentar a verdadeira essência da tradição gaúcha e os valores da gente da nossa terra. (Linha Campeira, Sobre Nós.)³⁷

³⁶ NEGRI, L. Explicando a letra de Recuerdo da 28. Disponível em : <https://linhacampeira.com/explicando-a-letra-de-recuerdos-da-28/>

³⁷ Linha Campeira, Sobre Nós. Disponível em: <https://linhacampeira.com/sobre-nos/?v=04492b9b01cf>. Acesso em: 30/01/2023.

Roger Machado em uma crônica no site Redesina³⁸, conta com detalhes a história por trás da letra e as pessoas de Uruguaiana que se viram personagens de uma das músicas mais queridas do festival. Roger Machado sobre a letra de “Recuerdos da 28”:

A letra de Recuerdos da 28 irrompia as barreiras que separam a vida da arte e ,feito uma fachada que atravessa o pano e se encrava no corpo, ela ia fazendo tudo ao redor se contaminar pela lâmina do ritmo incessante de uma vida noturna e de um tempo que só habitavam a memória dos que estavam sentados diante do palco. Não bastasse isso, Recuerdos da 28 descrevia e citava o nome das pessoas que frequentavam este “lugar de boemia”. O problema, como eu disse, é que este lugar de boemia não era um emaranhado de bares e quiosques, este lugar era uma junção de bordéis e puteiros, onde, noturnamente, ricos fazendeiros, políticos, peões e trabalhadores braçais circulavam feito mariposas. (MACHADO, R. 2021).

A letra³⁹ é característica pois apresenta personagens reais, que circulavam pela rua e agora circulam pelo ritmo e melodia dessa música. A história da música se passa no cabaré da “Porca Rabona”, e que tem seu “querendão” um amante, de apelido Pescoço. Mario Castro, pessoa que é citada na letra, é também conhecido como Pescoço e, como conta Roger Machado, quis tirar satisfação com “os home que fizeram a tal música” o pai e filho Kenelmo e Francisco Alves, pois estava tendo que comprar os discos da Califórnia para dar de presente com autografo e tudo.

O “Mangrullo”⁴⁰ também de Kenelmo Alves e Marco Aurélio Vasconcellos é uma canção que destaca o caráter de fronteira, seja da cidade de Uruguaiana, seja do Rio Grande do Sul. Mangrullo é um posto de observação militar, usado para cuidar se o inimigo se aproxima, dando uma visão ampla da pampa. A canção projeta imagens históricas, ao destacar esse elemento idenitários fronteiriço, da luta pelo território inerente a um estado fronteiriço.

A canção faz um diálogo entre o passado das “lutas de posse” e das “raízes que aqui ficaram” com o presente, mais ligado com a invasão estrangeira a partir da cultura. Destacamos a primeira e última estrofe da canção:

No distante passado
As lutas de posse
Raízes da raça
Que aqui ficaram

³⁸ MACHADO, R. “ME SERVE UM LISO DAQUELA QUE MATOU O GUARDA”. Crônica, 28/09/2021. Disponível em: <https://redesina.com.br/me-serve-um-liso-daquela-que-matou-o-guarda-por-roger-baigorra-machado/>

³⁹ Ouço mugindo o barulho da cordeona/ E velha porca rabona, retoçando no salão/ Quem nunca falta é um índio curto e grosso/ De apelido pescoço, da Rabona o querendão. (Recuerdos da 28, X CCNRS.)

⁴⁰ MANGRULLHO (BRAS) S.m. ANT DES - Armação de varas e ramos, alta e firme, em cima da qual se instala um vigia, para localizar e acompanhar eventuais movimentos de alguma facção ou tropa inimiga (FE) [voc. us. c/ PLAT: mangrullo (DDVU, NVCR)]. In: SCHELEEE, A. Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense. Vol. 2. Fructos do Paiz, Pelotas, 2019.

E na última estrofe a conexão com o presente, no sentido de que cada gaúcho é um mangrullo frente a invasão estrangeira:

Mas cavando raízes
Me emponcho de orgulho
Pois em cada gaúcho
Eu vejo um mangrullo.

O tema da invasão de uma cultura estrangeira frente a uma cultura “nativa”, daquilo que é nosso, fica mais evidente na canção “Pelo Duro” de Adair Antunes e Pedro Homero, do estranhamento frente a roupas e costumes estrangeiros. Esse tema é recorrente também nas reflexões de Barbosa Lessa e do MTG, a necessidade de reforçar as tradições frente a um avanço da cultura norte-americana. Por exemplo:

Na minha blusa, ta escrito U.S.A.
Pois na butique não há
Roupa falando dos pagos

Também a interessante a visão campo x cidade, e da ideia de que a “cidade me tornou alienado”, e das mudanças trazidas pelo êxodo rural, como se sentir meio “maneado” dentro de uma calça jeans.

As canções que tem como foco questões políticas como a propriedade da terra, o pequeno agricultor como “Lições da Terra” e “Queimada” que trata sobre ecologia e da relação do homem do campo com a natureza são uma das últimas canções do disco. A exceção é Semeadura de Vitor Ramil e José Fogaça foi a vencedora da Linha de Manifestação Folclórica é uma milonga vazada em linguagem indireta, muito influenciada pela música de protesto, canta um tempo de abertura e redemocratização:

Nós vamos semear, companheiro
No coração
Manhãs e frutos e sonhos
Pr’um dia acabar com esta escuridão
Sem ilusão
Um novo tempo, em que a paz e a fartura
Brotem das mãos

Vitor Ramil em entrevista ao programa Galpão Nativo⁴¹, perguntado sobre o começo de sua carreira no palco da Califórnia e a música “Semeadura”:

A “Semeadura” foi a primeira milonga que eu compus, então começou a minha entrada nesse mundo da milonga, da música do sul, do gaúcho começa por ali. Claro que, a semeadura, tem um outro caráter, era uma música assim, de esquerda, vamos dizer. Era fim da ditadura, então a música brasileira estava bastante marcada pela música de protesto, vamos dizer assim. E era um pouco, quase que um conflito da

⁴¹ Galpão Nativo Vitor Ramil, Canal da TVE RS no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUOXaeyhxz0>. (Acessado em: 31/01/2023)

minha geração, assim, no final da ditadura que era o engajamento e por outro lado as questões mais artísticas em si. Eu no começo me sentia transitando entre esses dois campos, vamos dizer assim. E aí foi um começo importante pra mim, “Semeadura” teve um começo conturbado, a música foi vaiadíssima na Califórnia né. Tomamos uma vaia histórica lá. Mas é interessante por que, anos depois ela se tornou uma música muito cantada no interior do Rio Grande do Sul.

Podemos perceber como o contexto político da época e a música de protestos influenciou Vitor Ramil em “Semeadura”. A canção trata sobretudo da esperança de um novo tempo, a oposição entre um tempo de escuridão e outro da fartura que brota das mãos, colocando a questão da terra. Temas como a integração latino-americana também são tocados nas estrofes: “Americana Pátria, morena/ Quiero tener/ Guitarra y canto libre/ Em tu amanecer/.”

Sobre o conflito entre a música de engajamento e a música de propaganda da Ditadura militar, e a necessidade de fazer música de protesto, Leide Santos (2014)⁴² mostra como os músicos que faziam músicas de propaganda legitimadoras da ideologia do Regime Militar, músicas por encomenda em busca de uma ascensão econômica, também sofriam com a crítica ferrenha da esquerda.

É interessante também, que a música que tinha um caráter mais à esquerda, foi vaiada no palco da Califórnia e posteriormente se tornou um clássico do festival, e também da música gauchesca.

É importante que se faça um parêntese para tratar sobre a importância e a frequência com que a milonga aparece como ritmo nas canções da Califórnia. Alvaro Santi (1999) dentro de um total de sessenta e sete canções da CCNRS constatou que dezenove (28%) do total, e dessas dezenove, doze foram apresentadas nos anos 1980, de absoluta predominância do gênero.

Rafael da Silva (2020), demonstra que a recorrência do uso da milonga na quarta edição da Califórnia fez com que os promotores do festival criassem um novo regulamento, a fim de renovar e ampliar os gêneros das composições:

Houve um descontentamento com o significativo número de obras sob o gênero Milonga na IV edição do festival, as vaias ainda eram rotineiras para as composições. Como citado neste estudo, 41,6% das músicas apresentadas na fase final do festival de 1974 eram Milongas. Foi a partir disso, que a Califórnia teve que passar por um processo de renovação. (DA SILVA, R. 2020,p. 2)

Alvaro Santi (1999) assim como Gadiego Ribeiro (2020), traça um trajeto de diálogos culturais fronteiriços que fizeram da milonga um ritmo platino, presente no Uruguai, na Argentina e no Brasil. Segundo Santi (1999, p.102):

⁴² DOS SANTOS, L.R. Para além da resistência: música como propaganda legitimadora das ideologias militares. *Revista Eletrônica Discente História.com*, v.2, n.3, p. 19-31.2014.

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

Gadiego Ribeiro (2020) destaca o caráter adaptativo e sensível da milonga, seus aspectos narrativos, contemplativos e reflexivos e sua relação com o campo e a vida rural:

De fato, a *milonga* foi tecida em meio ao campo, ao vento, aos animais e ao Pampa, sendo, desse modo, uma forma de expressão, uma temática que acolhe a narrativa e a emoção de múltiplas formas exteriorizada pelos artistas. Constitui-se, portanto, em um modo encontrado pelo cancionista para, em meio à sua vida rural/campesina expressar seus sentimentos e, muitas vezes, poder falar deles a alguns companheiros confidentes.

“Lições da Terra” e “Queimada” são respectivamente a décima e a décima primeira canção do disco, são as canções de conteúdo político colocado de forma mais direta. Lições da Terra trata do pequeno agricultor, sua luta frente a exploração e expulsão frente a agricultura de latifúndio já muito presente na época. A canção termina com uma afirmação contundente de que “Brotar a certeza de que a vida é sempre luta”. No refrão da canção podemos notar também uma esperança de justiça:

Pequeno agricultor, tu és o grande
Plantador da nova roça que sonhamos
Do calo de tuas mãos há de brotar
O fruto da justiça que buscamos.

Essa canção quebra com uma certa visão de um passado idealizado, trazendo questões presentes, e de certa forma orientada por uma postura ideológica de oposição, coloca problemas do presente no palco da Califórnia como as relações de exploração no campo e os grandes latifúndios de monocultura.

As canções relacionadas a propriedade da terra, da luta por justiça social, reforma agrária, não estão presentes somente no cancionista gaúcho. Marcela Lima (2019) demonstra a partir de canções sertanejas como a política agrária da ditadura militar era cantada por músicos

sertanejos. Marcela Lima (2019)⁴³ aponta como o ideal de esperança, nas canções sertanejas, marcou as diferentes concepções de reforma agrária desde João Goulart até o final da ditadura civil-militar. Mesmo em períodos de ditadura militar, a esperança na reforma agrária, em suas diversas concepções, continua sendo cantada nas canções sertanejas.

Gustavo Alonso (2011), aponta como a conquista de direitos no campo durante a ditadura militar, fizeram com que artistas sertanejos cantassem as políticas de reforma agrária propostas durante a ditadura militar. Uma delas é o Prorural, criado em 1971, tratava-se de um programa que garantia aos camponeses direitos sociais como aposentadoria, pensões e auxílio doença, maternidade e outras garantias já comuns aos trabalhadores urbanos. Esses artistas eram taxados de “adesistas”, e como Gustavo Alonso (2011) demonstra a partir de bibliografia sobre o tema, vistos como alienados.

As canções da Califórnia têm muita relação com temas como a liberdade e a relação desta liberdade com a mansidão do campo e da natureza. “Queimada”, ao invés de exaltar a natureza da pampa e a liberdade do campo em imagens e cenários idílicos, debate as relações do homem com a natureza em um cenário de queimada, claustrofóbico, e de preocupação ambiental com o futuro das próximas gerações.

É hora do homem parar de agredir
Ou gerações futuras serão caravanas errantes
Condenadas a morte na fome
Numa terra que não vai parir

Uma canção que expressa esse local da pampa como espaço aberto, de mansidão é “Pago Perdido”, quarta canção do disco, de Antônio Ferreira e Ewerthon Ferreira. Na quarta estrofe da música além da liberdade da pampa e do trabalho campeiro, podemos ver o conflito entre campo e cidade, o campo visto positivamente e a cidade negativamente.

Antes dos bretes e dos corredores
Rincões abertos para casco e guampa
As madrugadas de deus eram melhores
E mais rosadas as manhãs do pampa

A ideia da liberdade tanto da natureza, quanto do homem do campo, é frequente nas canções da Califórnia, Santi (1999), não descarta a possibilidade destas referências estarem ligadas ao contexto da Ditadura militar:

Por fim, é necessário considerar seriamente a possibilidade de as constantes referências à liberdade estarem relacionadas ao contexto político, especialmente na

⁴³ LIMA, M.E. A grande esperança: política agrária na canção sertaneja durante a ditadura militar (1964-1985). Sociologia & Antropologia, v. 9, p. 211-234. 2019.

primeira metade do período estudado, quando o país se encontrava sob a Ditadura Militar (SANTI, A, 1999, p. 135)

Ofício Solidão é a última canção do disco, de Rejane Fernandes e Francisco Alves, interpretada por Os Uruchês e Oristela Alves, trata sobre o ofício do alambrador, profissão dada a construção de cercas, fios de arame. A letra da canção expressa também a oposição entre o campo e a cidade, a cidade vista como um lugar onde se morre operário, despossuído, proletarizado e sem liberdade. Em contrapartida, o campo é lugar da coxilha que ama, de liberdade, e que está cercada por suas mãos. Esse contraponto entre cidade e campo é expressa nas seguintes estrofes:

Sabe que homem do campo
Não tem lugar na cidade
Morre operário de obras
Com sonhos, sem liberdade

Ama as coxilhas do pampa, cercadas por sua mão
Alambrador por herança, desse ofício solidão.

Conclusão.

A proposta inicial e os objetivos traçados para a realização desta pesquisa eram o de trabalhar música e história com um enfoque na música regional, a construção da identidade e do imaginário social cantado a partir das letras. Se verificou como as músicas da Califórnia reproduzem a identidade regional e o tipo social gaúcho em suas letras. Mas além do diálogo com o passado, tratam de temas ligados ao presente, ao contexto de abertura política nos anos finais da ditadura civil-militar, como em “Semeadura”, a relação do homem com a natureza, de uma forma menos idílica e mais problematizada como em “Queimada”, do papel gaúcho proletarizado nas cidades, como em “Ofício Solidão”.

A cultura gaúcha muitas vezes é tratada como conservadora, reacionária e em muitos momentos ela de fato é. Ao longo da pesquisa se pode perceber que a Califórnia está longe de ser um movimento cultural progressista, ou de contestação da ordem vigente, mas que propôs uma abertura estética e cultural, mesmo frente a um regulamento e ao contexto político da ditadura militar, foi capaz de promover um diálogo a partir das composições expostas no palco, fomentando debates sobre a cultura gaúcha.

O fenômeno dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul, e a música gauchesca tem ganhado abordagens muito interessantes que fazem frente a necessidade da relação metodológica entre História e Música. Neste trabalho foi apresentado um esboço, uma tentativa de articulação entre essas duas áreas, por mais que tenha tido dificuldades principalmente com relação aos desafios metodológicos impostos pela fonte ser de natureza sonora, estética, acredito que tenha sido possível articular as letras das músicas com a identidade regional e com o contexto histórico na qual se inserem. As músicas da Califórnia são, assim como tudo, frutos de seu tempo histórico, carregam as marcas do tempo em que foram escritas, portanto são documentos que merecem ser analisados e tem sua importância na construção da identidade regional do Rio Grande do Sul.

Buscou-se estudar a história e a memória do festival em si, da sua relação com o MTG, e do amadurecimento do festival ao longo dos anos, seu impacto no cancionário gaúcho com canções que hoje fazem parte da memória e da identidade do Rio Grande do Sul. O estudo do movimento nativista, da sua relação com a identidade regional, e da sua constante atualização a partir das várias edições e dos diversos festivais que acontecem até hoje no Estado, talvez expliquem por que o nativismo é um produto cultural bastante forte no interior do estado, onde toda cidade busca ter um festival nativista para chamar de seu.

É de frequentar a Coxilha Nativista em Cruz Alta e ver como o nativismo segue firme e forte enquanto representação cultural do gaúcho no interior do estado que vem o interesse de pesquisar este movimento e a Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. É comum, em tempos de festival nativista, se tirar as “pilchas” esquecidas no armário para frequentar as Califórnicas, ou as Coxilhas, ouvir a música nativista cantar “aquilo que é nosso”, reforçando e exacerbando uma identidade regional que é posta para fora principalmente nos dias em que os músicos se apresentam nos palcos dos festivais que hoje acontecem em todo o Rio Grande do Sul. Nesse sentido é que pensamos nas múltiplas identidades, durante os dias do festival as pessoas se identificam como gaúchas, se vestem com as pilchas típicas dos CTGS ou adaptadas para um estilo mais urbano, depois que passa o festival volta-se para a calça jeans, para a música comercial dos Estados Unidos ou do eixo Rio-São Paulo, mas durante aqueles poucos dias em que o festival acontece no interior, todos são gaúchos e compartilham dessa mesma identidade ou identificação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINI, A. **O pampa na cidade: o imaginário social na música popular gaúcha**. Tese de mestrado, UCS, Caxias do Sul, 2005.

ALMEIDADE, D. A narrativa da Nova História Política: Representações dos subterrâneos da Historiografia. **Anais do Encontros Internacionais UFES/PARIS-EST**, 2015.

ALONSO, G. **Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Tese de Doutorado (História), UFF, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16631> (Acessado em: 31/01/2023).

ALVARES, F. **Pedagogia da sonoridade: os modos de soar da música instrumental gaúcha**. Tese de doutorado, UFRGS, Porto Alegre, 2017.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

BATISTA, I. **Um lugar chamado gaúcho: Invenções da identidade sul-rio-grandense por meio da música**. Tese de doutorado, UNISUL, Palhoça, 2017.

COLVERO, R, SILVA J, VIDAL, V. **La milonga como patrimônio cultural em la triple frontera: Brasil, Argentina y Uruguay**. Desafios y propuestas em salvaguarda de nuestro Patrimonio Cultural, v.1 p. 20-31.

CONTIER, A. **Música e História**. Revista de História, n. 119, p. 69-89, 1998.

CORREA, E, NECKEL, N. **A voz da resistência nas canções nativistas: as fronteiras do racismo**. Policromias, Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som. Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 11-37, abr/ago. 2021.

COSTA, L. **Festivais de música em área de segurança nacional: a periferia da música popular brasileira na cidade de Rio Grande (1970-1976)**. Tese de mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

COUGO JUNIOR, F. A. **A historiografia da música gauchesca: apontamentos para uma História Contemporânea**. Revista Contemporâneos de Artes e Humanidades, nº 10, 2012.

COUGO JUNIOR, F. A. **Canta meu povo, uma interpretação histórica sobre a produção de Teixerinha (1959-1985)**. Dissertação de mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

DA SILVA, R. **Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul: impactos do novo regulamento sob as lentes dos Jornais da década de 1970**. In: XXX Congresso da Anppom. 2020.

DE FIGUEIREDO, J. **A tradução da tradição: Gaúchos, guaxos e sombra**. O regionalismo revisitado de Luiz Carlos Barbosa Lessa e de Ricardo Guiraldes. Tese de doutorado, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

DE MORAES, J.G.V. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História, v. 20, p. 203-221, 2000. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFHnTGVyXSywvpcDm/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 12/09/2022.

DE MORAES, J.G.V. **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil**. ArtCultura, v. 8, n. 13, p. 117-133. Uberlândia. Jul-dez. 2006.

DOS SANTOS, L.R. Para além da resistência: música como propaganda legitimadora das ideologias militares. **Revista Eletrônica Discente História.com**, v.2, n.3, p. 19-31.2014.

DUARTE, C.; DE LIMA ALVES, J. **Califórnia da Canção nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 2001.

DUARTE, T. **LANÇAS ERGUIDAS, ESPADAS NO AR: Como a música regionalista da Califórnia da Canção Nativa escreve a História do Rio Grande do Sul**. TCG, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/21087>>. Acesso: 12/09/2022.

FERRARO E. **O conceito “campeiro” na música regional gaúcha: uma reconfiguração da ordem artístico/cultural**. GIS- Gesto, Imagem e Som- Revista de Antropologia, v. 5, n. 1. São Paulo, 2020.

FERRARO, E. **Transformações na ordem cultural do gauchismo através da música**. XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música. Pelotas. 2009. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5843/public/5843-20590-1-PB.pdf.(acesso: 09/11/2022).

FERRARO, E. **Transformações Culturais no gauchismo através da música**. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-graduação em antropologia social. Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/122843>.(acesso: 09/11/2022).

Galpão Nativo Vitor Ramil, Canal da TVE RS no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUOXaeyhxz0>. (Acessado em:26/01/2023).

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

GOMES, C. **De rio-grandense a gaúcho: O triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX. (1847-1877)**. Tese de mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2008. cap.3, p.103-133.

JACKS, N. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional**. Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. Disponível em : <http://bocc.ufp.pt/pag/jacks-nilda-midia-nativa.pdf>. (acesso: 09/11/2022).

LESSA, L. C.B. **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre : L&PM Editores. 1985.

LIMA, M.E. **A grande esperança: política agrária na canção sertaneja durante a ditadura militar (1964-1985)**. Sociologia & Antropologia, v. 9, p. 211-234. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/YMCWwdkZdv5QcVSSqfYcmKp/?format=html&lang=pt> . (Acessado em: 31/01/2023).

LIMA, S.O. **Triste pampa: resistência e punição de escravos em fontes judiciárias no Rio Grande do Sul, 1818-1833**. EDIPUCRS,1997.

MACHADO, R. **ME SERVE UM LISO DAQUELA QUE MATOU O GUARDA**. Crônica. Set/2021. Disponível em: <https://redesina.com.br/me-serve-um-liso-daquela-que-matou-o-guarda-por-roger-baigorra-machado/>

MAIER, J,C. Sound Cultures. In: **Postcolonial Studies Meets Media Studies**. transcript Verlag. 2016, .p.179-196.

NAPOLITANO, M. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, M. **O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular—problemas e perspectivas**. Anais do XIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ANPPOM, Porto Alegre, 2003.

NAS ASAS DA CALHANDRA. Web documentário apresentado em dezembro de 2012 como trabalho de conclusão do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Unipampa. Dir. Leandro Cedón Ávila. Imagens. Marcelo Recchi. Orientador. Marco Bonito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G0OH5I51I5o>. (Acesso: 01/12/2022.)

NEGRI, L. “Explicando a letra de Recuerdos da 28”. Blog. Novem/2021. Disponível em: <https://linhacampeira.com/explicando-a-letra-de-recuerdos-da-28/>

OLIVEN, R. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.

PESAVENTO, S. **A invenção da sociedade gaúcha**. Ensaios FEEE, v. 14, n.2, p. 383-396, 1993.

PESAVENTO, S. **Gaúcho: mito e história**. Letras de hoje. v. 24, n.3, 1989.

PESAVENTO, S. **História & história cultural**. Autentica, 2013.

PIEDADE, Acácio TC. **Música e retoricidade**. ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, p. 90-100, 2012.

REGULAMENTO, 44° Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://californiadacancaonativa.com.br/regulamento/#:~:text=%C2%A7%20%C3%BAnico%20%E2%80%93%20Considera%2Dse%20in%C3%A9dita,2022%20%C3%A0s%2023%3A59%20h>. (Acessado em: 28/01/2023)

RIBEIRO, G. **Sonoridades Fronteiriças Contemporâneas: Conexões, Diálogos e reconhecimento identitário em gêneros musicais platinos**, Tese de doutorado, UPF, Passo Fundo, 2020. Disponível em: <<http://tede.upf.br/jspui/handle/tede/2113>>. Acesso em: 12/09/2022.

SALGADO, T. “Públicos algorítmicos: relevância e recomendações no Youtube”. In: HOMSSI, Aline Monteiro et al. **Tempos de rupturas: críticas dos processos comunicacionais**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.p. 370-369. Disponível em: https://ecomig2016.files.wordpress.com/2017/10/temposderupturas_ecomig2016_vf.pdf (Acessado em: 29/01/2023)

SANTOS, J.M.C.M. “Recordar é viver!”: cânticos de torcida, memórias e fontes orais. *História Oral*, v,24, n. 2, p. 89-104. 2021. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/1191> (Acessado em: 31/01/2023).

SARAIVA, G. **Carta de Princípios**. Taquara, 1961.

SCHELEEE, A. **Dicionário da Cultura Pampeana Sul-Rio-Grandense**. Vol. 2. Fructos do Paiz, Pelotas, 2019. Disponível em:http://www.dicionariopampeano.com.br/VOLUME_II.pdf (Acessado em: 10/02/2023.)

SILVA, J. **A milonga e as narrativas na região do pampa**. *Estudios Históricos*. CDHRPyb. Año VII. Diciembre, 2015, n.15. Uruguay.

DISCOGRAFIA

X Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: K-Tel, 1980 s.d 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rsgzy0ZN9z4>. (Acessado em 28/01/2023).

Anexos.

- Veterano. (Vencedora da linha de manifestação campeira e da Calhandra de Ouro 1980).

Antônio Augusto Ferreira/ Ewerton Ferreira.

Intérpretes: Leopoldo Rassier/Os serranos.

Está findando meu tempo
A tarde encerra mais cedo
Meu mundo ficou pequeno
E eu sou menor do que penso

O bagual tá mais ligeiro
O braço fraqueja as vezes
Demoro mais do que quero
Mas alço a perna sem medo

Encilho o cavalo manso
mas boto o laço nos tentos
Se força falta no braço
Na coragem me sustento

Refrão:
Se lembra o tempo de quebra
A vida volta prá trás
Sou bagual que não se entrega
Assim no mais. 2x.

Nas manhãs de primavera
Quando vou parar rodeio
Sou menino de alma leve
Voando sobre o pelego

Cavalo do meu potreiro
Mete a cabeça no freio
Encilho no parapeito
Mas não ato nem manei

Se desencilha o pelego
Cai no banco onde me sento
Água quente de erva buena
para matear em silêncio.

Refrão.

Neste fogo onde me aquento
Remoo as coisas que penso
Repasso o que tenho feito
Para ver o que mereço

Quando chegar meu inverno
Que me vem branqueando o cerro
Vai me encontrar venta-aberta
De coração estreleiro

Mui carregado dos sonhos
Que habitam o meu peito
E que irão morar comigo
No meu novo paradeiro

- Romance na Tafona. (Vencedora da linha de manifestação Rio-Grandense em 1980).

Antônio Carlos Machado / Luiz Carlos Borges

Intérpretes: Luiz Carlos Borges e Grupo Horizonte.

Maria florão de negra,
Pacácio negro na flor
se negacearam por meses
para uma noite de amor.

Na “tafona” abondana
que apodreceu arrodando,
Pacácio serviu a cama
e esperou chimarreando
do pelego fez colchão,
da badana fez lençol,
fez estufa do braseiro.

A tarde morreu com chuva
mais garoa que aguaceiro,
e incendiaram de amor
a “tafona” antes tapera

A noite cuspiu um raio
que correu pelo aramado
queimando trama e palanque
na hora desse noivado
e o braço forte do negro
entre rude e delicado
protegeu negra maria
do susto desse mandado

-Recuerdos da 28. (Vencedora por melhor arranjo em 1980)

Kenelmo Amado Alves / Francisco Alves

Intérpretes: Juarez Brasil e Os Gaudérios

De vez em quando quando boto as mão nos cobre
Não existe china pobre, nem garçom de cara feia

Eu sou de longe, onde chove e não goteia
Não tenho medo de potro, nem macho que compadreja

Boleio a perna e vou direto pro retoço
Quanto mais quente o alvoroço, muito mais me sinto afoito
E o chinaredo, que de muito me conhece
Sabe que pedindo desce, meu facão na 28

Ramancheio num boteco ali dos trilhos
Enquanto no bebedouro mato a sede do tordilho
Ouço mugindo o baralho da cordeona
E a velha porca rabona, retoçando no salão
Quem nunca falta é um índio curto e grosso
De apelido Pescoço, da rabona o querendão

Entro na sala no meio da confusão
Fico meio atarantado que nem cusco em procissão
Quase sempre chego assim meio com sede
Quebro meu chapéu na testa de beijar santo em parede

E num relance se eu não vejo alguém de farda eu grito 2x
Me serve um liso daquela que matou o guarda

Guardo o trabuco empanturrado de bala
Meu facão, chapéu e pala e com licença, vou dançar
Nestes fandangos, levo a guaiaca recheada
Danço com a melhor china, que me importa de pagar

O meu cavalo, deixo atado no palanque
Só não quero que ele manque quando terminar a farra
A milicada sempre vem fora de hora
Mas eu saio porta afora, só quero ver quem me agarra

Desde piazzito, a polícia não espero
Se estoura a reboldosa, me tapo de quero-quero 2x

Entro na sala no meio da confusão
Fico meio atarantado que nem cusco em procissão
Quase sempre chego assim meio com sede
Quebre meu chapéu na testa de beijar santo em parede

E num relance se eu não vejo alguém de farda eu grito
Me serve um liso daquela que matou o guarda 3x

-Pago Perdido.

Antônio Augusto Ferreira/Ewerton Ferreira.

Intérpretes: Gelson Manzoni/Grupo.

Um rebenque, um freio e um par de esporas
Restos de história onde a saudade esbarra
Quem já foi tropa, mas é tento agora
Afina o coração pela guitarra

Nasci onde nasceu o continente
Sou do tempo das tropas e manadas
Pintei de rubro o cerne desta gente
Gastei poncho e cachorro nas estradas

Tive tropilhas de pêlo e procedência
Para amansar os rumos da querência
Tive tropilhas de pêlo e procedência
Para amansar os rumos da querência

Antes dos bretes e dos corredores
Rincões abertos para casco e guampa
As madrugadas de Deus eram melhores
E mais rosadas as manhãs do pampa

Cavalos, gados, campos, armas, sedas
Relíquias guascas que, à memória, trago
Perderam-se nos rumos e veredas
Por onde andou a história do meu pago

Tive tropilhas de pêlo e procedência
Para amansar os rumos da querência
Tive tropilhas de pêlo e procedência
Para amansar os rumos da querência

-O mangrullo

Kenelmo Amado Alves / Marco Aurélio Vasconcellos

Intérpretes: Grupo Uruchês / Jorge André

No distante passado
As lutas da posse
Raizes da raça
Que aqui ficaria

Um rancho perdido
E solito no pampa
E atento mangrullo
Bombeando distâncias

Mangrullo, mirante
Cuidou desta terra
De assaltos cobiças

E sanhas de guerra
E sanhas de guerra
O que era do dono
Com o dono ficou
E o velho mangrullo
No tempo passou

A cobiça estrangeira
Porém nunca passa
Eu a vejo tentando
Dobrar esta raça

Mas cavando raízes
Me emponcho de orgulho
Pois em cada gaúcho
Eu vejo um mangrullo

-Baile Xucro

Necir Dorneles / Dino Pires

Intérpretes: Os Bentevis / Jaime Ribeiro

Há quanto tempo não se vê uma oito baixo
Resmungando num galpão?
Churumingando no bugio e na vaneira
Como antes era neste chão?

Em cada canto do galpão um candeeiro
Um luzque-fusque de luz fraca e de poeira
E a voz crioula da cordeona noite a dentro
Se afundava nas campanhas da fronteira

Meu pensamento me reponta tempo a fora
Relembrando as festanças do rincão
Ainda me sinto um piazote de campanha
Cantando versos na polca de relação

O baile xucro pouco a pouco foi morrendo
Não se vê mais a oito baixo num galpão
Mas sempre há de renascer tua lembrança
Pra que não morram os costumes deste chão

-Semeadura (Vencedora da linha de manifestação folclórica em 1980)

Vitor Ramil / José Fogaça

Intérpretes: Grupo Tribo / Vitor Ramil.

Nós vamos prosseguir, companheiro
Medo não há

No rumo certo da estrada
Unidos vamos crescer e andar
Nós vamos repartir, companheiro
O campo e o mar
O pão da vida, meu braço, meu peito
Feito pra amar.

Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
En tu amanecer
No pampa, meu pala a voar
Esteira de vento e luar
Vento e luar

Nós vamos semear, companheiro
No coração
Manhãs e frutos e sonhos
Pr'um dia acabar com esta escuridão
Nós vamos preparar, companheiro
Sem ilusão
Um novo tempo, em que a paz e a fartura
Brotem das mãos

Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
En tu amanecer
No pampa, meu pala a voar
Esteira de vento e luar
Vento e luar

Minha guitarra, companheiro
Fala o idioma das águas, das pedras
Dos cárceres, do medo, do fogo, do sal
Minha guitarra
Tem os demônios da ternura e da tempestade
É como um cavalo
Que rasga o ventre da noite
Beija o relâmpago
E desafia os senhores da vida e da morte
Minha guitarra é minha terra, companheiro
É meu arado semeando na escuridão
Um tempo de claridade
Minha guitarra é meu povo, companheiro

Americana Pátria, morena
Quiero tener

Guitarra y canto libre
En tu amanecer
No pampa, meu pala a voar
Esteira de vento e luar
Vento e luar.

-Pelo Duro (Vencedora melhor intérprete para Maria Benitez em 1980)

Adair Antunes / Pedro Homero

Intérpretes: Grupo Cultura Fandango / Grupo Afro Latino / Maria Benitez

Sou pelo duro
Gaúcho lá da fronteira
Tenho medo de açoiteira
Fui criado meio guacho

Montando em pelo
Cabresteando a malacara
É coisa que não se fala
Mas são lembranças de piá

Hoje a cidade me tornou alienado
Me sinto meio maneado
Dentro de uma calça lee

Meu velho rancho
Com cozinha em separado
E um matinho ao lado
Que eu tinha medo de ir

Tudo cambiado por um JK minguado
Com latrina bem juntinho
Do quartinho de dormir

Leite num saco
E costela com carimbo
De manhã, compro dum gringo
Que fala que nem mascate

Até a tricota
Que me escondia do frio
Eu troquei por um abrigo
Que não me abriga de nada

Na minha blusa, tá escrito U.S.A
Pois, na butique não há
Roupa falando dos pagos

É tudo moda
Que nossa cultura fere

Mas que um pelo duro adere
Sem sentir que tá matando

Todo um passado
Que precisa estar presente
No canto da nossa gente
Na pilcha de cada um
Eu sou Gaúcho, por incrível que pareça

- Lições da Terra

Humberto Zanatta / Ribamar Machado / Luiz Carlos Borges

Intérpretes: Carlos Leandro / Grupo Horizonte.

Por esta verga rotineira em que caminhas
Como boi manso ponteando a lavração
Vira e revira no silêncio do arado
A nova terra para outra plantação.

Neste rosto existem rugas que são vergas
E pelas veias do teu corpo correm rios
Os grossos dedos de tuas mãos são como adagas
Cortando a terra e as tranqueiras com seus fios.

Pequeno agricultor, tu és o grande
Plantador da nova roça que sonhamos
Do calo de tuas mãos há de brotas
O fruto da justiça que buscamos.

Tem muita gente que é mais árida que a terra
Quando te explora, te expulsa e te maltrata
A terra bruta, como o homem não se entrega
E vai um dia vingar de quem a mata.

Quanto se aprende olhando claro em nossa volta
Semente frágil se transforma em linda fruta
Neste entrevero de homens, plantas e de bichos
Brota a certeza de que a vida é sempre luta.

-Queimada

Cide Guez

Intérpretes: Miguel Gonzales / Cide Guez / Grupo Horizonte

Na boca da queima, há um grito sentido
E a mão que incendeia não pede perdão
Nem ouve os gemidos dos lírios feridos
E o choro de morte no verde do chão

A fumaça se ergue em negra romaria
O campo se veste cor dos temporais
As chamas se afundam pelas sesmarias
Vermelhas manadas de chucros baguais

É campo queimando, vai perdendo o "pelo"
E a mão que incendeia não pede perdão
Nem ouve os gemidos dos lírios queimados,
E o choro de morte no luto do chão

Agoniza o campo num manto de fogo
E um negro sudário se estende no chão
E um pássaro clama, em tristes lamentos
O filho no ninho, ainda embrião

É hora do homem parar de agredir
Ou gerações futuras serão caravanas errantes
Condenadas a morte na fome
Numa terra que não vai parir

-Entardecer

Antônio Augusto Ferreira / Ewerton Ferreira
Intérpretes: Gelson Manzoni / Conjunto

Um matiz caboclo pinta o céu de vinho
Pra morar sozinho, todo o pago é pouco
Todo o céu se agita, o horizonte é louco
Num matiz caboclo de perder de vista

Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada
Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada

O minuano rincha nas estradas rubras
Repontando as nuvens pelos céus arriba
O Sol poente arde em sobrelombo à crista
Quando Deus artista vem pintar a tarde

Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada
Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada

Um matiz de chumbo predomina agora
Vai chegando a hora de pensar meu rumo

Alço o olhar Lobuno mais além do poente
Onde vive ausente meu sonhar reiúno

Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada
Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada

Amada, amada
Por viver sozinho, não me apego a nada
Amada, amada
Por viver sozinho

-Ofício Solidão

Rejane Fernandes /Francisco Alves
Intérpretes: Os Uruchês / Oristela Alves

De ouvido sempre alerta
Artista em cada cercado
O alambrador musicista
Afina os fios do aramado

As cordas do instrumento
Invadem campos distantes
Enfeitam moirões cativos
Perseguem os caminhantes

Em mansas noites de prosa, ao abrigo do galpão
O artista conta causos desse ofício-solidão
Alambrador por herança, gosto e profissão
Ama as coxilhas do pampa, cercadas por sua mão

Sentindo o peso do tempo
Passa pros filhos ciência
Ensina os sons do alambrado
Mostra o valor da querência

Sabe que o homem do campo
Não tem lugar na cidade
Morre operário de obra
Com sonhos, sem liberdade

Ama as coxilhas do pampa, cercadas por sua mão
Alambrador por herança, desse ofício-solidão

De ouvido sempre alerta
Marcado pelo aramado
Sentindo o peso do tempo
Ensina os sons do alambrado