

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA LITERATURA**

ULISSES COELHO DA SILVA

**UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NAS
MÚSICAS DA CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO SÉCULO XX**

Rio Grande – RS

2023

ULISSES COELHO DA SILVA

**UM OLHAR SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NAS
MÚSICAS DA CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado em Letras, Área de concentração História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. João Luis Pereira Ourique

Rio Grande - RS

2023

Ficha Catalográfica

S586o Silva, Ulisses Coelho da.

Um olhar sobre a representação da identidade negra nas músicas da Califórnia da Canção Nativa do século XX / Ulisses Coelho da Silva. – 2023.

107 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2023.

Orientador: Dr. João Luis Pereira Ourique.

1. Literatura Brasileira 2. Cultura Popular 3. Regionalismo
4. Identidade 5. Gaúcho 6. Canção nativista I. Ourique, João Luis Pereira II. Título.

CDU 821.134.3(81)

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO nº 02/2024

No dia quinze de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, através de videoconferência, realizou-se a defesa de dissertação do mestrando **ULISSES COELHO DA SILVA**, intitulada "**Um olhar sobre a representação da identidade negra nas músicas da Califórnia da Canção Nativa do século XX**". A sessão foi aberta às nove horas pelo Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (PPGL - FURG), orientador da dissertação e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pelo Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG), Prof. Dr. Alcione Corrêa Alves (UFPI) e Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que **APROVA** o mestrando neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, o presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

Prof. Dr. João Luis Pereira Ourique (orientador - PPGL – FURG)

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas (FURG)

Prof. Dr. Alcione Corrêa Alves (UFPI)

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que de alguma forma possam fazer uso dessa pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Quero expressar minha profunda gratidão a todos que desempenharam papéis fundamentais na realização desta dissertação. Este trabalho reflete não apenas minha dedicação, mas a generosidade e apoio de uma rede incrível de pessoas excepcionais.

Nesta rede de apoio, está o grupo de pesquisa ÍCARO, que desde a elaboração do projeto sempre me auxiliou. Na pessoa do Professor João Luis Pereira Ourique, meu orientador incansável, agradeço por sua dedicação, orientação e apoio constante, sem os quais não teria sido possível a concretização deste trabalho.

Agradeço ao Élvio Alberto Walter, um dos primeiros pesquisadores acadêmicos do festival Califórnia da Canção Nativa, por fornecer generosamente todos os encartes necessários desse festival, enriquecendo a pesquisa com elementos substanciais.

À Maria Luiza Benitez, historiadora, figura ímpar no contexto do Festival Califórnia da Canção Nativa, e uma amiga de uma vida inteira, minha sincera gratidão por compartilhar conhecimentos valiosos sobre esse festival e o movimento nativista gaúcho, enriquecendo o trabalho com uma perspectiva cultural e histórica mais profunda.

Agradeço à minha esposa, Letícia Mortágua Mallie, cujo apoio incondicional, paciência e incentivo foram essenciais durante toda essa jornada.

Agradeço também a todos que, de alguma forma, contribuíram para esta construção, seja com apoio emocional, dicas valiosas ou gestos de encorajamento, expresse meu sincero reconhecimento. Cada contribuição teve um impacto significativo no resultado.

Que este seja um tributo adequado à gratidão que sinto. Muito obrigado a todos por fazerem parte desta conquista.

RESUMO

A pesquisa em questão visa analisar os processos de representação identitária do sujeito negro na sociedade gaúcha, focalizando especialmente as imagens veiculadas pelo festival Califórnia da Canção Nativa ao longo do Século XX, desde sua criação em 1971 até 1999. O festival, realizado anualmente em Uruguaiana, destaca-se como um relevante evento cultural no Rio Grande do Sul, promovendo a música e a cultura gaúcha e celebrando a diversidade étnica do estado. Este estudo propõe examinar como o sujeito negro foi representado nas canções nativistas gaúchas ao longo desse período. A abordagem da pesquisa se concentra na materialidade textual, mas não negligencia outros elementos que moldam as imagens projetadas pelo festival, como os arranjos musicais, as vestimentas e os figurinos dos artistas, entre outros componentes da performance artística. Ao final, almeja-se que esta investigação possa oferecer *insights* que promovam uma reflexão mais abrangente sobre as relações raciais na sociedade gaúcha, ao mesmo tempo que destaca a relevância do sujeito negro na construção da identidade cultural do estado, contribuindo para o reconhecimento e valorização da diversidade étnica e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Cultura Popular. Regionalismo. Identidade. Gaúcho. Canção nativista.

ABSTRACT

The research in question aims to analyze the process of identity representation of the black subject in Rio Grande do Sul Society focusing especially on the image conveyed by the California Native Song Festival throughout the 20th century from its creation in 1971 to 1999. The festival held annually in Uruguaiana stands out as a relevant cultural event in Rio Grande do Sul, promoting music and gaúcha culture and celebrating the state's ethnic diversity. This study proposes to examine how the black subject was represented in gaúchas nativist song throughout this period. The research approach focuses on textual materiality but does not neglect other elements that shape the images projected by the festival, such as the musical arrangements, the artist clothing and costumes, among others components of artistic performance. In the end, it is hoped that this investigation offer insights that promote a more comprehensive reflection on racial relations in Rio Grande do Sul society while at the same highlighting the importance of the black subject in the construction of the state's cultural identity, contributing to the recognition and appreciation ethnical cultural diversity.

Keywords: Gaúcho; Song Nativist; Regionalism; Identity.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. LITERATURA GAÚCHA - NÓS E ELES	23
A DICOTOMIA DE UMA ALDEIA AO SUL DA NAÇÃO BRASILEIRA	23
2.1 De Simões Lopes Neto aos Poetas da Califórnia - Os melhores textos do gauchismo (1985) - Primeira parte.....	23
2.2 De Simões Lopes Neto aos Poetas da Califórnia - Os melhores textos do gauchismo (1985) - Segunda parte.....	25
2.3 Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje (1992)	26
2.4 Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje (1992) - “Popular: popularesco e pop”	28
2.5 Sintonizando a cultura regional nas ondas do rádio	33
2.6 Encerramento da fase classificatória.....	34
3. A FIGURA DO NEGRO NAS PRIMEIRAS CALIFÓRNIAS	36
3.1. “Mãe negra” (1971) (anexo 01)	36
3.2. “Coto de vela” (1974) (anexo 02)	40
3.3. “Negro da gaita” (1977) (anexo 03).....	43
3.4 “Era uma vez” (1978) (anexo 04)	45
4. A DÉCADA DE 80	49
4.1 “Romance na Tafona” (1980) (anexo 05)	49
4.2. “Escravo de Saladeiro” (1981) (anexo 06).....	51
4.3. “Negro de 35” (1987) (anexo 07).....	54
5. O INÍCIO DA DÉCADA DE 90	59
5.1 “Campo negro” (1993) (anexo 08).....	59
5.2. “Negado ao negro” (1996) (anexo 09).....	62
6. O FIM DO SÉCULO XX, NOVAS VERTENTES	65
6.1 “Tafona” (1998) (anexo 10)	65
6.2 “Capitão do Mato” (1999).....	69
7. PERSONALIDADES NEGRAS NA CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA .	72
7.1 Loma Oliveira.....	72

7.2 César Passarinho	73
7.3 Kako Xavier	75
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS.....	84
ANEXOS	91

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação se organiza em oito seções que visam analisar as letras das músicas vinculadas à representação do negro por parte da cultura gaúcha e que compõem o corpus a partir de sua seleção tendo como base as edições realizadas durante o século XX da Califórnia da Canção Nativa. Esse foi o primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul; sua primeira edição aconteceu em 1971. O Festival surgiu durante os chamados *anos de chumbo* da ditadura militar do Brasil, o que provavelmente tenha influenciado na criação artística de seus participantes. O surgimento desse festival, segundo seus criadores, teria ocorrido porque Júlio Machado da Silva e Colmar Duarte tentaram participar de um festival de música popular em Uruguaiana, cidade do Rio Grande do Sul, e teriam sido desclassificados. A música apresentava dilemas da vivência do homem do pampa gaúcho. Colmar Duarte, em 1971, assumiu a *patronagem*¹ do Centro de Tradições Gaúchas, Sinuelo do Pago, também de Uruguaiana. Já no mesmo ano, o CTG promove a primeira edição do festival Califórnia da Canção Nativa. Segundo Colmar Duarte,

O fato de ter sido promovido pelo CTG Sinuelo do Pago [...] foi apenas circunstancial, pois o festival precisava ser apoiado por uma instituição. A Califórnia nasceu dentro de um CTG como poderia ter nascido no Lions, no Rotary ou no Comercial [...] a idéia inicial não era esse radicalismo imposto pelos tradicionalistas, pois na primeira edição a vencedora levou ao palco instrumentos eletrônicos e os intérpretes usavam smoking. (Duarte *apud* Jacks, 2003, p. 52)

Sobre o nome do festival, ainda de acordo com os fundadores:

A denominação Califórnia vem do grego e significa conjunto de coisas belas. No Rio Grande do Sul, chamaram-se “Califórnicas” as incursões guerreiras, lideradas por Chico Pedro, em 1850, na região cisplatina, atual Uruguai, com objetivo de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições. Mais tarde, o termo foi apropriado para corridas de cavalos, da qual participassem mais de dois mil animais. Nesse sentido o vocábulo caiu em desuso. O termo acabou prevalecendo com a significação de “conjunto de coisas belas” e “competições entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios” Foi esta última acepção que inspirou o surgimento da Califórnia da Canção Nativa. Movimento riograndense de revalorização das referências e das tradições locais. (Califórnia da Canção, 1971)

¹ Esse cargo é equivalente ao cargo de presidente de um clube.

O encarte da primeira edição da Califórnia da Canção, ainda traz um texto de autoria de Osmar Meletti, radialista da rádio Guaíba na época, com reflexões interessantes sobre as intenções do festival: "...em matéria de música do Rio Grande, uma nova dimensão está esperando pela grande oportunidade de ser mostrada ao Brasil." Há inclusive uma espécie de comparação com a música dos "Novos baianos".

Esta iniciativa do Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago é um marco histórico, não na renovação da música nativa, mas principalmente na divulgação daquilo que realmente poderá fazer com que nosso Estado venha a inserir no contexto nacional a sua música, a exemplo dos baianos e outros. As canções da Califórnia possuem um cunho universal, pois falam do terra-terra que poderá ser tanto no sul, como no norte, em qualquer parte do mundo (Meletti, 1971).

A Califórnia da Canção Nativa possui grande reconhecimento como elemento cultural do Estado, mesmo a nível nacional e internacional. A exemplo disso, a Lei Estadual nº 12.226, de janeiro de 2005, tornou a Califórnia da Canção patrimônio cultural do Estado. Recentemente, 2021 foi instituído como o ano do nativismo gaúcho, em homenagem aos 50 anos da Califórnia, ano em que também ocorreu a 43ª edição deste festival. É conhecido como o festival dos festivais, pois, além de influenciar o surgimento de dezenas de outros eventos similares, em muitas de suas edições, foi possível inscrever músicas já premiadas em outros festivais, desde que essa premiação tenha ocorrido no mesmo ano de inscrição na Califórnia.

Na primeira seção desta dissertação, intitulada **Literatura Gaúcha - nós e eles**, adentra-se na intrincada dicotomia presente no estado mais meridional do Brasil. Este segmento busca proporcionar uma contextualização essencial para aqueles que não são gaúchos, "os outros", enquanto também serve como fonte informativa crucial para todos os leitores desta dissertação. A constante presença do embate "nós/eles" na literatura do Rio Grande do Sul é identificada por pesquisadores, em que o "nós" representa o povo gaúcho, ao qual os poetas sul-riograndenses comumente se identificam, enquanto o "eles" abrange todos os outros povos brasileiros. Para enriquecer esta seção, destacamos as contribuições de dois renomados pesquisadores da literatura gaúcha: Lisana Bertussi e Luís Augusto Fischer.

Na sequência, há quatro seções que analisam as canções nativistas participantes da Califórnia da canção que apresentam a figura do negro. Cada canção é analisada individualmente em um subtítulo, porém citando as possíveis relações existentes com outras participantes desse mesmo festival. Também há epígrafes com trechos em partitura de cada uma dessas canções para que seja possível conhecer os ritmos e melodias dessas obras.

A seção, **A figura do negro nas primeiras califórnicas**, apresenta uma análise crítica das canções que abordam a figura do negro nas primeiras edições da Califórnia, destacando a falta de problematização das questões advindas do período de escravização. Além disso, observa-se a ausência de menção direta ao racismo e às consequências sociais desse período na maioria das composições. A análise das canções que abordam a lenda do “Negrinho do pastoreio” revela uma focalização no sofrimento individual da personagem, sem aprofundar-se no contexto social da escravatura. A perspectiva em terceira pessoa do eu-lírico, geralmente representando um homem branco, é mencionada como uma constante nas obras analisadas. A discussão sobre a representação do gaúcho nas obras literárias é articulada, destacando as diferenças entre o gaúcho retratado na literatura sul-rio-grandense e o apresentado por José Hernandez em “Martin Fierro”.

A seção **A década de 80** marca uma mudança nas abordagens sobre a figura do negro na Califórnia da Canção. “Romance na tafona” (1980) apresenta uma história de amor entre personagens negras, Maria e Pacácio, mas ainda mantém distanciamento do eu-lírico em relação a essas personagens. A narrativa sugere restrições impostas pelo período de escravização, pois o amor dos protagonistas é vivido às escondidas, possivelmente devido à falta de liberdade.

No ano seguinte, “Escravo de Saladeiro” (1981) se destaca como a primeira canção a abordar diretamente a escravização. A letra, escrita em terceira pessoa, expressa compaixão pelo sofrimento do escravizado, mas o eu-lírico permanece distante e não assume responsabilidade pela escravização. Não há menção à nação responsável pelo sistema escravista, refletindo o contexto de produção da obra, onde havia poucas informações sobre o sofrimento dos negros nas charqueadas.

A próxima canção relevante surge seis anos depois com “Negro de 35” (1987), escrita por Rufino Aguiar e interpretada por César Passarinho. A letra tenta abordar a participação dos negros na Revolução Farroupilha, apresentando uma visão positiva do combate armado como meio de alcançar a liberdade. No entanto, a

canção omite o episódio de Porongos, no qual os Lanceiros Negros foram dizimados, questionando a representação completa e precisa dos eventos históricos.

Essa evolução nas temáticas das canções reflete não apenas a mudança de década, mas também uma maior disposição para explorar questões sociais relacionadas aos negros, ainda que de maneiras diversas e muitas vezes incompletas. A presença de personagens negras em enredos amorosos e o início de abordagens diretas sobre a escravização sinalizam uma ampliação do escopo temático na Califórnia da Canção.

Na seção **O início da década de 90**, observamos um desenvolvimento significativo nas abordagens das canções da Califórnia em relação à representação e problematização do período de escravatura. A canção "Campo negro" (1993), de Ivo Ladislau, mantém a tradição de um compositor branco e um eu-lírico distante do negro, mas apresenta uma mudança ao se propor a explorar elementos da cultura afro como temática principal.

Já em "Negado ao negro" (1996), letra de Flávio Saldanha, César Passarinho retorna ao palco da Califórnia para abordar sua etnia. Diferentemente das composições anteriores, esta canção adota um eu-lírico em primeira pessoa, permitindo uma narrativa mais pessoal e direta das agruras da vida devido à segregação racial. A obra assume uma postura de denúncia, assemelhando-se à literatura panfletária, ao destacar a persistência do preconceito racial e a condição de escravidão contínua: "Continuo sendo escravo / Descaso e solidão".

Esse período marca uma transição nas representações da etnia negra na Califórnia, passando de abordagens mais distantes e estereotipadas para uma tentativa mais direta de confrontar as questões relacionadas à escravidão e ao racismo, refletindo uma evolução nas perspectivas artísticas e sociais.

Na seção **O fim do século XX, novas vertentes**, observa-se uma evolução nas representações da figura do negro nas canções da Califórnia. Em "Tafona" (1998), o eu lírico adota a primeira pessoa, oferecendo uma perspectiva mais identificada com a figura do negro. Apesar de em alguns momentos se distanciar da cultura afro-brasileira, a canção representa um avanço em comparação com as abordagens anteriores sobre o tema. Em "Capitão do mato" (1999), Kako Xavier leva a problematização a um nível mais profundo, transcendendo a mera crítica à figura do capitão do mato. O eu-lírico não apenas denuncia, mas também reconhece o capitão do mato como vítima da mesma construção social, estabelecendo uma

conexão entre eles pela pertença à mesma etnia. Esse enfoque sugere uma compreensão mais complexa das dinâmicas sociais e históricas relacionadas à escravidão. A proximidade entre o eu-lírico e o capitão do mato reflete a sensibilidade do compositor, que, sendo negro e pesquisador dessas temáticas, apresenta uma perspectiva mais informada e empática em relação aos acontecimentos vivenciados pelos antepassados. Essa abordagem marca um progresso significativo na representação da figura do negro na música da Califórnia, incorporando nuances e considerações mais profundas sobre a complexidade da experiência negra no contexto histórico brasileiro.

No decorrer dessa pesquisa, verificou-se a relevância de César Passarinho, Loma Oliveira e Kako Xavier e por isso, a escrita da seção 7: “**Personalidades negras na califórnia da canção nativa**”, dedicando a cada um deles, uma subseção abordando aspectos específicos de suas contribuições. Essas personalidades não apenas participaram ativamente no cenário da Califórnia da Canção, mas também desempenharam papéis fundamentais na evolução das representações da figura do negro na música regionalista gaúcha.

César Passarinho, por meio de suas interpretações, interpretou as narrativas das canções, oferecendo uma voz autêntica e sensível à temática racial. Sua presença no palco da Califórnia não apenas representou uma quebra de padrões, mas também deu visibilidade à relevância de incluir vozes negras na narrativa musical regionalista.

Loma Oliveira, outra personalidade negra destacada, também desempenhou um papel crucial ao participar ativamente do contexto musical, contribuindo para a representatividade da mulher negra no cenário cultural gaúcho.

Kako Xavier, além de ser cantor e compositor, contribuiu significativamente para a pesquisa ao trazer uma perspectiva mais informada sobre as temáticas relacionadas à escravização e à cultura afro-brasileira. Seu envolvimento como pesquisador e sua abordagem mais complexa das questões raciais foram evidenciados nas análises das canções, especialmente em "Capitão do mato" (1999), destacando a importância de vozes negras no processo de ressignificar e reconstruir as narrativas históricas.

Ao destacar essas personalidades em seções específicas, a pesquisa não apenas reconhece a contribuição individual de cada uma delas, mas também ressalta a importância de incluir perspectivas negras na análise crítica das

representações raciais na música regionalista gaúcha. Essa abordagem enriquece a compreensão da evolução das narrativas sobre a figura do negro ao longo das décadas na Califórnia da Canção.

Nas considerações finais dessa dissertação, os resultados das análises são sintetizados e discutidos à luz das mudanças históricas, sociais e literárias. São apresentadas conclusões sobre a evolução da representação do negro nas canções nativistas gaúchas, bem como reflexões sobre a relevância contínua desse debate.

A seção de referências lista todas as fontes bibliográficas, obras literárias e materiais consultados durante a pesquisa. Ela é essencial para dar crédito às fontes e permitir que os leitores interessados possam explorar mais a fundo os materiais citados.

Os anexos incluem materiais que complementam a dissertação, prioritariamente estão os encartes das edições da “Califórnia da Canção Nativa” em que as canções que compõem o *corpus* desta pesquisa foram apresentadas.

Com o intuito de apresentar ao leitor os antecedentes da pesquisa, apresento² aqui um breve relato desse percurso.

Enquanto aluno da graduação, em parceria com a colega Cláudia Canez Fabião, desenvolvi um projeto literário em um asilo na cidade de Pelotas. Propomos uma ideia diferente do convencional para a execução do estágio de intervenção comunitária, disciplina obrigatória do curso de Letras-Português e Literatura. Orientados pelo professor Doutor João Luís Pereira Ourique, decidimos criar o projeto: “Experiências de leitura: cultura, história e estórias”. O local onde aplicamos o projeto foi o Lar de Idosos Filadélfia³. Os encontros eram semanais, majoritariamente aos sábados à tarde. O objeto principal de nossos estudos foram as obras de João Simões Lopes Neto: *Negrinho do Pastoreio* e *Negro Bonifácio*. Destes pontos, partimos para outros gêneros que dialogavam com estas obras principais. Houve reprodução de filme, curta, canções, entre outros, e análise literária de todas essas obras. Inicialmente, havia certo receio em relação à resposta dos idosos para a atividade, no entanto fomos surpreendidos, pois ocorreu uma participação efetiva, contávamos com mais de vinte idosos em nossos encontros, os quais foram muito comunicativos durante as atividades. Os idosos pareciam sentir-

² Nesta parte dessa dissertação, permito-me utilizar primeira pessoa, pois se trata de um relato pessoal.

³ Vide imagens do projeto nos anexos 12, 13, 14 e 15.

se honrados por terem sido escolhidos como público-alvo do projeto. Em pouco tempo, criou-se um clima de empatia entre os idosos e os universitários. Este projeto, inclusive, posteriormente, foi apresentado no Congresso de Ensino de Graduação da UFPEL no ano de 2015.

Uma das obras utilizadas no projeto Experiências de leitura: cultura, história e estórias foi a canção “Escravo de Saladeiro”, participante do festival *XI Califórnia da Canção Nativa de Uruguiana* (1981). Posteriormente, foi feita uma escrita conjunta com o professor João Luís Pereira Ourique do artigo *A opressão conservada no sal da história: Uma leitura da canção Escravo de Saladeiro*. No artigo supracitado, foi feita uma leitura sobre a problematização da escravização do negro nas charqueadas pelotenses, tema da referida canção. Este artigo foi primeiramente apresentado no *XI Seminário internacional de história da literatura*, evento ocorrido na PUC em Porto Alegre no ano de 2015. Em consequência desta apresentação, foi publicada uma versão de oito páginas nos anais do referido evento. Por último, foi escrita uma versão estendida que foi publicada na revista *Litterata*, v. 9 n. 1, no ano de 2019.

Durante a especialização (2019-2020), escrevi o artigo *Bonifácio fosse branco, nem história se teria*, sob orientação do professor Mauro Nicola Póvoas. Esse trabalho apresenta uma pesquisa bibliográfica com o intuito de analisar três obras que versam sobre a personagem *Negro Bonifácio*, intituladas com esse mesmo nome. A primeira delas é o conto de Simões Lopes Neto (1912), que é igualmente a primeira “aparição” desta personagem. Já a segunda obra é uma canção regionalista, gravada no álbum *Solito* (1985), de César Osmar Rodrigues Escoto, o César Passarinho, com música de Mauro Ferreira e Luiz Bastos e letra de Antônio Augusto Ferreira. Enfim, a terceira obra é um curta-metragem de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, produzido pela Som Livre e pela Globo Filmes (2003). O objetivo foi cotejar as obras citadas e aproximá-las a fim de se chegar a algumas conclusões a respeito da criação e da adaptação de cada narrativa. Como pressupostos teóricos, foram utilizados, sobretudo, os livros *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, e *A criação literária*, de Massaud Moisés. Este artigo foi apresentado na 21ª Mostra da Produção Universitária, encontro de pós-graduação, da FURG, ano de 2022.

Após estes dois trabalhos, houve o interesse em continuar os estudos sobre a construção da figura do negro nas canções nativistas gaúchas e conseqüentemente o ingresso no mestrado na Universidade Federal do Rio Grande no ano de 2022.

Era sabido que havia a necessidade de ampliar o número de canções para compor o *corpus* deste projeto. Como sou conhecedor do meio musical nativista gaúcho e músico amador, embora já tenha feito apresentações profissionais, possuo um conhecimento prévio de canções com esta temática e por conseqüência sabia que era necessário fazer um recorte para que o *corpus* não ficasse extenso para uma dissertação. Por isso, pensei na Califórnia da Canção, festival de música nativista de maior relevância no Rio Grande do Sul e também limitei as edições do século XX deste evento. Depois de ouvir novamente as edições ocorridas no século XX deste festival, selecionei as canções que atualmente compõem esta pesquisa. A definição do *corpus* da dissertação marca esse novo momento⁴, o da pesquisa, análise e interpretação das obras em seus contextos, reconhecendo o projeto escravista da sociedade brasileira e suas relações no âmbito da cultura gaúcha.

Entender o projeto escravista no Brasil e suas conseqüências, especialmente o racismo, é fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa e leitura das obras selecionadas. Esse entendimento é fundamental para que a análise do *corpus* estabelecido a partir das canções apresentadas no Festival da Califórnia da Canção Nativa, que tematizam o negro e abordam sua relação com a cultura gaúcha, possa sustentar uma interpretação coerente e consistente com o processo de formação histórica e social.

O Brasil formou-se como a nação de hoje, por meio da escravização que durou mais de 300 anos nesse país. Laurentino Gomes no livro *Escravidão*, volume I, disse que “O Brasil foi o maior território escravista do hemisfério ocidental por quase três séculos e meio. Recebeu, sozinho, quase 5 milhões de africanos cativos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América” (Gomes, 2019, p. 18). Isso prova que o Brasil constituiu-se pela força da mão escravizada. Apesar disso, Gomes (2019, p. 21) argumenta que “O Brasil dos colonizadores europeus foi construído por negros, mas sempre sonhou ser um país branco”. Circunstância paradoxal e que por conseqüência fez com que surgisse o racismo hoje presente em nosso país.

⁴ Retoma-se aqui o uso da linguagem impessoal.

Laurentino reflete sobre as consequências da escravidão no Brasil:

A escravidão no Brasil foi uma tragédia humanitária de proporções gigantescas. Arrancados do continente e da cultura em que nasceram, os africanos e seus descendentes construíram o Brasil com seu trabalho árduo, sofreram humilhações e violências, foram explorados e discriminados. Essa foi a experiência mais determinante na história brasileira, com impacto profundo na cultura e no sistema político que deu origem ao país depois da Independência, em 1822. Nenhum outro assunto é tão importante e tão definidor para a construção da nossa identidade. Estudá-lo ajuda a explicar a jornada percorrida até aqui, o que somos neste início de século XXI e também o que seremos daqui para a frente. Em nossas raízes africanas, há uma história de domínio e opressão de um grupo de seres humanos pelo outro, de muita dor e injustiça. Mas há também beleza e encantamento. São da África a capacidade de resistência e adaptação, a resiliência, a criatividade, o vigor, o sorriso fácil, a hospitalidade, a alegria, a música, a dança, a culinária, as crenças religiosas e outros aspectos que transformaram o Brasil em uma sociedade plural e multifacetada, marcada por cores e ritmos que hoje nos diferenciam no mundo. (Gomes, 2019, p. 25)

O mesmo pesquisador supracitado traz um viés que pode ser utilizado na leitura dos textos que compõem o *corpus* desta dissertação, o trecho que evidencia esse pensamento é:

“O navio negreiro”, de Castro Alves. Seria, nesse caso, reflexo de uma atitude paternalista e culposa de parte da elite intelectual brasileira, aí incluídos escritores e poetas, que enxergaria o negro como um ser ingênuo e incapaz, a ser protegido em nome dos altos valores morais da civilização ocidental, mas ao qual não se dava, de fato, direito de voz e participação nos destinos da sociedade. (Gomes, 2019, p. 21)

Essa perspectiva apresenta um distanciamento dos poetas para com os negros, porque esses precisariam ser representados por aqueles, mas não haveria de fato a voz do negro escravizado. Ao falar sobre a escravização, o poeta se distanciaria ainda mais do objeto da sua poesia.

Isso vai ao encontro do texto *Notas de literatura I*, “Palestra sobre lírica e sociedade” de Theodor Adorno (2003, p. 66), na qual ele enfatiza que: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”. Essas referências quando se pensa na sociedade gaúcha, que foi escravocrata pelo menos até o final do séc. XIX, aparecem nas canções analisadas neste trabalho. Sabe-se que no Brasil a escravatura foi abolida em 1888, porém não houve um projeto de inclusão social para os negros. Isso faz que o racismo persista até o séc. XXI, Laurentino Gomes apresenta um compilado de alguns dados que mostram isso:

- Negros e pardos — classificação que inclui mulatos e uma ampla gama de mestiços — representam 54% da população brasileira, mas sua participação entre os 10% mais pobres é muito maior, de 78%. Na faixa dos 1% mais ricos da população, a proporção inverte-se. Nesse restrito e privilegiado grupo, situado no topo da pirâmide de renda, somente 17,8% são descendentes de africanos.
- Na educação, enquanto 22,2% da população branca têm 12 anos de estudo ou mais, a taxa é de 9,4% para a população negra. O índice de analfabetismo entre os negros em 2016 era de 9,9%, mais que o dobro do índice entre os brancos. A brutal diferença se repete na taxa de desemprego, de 13,6% e 9,5%, respectivamente. Os negros no Brasil ganham em média R\$ 1.570,00 por mês, enquanto a renda média entre os brancos é de R\$ 2.814,00.
- Nos cursos superiores, em 2010, os negros representavam apenas 29% dos estudantes de mestrado e doutorado, 0,03% do total de aproximadamente 200 mil doutores nas mais diversas áreas do conhecimento e só 1,8% entre todos os professores da Universidade de São Paulo (USP).
- Um homem negro tem oito vezes mais chances de ser vítima de homicídio no Brasil do que um homem branco. Afrodescendentes formam a maior parte da população carcerária e são mais expostos à criminalidade. São também a absoluta maioria entre os habitantes de bairros sem infraestrutura básica, como luz, saneamento, segurança, saúde e educação.
- Entre os 1.626 deputados distritais, estaduais, federais e senadores brasileiros eleitos em 2018, apenas 65 — menos de 4% do total — são negros. Incluindo os pardos, o número chega a 27%, ainda assim, proporcionalmente a metade da população brasileira total que se encaixa nessas duas classificações (54%). No Senado, a mais alta câmara legislativa do país, a proporção é ainda menor. Só três dos 81 senadores (3,7%) se declaram negros. Entre os governadores dos estados e do Distrito Federal, não há nenhum. E também nenhum entre os ministros do Supremo Tribunal Federal, desde que Joaquim Barbosa se aposentou, em 2014.
- Nas quinhentas maiores empresas que operam no Brasil, apenas 4,7% dos postos de direção e 6,3% dos cargos de gerência são ocupados por negros.
- Os brancos são também a esmagadora maioria em profissões de alta qualificação, como engenheiros (90%), pilotos de aeronaves (88%), professores de medicina (89%), veterinários (83%) e advogados (79%).
- Só 10% dos livros publicados no Brasil entre 1965 e 2014 são de autores negros. Entre os diretores de filmes nacionais produzidos de 2002 a 2012, apenas 2%. (Gomes, 2019, p. 24)

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, em *Preconceito Racial: Modos, Temas e Tempos*, apresenta um compilado de pensadores e estudos a respeito do preconceito racial. Por meio dessa leitura, é possível perceber que esse preconceito é decorrência de um conjunto de fatores sociais. Os europeus se autointitulavam mais puros, numa construção que pode ter origem no cristianismo, para tentar justificar a escravização de povos africanos. A cor negra poderia, segundo a visão etnocentrista, ter uma interpretação simbólica, o que daria subsídio para esse preconceito, com a finalidade de escravizar o povo africano.

Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 45), em *Crítica da imagem eurocêntrica*, um texto que também aborda o racismo, sobre o *pensamento racista*, dizem que é

"tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos". Ambos os textos convergem para o mesmo horizonte nesse aspecto.

No contexto brasileiro, Guimarães (2008, p. 12), no mesmo texto supracitado, assevera que "No Brasil colônia, os portugueses usavam o termo *negro* não apenas para se referir aos de pele mais escura, como acontecia na Europa, mas para se referir aos escravos". Os indígenas também eram chamados de *negro* quando escravizados, o que vai ao encontro da lógica de Stam e Shohat.

Stuart Hall em "A questão multicultural" (2003, p. 70), afirma que "O racismo biológico privilegia marcadores como a cor da pele. Esses significantes têm sido utilizados também, por extensão discursiva, para conotar diferenças sociais e culturais".

Durante um longo período, criou-se um mito de que a escravidão no Brasil teria sido mais amena, Laurentino Gomes também aborda isso, ao afirmar que "Durante muito tempo, sustentou-se a tese de que a escravidão brasileira teria sido mais branda, patriarcal e benévola quando comparada, por exemplo, ao regime de segregação explícita dos Estados Unidos" (Gomes, 2019, p. 25).

Guimarães, por sua vez, diz que o mito da democracia racial no Brasil só começa a ser rebatido a partir da segunda década do século XX. Esse mito também se faz presente no Rio Grande do Sul. August Saint-Hilaire (2019) em suas crônicas narrativas do início do século XIX sobre esse Estado fazia menções que aqui "Os senhores trabalhavam tanto quanto os escravos", e esses pensamentos ainda permanecem no século XXI e, inclusive, aparecem na maioria das canções que fazem parte dessa pesquisa.

Stuart Hall, no livro *Da diáspora*, especificamente no texto que dá nome ao livro, ao se referir ao contexto caribenho, escreve um conceito que pode ser empregado também no contexto regional gaúcho.

Trata-se, é claro, de uma concepção fechada de "tribo", diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de "tradição", cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua "autenticidade". É, claro, um mito - com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido a nossa história. (Hall, 1999, p. 29)

Uma tradição que remete ao mito e que é capaz de moldar o imaginário social e também, elemento transversal dessa pesquisa que foca no regionalismo gaúcho. Sandra Pesavento, historiadora com diversos trabalhos sobre o Rio Grande do Sul, no texto, *A invenção da sociedade gaúcha (1993)*, defende que há um estereótipo do gaúcho no imaginário social e que “[...] o imaginário é sempre representação, ou seja, é a tradução, em imagens e discursos, daquilo a que se chama de real.” (Pesavento, 1993, p. 383). É por meio de fragmentos daquilo que um dia pode ter acontecido que se constrói a figura do gaúcho retratada em diversas obras literárias que abordam o regionalismo sul-riograndense e nisso podemos incluir a canção nativista gaúcha. Consoante a essa circunstância, essas obras acabam por influenciar o imaginário coletivo e reforçam o mito que por esse próprio imaginário foi criado. Pesavento ainda ressalta que:

Há que se ter em vista que as representações do mundo social — ou as traduções imaginárias da sociedade — são também partes constituintes do real. Em outras palavras, não há uma oposição entre as condições concretas da existência (ou o "real") e as representações coletivas da mesma. Tanto o imaginário se constitui, em parte, na dependência do concreto e do racional, quanto discursos e imagens são, por sua vez, geradores de práticas sociais. Complementando, pode-se ainda afirmar que a história do imaginário se constrói a partir das relações entre a "realidade social" e o sistema de representação que ela se atribui. (Pesavento, 1993, p. 383)

Também é preciso salientar, ainda em relação ao mesmo texto dessa historiadora, que em alguma instância toda história também é uma representação e de acordo com outro texto dela, *Diálogos da história com a literatura (2000)*, História e Literatura são duas formas de dizer a realidade (Pesavento, 2000, p. 219). A Literatura vai sim representar um imaginário, porém ela pode complementar a própria história que também é fruto de uma construção social.

Evidentemente, há, no Rio Grande do Sul, o que Pesavento chamou de “mito das origens”, que ela ressalta ser comum em diversas sociedades. É preciso ressaltar que esse território, onde hoje é o Rio Grande do Sul, por mais de dois séculos foi local de intensas batalhas para demarcações de fronteiras. Esse fato deu suporte para a criação de uma personagem guerreira, o gaúcho que, por vezes, na literatura, parece se diferenciar do povo do restante do Brasil.

Sobre esse aspecto, Ruben Oliven, no texto “São Paulo, O nordeste, e o Rio Grande do Sul” (1993), diz:

O Rio Grande do Sul, por ser o estado mais meridional do Brasil, mantém uma relação peculiar com o País. Constituindo-se num território de fronteira, sua relação com o País caracteriza-se pela tensão entre autonomia e integração. As peculiaridades do Rio Grande do Sul contribuem para a construção de uma série de representações ao seu redor, que acabam adquirindo uma força quase mítica que as projeta até nossos dias e as fazem informar a ação e a criar práticas no presente. (Oliveira, 1993, p. 400)

Nessa perspectiva, o mito reflete no imaginário social e esse o preserva e é até natural que surgissem movimentos que sustentassem esse estereótipo do gaúcho. No Século XX, no Rio Grande do Sul, surgiram diversos movimentos com a intenção de resgatar e consolidar uma identidade cultural para este Estado – apesar de, potencialmente, ter culminado na sua criação. Em 1898 criou-se o MTG, Movimento Tradicionalista Gaúcho, com o intuito de ser uma associação de entidades tradicionalistas. Contudo, alguns gaúchos, faço uso aqui simplesmente do adjetivo pátrio, identificados com o regional sul-rio-grandense, ainda não se sentiam contemplados por estas entidades. Então, como um movimento paralelo ao MTG, surgiu o *nativismo gaúcho*. Embora houvesse integrantes do MTG que também transitaram pelo nativismo e vice-versa, muitos dos participantes do movimento nativista eram dissidentes do movimento tradicionalista gaúcho. Nesse aspecto, cumpre destacar que:

Enquanto os tradicionalistas dão sustentação aos conjuntos musicais que animam os fandangos, o Nativismo, com a proposta de restaurar os verdadeiros valores da cultura rio-grandense, promoveu o surgimento de um imenso grupo de profissionais da música que nasceram e se consagraram nos festivais e voltam aos mesmos para atuarem profissionalmente. Ao surgir, portanto, o Movimento Nativista chocou-se com o Tradicionalismo, causando o que muitos denominaram de cisão; libertou-se das regras dos Centros de Tradições Gaúchas e criou suas próprias (Chagas, 2011, p. 53).

A Califórnia da Canção Nativa foi o primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul; a sua primeira edição aconteceu em 1971 e em 2022, está na sua 44ª edição. Este festival certamente é o mais importante dos festivais nativistas que são a espinha dorsal do movimento nativista gaúcho.

Ainda sobre essas diferenças do gaúcho para com o restante do Brasil, é incontornável para este trabalho, o texto *A estética do frio* de autoria do Vitor Ramil, que é escritor, músico e compositor de canções, a maioria delas do segmento nativista gaúcho. Ramil propõe que o RS está em um outro eixo de produção cultural e que um fator determinante para isso é o *frio*.

Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha como certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os "brasileiros". (Ramil, 2004, p. 12)

Embora seja uma passagem subjetiva que apresenta um sentimento do Ramil, trata-se de uma reflexão, certamente, que está em consonância com o pensamento, se não de todos, da maioria dos compositores das canções gaúchas.

Luís Augusto Fischer, no livro *Um Passado pela frente - Poesia gaúcha ontem e hoje* (1992), ressalta esse caráter de oposição entre os músicos compositores gaúchos e os do *restante* do país. “No terreno da música popular gaúcha (que na mídia, em referência ao setor urbano dos compositores, ganhou a sigla MPG, oposta a MPB, brasileira, em mais uma distinção que nossa cultura se orgulha de fazer) ...” (Fischer, 1992, p. 96).

Contudo, na mesma obra, o pesquisador ressalta a qualidade de alguns poetas *dedicados* à canção nativista.

É certo que na canção brasileira têm militado poetas de primeira grandeza; sendo autores de música, alcançam para seus versos uma projeção e uma penetração popular infinitamente superiores às conseguidas pelos grandes poetas da língua. Assim Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, antes Lupicínio Rodrigues e Cartola e Noel Rosa. No caso gaúcho atual, igualmente alguns poetas de boa qualidade têm-se dedicado à canção, o que entre nós tem uma explicação *sui generis* em pelo menos um circuito - o dos festivais nativistas de música gauchesca. Há pelo menos um caso bastante conhecido, o da Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana, no qual tem havido um regular embate entre defensores de um alegado tradicionalista e cultores da renovação, estes mais ligados, por temperamento ou vivência, aos influxos das novidades da cultura urbana, a qual tem igualmente rendido frutos estéticos apreciáveis. (Fischer, 1992, p. 96)

Certamente a canção possui uma produção cultural literária importante no contexto contemporâneo, e mesmo que algumas das obras analisadas nesse trabalho possam apresentar uma abordagem problemática da identidade do negro no Rio Grande do Sul, não se pode, nem mesmo no contexto acadêmico, ignorá-las devido à importância delas no contexto popular.

João Luis Pereira Ourique, em seu texto, *A cultura negra e a literatura gaúcha: Processos de identificação e de opressão*, aborda a opressão racial existente na produção cultural vinculada a uma identidade gaúcha, no contexto da

região do Prata, em um momento que ele se refere a uma das canções que compõe o *corpus* desta pesquisa, *Negro de 35*, assevera que:

Além de haver uma grande carência de poemas que abordem a questão da escravidão, quando ocorrem, enfatizam a transição da condição escrava para a situação de guerreiro, a conseqüente liberdade como recompensa pela luta, mas com pouca ou quase nenhuma ênfase à cultura negra. (Ourique, 2011, p. 7)

É nessa circunstância que em 29 edições do Califórnia da Canção Nativa no século XX, com um total de 346 canções que participaram desse festival, sem contar as regravações; que, por exemplo, aconteceram na 20ª edição, uma edição festiva em referência aos 20 anos do Festival que trouxe regravações de algumas canções que participaram das edições anteriores. Do total de canções participantes desse evento, foram encontradas apenas 11 canções com a figura do negro, ou seja, apenas 3,17% das canções com o referido tema e a maioria delas apresentam problemas em sua abordagem. Com isso, já é possível notar um apagamento da cultura negra nas canções nativistas gaúchas.

Este apagamento da cultura negra, infelizmente, não é um atributo apenas da produção cultural do RS, ele é decorrência de uma chaga histórica, na qual os negros além de escravizados por mais de 300 anos no Brasil, tiveram sua cultura perseguida mesmo após a abolição da escravatura, inclusive por meio de leis no século XX, e ainda hoje são vítimas de preconceito racial. Regina Dalcastagnè, em seu texto *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea*, defende que:

A literatura contemporânea reflete, nas suas ausências, talvez ainda mais do que naquilo que expressa, algumas das características centrais da sociedade brasileira. É o caso da população negra, que séculos de racismo estrutural afastam dos espaços de poder e de produção de discurso. Na literatura, não é diferente (Dalcastagnè, 2008, p. 1).

Ao se pensar a construção cultural identitária, conforme descreve Stuart Hall (2003), ela deve ocorrer através do próprio povo ao qual pertence tal cultura, logo se pode imaginar que homens brancos não pudessem traduzir, através de suas composições, a cultura negra e por isso, na maioria das canções aqui analisadas há um distanciamento entre o eu-lírico e as personagens.

2. LITERATURA GAÚCHA - NÓS E ELES

A DICOTOMIA DE UMA ALDEIA AO SUL DA NAÇÃO BRASILEIRA

Esta seção pretende situar aqueles que “não são da aldeia” e fornecer a todos informações sobre a produção poética gaúcha que devem auxiliar no entendimento dessa dissertação. Constantemente os pesquisadores da literatura gaúcha identificam o embate “nós / eles” na literatura do Rio Grande do Sul. O “nós” representa o povo gaúcho, ao qual, via de regra, o poeta sul-rio-grandense se identifica, e “eles”, todos os outros povos brasileiros. Com essa finalidade, para dar suporte a este capítulo, foram escolhidos dois pesquisadores da literatura gaúcha. O pesquisador Luís Augusto Fischer e a pesquisadora Lisana Bertussi.

Da pesquisadora Lisana Bertussi foi utilizada a obra *De Simões Lopes Neto aos Poetas da Califórnia - Os melhores textos do gauchismo* (1985). A autora denomina essa obra como uma antologia da literatura gaúcha e por essa apresentar os poetas da Califórnia é que serve de esteio para essa seção.

A obra *Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje* (1992) foi escrita por Luís Augusto Fischer. Com um teor de história da literatura, é um livro que aborda a poesia gaúcha desde o surgimento até a década de 90 do século XX. Nele, Fischer apresenta a canção nativista como poesia e algumas canções são citadas e analisadas naquela obra, por isso a escolha por esse título.

Os capítulos de *Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje* (1992) que abordam de maneira mais explícita canções nativistas e que foram considerados para esta pesquisa: “As duas faces do emparedamento: Mario Quintana e Aureliano Figueiredo Pinto” e “Popular: popularesco e pop”.

2.1 De Simões Lopes Neto aos Poetas da Califórnia - Os melhores textos do gauchismo (1985) - Primeira parte

Essa obra é dividida em duas partes. Na primeira, Lisana Bertussi contextualiza a produção literária gaúcha e já inicia o seu livro com o capítulo “O Movimento Nativista: uma realidade viva.” Assim, já se estabelece a existência do nativismo no Rio Grande do Sul e a autora ainda enfatiza “Amadurecido, sem dúvida

alguma, a partir dos festivais de música regionalista, como a Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana...” (Bertussi, 1985, p. 9) . Em seguida, a autora relata que o enfoque será na literatura gauchesca, depois explica “As origens do Regionalismo no Rio Grande do Sul”. Essa origem é apontada como subsequente ao período literário do Romantismo. O destaque é quando a autora, embasada na epistemologia de Regina Zilberman, afirma que o tempo apresentado nessas obras também é “[...] um tempo histórico específico que favorece, não só a imagem épica do gaúcho, que prevalece na arte gauchesca, mas a manifestação da ideologia separatista, e que é o tempo da Revolução de 35.” (Bertussi, 1985, p. 11) Realmente, é uma constante na produção poética gaúcha a época da Revolução de 35, claro que de maneira idealizada, aos moldes do Romantismo.

Lisana Bertussi dedica um capítulo, “A falta de originalidade e estética” (1985) da literatura gauchesca.

O estudioso da literatura gauchesca vê-se inicialmente desarmado, pois a instrumentação tradicional de interpretação e valorização de textos literários pouco lhe pode servir aqui. Há que afrouxar as rédeas e deixar-se cavalgar por outras plagas para respirar os ares que vierem. Realmente, não se pode esperar originalidade formal dessa literatura e o que ela nos pode oferecer é fundamentalmente a espontaneidade criativa e o interesse documental. Muito mais do que fruição estética ela tenta mostrar um mundo. (Bertussi, 1985, p. 12)

Essa é uma constatação que realmente perpassa a produção literária sul-riograndense. Não são os recursos técnicos estilísticos que agregam valor à essa produção, mas sim a simplicidade e a naturalidade com que essa poesia prolifera tal como “capim teimoso, se a geada mata no inverno / Na primavera volta mais viçoso⁵.”

Merece destaque também a percepção da autora ao afirmar que:

Não se pode, também, esquecer que a poesia gauchesca, na sua maioria, é feita para ser declamada e a ausência do declamador com sua entonação de voz e seus gestos esvazia-a grandemente. Há poetas, no entanto, que superam essas limitações, como é o caso de Aureliano Figueiredo Pinto ou Apparício Silva Rillo. (Bertussi, 1985, p. 13)

Embora, como a autora constata que há quem supere essa limitação, não é possível desconsiderar que uma parte expressiva dos poetas gaúchos leva em

⁵ Versos da poesia *O gaúcho* de Jayme Caetano Braun

consideração ao escrever os seus versos a performance na leitura da poesia. Consta-se esse fato na quantidade de concursos, em moldes semelhantes aos festivais de canção nativista, para declamadores de poesia nesse estado. Até a expressão *declamar* uma poesia já apresenta um significado diferente do que seu similar *recitar* uma poesia. Enquanto no último, pensa-se em alguém que fale os versos de maneira quase impessoal, para destacar a poesia, no primeiro o enunciador é livre para mostrar a sua individualidade na leitura da poesia.

Ao final dessa primeira parte, Lisana Bertussi diz que:

De qualquer forma, vale a pena entrar nesse mundo da literatura gauchesca, mesmo que avisado dos seus perigos e parece-me que o estudo, não só dessa manifestação cultural, bem como de todas as demais, é tarefa importante e urgente no Rio Grande do Sul de hoje. (Bertussi, 1985, p. 15)

A autora destaca a importância de se considerar as obras literárias gauchescas como objeto de estudo, mesmo que já previamente conhecidos os limites técnicos dessa produção literária.

2.2 De Simões Lopes Neto aos Poetas da Califórnia - Os melhores textos do gauchismo (1985) - Segunda parte

A segunda parte desta antologia é dividida por nomes de autores da *gauchesca*, prosadores e poetas. É interessante que Bertussi dedica um capítulo para abordar Jayme Caetano Braun, poeta da *gauchesca* que costumeiramente não aparecia em estudos feitos por acadêmicos. Por último, um capítulo para “A poesia da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana” (1985). Nesse capítulo, a autora destaca novamente a importância da Califórnia da Canção Nativa para o movimento nativista e registra nele algumas participantes do festival. Entre elas, “Romance na tafona” (1980) que compõe o *corpus* dessa dissertação. Ocorre, todavia, que na obra da Bertussi, não há análise individual das canções que ali estão. Cabe destacar o trecho do qual a autora fala sobre o que ela chamou de evolução *principalmente de ordem temática* nas canções participantes deste festival.

Se, nos primeiros festivais, tínhamos só o culto do “monarca das coxilhas”, idealização do gaúcho que enfrentava um único conflito representado pela luta para dominar a natureza, nas últimas califórnicas já estão surgindo músicas mais realistas que iniciam por poetizar o conflito criado pela

marginalização do gaúcho desgarrado de seu meio ambiente para chegar aos problemas mais amplos de opressão social. (Bertussi, 1985, p. 155)

Essa temática de problemas de opressão social pode ser encontrada, por exemplo, na canção “Desgarrados” (1981), com letra de Sérgio Napp e música de Mário Barbará Dornelles, vencedora da XI Califórnia da Canção e que está na antologia da Bertussi. Por fim, a autora encerra seus comentários dizendo que “Como não temos maiores dados sobre os autores, para nós, eles são os poetas da Califórnia e, não podemos deixar de lembrá-los, pois têm importante papel na História da literatura gauchesca do século XX e do Movimento Nativista do Rio Grande do Sul.” (Bertussi, 1985, p. 156) Reconhece dessa forma que, naquela época, ainda não havia tantos estudos sobre esses autores, embora já possuíssem importância na literatura regional gaúcha. Ainda hoje, há poucos estudos sobre essas obras e seus autores.

2.3 Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje (1992)

“As duas faces do emparedamento: Mario Quintana e Aureliano de Figueiredo Pinto”

Logo no início, Fischer apresenta uma *tese* sobre a produção literária gaúcha.

[...] para a consciência dos poetas e dos críticos gaúchos, o universo da criação apresenta uma obrigação localista, espécie de tarefa construtiva inescapável inventada pela herança histórica, e um horizonte de referências balizado pelo andamento das correntes estéticas já estabelecidas ou recém-propostas. Os poemas ora mostrarão atender à demanda particular, ora quererão ajustar-se ao momento geral, mas em todos os casos terão em vista as duas mãos desse fluxo. (Fischer, 1992, p. 79)

Para ilustrar a dualidade, *nós-eles*, que é outra constante da literatura gaúcha, Fischer cita o refrão da música “Não podemos se entregá pros home” (1982), de Humberto Zanatta, e o “Poeminho do contra”, de Mário Quintana. Segundo Fischer, isso estaria relacionado ao *trauma de origem* de nós gaúchos, consequência das guerras que aqui aconteceram e os resultados delas.

Ao falar de Aureliano Figueiredo Pinto, Fischer diz que este *trauma de origem* às vezes recebe *transfiguração estética*, como na *ambiguidade da* “Filosofia de peão”, poema de Aureliano. É importante ressaltar que Aureliano influenciou a produção literária que, no capítulo seguinte, Fischer chamará de “poesia

popularesca”, pois pode ser visto como um precursor do movimento nativista gaúcho. Com efeito, importa destacar que:

Aureliano de Figueiredo Pinto é considerado o precursor do nativismo gaúcho no Brasil, visto que, já nos primeiros anos da década de 20, cultivava a poesia regional de marcante influência campeira. Desde aquela época já era reconhecido dentro de um círculo restrito de amigos; seu poema *Toada de Ronda*, escrito em 1919, é tido como marco inicial do nativismo gaúcho. Cyro Martins inclui Aureliano de Figueiredo Pinto em uma geração que marcou a literatura gaúcha, apresentando as tendências de vanguarda presentes nos versos dos novos poetas (Ourique, 2007, p. 63).

Sobre não haver uma produção épica consistente no Rio Grande do Sul, o que contrapõe o passado de guerras, Fischer afirma que:

Foi por não sabermos o que fazer com a herança guerreira, e sentirmo-nos no entanto condenados a ela, que preferimos Casimiro a Castro Alves, do lírico ao épico. Da mesma forma, foi por isso que não produzimos, em regra, poesia moderna... (Fischer, 1992, p. 84)

Fischer ressalta também que *não estranha que os nossos dois maiores poetas*, segundo ele, Quintana e Aureliano,

[...] sejam dois românticos de feição casimiriana, atentos ao registro lírico dos temas muito mais que à atitude épica diante deles (e muito menos questionadora): Mario Quintana e Aureliano de Figueiredo Pinto, este dedicando-se ao tema regional, aquele a temas da vida urbana e à infância (Fischer, 1992, p. 84).

Entre as poesias de Aureliano analisadas por Fischer, cabe destacar “Relato do enforcado”, sobre a qual, Fischer assevera:

Que gaúcho é esse: o antigaúcho, que chora, desiste da vida, se enforca; mas mantém o jeitão desafiador, afrontador, chapéu tapeado e cigarro na boca. Se a vida perdeu o sentido, na morte ele resgata uma versão terminal de heroísmo e isso é tudo (FISCHER, 1998, p. 90).

Surge na obra de Aureliano um gaúcho que se distancia do mito, embora preserve a sua imagem até na hora do enterro, “querer tirar-lhe o cigarro / querer sacar-lhe o sombreiro.” (Pinto *apud* Fischer, 1992, p. 92). O gaúcho não está a salvo das mazelas humanas, pelo contrário, talvez até sofra com elas, em última instância, vítima da sua própria valentia. Lucas Dionizio Paz Bueno Pinto comenta sobre esse poema:

A autodestruição talvez seja o último recurso, a última tentativa desesperada, e ilusória, do pensamento narcisista do homem gaúcho para retomar o controle de sua vida. A identidade do gaúcho é uma extensão da natureza, é ser errante e cavaleiro (Pinto, 2021, p. 10).

Ressalta-se que, da mesma forma, em “Filosofia de peão”, primeira poesia de Aureliano citada no livro em análise, essa obra, “Relato do enforcado”, também apresenta elementos que constroem uma ambiguidade.

Ao falar novamente em Mario Quintana, Fischer destaca as menções a Porto Alegre que o poeta urbano versa no poema “O mapa”:

Neste mapa está não a Porto Alegre mesma, mas a Porto Alegre outra: aquela que não conhecemos mas que sabemos ser a verdadeira; / ... / nos devolve a melhor imagem possível da cidade. (Fischer, 1992, p. 92)

Ao ler essas reflexões, é possível perceber que Quintana também influenciou escritores contemporâneos gaúchos, entre eles, Vitor Ramil, que ao escrever sobre Pelotas, cria Satolep, um palíndromo da sua cidade natal e recria uma imagem que certamente é a *melhor imagem possível* dessa cidade.

2.4 Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje (1992) - “Popular: popularesco e pop”

O capítulo “Popular: popularesco e pop” aborda obras do início da década 80. Começa com uma distinção entre MPB e MPG, novamente, a polarização “nós x eles”.

Fischer reconhece a qualidade dos poetas que se dedicaram a compor letras de canções. Primeiro, são citados os de relevância no âmbito nacional brasileiro, entre esses, aparece o nome de Lupicínio Rodrigues, mas não como parte da produção literária gaúcha. Lupicínio chegou, inclusive, na década de 50 a compor obras de temática regional, como “Cevando o amargo” (1956) que até hoje é um clássico da música gauchesca.

Depois, menciona como propulsores da canção regional gaúcha, os festivais nativistas, em destaque o Califórnia da Canção Nativista. Ressalta-se que diferentemente da Lisana Bertussi, Fischer não fez uma separação tão clara entre poetas gaúchos e da gauchesca.

A primeira canção analisada como poesia é “Desgarrados” (1981) com letra de Sergio Napp que foi vencedora da⁶ XI Califórnia da Canção, que também foi

⁶ Em algumas das vezes que aparecer Califórnia da canção, é possível que haja o artigo “a” ao invés do “o”, ocorre que esse festival ficou conhecido no RS como “A Califórnia da Canção”, para os mais “íntimos”, “A Califa”, ressaltando que na língua é o uso que consagra a norma.

mencionada por Lisana Bertussi, e que apresenta como tema as consequências do êxodo rural, Fischer afirma que

[...] o poema repisa o tradicional tema que opõe o presente degradado ao passado íntegro, este pleno de signos presumidamente tradicionais. O olhar do poema é de aberta superioridade em relação aos personagens a que alude: eles contam bravatas hoje, e nem sabiam que eram felizes; (Fischer, 1992, p. 97).

O êxodo rural que ocorreu em todo o Brasil, também ocorreu no Rio Grande do Sul cresceu muito a partir da década de 50 até a década de 80:

Expulso da terra mediante o cercamento dos campos, este pernil 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 te faz sentir de maneira tão pronunciada no Rio Grande (Pesavento, 1989, p. 57).

Isso posto, comprova-se que o tema da referida canção era relevante para a sociedade gaúcha. O distanciamento que há entre o eu-lírico e as personagens ocorre, também, por uma questão estrutural, o poema foi escrito em terceira pessoa. Esse tipo de construção é recorrente nas canções participantes de festivais nativistas gaúchos.

A canção analisada na sequência é “Descaminhos” (1982), também participante do festival Califórnia da Canção. De certa forma, Fischer coloca as duas como iguais, devido ao distanciamento do eu-lírico para com as personagens. No entanto, é preciso ressaltar que há diferenças entre elas, vejamos essa estrofe omitida no livro que é objeto de análise desse texto:

A lanterna da cidade, deslumbra os olhos da china
Que quando sai do seu pago, pelas luzes se fascina
As grossas mãos calejadas, de sanga, planta e capina
Se acende a luz do desejo, de cambiar de pago e sina (Ferreira, 1982)

Essa canção também retrata o êxodo rural, todavia não há exaltação da vida no campo, pelo contrário, são justamente as dificuldades da vida no meio rural que servem de incentivo para que as personagens busquem uma melhor qualidade de vida na cidade e que, como também é retratado nessa canção, não a encontram.

Na sequência, a análise é da canção “Sucessão” (1982), da mesma edição do festival Califórnia que participou “Descaminhos” (1982). O enfoque é na estrutura que, dessa vez, é em primeira pessoa e que há uma tentativa de exaltação desse eu lírico gaúcho. É perceptível a intenção de dizer que ao cantar em terceira pessoa

são expostas as mazelas e em primeira pessoa a exaltação de feitos heroicos. Nessa mesma edição, XII Califórnia da Canção, há outra canção em primeira pessoa que, numa construção metalinguística, explica o porquê de se cantar o homem do campo sem o ser. De certa forma, o eu lírico assume-se como um *poeta da gauchesca*, tal qual apresentado por Jorge Luis Borges, segue os versos dessa canção:

Por esse homem nos olhos de quem as estrelas fazem chão
E em cujas mãos há uma força tamanha que ninguém adivinha
Por este homem claro de céu, resto de verde, berro de boi
Pitangas colhidas na festa da vida, carícia de campos cobertos de trigo
Por este homem, pampa, milongas e rio é que faço meu canto

E sendo cantar meu ofício, e nada tendo além desta voz
Que se ouça meu canto, que se ouça meu canto
Cravo cravado em clara garganta, sangra sangrando campina e barranca
Ferra ferrando, inventa alegrias nas cordas do coração
Nas cordas do coração, nas cordas do coração (Napp, 1982).

Essa canção, “Onde o cantor expõe as razões do seu canto (1982)” é dos mesmos autores e intérpretes de “Desgarrado” (1981). É explícito que não se trata de uma exaltação por um “passado glorioso”, mas sim de cantar o homem simples do meio rural que vive na escassez de recursos: “Por este homem claro de céu, resto de verde, berro de boi”. No contexto regional gaúcho, “berro de boi” está relacionado a não ter o boi, embora crie o animal, esse é vendido para trazer lucros ao proprietário do campo, e ao campeiro nada lhe resta, além do berro do animal. Já a expressão “claro de céu” pode ser interpretada como um eufemismo para alguém que está, na verdade, exposto ao sol. Ao eu-lírico por ser seu ofício cantar e nada ter além de uma voz, só lhe resta denunciar as mazelas sofridas pelo homem do campo e inventar alegrias nas cordas do violão que por uma questão de melhor construção lírica vira coração.

Na sequência, Fischer analisa a canção “Viramundo” (1982), de Humberto Zanatta e musicada por Luiz Carlos Borges, o ritmo é uma vaneira e pertence ao LP *Noites, Penas e Guitarra* (1982). A vaneira gaúcha é caracterizada por ser um ritmo dançante, logo, alegre. Além disso, muitas das letras que se adaptam a esse ritmo são, com a liberdade de usar um coloquialismo, “engraçadas”, pois tentam causar humor a quem as ouve, tal como “Picardia” (1982) também da XII Califórnia da Canção, autoria de Eraci Rocha, e tantas outras vaneiras conhecidas do cenário gaúcho. Nessa perspectiva, até se pode refletir que “Não podemos se entregá pros

home” (1982), que abre o capítulo “Emparedamento”, também de Humberto Zanatta, é permeada pela ironia, Domingos Paschoal Cegalla define essa figura de pensamento como: “É a figura pela qual dizemos o contrário do que pensamos, quase sempre com intenção sarcástica” (Cegalla, 2008, p. 627). Com a finalidade de ilustrar a comicidade possível nas vaneiras, segue abaixo um trecho de “Viramundo”:

Não sou de muita conversa
Tampouco converso fiado,
Dos causos que vou contando
Nenhum deles é inventado,
Guspo no olho da cobra,
Boto bombacha em lagarto,
Cutuco a onça com vara
E briga de foice eu aparto. (Zanatta *apud* Fischer, 1992, p. 99)

Quando nos deparamos com a palavra “causo” no contexto regional gaúcho, é impossível não referenciar a obra *Casos de Romualdo* publicada pela primeira vez em 1914 por João Simões Lopes Neto. É inconcebível ler essa obra “a sério”, ela é permeada por elementos que seriam impossíveis de serem praticados e isso consequentemente gera comicidade. O mesmo pode se aplicar a essa canção, nos versos que vem após a palavra “causo”. *Cuspir em cobra, colocar bombacha em lagarto, apartar briga de foice* são atos que pela impossibilidade física de cometê-los, só podem ser interpretados como ironia:

E por esse caminho segue adiante, num embalo também visível, embora em registro mais lírico, em “Gaudêncio Sete Luas”, poema de Luiz Coronel que abre uma espécie de ciclo de poemas sobre mesmo personagem (música de Marco Aurélio Vasconcelos) (Fischer, 1992, p. 100).

É preciso ressaltar, primeiramente, que “Gaudêncio Sete Luas” (1972) antecede em dez anos “Viramundo” (1982). Também são ritmos e melodias bastante diferentes, “Gaudêncio” é uma milonga em tom menor, o que necessariamente exige uma letra mais introspectiva. Ademais, era um momento de surgimento do movimento nativista, o qual ainda buscava uma identidade. Os músicos e compositores das primeiras edições do Califórnia da Canção eram de outras vertentes musicais, logo, tentavam se encontrar no cenário musical nativista gaúcho ainda em sua gênese, por isso até poderia fazer sentido a construção de uma personagem que fosse um gaúcho valente e destemido. Conforme é explicado mais à frente, no ano de 1975, há uma mudança no regulamento do festival Califórnia e isso implica em modificações nas composições.

Depois surge o argumento que perpassa as análises das canções que foram escolhidas e analisadas por Fischer, essas canções nativistas gaúchas,

[...] fazem precisamente a consolidação da mitologia “monarca”, sem quaisquer lampejos de relativização. Está aparecerá em outras canções, que se desviam cautelosas do elogio aberto ao gaúcho, refugiando-se em símbolos que, por sua vez, em lugar do orgulho pela herança caudilhesca, apresentam o orgulho metonímico pelas coisas do gaúcho” (Fischer, 1992, p. 100).

Embora seja verdade que o mito do gaúcho aparece em praticamente toda a produção literária do Rio Grande do Sul, não apenas nas canções, fica explícito que a intenção do autor foi, para fazer uso de uma expressão que ele mesmo citou, “metonímico”. Afinal não se sabe exatamente qual a motivação pela escolha específica dessas canções para representarem integralmente a produção musical nativista gaúcha e não de outras que poderiam, inclusive, colocar em xeque essa construção do “monarca das coxilhas”. Além disso, pode se concluir que a análise, aparentemente, é tendenciosa, conforme se pode constatar pela ocultação de versos da “Descaminhos” (1982) que iriam de encontro à interpretação presente no livro ou até mesmo por desconsiderar a ironia presente na canção “Viramundo” (1982).

Ressaltando que algumas canções foram participantes de Califórnia, entre elas uma vencedora, “Desgarrados” (1981), porém outras possuem relevância diminuta, como “Viramundo” (1982) que, em pesquisa realizada para esse texto, não foi encontrado nenhum registro de participação dessa canção em qualquer festival, logo, isso mostra uma escolha arbitrária de objetos de análise. Ressalta-se que há outras canções que poderiam ser citadas neste trabalho, como “Nova trilha” (1984), de Nilo Brum. que foi vencedora do IV Tertúlia Nativista cujo tema é o êxodo rural e está escrita em primeira pessoa e não há romantização do campo e tampouco da cidade.

Na sequência, Fischer fala que há uma perspectiva romântica na canção popular gaúcha, mas que também há uma veia lírica em canções da obra *Cancioneiro Guasca* (1910), de Simões Lopes Neto, tais como “Tirana”. Essa “veia lírica” está presente em compositores contemporâneos que foram omitidos no livro, tal qual Luiz Menezes.

Ao tentar diferenciar aquilo que Fischer denominou como “arte popularesca” de “arte popular”, identifica-se uma referência direta a Borges, quando ele escreveu

sobre os “poetas da gauchescas” e os “poetas gaúchos”; parece, no entanto que o escritor sul-rio-grandense emprega o sufixo como algo pejorativo.

Como exemplo de “canção engajada” gaúcha e “híbrida”, Fischer cita *Vento Negro* de José Fogaça e posteriormente, *Semeadura* do mesmo letrista. Depois, há uma sequência de compositores e músicos de relevância no cenário gaúcho dos anos 70, 80 e 90 que possuem uma lírica urbana, como Bebeto Alves, Kleiton e Kledir, Néelson Coelho de Castro, Vítor Ramil, entre outros. Alguns desses, como Vítor Ramil, ainda produzem.

2.5 Sintonizando a cultura regional nas ondas do rádio

O capítulo que não está presente em De Simões Lopes Neto aos Poetas da Califórnia - Os melhores textos do gauchismo (1985) e tampouco em Um passado pela frente, Poesia gaúcha ontem e hoje (1992) é sobre as produções poéticas veiculadas por meio das transmissões de rádios, após a década de 50 – um pouco antes de 50, surgem Mario Quintana e Aureliano Figueiredo Pinto e antes da década de 80 surgem os poetas da Califórnia.

O rádio, embora ainda tenha importância no cenário atual, nas décadas de 50, 60 e 70 era o meio de comunicação em massa com a sociedade daquela época e ainda é o meio de comunicação capaz de alcançar os lugares mais distantes:

Na literatura brasileira, há uma tradição de valorização da oralidade. Os gêneros orais adquirem papel de importância no cenário regional do Rio Grande do Sul. Essa importância acentua-se ainda mais, partindo da constatação de que mesmo nos rincões mais ermos – que são os redutos onde ainda vivem os gaúchos mais identificados com a temática rural – essa cultura pode chegar através de um rádio de pilha (Abott, 2015, p. 16).

Surgiram vários programas de rádio importantes para o cenário gaúcho e que além de produzirem obras consideráveis, certamente, influenciaram as obras que vieram depois. Valton Neto Chaves Dias sobre a história do rádio no Rio Grande do Sul, afirma:

Em 1945, o catarinense, radicado no Rio Grande do Sul, Pedro Raymundo toca na Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, o chote *Adeus Mariana*, cantada e tocada à maneira gaúcha. Ficou conhecido como o “gaúcho alegre do rádio” (Mann, 2002:16). Na mesma época, o poeta tradicionalista Lauro Rodrigues faz programas de estúdio sobre música gaúcha. O primeiro foi *Fogo de chão*, em 1941, na Rádio Gaúcha. Criou depois o programa *Campereadas*, na Rádio Farroupilha. Anos depois, programas radiofônicos como *Grande Rodeio Coringa* e *Roda de Chimarrão* também em rádios de Porto Alegre, divulgam e incentivam a música tradicionalista. À época, o

poder e a abrangência espetaculares do rádio levaram à consagração artistas populares, como Gildo de Freitas, Teixeira e José Mendes (Dias, 2008, p. 94).

Dentre esses, merece destaque o programa *Grande Rodeio Coringa*, programa que “ia ao ar” aos domingos. Esse programa possuía uma audiência considerável no RS para aquela época; era comum às famílias gaúchas sentarem-se em volta do rádio para ouvirem esse programa. Inicialmente era apresentado por Paixão Côrtes e Darcy Fagundes, depois Darcy continuou na apresentação ao lado de Dimas Costa e por último ao lado de Luiz Menezes até o ano de 1977.

Fora do contexto de produção literária regional, porém ainda gaúcha, também poderíamos citar o poeta Lupicínio Rodrigues, compositor de canções com expressão nacional e que lançou seu primeiro LP no ano de 1968.

2.6 Encerramento da fase classificatória

O que foi apresentado até este ponto da dissertação foi uma contextualização necessária para o entendimento da análise das canções que ocorre a partir do item 3. Para encerrar essa apresentação da situação, é preciso observar que a produção musical nativista gaúcha é bastante diversificada em ritmos e temáticas. Desde a edição de 1975 da Califórnia da canção nativista, o regulamento permite a inscrição de músicas em três linhas diferentes: a) Linha Campeira, b) Linha de Manifestação Riograndense, c) Linha de Projeção Folclórica. Rafael Gonçalves Oliveira da Silva avalia que:

Segundo o regulamento, a primeira linha destinava-se a músicas que abordassem a figura do homem da campanha, da lida do campo, sua interação com os animais e com a natureza. Nada além do que já havia participado da Califórnia. Já a segunda, abordava o viés sociocultural do estado, bem como as características geográficas.

A terceira linha, tem um tratamento mais abrangente em relação aos temas trabalhados, além dos objetivos das linhas a) e b), a temática proporcionaria uma extensa abertura tanto para criação musical com arranjos vocais e instrumentais, quanto para criação poética abordando temas urbanos e contemporâneos.

Com a abertura das linhas, abriu-se um leque de possibilidades para que compositores de todo o estado pudessem expressar o seu canto dando oportunidade e liberdade criativa para que cada compositor pudesse demonstrar sua arte.

A partir disso, a Califórnia passou a ter três obras premiadas, sendo que entre elas, a melhor era escolhida como a grande campeã detentora do troféu Calhandra de Ouro, a melhor entre as melhores (Silva, 2020, p. 7).

Isso influenciou diretamente na produção da canção nativista gaúcha, visto que, desde então, era possível concorrer com vários tipos de composições. Relembrando que, a música nativista gaúcha, se não nasce nos festivais, é por meio dele que ela se consolida. Os demais festivais nativistas que surgiram a partir da década de 70, via de regra, copiam o modelo da Califórnia com algumas adaptações. Em muitos desses eventos, existe o que vulgarmente se conhece como “linha aberta”, na qual é possível participar com temas e ritmos bastante diversificados e, por consequência, diferentes daquilo que é marcado como regional, entre eles, há o Musicanto da canção de Santa Rosa, o Reponte da canção de São Lourenço do Sul que são festivais de bastante expressividade nesse contexto. Há inclusive, nesse circuito de festivais nativistas do Rio Grande do Sul, composições que são escritas em espanhol, por vezes por brasileiros, ou por estrangeiros, e consumidas pelo público sul-rio-grandense.

Em síntese, pode-se afirmar que é possível encontrar canções nativistas gaúchas que abordam praticamente todos os temas sociais e humanos. Claro que alguns temas são mais recorrentes do que outros, mas não se pode tomar a parte pelo todo e por consequência desmerecer artistas que podem ter obras de boa qualidade nesse contexto. Tampouco se pode crer que a literatura deva ser fiel à realidade, ou à história, e perder, dessa forma, sua ficcionalidade.

3. A FIGURA DO NEGRO NAS PRIMEIRAS CALIFÓRNIAS

3.1. “Mãe negra” (1971) (anexo 01)

Mãe Negra

Grupo Marupiaras

Mãe ne - gra mãe ne - gra Can - ta sem - pre as - sim

9
faz dor - mir o piá que'a - in - da vi - ve'em - mim

A canção “Mãe negra” (1971) foi apresentada na primeira Califórnia da Canção Nativa. Os compositores dela são Colmar Duarte e Júlio Machado da Silva F°. Cabe destacar que esses compositores venceram essa mesma edição da Califórnia com a canção “Reflexão”. Os intérpretes dessas duas canções também são os mesmos, o Grupo de arte nativa Marupiaras.

O otimismo está presente nessa primeira edição, mas é evidente que idealizadores, organizadores, compositores e músicos ainda estavam em busca da identidade desse novo evento. Nessa circunstância é que surge “Mãe negra”, uma canção que em sua melodia lembra uma canção de ninar. Segue a letra dessa canção:

1. Dorme filho,
2. Mãe negra,

3. Mãe negra.
4. Canta sempre assim,
5. Faz dormir o piá,
6. Ainda vive em mim.

7. Noite com ronda*
8. E o piá não dormiu,

9. Mãe negra cantando
10. Cantigas que ouviu
11. Ainda criança
12. E nunca esqueceu.

13. As bruxas do pampa
14. Ficaram pra trás,
15. Já não há mistérios
16. Que espantem os piá.

17. Não há lobisomem
18. Nem bicho papão
19. E a negra do sol*

20. Não vem no verão
21. Assustar guris
22. Com assombração.

23. Assustar guris
24. Com assombração
25. O tempo brincando.

26. E eram uma vez.
27. Levou as histórias
28. Que a mãe negra fez.

29. Era uma vez... (Duarte, 1971).

O título da canção remete ao passado escravista brasileiro, mais especificamente, às amas de leite, negras que amamentaram crianças brancas. Não fica explícito se o eu-lírico seria branco, mas por adjetivar, “negra”, fica subentendido que possivelmente ele fosse branco e tivesse a mãe, essa de mesma cor de pele que ele, e a mãe negra.

A canção também apresenta o apagamento das crenças e tradições populares que os escravizados trouxeram de suas origens. O eu-lírico reconhece que as histórias assustadoras contadas pela mãe negra, como a da "negra do sol", não têm mais o mesmo impacto nas crianças das gerações posteriores, “Já não há mistérios / Que espantem os piá”. Isso pode ser interpretado como uma crítica à perda da riqueza cultural de origem africana.

Esse mesmo tema já havia sido trabalhado na literatura gaúcha por Raul Bopp em 1932, segue o poema “Mãe-preta”:

MÃE-PRETA

1. - Mãe-preta conte uma história.
2. - Então feche os olhos filhinho:

3. Longe, muito longe
4. era uma vez o rio Congo...

5. Por toda a parte o mato grande.
6. Muito sol batia no chão.

7. De noite
8. chegavam os elefantes.
9. Então o barulho do mato crescia.

10. Quando o rio ficava brabo
11. inchava.

12. Brigava com as árvores.
13. Carregava com tudo, águas abaixo,
14. até chegar na boca do mar.

15. Depois...

16. Olhos da preta pararam.
17. Acordaram-se as vozes do sangue,
18. glu-glus de água salgada
19. naquele dia do nunca-mais.

20. Era uma praia vazia
21. com riscos brancos de areia
22. e batelões carregando escravos.

23. Começou então
24. uma noite muito comprida.
25. Era um mar que não acabava mais.

26. ... depois...

27. - Ué mãezinha,
28. por que não conta o resto da história? [Raul Bopp (1898-1984) - In: Urucungo, 1932].

Esse poema também aborda questões sociais relevantes, como a escravidão e a luta pela liberdade. A história contada pela mãe-preta é uma metáfora sobre o sofrimento dos escravos africanos, que foram arrancados de sua terra natal e levados à força para o Brasil, onde eram vendidos como mercadorias. O trecho em que a mãe-preta interrompe a história, ao falar dos batelões carregando escravos, é emblemático, pois sugere uma interrupção forçada da narrativa, como se a própria história dos escravos tivesse sido interrompida e silenciada pela brutalidade da escravidão. O menino branco representa uma situação que não deveria ser possível: a mulher negra deixa seu filho de lado - talvez até vindo a morrer - para atender ao filho do branco. Nutre um sentimento por ele, mas ao contar a história também se depara com a cor do menino que é a mesma dos que a escravizaram.

Por fim, o diálogo final, em que o filho pede para a mãe-preta contar o resto da história. O horror em lembrar a escravização faz com que a mulher não consiga terminar a história após a chegada do homem branco em terras africanas.

Há diferenças significativas na forma como as duas obras abordam a temática. Enquanto "Mãe Negra" traz uma narrativa mais intimista e nostálgica, centrada nas memórias afetivas do eu-lírico em relação à mãe, "Mãe-Preta" apresenta uma narrativa mais ampla e histórica, que retrata o passado escravista brasileiro e a luta pela liberdade dos escravos.

Além disso, enquanto "Mãe Negra" não apresenta um teor crítico explícito, limitando-se a descrever a figura materna como um símbolo de acolhimento e proteção, "Mãe-Preta" aborda de forma mais direta as questões sociais e políticas relacionadas à escravidão e à luta pela liberdade.

Em termos estilísticos, ambos os poemas apresentam uma linguagem coloquial e simples, com elementos que valorizam a oralidade e a tradição popular. No entanto, enquanto "Mãe Negra" utiliza uma linguagem mais poética e subjetiva, "Mãe-Preta" utiliza uma linguagem mais direta e objetiva, com um tom mais crítico e engajado.

Há um distanciamento de 39 anos entre essas obras; mesmo assim, o poema de Bopp apresenta uma crítica social mais incisiva acerca do processo de escravização. É preciso ressaltar que a canção é um gênero distinto do poema. Além disso, até o surgimento da Califórnia da Canção Nativa, via de regra, as canções regionais gaúchas não apresentavam um teor crítico, tratavam do imaginário sobre o pampa, da melancolia presente nele e dos seus habitantes, como podemos ver na obra de Teixeira e Gil do Freitas, dois expoentes da música regional gaúcha na época do surgimento da Califórnia da Canção nativa. Logo, não era possível saber na época como o público receberia as canções com um cunho mais reflexivo, tal como essas do festival.

3.2. “Coto de vela” (1974) (anexo 02)

Coto de vela

Grupo Pentagrama
Música/Música: Jerônimo Jardim/Ivaldo Roquer

The image shows a musical score for the song "Coto de vela". It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "Quan-ta'es - pe - ran - ça'a - cen - deu o - ra - ção Co - to de ve - la' o - fe -". The second staff contains the lyrics: "ren - da' i - lu - são de' en - con - trar quem per - deu de' al - can - çar o que é seu".

Quan-ta'es - pe - ran - ça'a - cen - deu o - ra - ção Co - to de ve - la' o - fe -
ren - da' i - lu - são de' en - con - trar quem per - deu de' al - can - çar o que é seu

Na quarta edição da Califórnia, há a participação da canção “Coto de vela” (1974), de autoria de Jerônimo Jardim e de Ivaldo Roque. Foi interpretada no palco pelo grupo Pentagrama.

Cabe ressaltar que a voz principal desse grupo era Loma Oliveira, mulher negra, que posteriormente se tornaria uma das maiores intérpretes da música nativista gaúcha. Essa canção apresenta uma releitura da lenda do “Negrinho do Pastoreio”, a qual pertence ao folclore do Rio Grande do Sul. A versão mais conhecida dessa lenda foi publicada em 1913 por João Simões Lopes Neto no livro *Lendas do Sul*.

Simões Lopes Neto descreveu fielmente a lenda do negrinho do pastoreio como a original do folclore regional, porém a aprimorou por meio de sua escrita e atribuiu Nossa Senhora como madrinha do protagonista, dessa forma deu um caráter cristão à lenda. A primazia de Simões ao descrever esta lenda fez com que muitos leitores depois conhecessem não a versão folclórica, mas sim a de Simões e lhe atribuíssem a autoria.

Augusto Meyer no Guia do Folclore Gaúcho, sobre a lenda Negrinho do Pastoreio na versão de Simões Lopes Neto, pondera que:

Quando Simões Lopes Neto a estilizou com aquele grande sopro de poesia que é só dele, não foi infiel em detalhe senão para acentuar ainda mais o seu cunho crioulo e o seu profundo sentido religioso. Introduzindo em comentário ao tema dominante, o motivo de Nossa Senhora, madrinha do Negrinho, “madrinha dos que a não têm”, deu-lhe uma graça perfeita, uma

luz mais viva, completando-lhe a harmonia de forma e de fundo. Será esse um dos raros casos em que o estilizador conseguiu transplantar uma linda criação anônima sem lhe deturpar a magia inimitável (Meyer, 1951, p. 86).

Com isto, podemos verificar a relevância sociocultural desta lenda nascida no Sul, e em especial a esta versão do consagrado escritor pelotense.

Sobre a lenda em si, Augusto Meyer ainda considera que:

O mito do Negrinho do Pastoreio é genuinamente rio-grandense: nascido no estrume da escravidão e refletindo o meio pastoril em que se formou, respira a mesma religiosidade que anda associada a outros casos de escravos considerados “mártires” (Meyer, 1951, p. 87).

No ano de 1951, há uma outra releitura dessa lenda, a poesia homônima publicada no livro *As Mais Belas Poesias Gauchescas*, de autoria de Barbosa Lessa. Posteriormente, em 1953, o conjunto *Farroupilha* gravou essa poesia em canção e, dessa forma, há o primeiro registro dessa lenda em canção regionalista gaúcha. Contudo, essa versão de Lessa não aborda as questões de preconceito racial, a preocupação é apenas do eu-lírico em encontrar aquilo que ele perdeu. Ignorando o fato de que, segundo a lenda, o negrinho do pastoreio foi um escravizado, o eu-lírico ainda menciona que perdeu a própria liberdade ao ir morar na cidade, uma referência saudosista à vida no campo, como se pode verificar nestes versos:

Quero trotar pelas coxilhas
Respirando a liberdade
Que eu perdi naquele dia
Que me embreitei na cidade (Lessa, 1951).

A canção “Coto de vela”, participante da IV edição da Califórnia da Canção Nativa, é diferente, pois possui um viés mais crítico, segue a letra:

1. Era uma vez um negrinho bondoso
2. montando um cavalo fogoso
3. que não era seu;
4. a carreira da vida o ginete perdeu.
5. Vida estropiada, presilha da morte
6. de estaca e piquete.
7. por pouca pataca sofreu
8. a tropilha da sorte
9. o negrinho perdeu.

10. Foi castigado, num tronco açoitado
11. surrado de relho,
12. conselho o patrão nem lhe deu;
13. às formigas jogado

14. o negrinho morreu.
15. Quanta esperança acendeu oração,
16. coto de vela, oferenda, ilusão
17. de encontrar
18. quem perdeu,
19. de alcançar o que é seu (Jardim, 1974).

O primeiro verso começa com a expressão típica de contação de histórias, “era uma vez”, e menciona o caráter do “negrinho” que montava um “cavalo fogoso”, que significa um cavalo com muita energia e que não era dele, e que na “carreira”, nome dado à corrida de cavalos no Rio Grande do Sul, o ginete, sinônimo de jóquei, perdeu a vida. Nesta introdução, já fica claro que é uma canção que não terá motivos alegres, a melodia em tom menor, acompanha essa perspectiva.

Na segunda estrofe, podemos perceber que a vida do negrinho era difícil e a metáfora “presilha da morte” permite a interpretação de que a vida dele estava muito próxima da morte. No verso sete, ressalta-se que ele sofreu por uma quantia pequena de dinheiro, pois a pataca era uma moeda brasileira da época da escravização e de pouco valor. Os últimos versos dessa estrofe ressaltam que o negrinho não teve sorte na vida.

A terceira estrofe foi fiel à escrita de Simões sobre a lenda e apresenta o que o negrinho sofreu ao perder a corrida de cavalos, morreu amarrado em cima de um formigueiro.

É preciso ressaltar que a ordem da disposição das estrofes aqui está de acordo com o encarte do LP da IV edição da Califórnia da Canção, porém o grupo *Pentagrama*, quando a apresentou no palco, fez um vocal à capela com essa estrofe, numa espécie de prelúdio, uma introdução, antes que se comece a execução da música. Essa estrofe traz a temática das credices populares, o que fez de fato essa lenda se tornar conhecida popularmente, não foi o sofrimento do negrinho, mas sim a crença de que ao acender uma vela para ele, a pessoa encontraria o que perdeu.

Ao se comparar as duas versões em canção, que havia até o ano de 1974, dessa lenda, uma escrita por Barbosa Lessa que foi um dos principais folcloristas do regionalismo gaúcho e fundador do Movimento Tradicionalista Gaúcho, a outra participante da IV edição do primeiro dos festivais nativistas do RS, fica nítido que esses dois movimentos, embora próximos, em sua gênese, possuíam pretensões distintas.

3.3. “Negro da gaita” (1977) (anexo 03)

Negro da Gaita

César Passarinho e Os Fogoneiros

Ma - ta o si - lén - cio dos ma - tes a cor - deo - na a voz tro - ca - da e a mão cam - pei - ra do ne - gro pas - se -

an - do a - ve - lu - da - da nos bo - tões cho - ra se - gre - dos que e - le jun - tou pe - la es - tra - da

Na sétima edição da CCN, a canção “Negro da Gaita” (1977), uma milonga de autoria de Gilberto Carvalho e Airton Pimentel, sagrou-se como a grande campeã do festival, ficou em primeiro lugar e recebeu o troféu *Calhandra de Ouro*. A interpretação no palco foi de César Osmar Rodrigues Escoto, conhecido como César Passarinho, acompanhado do grupo *Os Fogoneiros*. Passarinho recebeu o prêmio de melhor *intérprete* masculino com essa interpretação.

A canção “Negro da Gaita” (1977), escrita em terceira pessoa, fala sobre um negro solitário que herdou de seu pai a performance de gaiteiro. Segue a letra:

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

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

8. Quando o pai que foi gaiteiro, desta vida se ausentou
9. O negro piá solitário, tal como pedra rolou
10. E se fez homem proseando, com a gaita que o pai deixou
11. E a gaita se fez baú para causos e canções
12. Do negro que passa a vida, mastigando solidões
13. E vai semeando recuerdos, por estradas e galpões (Carvalho, 1977).

A canção “Negro da gaita” (1977) possivelmente remonta ao período pós abolição da escravatura, momento que o negro tentava se incorporar à sociedade, processo que foi bastante conturbado, visto que não existiram projetos para que

fossem socialmente incluídos. Além disso, as manifestações culturais de origem africana eram perseguidas através de leis, como o Código Penal de 1890 que proibia a prática da capoeira e perseguia os cultos de religiões de matriz africana. Isso induz o negro a assimilar a cultura do branco, como, por exemplo, a tocar gaita que é um instrumento de origem europeia.

No primeiro verso aparece uma antítese, há menção ao mate que é uma bebida típica do gaúcho, uma espécie de chá de origem indígena, também conhecido como chimarrão. O “silêncio do mate” termina devido ao som da “cordeona voz trocada”, quando o negro começa, através do seu instrumento musical, executa canções que refletem a sua própria vida, “Nos botões chora segredos, que ele juntou pela estrada”. Com a perda do pai, o negro que ainda era menino, teve apenas como herança a cordeona voz trocada. Pode-se deduzir que o menino passou muitas dificuldades com a perda do progenitor, “O negro piá solitário, tal como pedra rolou”. No decorrer da canção, “Negro da gaita” (1977), a mão campeira do negro se aveluda na execução do instrumento com melodias tristes que choram os segredos da vida dele, pois naquele momento com a gaita, ele é capaz de transformá-la em uma espécie de biografia, e assim, por meio da música, vai da infância à solidão que o assola naquele presente. O pai que foi gaiteiro, já era um negro que tentava se inserir naquela sociedade, incorporando hábitos que não pertenciam a cultura de seus antepassados africanos, como tocar um instrumento de origem europeia ou ingerir uma bebida indígena, um processo de aculturação que ocorreu com a população negra no Brasil. Mesmo tentando se inserir socialmente, o negro ainda amargava a solidão.

Essa canção, dentre as que compõem o *corpus* desta pesquisa, certamente é a que possui um processo maior de elementos da dita cultura gaúcha e por isso que se faz necessário um esclarecimento de alguns desses símbolos para aqueles que com ela não tem muita proximidade. Um deles é a *cordeona de foles* que possui botões para emitir notas e a locução adjetiva “voz trocada” deve-se ao fato de que um mesmo botão ao abrir os foles emite uma nota e ao fechar outra. Esse instrumento também é muito conhecido por *gaita ponto*, porque além de ser composta por botões, um deles possui uma marca, ou seja, um ponto, por ser o único que no abrir e fechar dos foles emite a mesma nota.

Atualmente, é comum as pessoas em centros urbanos no Rio Grande do Sul formarem uma roda e conversarem sobre o cotidiano, enquanto tomam mate,

contudo no meio rural do RS, também era hábito dos gaúchos, ao invés de beberem café, tomarem mate, e mesmo que, em companhia, mantinham-se em silêncio, alguns ainda preservam essa prática. Essa espécie de silêncio coletivo parece ter sofrido uma adaptação, pois nos centros urbanos gaúchos é comum uma pessoa sozinha ingerir essa bebida para fazer diversas atividades, inclusive refletir sobre questões particulares e, é claro, em silêncio. No século XXI, Rodrigo Bauer e Joca Martins compuseram a canção “O sábio do mate” (2014), o que acontece nessa canção é uma materialização desse silêncio na figura de um sábio, pois ao recorrer ao mate, o gaúcho faria uma autorreflexão e “Aceita tantos conselhos do chimarrão”.

Com isso, fica nítido que a canção “Negro da gaita” (1977) apresenta a figura do negro, quando comparado as outras dessa pesquisa, com o maior processo de incorporação daquilo que o imaginário dos tradicionalistas construiu como a cultura gaúcha, ou seja, essa personagem seria o negro mais gaúcho dentre as canções nativistas. Embora dez anos depois, a canção, “Negro de 35” (1987), remonte ao gaúcho “valente e peleador”, o negro se alia ao branco para conquistar a sua liberdade, mas mantém sua identidade com elementos da cultura afrodescendente, em “Negro da gaita” (1977), o negro é também o gaúcho com sua gaita.

3.4 “Era uma vez” (1978) (anexo 04)

Era uma vez

Mário Barbará

E-ra' u- ma vez _____ um po- tri- nho bai - o

5
E- ra' u- ma vez _____ um ne- gri- nho só

Na oitava edição da Califórnia da canção, há a participação da canção “Era Uma vez” (1978), de autoria de Aparício Silva Rillo e de Mário Barbará Dornelles. Assim como a canção “Coto de vela” (1974), trata-se de uma releitura adaptada em

canção da lenda do *Negrinho do pastoreio*, as duas canções começam com a expressão “Era uma vez” que inclusive dá nome a canção de 1978. Cabe ressaltar que é comum a intertextualidade entre as canções participantes de festivais nativistas, pois os compositores costumam ouvir outras canções que participaram de festivais anteriores e isso certamente afeta o processo de criação de novas obras. As duas também apresentam semelhanças na melodia, foram inscritas como “milonga” no festival e com arranjos que podem ser considerados como vanguardistas para a década de 1970, especialmente no RS, que conforme dito anteriormente nessa dissertação, apresentava uma música regional melodicamente limitada.

“Era uma vez” foi interpretada no palco por Mário Barbará Dornelles e o grupo *Os Cambarás*. Mário Barbará tornou-se um ícone daquilo que Luís Augusto Fischer chamou de MPG. Algumas composições do Mário Barbará, nisso inclui-se “Era uma vez”, parecem ter mais semelhanças com canções dos festivais de MPB daquela época do que com a produção regional gaúcha do mesmo período.

Em “Era uma vez” há narração de um acontecimento, no caso uma “carreira grande”, que tem como protagonista, o Negrinho do pastoreio. Mesmo sendo uma canção, a letra se aproxima de um poema narrativo, inclusive ao começar usando a expressão “Era uma vez...” e ao repeti-la no segundo verso. Segue a letra:

Era uma vez (1978)

1. Era uma vez um potrinho baio
2. Era uma vez um negrinho só

3. Quando o potrinho fez-se potro o negrinho
4. Continuou pequenininho, e cada vez mais só

5. Foi uma vez uma carreira grande
6. O corredor era o negrinho só
7. Um baio raio tropeçou na raia
8. Libras de ouro se fizeram pó, e o negrinho só

9. Acenda velas quem não sabe o resto
10. Da velha história que eu cortei ao meio
11. E ao pé da vela deixe fumo em rama
12. Para o negrinho do pastoreio

13. Galopa, 'lope, galopa
14. Cavalo de assombração
15. Baio raio pêlo de lua
16. Risca, xispa na escuridão

17. Vai o casco, fica o rastro

18. Passa um vulto, fica o susto
19. Quem viu, duvida que viu
20. Quem pensa que viu, não viu
21. Quem viu, duvida que viu
22. Quem pensa que viu, não viu (Rillo, 1978).

Na segunda estrofe, há uma marca temporal, o cavalo cresce, “o potrinho se torna potro⁷”, mas o “negrinho continua pequenininho” e isso possibilita pelo menos duas interpretações: uma pode estar relacionada ao caráter místico da canção, tal qual a lenda, o negrinho, como uma figura com poderes sobrenaturais, não precisaria se adequar ao que seria natural, ou seja, ele não precisa crescer. A outra leitura possível seria de que o fato do potrinho crescer e o negrinho permanecer pequeno é uma crítica à desigualdade social que existia na época da escravidão no Brasil, pois os negros não tinham a oportunidade de terem crescimento social e econômico naquele contexto, muitas vezes, nem mesmo de chegarem na fase adulta.

Na terceira estrofe, é apresentado o contexto em que se desenrola a narrativa, “numa carreira grande⁸”, evento típico do contexto regional gaúcho, o cavalo tropeça, caso fosse uma prosa, consideraríamos esse o clímax, e isso desencadeia na perda de dinheiro para o dono do cavalo e outros que porventura tivessem apostado nesse animal. Com isso o negrinho fica só em todos os aspectos, além de não ter o apoio de ninguém, ele é culpabilizado por o cavalo tropeçar.

Na quarta estrofe, o compositor denota a diferença que há em narrar um texto em prosa e em poesia, pois caso não “cortasse” a história, seria inviável adequá-la a um modelo musical. E acender velas seria a maneira para encontrar o restante da história, visto que o protagonista é conhecido por achar objetos, pessoas, cavalos e outros que estejam perdidos.

A quinta estrofe pode ser considerada como “pré-refrão”, no qual há versos musicais com mais ênfase que preparam para a entrada do refrão. Para tal, o compositor usa versos curtos, repetição de frases e assonâncias, como em "Galopa, 'lope, galopa", para criar um ritmo marcante que contribui para a construção da atmosfera mística e sobrenatural da canção.

⁷ No vocabulário gaúcho, a palavra potro é usada para se referir ao cavalo macho que ainda não foi domado.

⁸ Carreira significa corrida de cavalos e o adjetivo grande é para denotar a importância do evento.

Na sexta estrofe, refrão, também há versos curtos, repetições e assonâncias que deixam mais nítido que se trata do gênero literário canção, distanciando-se do poema épico. Além disso, os últimos versos apresentam uma ideia de ambiguidade e incerteza, sugerindo que, o que se viu, pode não ser confiável. A repetição desses versos reforça essa ideia, criando uma sensação de dúvida e questionamento. Essa ideia de ambiguidade pode estar relacionada à figura do Negrinho do Pastoreio, que é um personagem mítico, logo de existência incerta. Ademais, a própria letra da música é cheia de elementos místicos e sobrenaturais, como a figura do cavalo de assombração.

Por outro lado, essa ambiguidade também pode ser interpretada como uma reflexão sobre a natureza da percepção e da realidade. Os versos podem sugerir que, o que se vê, pode não ser exatamente o que está lá, que a percepção é subjetiva e pode ser influenciada por diversos fatores. Isso pode ser visto como uma crítica à ideia de que a realidade é objetiva e única, mostrando que cada pessoa pode ter sua própria interpretação do que vê.

4. A DÉCADA DE 80

4.1 “Romance na Tafona” (1980) (anexo 05)

Romance na Tafona
Luiz Carlos Borges e grupo Horizonte

Ma - ri-a flo-rão de ne-gra Pa - cá-cio'o ne-grona flor
se ne-ga - cé'a-ram por me-ses por u-ma noi - te de a - mor

Em 1980, na X Califórnia da Canção Nativa, há a canção "Romance na tafona" (1980), de autoria de Antônio Carlos Machado e Luiz Carlos Borges foi premiada na linha *manifestação rio-grandense*. No palco, foi interpretada por Luiz Carlos Borges e grupo Horizonte.

O substantivo *tafona* é utilizado no Rio Grande do Sul para se referir a um engenho de moer grãos. Em "Romance na tafona" (1980), há personagens negros que se envolvem amorosamente, bem como um eu-lírico em terceira pessoa que descreve uma cena de amor carnal. Segue a letra abaixo:

1. Maria, florão de negra
2. Pacácio, negro na flor
3. Se negacearam por meses
4. Para uma noite de amor

5. Na tafona abandonada que apodreceu arrodando
6. Pacácio serviu a cama e esperou chamarreando
7. Do pelego fez colchão do lombilho, travesseiro
8. Da badana fez lençol fez estufa do braseiro

9. A tarde morreu com chuva
10. Mais garoa que aguaceiro
11. Maria surgiu na sombra
12. Cheia de um medo faceiro

13. A negra de amor queimava

14. Tal qual o negro na espera
15. Incendiaram de amor
16. A atafona, antes tapera

17. A noite cuspiu um raio que correu pelo aramado
18. Queimando trama e palanque na hora desse noivado
19. E o braço forte do negro entre rude e delicado
20. Protegeu negra Maria dum susto desse mandado (Machado, 1980).

Como se pode perceber na primeira estrofe, o eu-lírico testemunha os fatos, mas não participa deles. As personagens citadas, Maria e Pacácio possuem sua cor de pele ressaltada já nos primeiros versos. O negro é visto como o outro. Há um distanciamento entre o eu-lírico e o negro retratado nessa canção. Em última instância, pode-se dizer que o eu-lírico acaba por construir a sua identidade por meio da alteridade, sou assim, porque sou diferente dele. Após algum tempo de recusas, Maria e Pacácio se entregam para uma noite de amor carnal. Não é possível precisar o período em que teria ocorrido esse encontro amoroso, porém é possível sugerir que os dois fossem escravizados, visto que o encontro ocorreu escondido, afinal a tafona não é a morada de nenhum dos dois, é um local neutro, além disso por estar abandonada, sugere-se que não é frequentada por outras pessoas, o que garantiria privacidade aos envolvidos, se fossem livres, não precisariam de tanto sigilo. Em tempos difíceis, o amor é um ato de resistência. Pacácio e Maria esquecem sua condição pelo menos “Para uma noite de amor”.

Por outro lado, não se pode esquecer o quanto a circunstância de escravizado era dura, pois se por ela não fosse, talvez Pacácio e Maria poderiam viver um amor público e que durasse mais do que uma noite. Ressalta-se que muitos proprietários de escravos não desejavam que os escravizados tivessem filhos, pois seria muito dispendioso, embora as crianças negras trabalhassem, conforme Saint-Hilaire (2019) tristemente descreve na sua passagem pelas charqueadas pelotenses, a força de trabalho de uma criança não é igual a de um adulto, por isso, muitos brancos não desejavam que os negros tivessem relações amorosas entre si. Ainda que alguns brancos estuprassem mulheres negras e com elas tivessem filhos, que eram chamados de bastardos, os negros não poderiam constituir família, eram animalizados.

O eu-lírico, branco, descreve a cena com certa animalização de Pacácio e Maria, “A negra de amor queimava / Tal qual o negro na espera”, ao comparar a ardência do amor de Maria à espera fervorosa de Pacácio, usando a expressão

"queimava", o eu-lírico utiliza uma linguagem que evoca sensações animais, associando as emoções e os desejos dos personagens a um estado selvagem. Essa associação pode reforçar a ideia de desumanização e reforçar estereótipos racistas, ao tratar os personagens negros como seres movidos principalmente por instintos animais, em detrimento de sua humanidade.

Na última estrofe, o raio pode ser visto como uma alegoria que simboliza o amor, o qual superaria qualquer obstáculo, pois "aramado, trama e palanque" são elementos constituintes das cercas de fazendas, ou seja, para o amor não existem limites. No penúltimo verso, há uma referência a força do braço do negro, referência que também ocorre na próxima canção a ser analisada nessa dissertação.

4.2. "Escravo de Saladeiro" (1981) (anexo 06)

Escravo de Saladeiro

Euclides Fagundes Neto (Neto Fagundes) e o Grupo Inhanduy

Es - cra - vo de Sa - la - dei - ro me dói sa - ber co - mo foi

tra - ba - lhan - do o di - a in - tei - ro sal - gan - do o mes - mo que um boi

Na XI Califórnia da Canção Nativa, foi apresentada a canção "Escravo de saladeiro" (1981), de autoria de Antônio Augusto Fagundes e Bagre Fagundes. A interpretação foi feita por Neto Fagundes e o Grupo Inhaduy. A execução inicial da referida composição ocorreu na tonalidade de sol maior e no compasso de 2/4. Em sua maior parte, segue o ritmo de uma canção, expressando-se quase inteiramente dessa forma. Somente no refrão, com o propósito de introduzir uma quebra narrativa e intensificar sua emotividade, o ritmo é modificado para uma polca, que é em compasso ternário. A melodia do vocal começa em tom menor, ressaltando a melancolia de seus versos e transmitindo uma lamentação histórica. A estrutura lírica desta canção ocorre em versos de redondilha maior. Segue a letra:

1. Escravo de saladeiro me dói saber como foi
2. Trabalhando o dia inteiro sangrando o mesmo que o boi
3. A faca que mata a vaca o coice o laço que vem

4. O tronco a soga e a estaca tudo é teu negro também
5. (A dor do charque é barata o sal te racha o garrão
6. É fácil ver tua pata na marca em sangue no chão
7. O boi que morre te mata pouco a pouco meu irmão)

8. Pobre negro sem futuro touro olhando humilhado
9. O teu braço de aço escuro sustentou o meu estado
10. Já é hora negro forte que os homens se dêem as mãos
11. E se ouça de sul a norte que somos todos irmãos (Fagundes, 1981).

Nos primeiros dois versos, há uma referência ao triste papel do escravizado, comparando-o ao boi do saladeiro, com base no conhecimento da história e dos eventos que levaram à opressão e subjugação de seus semelhantes. A angústia decorrente desse conhecimento é enfatizada nos versos seguintes, que destacam o sofrimento do negro escravizado. No quarto verso, o eu-lírico declara que o sangue do negro jorrava tanto quanto o do boi, na cruel rotina da escravidão. Os versos cinco e seis descrevem os instrumentos usados no manejo do boi, que eram empregados também como instrumentos de tortura contra o escravo, infligindo-lhe uma dor ainda mais intensa do que a causada ao animal. Toda a letra dessa canção constrói uma comparação entre o boi e o escravizado, desumanizando o negro.

No verso onze, pode-se observar o processo de desumanização por meio da referência à "pata", que inicialmente denomina a parte do corpo do animal, mas acaba por aludir ao pé do homem, tratado como um ser que abate e que, aos poucos, também é abatido. No primeiro verso do refrão, há uma construção paradoxal ao afirmar que todo o dinheiro obtido com o charque não é suficiente devido à dor infligida ao escravo. Infere-se também que naquela época os produtores de charque pouco ou nada se preocupavam com essa questão, uma vez que a riqueza era exclusivamente deles, enquanto o sofrimento e a dor barata do charque eram reservados aos negros. Essa dor, esse sofrimento que consome a carne do trabalhador, ao mesmo tempo em que, preserva a carne do animal, é destacada nos versos treze e catorze, reforçando o desgaste físico e emocional do negro nesse árduo trabalho.

Essa situação está relacionada à falta de futuro para o negro, como mencionado no verso quinze, pois além da curta expectativa de vida no saladeiro, mesmo após a abolição da escravidão, continuava a sofrer nesse trabalho que era uma forma de tortura em si mesma. No verso seguinte, o negro continua desumanizado, agora comparado ao touro, um animal bovino macho não castrado,

portanto, mais viril do que o boi. No entanto, esse destaque serve apenas para agravar a desgraça, pois a humilhação para o touro é muito mais intensa do que para o boi, uma vez que o touro manifesta uma potencialidade, uma força que se abate sobre o homem em uma nova condição. Se antes a ideia de castração era imposta pela condição de escravo, limitando sua vida, logo após a abolição, o peso da liberdade era imposto a ele com uma força invisível, porém tão poderosa quanto as correntes e os açoites. Os versos dezessete e dezoito retomam o que já se sabe sobre a riqueza construída com base no suor e no sangue dos escravos, não apenas no estado do Rio Grande do Sul, mas em todo o Brasil, constituindo-se como uma forma de consciência no processo histórico de formação da sociedade brasileira.

“Escravo de Saladeiro” (1981) transcende o regionalismo ao abordar elementos contraditórios que desafiam a exaltação incondicional e irrestrita do mito do gaúcho com seu caráter heroico. Ao explorar a dor, o sofrimento e a injustiça infligidos pela escravidão, essa composição discute muito mais do que inicialmente se propõe. Observa-se que o verso nove se opõe à ideologia defendida pelo eu-lírico.

O eu-lírico distancia-se ainda mais do negro ao excluí-lo do "seu" estado, o que coloca o negro em uma posição de deslocamento em relação à sua própria identidade cultural. Mesmo que o negro trabalhasse e se dedicasse ao crescimento econômico do Rio Grande do Sul, muitas vezes pagando com sua própria vida, não era considerado parte integrante dessa sociedade, como sugere o ato falho presente nesse verso. Ao negro, apenas foram impostas normas de conduta na sociedade. A tão almejada integração, pregada pela visão romântica sobre o gaúcho e o processo de miscigenação, foi negligenciada em todas as suas etapas, revelando, assim, um modelo opressor que encontrou no ideal do gauchismo, uma maneira de se manter, sem perder os espaços sociais responsáveis por ditar as regras e manter o poder.

4.3. “Negro de 35” (1987) (anexo 07)

O Negro de 35

Rufino Aguiar e Clóvis de Souza

Milonga

A ne-gri-tu - de tra - zi - a A mar - ca da Es-cra - vi - dão

quem ti - nha a pe - le po - lian - ga vi - vi - a na es-cu - ri - dão

“O negro de 35” (1987) foi participante da 17^o edição do Califórnia da Canção, de autoria José Rufino Aguiar e Clóvis de Souza. Esses compositores não possuíam outras composições que abordassem a mesma temática. Fato esse que nos possibilita pensar que esta canção surgiu para ser interpretada por César Passarinho, intérprete, que já naquele momento, era amplamente premiado em festivais, inclusive na Califórnia, possuía uma grande trajetória cantando músicas sobre a escravidão e todas as mazelas que o negro sofreu no Rio Grande do Sul.

Com esta voz, era provável que a canção fosse premiada neste festival e foi o que aconteceu. Conquistou o prêmio de 1^o lugar na Linha Manifestação Rio Grandense e de Música Mais Popular.

Salienta-se também que no ano de 1985, houve o sesquicentenário da Revolução Farroupilha, foram vários eventos para relembrar este acontecimento histórico. Cumpre destacar que:

O Sesquicentenário foi uma comemoração proposta pelo Governo Estadual do Rio Grande do Sul onde, durante um ano, diversas atividades foram realizadas com o objetivo de reavivar o evento. Para que isso fosse realizado, o Governo Estadual dividiu as festividades em subcomissões, cada uma trabalhando com áreas diferentes – como esporte e educação. Para entendermos a proporção dessa comemoração, o governo do Estado teve sua sede alterada por alguns dias, sendo realocada para as capitais farroupilhas (Piratini, Caçapava e Alegrete) (Stumpf, 2013, p. 1).

Isso mostra que a Revolução Farroupilha era um assunto latente, em meados da década de 80, no imaginário popular do gaúcho. Mais um elemento que explicaria a composição da canção discutida neste trabalho. Segue a letra:

1. A negritude trazia a marca da escravidão
2. Quem tinha a pele polianga vivia na escuridão
3. Desgarrado e acorrentado, sem ter direito a razão

4. Castrado de seus direitos não tinha casta nem grei
5. Nos idos de trinta e cinco, quando o caudilho era o rei
6. E o branco determinava, fazia e ditava a lei

7. Apesar de racional, vivia o negro na encerra
8. E adagas furavam palas, ensangüentando esta terra
9. Da solidão das senzalas tiraram o negro pra guerra

10. (Peleia, negro, peleia pela tua independência
11. Semeia, negro, semeia teus direitos na querência)

12. Deixar o trabalho escravo, seguir destino campeiro
13. As promessas de igualdade aos filhos no cativo
14. E buscando liberdade o negro se fez guerreiro

15. O tempo nas suas andanças viajou nas asas do vento
16. Fez-se a paz, voltou a confiança, renovaram pensamentos
17. A razão venceu a lança e apagou ressentimentos

18. Veio a lei Afonso Arinos cultivando outras verdades
19. Trouxe a semente do amor para uma safra de igualdade
20. Porque o amor não tem cor, sem cor é a fraternidade (Aguiar, 1987)

A canção apresenta uma leitura literária, logo ficcional, do que seria a figura do negro no Rio Grande do Sul no ano de 1835, quando se inicia a Revolução Farroupilha. *Revolução* esta que durou dez anos e surge de um descontentamento dos produtores rurais gaúchos com o centro do Brasil:

A inconformidade dos rio-grandenses se dirigia nuclearmente contra a centralização política e administrativa que provinha do Rio de Janeiro, mas tinha raízes mais fundas na própria subordinação econômica que uma economia voltada para o abastecimento do mercado interno experimentava com relação à economia central do país, orientada para a exportação (Pesavento, 1985, p. 9).

Foi nesta circunstância que os fazendeiros gaúchos, por precisarem de soldados para o seu exército farroupilha, prometeram aos negros que, na época eram escravizados que, se lutassem nesta revolução seriam libertos. Sabemos que não foi assim que ocorreu.

Precisa ser dito que a canção não possui a obrigação de ser fiel com os fatos históricos:

Em lugar de retratar o real, o que ela busca [a obra literária] é transfigurá-los. E é problematizando a realidade histórica, transformando-a em aventura que o autor constrói sua obra. A História se confunde com a história. A

realidade é mero instrumento, matéria-prima sobre a qual trabalha o artista quando recria a realidade (Veloso, 1988, p. 228 *apud* Torres, 2017 p. 104).

A proposta narrativa desta canção é pensar sobre a vida do negro no início dessa revolução. A primeira estrofe contextualiza o sofrimento do negro no Rio Grande do Sul naquela época. Nos dois primeiros versos, pode-se estabelecer uma relação com a citação ao Stuart Hall, em “A questão multicultural” (2003) sobre o racismo biológico. A cor como diferença biológica serve para reforçar o racismo, pois ter a pele negra era elemento suficiente para ser escravizado.

No verso três, fica evidente que por ser negro, o sujeito era escravo e sequer poderia ter *razão*. Esta razão podemos entender como um ato de racionalidade, pois razão e racionalidade são originárias do latim *ratio*, ou seja, possuem a mesma origem. Dessa forma, o negro é desumanizado, pois sabe-se que é intrínseco ao ser humano a racionalidade.

Desde estes primeiros versos, já começa a surgir o distanciamento que Laurentino Gomes ressaltou, quando se referiu ao “Navio Negreiro”, pois o negro é visto como “[...] um ser ingênuo e incapaz, a ser protegido em nome dos altos valores morais da civilização ocidental, mas ao qual não se dava, de fato, direito de voz e participação nos destinos da sociedade” (Gomes, 2019, p.21).

O verso diz que o negro não tinha direitos, não pertencia a um grupo social, não tinha partido. Pensando na História, é possível identificar uma contradição porque o negro possuía seus iguais naquele martírio, logo, poderia sim pertencer a um grupo social, porém a Literatura por ser ficção pode ultrapassar os limites do que seria real e inclusive apresentar a perspectiva de que mesmo incluído no que poderíamos, talvez, chamar de *o grupo dos escravizados*, ainda assim, as pessoas que fariam parte desse grupo, seriam tão excluídas que muito provavelmente perdessem a sua individualidade e por consequência não teriam como pertencer a nada.

No quinto e sexto verso, vemos o predomínio que o branco fazendeiro tinha na localidade e, por consequência, sobre o escravo. O caudilho, segundo o dicionário, era o sujeito que *possuía um poder local muito forte* (Priberam, 2022). Naquela circunstância de revolução, era o caudilho que exercia um poder de governo, ele era a lei. Aqui fica evidente que a tal democracia racial era um mito no Rio Grande do Sul.

No verso sete, há uma continuidade do pensamento presente no terceiro verso, a desumanização do negro. No oitavo verso, há uma referência à revolução que surge na época.

No verso nove, é possível entender que o negro ao sair da senzala mistura-se com outras etnias para lutar na guerra, por isso sairia da *solidão* que se encontrava. É importante frisar que há uma manutenção da violência, pois ele sofria violência enquanto escravo, sofreu violência na revolução e só através da violência é que poderia encontrar a liberdade.

Nos versos 10 e 11, cabe ressaltar que é o refrão desta canção, o negro lutava pela promessa de liberdade e, conseqüentemente, semeava os direitos dele no Rio Grande do Sul. Uma visão, inclusive, positiva da guerra, porque por meio dela o negro poderia ser liberto e conseguir direitos na *querência*. Surge outra problemática a ser discutida, seria o Estado do RS a *querência* do Negro citado nesta canção? Embora alguns dicionários apresentem o significado de querência como o lugar em que se vive, o entendimento comum é de que este termo, mais do que se referir ao local de nascimento, seria o local ao qual a pessoa se sente pertencente. Ao ouvir diversas outras canções do universo regional gaúcho, nota-se que elas apresentam a querência como um lugar sagrado, no qual o eu-lírico sente amor por ele. Não é possível crer que o negro *nos idos de trinta e cinco* teria amor pelo Rio Grande do Sul.

Nos versos 12, 13 e 14, permanece a perspectiva de que o negro escolhe lutar na revolução para alcançar a sua liberdade. Cabe ressaltar que o verso *As promessas de igualdade aos filhos no cativeiro* não encontra respaldo na historiografia pesquisada, pois a liberdade seria concedida apenas ao escravo que lutasse na revolução, em última instância, é possível pensar que a luta era individual e não pela abolição da escravidão:

História e literatura são duas formas de dizer a realidade e, portanto, partilham esta propriedade mágica da representação que é a de recriar o real, através de um mundo paralelo de sinais, construído de palavras e imagens (...). Parece que as duas narrativas se empenham neste esforço de capturar a vida, re-apresentar o real e, mesmo que as suas estratégias de argumentação possam diferir, um diálogo um cruzamento de olhares entre os domínios das duas musas pode ser, além de gratificante, esclarecedor” (Pesavento 2000, p. 219 *apud* Torres, 2017 p. 104)

Novamente, é necessário ressaltar que, Literatura e História são complementares e, que se não há uma citação direta em uma sobre um tema que está na outra, nenhuma das duas deve ser anulada.

Nas duas últimas estrofes, há um avanço temporal, ao qual não se tem precisão se é até a data da canção, em 1987, ou ainda antes, pois há uma estrofe que fala sobre a Lei Afonso Arinos, cuja data de promulgação é 3 de julho de 1951.

No verso 17, há novamente uma problemática. Sabendo do *Massacre de Porongos*, no qual os lanceiros negros foram traídos justamente porque os imperialistas não queriam conceder a libertação àqueles escravos, foi mesmo a razão que venceu a lança? Ou o que *venceu a lança* foi um traiçoeiro ataque das tropas imperialistas? Estes ressentimentos foram mesmo apagados? É crucial informar que no período de composição da canção, ainda não havia um extenso material histórico que abordasse o que aconteceu em Porongos.

A Lei Afonso Arinos transformou em contravenção penal a discriminação racial. Assim, seria o início do *cultivo de outras verdades*. No verso seguinte, a palavra *semente* é empregada metaforicamente para que se pense a Lei como o início de uma nova época, na qual haveria uma *safrá de igualdade*, outra metáfora que simboliza a igualdade de direitos e faz referência a um dos supostos ideais da Revolução Farroupilha. No último verso dessas estrofes, aparece outro destes ideais farroupilhas, *fraternidade*.

A canção termina com o estribilho: “Peleia, negro, peleia pela tua independência / Semeia, negro, semeia teus direitos na querência” (Aguiar, 1987). O que pode ser entendido como uma intencionalidade de que caberia ao próprio negro alcançar a independência e seus direitos nesta suposta querência.

É preciso ressaltar que essa canção, “Negro de 35”, foi importante para, naquela época, promover a discussão acerca dos fatos históricos nela citados. Conforme foi apresentado, não há a necessidade de que a Literatura seja fiel à História e sim, complementar, uma vez que:

A ficção oferece ao historiador olhos, palavras, imagens, que possibilitam a ele mostrar ao leitor, por sob os seus olhos, o horror, a guerra, o bombardeio, o campo de concentração, o genocídio, que, contudo, não são ficcionais e não devem ser jamais esquecidos (Torres, 2017, p. 110).

Com isso, é possível inferir que essa canção, embora possa, muitas vezes, se distanciar do fato histórico que problematiza, com certeza serve para suscitá-lo e provocar no leitor/ouvinte uma reflexão acerca desses temas.

5. O INÍCIO DA DÉCADA DE 90

5.1 “Campo negro” (1993) (anexo 08)

Campo Negro

Cléa Gomes

So - bre a co - li - na um cam - po san - to É um cam - po ne - gro dos

ban - zos ban - tos es - sas can - to - ri - as pro - cis - são ro - ma - ri - a

No ano de 1993, na 23ª edição da Califórnia da Canção, a Canção “Campo negro” de Ivo Ladislau e Carlos Catuípe foi interpretada por Cléa Gomes e inscrita como ritmo “Maçambique”. Em Osório, cidade litorânea do Rio Grande do Sul, há uma manifestação religiosa chamada “Maçambique de Osório”. O pesquisador losvaldyr Carvalho Bittencourt Junior em sua tese de doutorado, “Maçambique de Osório Entre a Devoção e o Espetáculo: não se cala na batida do tambor e da Maçaquaia”:

O Maçambique de Osório é considerado por muitos pesquisadores, sobretudo pela maior parte dos membros da comunidade negra remanescente do quilombo de Morro Alto, uma congada de origem africana. Por outro lado, outros pesquisadores consideram que o Maçambique é uma imposição do processo de evangelização por meio do catolicismo popular, sobretudo desenvolvido no espaço social das fazendas ou estâncias, no contexto do meio rural brasileiro. Acredito que o Maçambique de Osório seja resultado de uma herança transatlântica que, conforme Martins (1997), por meio do corpo/corpus africano dos signos culturais, textuais e dos elementos do universo simbólico de origem africana, constituíram nos negros africanos e brasileiros, no Brasil, uma distinção por meio da alteridade afro-brasileira em contraste com os valores de origem européia (Bittencourt, J., 2006, p. 100).

Pode-se pensar que essa seria a primeira canção desse festival com um ritmo bem próximo da cultura africana. Embora haja estudos que relacionem a origem da milonga com outros ritmos africanos, ao ouvir uma milonga como “Romance na Tafona” e na sequência “Campo negro”, é possível ver que o ritmo dessa última parece ser mais identificado com o que se percebe como cultura afro do que a primeira. O fato, inclusive, de haver tambores nela nos permite essa percepção.

A letra dessa canção remete à manifestação religiosa do maçambique. Segue a letra:

1. Sobre a colina um campo santo
2. é um campo negro dos banzos bantus
3. rezas, cantorias, procissão, romaria
4. de um lado está o mar
5. noutro as sesmarias

6. No campo negro
7. estão as chagas do saladeiros
8. lá estão os braços dos canaviais
9. estão, estão, escravos de guerreiros
10. estão, estão, escudos nas lutas gerais

11. Nesse campo, o canto se eleva a prece
12. liberta magia nas horas mortas
13. o zumbi sorri de sua alforria

14. Canta negro
15. Canta negro, negro canta
16. Maçambe que o quicumbi
17. que a dança se imanta, moreno
18. do tambor que há em ti

19. Canta negro, negro dança
20. Sem enfeite, sem energia
21. que o tambor marca tristeza, moreno
22. com as cores da alegria

23. Arou terras, domou potros
24. foi acalanto até no casario
25. tão nativo, quanto outros
26. que cruzaram o grande rio (Ladislau, 1993).

A primeira estrofe apresenta um “campo santo”, um cemitério que seria no litoral do Rio Grande do Sul, onde há forte presença de comunidades quilombolas, ou seja, a festa era realizada em um local de culto e de adoração aos que se foram. A historiadora Claudia Daiane Garcia Molet (2016) chamou de “litoral negro” a região situada entre a Laguna dos Patos e o Oceano Atlântico, composto pelas cidades de São José do Norte, Tavares, Mostardas e Palmares do Sul

O litoral negro, do Rio Grande do Sul apresenta também uma localização estratégica e seus mocambos poderiam ter contato com quilombolas localizados do outro lado da laguna, desse modo, as comunidades teriam relações com Rio Grande, Pelotas, São Lourenço do Sul, Santa Rita do Sul, Arambaré e Tapes (Molet, 2011, p. 3).

Essa região fica justamente entre o mar e as antigas sesmarias. Por isso, na lírica, o poeta usou a expressão “campo negro”, que também poderia ser percebido

como “santo” porque seria o local de “rezas cantorias, procissão, romaria” dos bantus. Os povos bantus constituem uma etnia da África subsariana. A palavra banzo, que na canção está ao lado de bantus, é o nome dado à tristeza, saudade, que o escravizado sentia ao chegar na América.

Na segunda estrofe, há uma gradação crítica à escravidão por meio da referência dos escravizados que conseguiram fugir e chegarem aos quilombos do “campo negro”. Por isso, lá estariam “as chagas dos saladeiros”, ou seja, os escravizados que fugiram das charqueadas. Também, com o mesmo tipo de analogia, há a citação aos “braços dos canaviais”. A crítica aumenta o teor, com uma espécie de ironia, nos últimos dois versos, pois nesse “campo negro” estariam os “escravos de guerreiros” / “escudos nas lutas gerais”. Pode-se pensar que esses versos seriam uma referência às diversas revoltas com luta armada que ocorreram no estado do Rio Grande do Sul, ao procurar essa referência na própria Literatura, há a canção “Negro de 35” (1987) que aborda sobre a luta dos negros na Revolução Farroupilha. Na História, por sua vez, quando se reflete sobre escravizados e essa revolução, há os lanceiros negros, tropa de escravizados que ia na vanguarda das tropas de brancos, ou seja, como espécie de “escudo” para os “guerreiros” que podem ser entendidos como os brancos que foram idolatrados por participarem dessa luta armada.

Na terceira estrofe, há a menção de que nesse local, “o canto se eleva a prece”. Várias cantigas litorâneas são consideradas preces, como as de “Olarai” que aparecem na canção “Tafona” (1998), a qual possui os mesmos autores que “Campo negro” (1993). Isso é uma mistura da cultura popular com a religiosidade. Também há referência ao *Zumbi dos Palmares*, do Quilombo dos Palmares e símbolo de resistência negra no Brasil, numa clara licença poética, pois são regiões distintas, a proximidade está no sofrimento dos escravizados.

A quarta estrofe é o refrão da música, possui uma acentuação que prioriza a musicalidade da canção, por isso há repetições de palavras. No terceiro verso, há a referência direta ao “maçambique” e ao “quicumbi⁹”, duas palavras de origem africana e, mais do que isso, simbolizam a cultura afro. Com isso, percebe-se que na década de 90, surge uma preocupação em de fato representar a cultura afro, ao invés de abordar o negro como se fosse de descendência europeia, tal como

⁹ Quicumbi é uma antiga dança de Angola.

ocorreu, algumas vezes, nesse festival. Por outro lado, o uso de “moreno” no terceiro verso pode marcar um distanciamento entre o “eu-lírico” e o “negro”, pois, via de regra, quem é preto pode até renunciar ao adjetivo “negro”, mas não costuma usar “moreno” para identificar outros de sua etnia, ou seja, é o viés do branco sobre o negro, o outro, conforme visto em outras canções nessa dissertação.

A quinta estrofe também é refrão e possui estrutura parecida com a anterior, entretanto chamam a atenção os dois últimos versos, pois possibilitam a interpretação de que o tambor, embora num ritmo alegre, ainda sim, marca a tristeza que provém do sofrimento da escravização, o que anteriormente foi chamado de banzo.

Na última estrofe, há a descrição das atividades que os negros executaram aqui no Rio Grande do Sul, “tanto quanto os outros”, a intenção provavelmente era de que se entendesse que o negro não era menos do que os outros povos que aqui estavam, porém também é possível questionar, pois a história, na verdade, conta que os negros trabalharam mais do que os outros.

5.2. “Negado ao negro” (1996) (anexo 09)

Negado ao Negro

César Passarinho

Adagio

A-que-la cer - ca de pe-dra que de-se-nha'as Ses-ma - ri-as

5
tem meu su-or mi-nha dor_ que'e-mol-du-ra - ram meus dias.

Na 26ª edição da Califórnia da Canção Nativa, subia ao palco César Passarinho para interpretar a canção “Negado ao negro” (1996) de autoria de Flávio Saldanha e Cléber Soares. Em dissonância das canções anteriores que apresentavam a figura do negro, essa é escrita em primeira pessoa. Isso possibilita que essa obra verse sobre aquilo que o negro, diferentemente dos outros gaúchos,

não teve acesso. Símbolos que ajudaram a construir o imaginário coletivo do Rio Grande do Sul e, por sua vez, a figura do gaúcho, não pertenceram ao escravizado, “Não tive a infância dos livres / Brinquedo e gado de osso”. Cabe ressaltar que na 9ª edição da Califórnia da Canção, no ano de 1979, Luiz Carlos Borges apresentou a canção “Tropa de Osso” que falava da infância de um gaúcho típico que brincava com ossos de rês que formavam uma tropilha em sua imaginação. O eu-lírico ainda diz: “Tropa de osso quem não teve quando piá / Ou não foi piá ou não viveu como nós outros” (Borges, 1979), ou seja, quem não teve tropa de osso, não foi gaúcho. O eu-lírico de “Negado ao negro” (1996) apresenta então essa distinção entre o negro e o gaúcho. Segue a letra dessa canção:

1. Aquela cerca de pedra
2. Que desenha a sesmarias
3. Tem meu suor, minha dor
4. Que emolduraram meus dias

5. Não tive a infância dos livres
6. Brinquedo e gado de osso
7. Trabalhei a vida inteira
8. Sem ter salário no bolso

9. Na vida não tive flores
10. Só exploraram meus braços
11. Me açoitaram mil vezes
12. Por ter nascido picaço

13. Eu que sou parte da história
14. Que construiu este chão
15. Continuo sendo escravo
16. Descaso e solidão

17. Se na vida fui pealado
18. Pelo desprezo da cor
19. Meu sofrimento já basta
20. Também preciso de amor

Os versos da primeira estrofe apresentam as cercas de pedras que limitavam as propriedades dos brancos, as sesmarias. Só que essa demarcação foi construída através do trabalho escravizado. Enquanto a cerca de pedra circundava a terra dos brancos, o suor e o trabalho é que emoldurava a vida dos negros.

A segunda estrofe marca a distinção entre a infância dos livres e dos escravizados, estes últimos que não tiveram a *tropa de osso* e trabalharam “a vida inteira”, ou seja, desde a infância, sem remuneração.

A terceira estrofe versa diretamente sobre a exploração sofrida pelos escravizados. Aparece um eufemismo, por meio da palavra “flores”, assim como fez

Geraldo Vandré em 1968 no Festival internacional da canção com “Para não dizer que não falei de flores”, ou seja, o eu lírico de “Negado ao negro” (1996) não teve alegrias, momentos felizes, só lhe exploraram seus braços. Conforme já havia menção para tal fato na canção “Escravo de Saladeiro” (1981), “O teu braço de aço escuro / sustentou o meu estado” (Fagundes, 1981). Além disso, o escravizado era açoitado por ter nascido *picaço* que é uma expressão para cavalos de pelagem escura. Comparado ao cavalo que também teve sua força usada pelos brancos gaúchos para a construção desse estado.

Na quarta estrofe, o eu lírico se apresenta como parte da história deste estado, mas que ainda no século XX continuava em condições análogas à escravidão, devido ao descaso e solidão, que pode ser entendido como um eufemismo para o preconceito racial que ainda persiste na nossa sociedade.

Na última estrofe, o eu lírico deseja que o seu sofrimento já basta e que assim como qualquer ser humano, ele também precisa de amor.

6. O FIM DO SÉCULO XX, NOVAS VERTENTES

6.1 “Tafona” (1998) (anexo 10)

Tafona Kako Xavier, Ivo Ladislau e Carlos Catuipe

♩ = 80

Re - sis-te'a va-len-te Ta - fo-na en-tre'ó ca-con-de'e'ó pal-mi-tal

gi-ra que gi - ra boi Ta - fo-nei - ro gi-ram lem-bran - ças no Li - to-ral

Essa canção foi participante da XXVIII edição do festival Califórnia da Canção Nativa no ano de 1998. No mesmo ano, essa canção também participou da X edição do festival Tafona da canção nativa da cidade de Osório, cidade do litoral norte do Rio Grande do Sul. Lembrando que a Califórnia permite a inscrição de canções que participaram no mesmo ano de outros festivais

Em “Tafona” (1998), o eu lírico, que artisticamente é representado no palco por Kako Xavier, é em primeira pessoa e se pode deduzir que seja negro, talvez, por isso, a abordagem é diferente de “Romance na tafona” (1980) que conforme mencionado anteriormente é em terceira pessoa. Segue a letra de “Tafona” (1988)¹⁰:

1. Existe a valente tafona
2. entre o caconde e o palmital
3. Gira que gira boi tafoneiro
4. Giram lembranças do litoral

5. Ouço o ruído da manjarra
6. no telhado puro picumã
7. pra ajudar a família
8. Oilarai, Oilarai
9. Pixurum abrindo a manhã

10. Oilarai, Oilarai
11. Oilarai, Oilarai
12. Oilarai, Oilarai
13. Oilarai, Oilarai

¹⁰ Transcrição feita por mim através da audição da canção.

14. Vai tê farinhada
15. eu vô pra lá
16. raspar mandioca
17. jogar capote
18. eu vô pra lá

19. Oh santo, mude de vez a sorte
20. Antes que a tristeza me adote
21. encontre a filha do chico peão
22. morena linda, cor de canela
23. inda tô só e o coração grita
24. Saudades dela, saudades dela
25. Saudades dela, saudades dela

26. Gira, gira boi tafoneiro
27. desta tafona segue prisioneiro
28. prensa masseira, forno, carueira
29. Mutirão
30. é povo unido e faceiro

31. Depois da lida, café e festança
32. Gaita, rabeça, viola, pandeiro
33. ela seria meu par nessa dança
34. conto com tua força, padroeiro

35. Oilarai, ai meu santo
36. Oilarai, Oilarai
37. Polvilho, broa, rosca e biju
38. Oilarai
39. ela acabou de chegar
40. Oilarai
41. Vai ter noivado em pleno pixurum

42. Oilarai, Oilarai
43. Oilarai, Oilarai
44. Oilarai, Oilarai
45. Oilarai, Oilarai (Ladislau, 1998).

Na canção "Tafona" (1998), a tafona vai além de sua representação literal e assume um significado simbólico, incorporando elementos que transcendem sua natureza como mero cenário. Tornando-se um símbolo multifacetado, representa aspectos essenciais da vida, do labor árduo e da comunidade. O ciclo da tafona, desde a preparação da mandioca até as festividades após a lida, reflete o ciclo da vida. A canção não apenas descreve a rotina diária, mas também celebrações que marcam diferentes estágios da existência. Desse modo, a tafona se converte em um símbolo do fluxo contínuo da vida e das tradições que a acompanham. A menção à tafona entre o caconde e o palmital, juntamente com as referências ao litoral, indica uma conexão intrínseca com a natureza. A tafona não é apenas um local isolado, mas está integrada ao ambiente natural, simbolizando uma relação harmoniosa entre a comunidade e a terra que a sustenta.

Por sua vez, o papel do santo vai além de uma simples expressão de fé; ele desempenha um papel complexo na interseção entre a espiritualidade e a vida cotidiana. Ao solicitar ao santo uma mudança de sorte para evitar a tristeza iminente, o eu-lírico revela uma profunda esperança na intervenção divina. O santo é invocado não apenas como um guardião espiritual, mas também como um guia em meio às adversidades, representando uma busca por proteção e orientação. A referência ao santo não se limita a uma dimensão espiritual; ela torna-se parte de uma negociação com o divino, como pode se verificar nos versos 19 e 20. Além de ser uma expressão de fé, o santo contribui ativamente para a progressão narrativa da canção. Ele não é um elemento estático, mas um participante dinâmico na história, influenciando as ações e esperanças do protagonista.

A canção utiliza expressões de origem indígena, *pixurum*, cujo significado é mutirão, é uma delas. Conforme dito na introdução dessa dissertação, o indígena também era chamado de negro¹¹ quando escravizado. Nessa canção, ocorreu uma mistura da cultura indígena com a africana. Já sobre a expressão mais repetida nessa canção, *oilarai*, Mateus Fernandes de Souza e Lucas Manassi Panitz, em “O litoral norte nas canções do festival Tafona da canção nativa (1998), Osório/RS”, dizem:

Para o trabalho, os cantos de Pichurum ou Peitada, chamados também de Olarai ou Oilarai, são recordados por descendentes de lusos, no interior de alguns municípios do Rio Grande do Sul. Na morte, as Excelências homenageiam os falecidos, cantados pelos rezadores nas áreas rurais (Souza, 2018, p. 10).

A expressão "Oilarai" na canção "Tafona" (1998) emerge como um elemento linguístico de profunda relevância, enriquecendo a densidade semântica da composição. Sua interpretação, intrinsecamente versátil, lança diversas perspectivas sobre a narrativa da música. Uma das leituras possíveis é a de que "Oilarai" funciona como uma forma de saudação, um cumprimento que estabelece um chamado a algo ou alguém. Essa interpretação sugere uma abertura para o diálogo, uma invocação que cria uma conexão entre o eu-lírico da canção e seu destinatário, que pode ser tanto o santo mencionado na composição quanto outro elemento simbólico. Adicionalmente, "Oilarai" pode ser visto como um apelo direto ao santo presente na canção, tornando-se uma espécie de prece, uma súplica ao divino para intervir na

¹¹ Vide página 18.

vida do eu-lírico, alterando sua sorte e afastando a iminente tristeza. Essa interpretação enfatiza o caráter espiritual da expressão, ressaltando a relação íntima entre o eu-lírico e o sagrado. Outra perspectiva sugere que "Oilarai" pode ser uma busca por glória. Considerando a possível influência de expressões de origem yorubá, como indicado na análise anterior, interpretar "Oilarai" como uma busca por algo grandioso, talvez uma realização pessoal ou um feito notável, alinha-se com os significados presentes nessas raízes linguísticas. Nesse contexto, o eu-lírico estaria convocando a expressão como um chamado para alcançar essa glória desejada. Esta expressão não é exclusiva de "Tafona"; há registros em outras canções de festivais nativistas. Notavelmente, a canção "Oilarai" (1990) menciona: "Oilarai, Meu Santo Antônio da Cachaça, "/.../ "Oilarai, Meu Santo Antônio dos Romances," (Guimarães, 1990). Esses versos sugerem que "Oilarai" pode ser um apelo para Santo Antônio, uma forma alternativa de nomear o santo, ou até mesmo uma saudação, um vocativo. A pesquisa revela ainda que a expressão tem paralelos com termos yorubás, como "òlò'run" (significando deus), e as palavras "òlá" (dignidade, glória, honra, riqueza) e "rá" (adquirir, tomar, comprar, obter). Assim, "Oilarai" pode ser interpretado como um pedido para receber uma glória. Michel Collot (2004), ao mencionar o livre jogo dos significantes, oferece uma perspectiva valiosa. Ele destaca como a flexibilidade dos significados permite que novas interpretações se formem, uma ideia que ressoa na riqueza semântica de "Oilarai" na canção "Tafona" (1998).

Na canção que é objeto de estudo deste trabalho, "Tafona" (1998), ao que se refere a expressão *Oilarai*, ela também seria possível de ser percebida da mesma forma que em "Oilarai" (1990), visto que há, inclusive, um verso que diz: "Oilarai, ai meu santo". Igualmente há os versos "Oh santo, mude de vez a sorte / Antes que a tristeza me adote / encontre a filha do chico peão". Diante disso, podemos pensar que o eu lírico está pedindo uma glória ao santo, a qual seria encontrar com a filha do chico peão e depois noivar com ela, "Vai ter noivado em pleno pixurum".

6.2 “Capitão do Mato” (1999)

Capitão do Mato

Ivo Ladislau, Pedro Guerra, Kako Xavier

The image shows the musical notation for the song "Capitão do Mato". It consists of two staves of music in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "O ven - to deu na ro - sa a ro - sa se des - foi - ou foi". The second staff contains the lyrics: "na ban - dei - ra bran - ca que a ro - sa se a ga - sai - ou". There are triplets indicated by a '3' over a bracket above the notes in several places.

A canção “Capitão do Mato” (1999) foi participante da XXIX edição da Califórnia da Canção, de autoria de Ivo Ladislau, Pedro Guerra e Kako Xavier e interpretada por Kako Xavier. Provavelmente, a única composição das edições da Califórnia do século XX que apresenta de fato um compositor negro. Segue a letra dessa canção¹²:

1. O vento deu na rosa
2. a rosa se desfoio
3. foi na bandeira branca
4. que a rosa se agasaizou

5. Oi, capitão do mato
6. que tu faz por aqui
7. pega logo esse tambor
8. pra tocar quicumbi

9. Oi, capitão do mato
10. quem tu leva daqui?

11. O dia raiou
12. passarinho voou
13. O dia raiou
14. passarinho voou
15. passarinho voou
16. Vem rever o teu povo
17. cá na beira do mar
18. a morena te espera
19. pra saçaricar

¹² Transcrição feita por mim através da audição da canção.

20. Vem rever o teu povo
21. cá na beira do mar
22. a morena te espera
23. pra saçaricar

24. Oi, bumba-burê
25. esse bumba na terra
26. essa gente do mato
27. oi, bumba-burê

28. Oi, bumba-burê
29. esse bumba na terra
30. essa gente do mato
31. oi, bumba-burê

32. Bate triste o tambor
33. tá doendo em si
34. quem voou para longe
35. bem te vi, bem te vi

36. Oi, capitão do mato
37. velho quicumbi
38. vem pagá promessa
39. que alguém fez por aqui (Ladislau, 1999).

Essa canção remonta ao período escravista brasileiro e traz a figura do capitão do mato que era responsável por capturar escravizados que fugissem de seus senhores. Muitas das pessoas que executavam essa triste atividade também eram negros, conforme, inclusive ficou retratado na litografia de Johann Moritz Rugendas, *Capitão do Mato*, 1835:



13

¹³ (Capitão do Mato. Autoria: Rugendas. Fonte: Viagem Pitoresca através do Brasil - Zwinger casa litográfica: Engelmann, Paris, 2/11 (1835). apud Amorin, 2019, p. 13)

A partir desse fato histórico, é que o poeta escreveu essa canção. Georg Wilhelm Friedrich Hegel disse: “O elemento subjetivo da poesia lírica se sobressai de maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real, se oferece ao poeta [...]” (Hegel apud Collot, 2004, p. 165). Pensando no que disse Theodor, “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (Adorno, 2003, p. 67). É possível perceber que o eu lírico da canção, ao invés de querer de alguma forma combater com o capitão do mato, parece percebê-lo como um igual, “Vem rever o teu povo” e o convida “pra tocar quicumbi”. Não há distanciamento entre o eu lírico e o capitão do mato. O desejo do eu lírico é que o capitão do mato se junte a eles e deixe de exercer essa atividade que lhe foi repassada por brancos.

A expressão "O dia raiou" é frequentemente associada à ideia de esperança e renascimento. A chegada do novo dia simboliza um recomeço, uma oportunidade para superar as adversidades do passado. Nesse contexto específico, pode indicar a esperança de uma mudança positiva, não apenas para o eu-lírico, mas também para o capitão do mato. A metáfora "passarinho voou" amplifica essa sensação de libertação. O voo de um pássaro é um símbolo clássico de liberdade, sugerindo a capacidade de transcender barreiras e limitações. Ao empregar essa imagem, a canção evoca uma sensação de emancipação, como se o próprio ato de voar representasse a libertação do capitão do mato das amarras de seu papel opressor.

Esses versos, portanto, podem ser interpretados como uma visão otimista e transformadora. A alusão ao "passarinho" que voa sugere não apenas a liberdade física, mas também a liberdade de escolha e de assumir um novo papel na comunidade. A imagem evoca a ideia de uma jornada pessoal e a superação de um passado sombrio. Além disso, a repetição da frase "passarinho voou" cria um ritmo que ecoa a ideia de movimento e progresso. O uso da palavra "passarinho" em vez de apenas "pássaro" adiciona uma dimensão de delicadeza e vulnerabilidade à imagem, possivelmente humanizando a figura do capitão do mato. Essa humanização sutil pode estar alinhada com a abordagem mais inclusiva do eu-lírico em relação ao capitão do mato ao longo da canção.

7. PERSONALIDADES NEGRAS NA CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA

7.1 Loma Oliveira



A trajetória de Loma, uma artista multifacetada, teve início aos 12 anos, quando seu talento musical despontou durante sua participação no Coral da Escola Jesus de Nazaré, em Porto Alegre. Sob a tutela inspiradora de sua professora de canto, Cecília, Loma foi cativada pela música. O momento decisivo ocorreu quando ela e seu coral se apresentaram na TV e foram convidados pelo Maestro Pablo Komlós para uma participação especial na ária da ópera "AIDA" no prestigiado Auditório Araújo Viana, o que a levou a abraçar a carreira de cantora.

Sua busca pelo aprimoramento a levou a estudar dicção, teoria e solfejo na Faculdade Palestrina, também em Porto Alegre. Em 1973, foi convidada por Jerônimo Jardim e Ivaldo Roque para ser a vocalista do Grupo Pentagrama, desempenhando um papel significativo no cenário musical do Rio Grande do Sul. Sua estreia na Califórnia da Canção, em 1974, com a interpretação da canção "Coto de Vela", marcou o início de uma série de participações em festivais nativistas.

Na década de 80, Loma recebeu reconhecimento da imprensa gaúcha como a melhor cantora do estado por três anos consecutivos. Em busca de novas oportunidades, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde colaborou com renomados músicos e produtores. Sua carreira foi marcada por colaborações com diversos artistas, como Sérgio Dias, Marcos e Paulo Sérgio Valle, e Elza Soares, entre outros.

Além de sua contribuição para a cena musical, Loma também se dedicou à fundação da COOMPOR (Cooperativa dos Músicos de Porto Alegre). Enfrentando desafios na distribuição, lançou seu primeiro LP independente e passou uma

¹⁴ Foto retirada do acervo: <http://www.designdeatelier.com.br/wp-content/uploads/2016/07/PortfolioLomaWeb.pdf>

temporada em Porto Seguro, Bahia, para promover seu trabalho. Seu retorno ao Sul foi marcado pelo lançamento da fita "Toda Mulher" e por participações em festivais importantes, que lhe renderam o reconhecimento como a "Melhor Intérprete da Década".

Loma teve uma presença destacada nos festivais e na produção musical gaúcha. Em 1992, seu terceiro álbum, "Um Mate Por Ti", lançado pela gravadora RGE, a colocou em destaque nacional, ao lado de artistas como Elba Ramalho e Margarete Menezes. Em 1998, seu primeiro CD, "Loma – Além Fronteiras", recebeu o Prêmio Açoriano de Música de Melhor CD e Melhor Intérprete de MPB em Porto Alegre. Seu segundo CD, "Loma-ziguezagueando", apresentou composições de renomados artistas e influências do ritmo Maçambique.

Reconhecida por seu compromisso com a cultura gaúcha, a música de Loma reflete suas raízes regionais, incluindo elementos afro. Além de sua produção musical, envolveu-se em projetos culturais e atuou como conselheira em várias organizações relacionadas à música e à cultura. Em colaboração com Kako Xavier, criou o espetáculo "Porongada", como parte do Projeto Acorde Brasileiro.

7.2 César Passarinho



César Osmar Rodrigues Escoto, conhecido eternamente como César Passarinho, nasceu em 21 de março de 1949 em Uruguaiana. Seus dotes de "canário cantador" foram herdados de seu pai, um músico e cantor apelidado de "gurrião", em referência a um tipo de pardal. Inicialmente, César Passarinho se dedicou à música popular brasileira, apresentando-se em bailes nos clubes sociais

¹⁵ Foto retirada do site: <https://linhacampeira.com/cesar-passarinho/?v=04492b9b01cf>

de Uruguaiana, destacando-se como membro do grupo Hi-Fi, onde não apenas cantava, mas também atuava como baterista.

Foi na 3ª Califórnia da Canção Nativa, em 1973, que César Passarinho fez sua incursão na música nativista, marcando um ponto de virada em sua carreira. Nessa ocasião, ele subiu ao palco ao lado do Grupo Os Uruchês para interpretar as canções "Tropeiro dos Quatro Ventos" e "Último Grito".

Passarinho se tornou a voz proeminente dos festivais nativistas no século XX, destacando-se por sua origem afro e por suas interpretações que abordavam temas relacionados à escravidão. Felipe Toson Braga (2017) o descreve como um porta-voz dos marginalizados e um cantor de protesto em seu contexto histórico, ressaltando sua singularidade como um ícone afro-gaúcho na música folclórica do Rio Grande do Sul.

De acordo com relatos do documentário "50 anos da Califórnia da Canção Nativa e do Nativismo Gaúcho" (2021), inicialmente relutante em adotar vestimentas tradicionais gaúchas, como a pilcha, Passarinho acabou cedendo após compreender as motivações por trás dos festivais nativistas. Com o tempo, ele se tornou uma presença icônica e imprescindível na Califórnia, muitas vezes se apresentando com sua característica boina branca e trajes típicos, como colete, pala no ombro, alpargatas ou botas combinando com guaiaca, faixa e lenço.

Ao longo de sua carreira, César Passarinho acumulou quatro Calhandras de Ouro e sete prêmios de Melhor Intérprete. Sua primeira Calhandra foi conquistada na 6ª Califórnia em 1976, com a música "Um Canto para o Dia". Seguiram-se vitórias em 1977 com "Negro da Gaita", em 1983 com "Guri" - que se tornou um clássico gaúcho - e em 1992 com "O Minuano e o Poeta".

Apesar do sucesso profissional, Passarinho enfrentou desafios em sua vida pessoal devido a um estilo de vida boêmio, o que por vezes o afastou dos palcos, prejudicando sua carreira. No entanto, com o apoio do público e a determinação de superar os obstáculos, ele retomou sua trajetória artística.

O ano de 1983 marcou uma virada significativa na vida de César Passarinho, quando ele abandonou o consumo de bebidas alcoólicas e se dedicou inteiramente à música, gravando seu primeiro disco, "De Fundamento", que incluía sucessos como "Negro Da Gaita", "Mocito" e "Último Grito". Ele lançou mais cinco discos ao longo de sua carreira, culminando com "Milongueando Essas Lembranças Tuas" (1996), antes de seu falecimento precoce aos 49 anos, vítima de câncer de pulmão.

César Passarinho será lembrado como um artista que dedicou sua vida a interpretar canções românticas e temas ligados à vida no campo.

7.3 Kako Xavier



16

Kako Xavier é um influente nome no cenário musical do Rio Grande do Sul, celebrou 28 anos de carreira em 2022. Sua trajetória é marcada por participações em diversos festivais de canções e pela gravação de cinco discos: "Pagapravê" (1995), "Balanço Doido" (1999), "Serviços Leves" (2005), "Minha Praia" (2009), "Alabê Ôni" (2012) e "Agora Somos Nós" (2018).

Reconhecido por sua dedicação em propor uma nova perspectiva sobre a Etnia Negra Brasileira, Kako Xavier busca promover ações mais positivas e menos estigmatizadas, contribuindo para a recuperação da história dos tambores e fortalecendo a visibilidade da presença negra na cultura do Rio Grande do Sul.

Residente em Pelotas desde os seis anos de idade, Kako Xavier é o idealizador do projeto "Tamborada", iniciado em 2009. Mais do que um projeto musical, a Tamborada é uma iniciativa que une pessoas, cria e fortalece relações, marcando presença em escolas e na estrada, difundindo a mensagem de amor e a história dos tambores negros do Rio Grande do Sul.

Diante desse contexto, é possível afirmar que Kako Xavier foi pioneiro ao participar dos festivais nativistas gaúchos com a proposta de integrar a cultura afrodescendente gaúcha a esses eventos, deixando um legado significativo no cenário musical e cultural do estado.

¹⁶ Foto retirada do site: <https://www.kakoxavier.com/kako-xavier-1>

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o seu primeiro acorde ecoando nas paisagens do Sul, a Califórnia da Canção desponta como um palco vivo e pulsante para as narrativas musicais do Rio Grande do Sul. Seu símbolo máximo que serve de premiação, a Calhandra é um pássaro típico da América do sul, com uma variedade incrível de cantos, essa ave é capaz até mesmo de reproduzir o canto de outras, possivelmente por isso é que foi escolhida como a maior premiação da Califórnia. Outra principal característica desse pássaro é a sua necessidade de liberdade, a Calhandra não sobrevive em cativeiro. Esse ideal de liberdade, infelizmente, parece não ter sido expandido até a representação da identidade do negro nas canções participantes desse festival. Visto que o negro só poderia alcançar a liberdade por meio da luta, “peleia negro peleia/ pela tua independência” (1987), diferentemente dos brancos que nasciam livres. Em sintonia com a melodia da Calhandra, esta dissertação se propõe a explorar as nuances e evoluções na representação do negro na Califórnia da Canção.

As canções foram dadas estrategicamente nesta dissertação em seções, “A Figura do Negro nas Primeiras Califórnicas”, o qual se refere a década do surgimento da Califórnia da Canção, 1970, “A década de 80”, momento em que a Califórnia já estava consolidada, “O início da década de 90” e, “O Fim do Século XX, Novas Vertentes”. Essa divisão não foi por mero acaso e tampouco somente pela questão cronológica, mas também porque foi possível perceber diferenças na forma de representar o negro nesses diferentes períodos que são subsequentes.

Em “A Figura do Negro nas Primeiras Califórnicas”, há compositores brancos que tentam dar representatividade a etnia negra através das canções, “Mãe negra” (1971), “Coto de vela” (1974), “Negro da gaita” (1977), “Era uma vez” (1978), mas sem problematizar de fato as questões advindas do período de escravização. Nenhuma delas cita diretamente o período de escravização, tampouco as consequências sociais que este fato histórico causou para os negros, mesmo que se possa falar na escravização, não se menciona a persistência do racismo. Em “Mãe negra” (1971) de Colmar Duarte, embora apareça uma prática de exploração comum às escravizadas, que era amamentar os filhos das mulheres brancas, ainda sim, isso é abordado de maneira insubstancial, principalmente quando comparado ao poema “Mãe-preta” do Raul Bopp. As duas obras possuem a mesma temática, contudo a

abordagem de Bopp possui um viés mais crítico. Claro, faz-se necessário ressaltar que 1971 era a primeira edição da Califórnia, o festival estava em formação, e que os compositores ainda tentavam se enquadrar naquele contexto.

A música composta para festivais desse tipo, hoje pode se perceber de maneira mais evidente, faz com que os autores se preocupem não apenas com a estética da canção, mas também em adequarem-na à proposta do evento e ao “gosto” dos jurados para que essa canção esteja entre as classificadas para serem apresentadas. Com isso, pode-se deduzir que não apenas os compositores são os responsáveis pelas canções, mas também o contexto de criação dessas obras influencia diretamente nas composições. Na primeira edição, é possível pensar que os poetas estariam menos preocupados com essas questões ou, justamente o contrário, ainda mais limitados a essa situação, pois ainda não sabiam que tipo de obra deveriam produzir. Por isso, talvez, não houve nas classificadas da primeira edição, canções que abordassem questões sociais de maneira crítica. Não é apenas a escravização que não é abordada, outras temáticas sociais também não aparecem. Ressalta-se que, além de se tratar do período de formação do festival, havia um contexto de ditadura, que prejudicava toda a produção e divulgação da música popular brasileira. Desde a década de 60, compositores como Chico Buarque, já sofriam com a censura. Sobre os traumas que a história causou nos brasileiros, sobretudo naqueles que escrevem literatura, uma vez que:

Escritores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu, para citar apenas alguns, elaboraram suas representações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, em acordo com o fato de que, no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária. Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. (Ginzburg, p. 43, 2000)

Entre as canções que compõem o capítulo “A Figura do Negro nas Primeiras Califórnicas”, há duas que falam sobre a lenda do Negrinho do pastoreio. “Coto de vela” (1974) e “Era uma vez” (1978). Essas duas obras abordam o sofrimento do Negrinho do pastoreio, mas não todo o contexto social da escravatura, o foco é no sofrimento de uma personagem e não de seus iguais. Inclusive, em “Coto de vela”, há um verso que diz “conselho o patrão nem lhe deu” (Jardim, 1974), mas não havia ali uma relação hierárquica de trabalho com patrão e funcionário, mas sim um

escravizador e o Negrinho que ele julgava ser sua propriedade e por isso, poderia açoiá-lo até à morte. Neste aspecto, elas são diferentes da canção pioneira de Barbosa Lessa que abordou essa lenda, pois falam do sofrimento do Negrinho, todavia não problematizam a escravização, e nas três o eu-lírico apresenta um olhar distanciado, em terceira pessoa, o homem branco que assiste e narra os acontecimentos. Embora com temática diferente, isso é o que também acontece na canção “Negro da gaita” (1977), uma perspectiva em terceira pessoa de um negro que tenta se incorporar à sociedade brasileira gaúcha, assimilando hábitos do gaúcho, mas que provavelmente nunca esquece os sofrimentos progressos de sua vida. Pode-se dizer que ser gaitero no contexto regionalista gaúcho é gozar de considerável *status*, essa classe de músico é amplamente admirada na literatura regionalista gaúcha do século XX. Com isso, por esse viés tradicionalista, um negro que era gaitero, era um Negro que era gaúcho, incorporado ao regionalismo, ou seja, visivelmente um processo de aculturação.

Nesse ponto, é importante ressaltar que o gaúcho da obra *Martin Fierro* de José Hernandez – aquele homem do campo, subjugado, que não tinha posses e era excluído da sociedade pelo processo de industrialização – é diferente do gaúcho recriado na literatura sul-rio-grandense. O gaúcho brasileiro, por assim dizer, nas obras literárias, via de regra, se aproxima mais do estancieiro, do charqueador, do latifundiário do que do homem simples do campo, do peão. Numa tentativa de representar a dita democracia racial de Gilberto Freyre, os poetas apresentam um eu-lírico que se assemelha a um “caudilho” que até tenta se aproximar do peão da estância, afinal August Saint-Hilaire havia afirmado que o estancieiro e o funcionário trabalhavam em nível de igualdade.

Os senhores trabalham tanto quanto os escravos; conservam-se próximos deles e tratam-nos com menos desprezo. O escravo come carne à vontade; não veste mal; não anda a pé; sua principal ocupação consiste em galopar pelos campos, o que constitui exercício mais saudável do que fatigante; (Saint-Hilaire, 2019 p. 79)

Saint-Hilaire só vai condenar a escravidão no Rio Grande do Sul, após passar alguns dias em uma charqueada na freguesia São Francisco de Paula, local onde hoje é a cidade de Pelotas:

O Sr. Chaves é considerado um dos charqueadores mais humanos, no entanto ele e sua mulher só falam a seus escravos com extrema severidade, e estes parecem tremer diante dos seus patrões. Há sempre na sala um negrinho de dez a doze anos, que permanece de pé, pronto a ir chamar os outros escravos, a oferecer um copo de água e a prestar pequenos serviços caseiros. Não conheço criatura mais infeliz do que esta criança. Não se assenta, nunca sorri, jamais se diverte, passa a vida tristemente apoiado à parede e é, frequentemente, martirizado pelos filhos do patrão. Quando anoitece, o sono o domina, e quando não há ninguém na sala, põe-se de joelhos para poder dormir; não é esta casa a única onde há este desumano hábito de se ter sempre um negrinho perto de si para dele utilizar-se, quando necessário. (Saint-Hilaire, 2019 p. 119)

Em sequência, ele atenua:

Já tenho declarado que nesta capitania os negros são tratados com brandura e que os brancos com eles se familiarizam mais do que noutros lugares. Isto é verdadeiro para os escravos das estâncias, que são poucos, mas não o é para os das charqueadas que, sendo em grande número e cheios de vícios trazidos da capital, devem ser tratados com mais rigor. (Saint-Hilaire, 2019 p. 119)

Só que não podemos esquecer que apenas um era o dono da fazenda, os outros, peões e escravizados, eram subordinados a esse. Então essa falsa igualdade existia apenas no discurso. Esse discurso, por sua vez, foi incorporado à produção literária regionalista gaúcha.

Nessa primeira fase da Califórnia, a década de 70, o que se verifica é que há a menção a etnia negra, mas não há problematização de questões sociais, como o racismo. Ao mesmo tempo, todavia, em que ocorre um distanciamento nas letras das canções, ocorre uma tentativa de estabelecer uma autenticidade percebida pela presença de intérpretes negros nas edições do festival. É assim que nas primeiras décadas da Califórnia, Loma Oliveira e César Passarinho surgem como personalidades relevantes. No entanto, essa representatividade é somente vista no palco, pois suas vozes ainda cantam o que o branco compôs sobre o negro.

A primeira canção da Califórnia a abordar o negro na década de 80 é “Romance na tafona” (1980), letra de Antônio Carlos Machado, nos mesmos moldes das canções da década de 70, um eu-lírico que se distancia das personagens negras, porém pode-se sugerir que há nela algumas das restrições que o período de escravização impunha aos negros, pois se fossem livres, os protagonistas Maria e Pacácio, provavelmente, não precisariam viver o seu amor às escondidas. Também é a primeira vez que aparece nesse festival uma canção com uma história de amor entre personagens negras, muito embora seja necessário ressaltar que é de

maneira sexualizada. No ano seguinte, é apresentada na Califórnia da Canção, a primeira canção a abordar diretamente à escravização, “Escravo de Saladeiro” (1981), letra de Antônio Augusto Fagundes. Assim como as anteriores, escrita em terceira pessoa, apresenta um eu-lírico que se penaliza com as dores do escravizado, mas esse ainda continua distante dele – “O teu braço de aço escuro sustentou o meu estado” – e que por mais que se compadeça, esse eu-lírico não assume responsabilidade nesse fato histórico. Não há menção de que a nação do eu-lírico foi a que escravizou. Obviamente, é preciso pensar no contexto de produção dessa obra, pouco havia a respeito desse sofrimento do negro nas charqueadas, até mesmo as obras históricas não abordavam a escravização na indústria saladeril.

De certa forma, ainda que com pouca representatividade em relação estatística ao número total de canções e com problemas de abordagem, alguns compositores participantes da Califórnia, de maneira geral, tentavam abordar questões sociais, há nesse período, por exemplo “Leontina das Dores” (1974), de Luiz Coronel, que apresenta os abusos sofridos pelas mulheres nas estâncias; “Colorada” (1977), de Apparicio Silva Rillo e Mário Barbará Dornelles que versa sobre as barbaridades da Revolta Federalista de 1893¹⁷, segue abaixo a letra dessa canção:

(Olha a faca de bom corte, olha o medo na garganta
O talho certo e a morte no sangue que se levanta
Onde havia um lenço branco brota um rubro de sol por
Se o lenço era colorado o novo é da mesma cor)

Quem mata chamam bandido quem morre chamam herói
O fio que dói em quem morre
Na mão que abate não dói
Na mão que abate não dói

Era no tempo das revoluções
Das guerras braba, de irmão contra irmão
Dos lenço branco contra os lenço colorado
Dos mercenário contratado a patacão

Era no tempo que os morto votavam
E governavam os vivos até nas eleição

¹⁷ A Revolução Federalista testemunhou um dos conflitos mais brutais no sul do país, com os participantes engajando-se em combates sem piedade mútua. O ato notório denominado "degola", que envolvia o corte da garganta de prisioneiros de guerra para buscar vingança e instilar terror no adversário, tornou-se amplamente reconhecido. Essa prática foi empregada por ambas as facções em conflito. Estatísticas indicam que aproximadamente mil indivíduos, dos dez mil que pereceram no conflito, sucumbiram a essa forma de execução.

Era no tempo dos combates a ferro branco
Que fuzil tinha muy pouco e era escassa a munição

Era no tempo do inimigo não se poupa
Prisioneiro era defunto e se não fosse era exceção
Botavam nele a gravata colorada
Que era o nome da degola nestes tempos de leão (Rillo, 1977)

A próxima canção a apresentar personagem negra na Califórnia, só aparece seis anos depois, “Negro de 35” (1987), letra de Rufino Aguiar. Com uma emocionante interpretação de César Passarinho, a letra tenta relatar a participação dos negros na Revolução Farroupilha¹⁸, porém sem apresentar os fatos como de fato ocorreram. Diversas outras obras literárias desse contexto regional gaúcho apresentam uma visão positiva do combate armado, como se através da *peleia* é que se pudesse alcançar os objetivos mais nobres. Nessa canção específica, o negro lutaria pela sua liberdade, logo, estar na revolução seria bom porque só através dela é que seria possível ser livre.

Cabe ressaltar que, em última instância, o gaúcho branco ao convidar o negro para combater ao seu lado, nesse contexto literário, é tratá-lo com igualdade, porque para esses autores, via de regra, a luta armada é boa. Outro ponto questionável dessa canção é que nela não há menção ao episódio de Porongos em que os Lanceiros negros foram dizimados e nunca alcançaram a prometida liberdade. Outro elemento que pode provocar reflexões é que em 1986, em um festival nativista de menor expressão que a Califórnia da Canção nativa, o Serra, campo e cantiga de Cacequi/RS, foi apresentada a canção “Lanceiros negros” (1986), letra de Dilan Camargo e música de Newton Bastos, foi interpretada por Leopoldo Rassier e grupo Fandango. “Lanceiros negros” (1986) apresenta uma visão bem mais crítica desse momento histórico, segue um trecho da letra:

Não, comandante Canabarro,
esses negros são de carne, são de carne e não de barro

Esses negros são lanceiros
gente nossa, companheiros
não se faz assim a paz
de trair quem é capaz (Camargo, 1986)

¹⁸ Sobre isso, vide as páginas 53, 54 e 55 desta dissertação.

Surge um possível questionamento, por que essa canção, que apresenta um viés mais crítico e mais próximo do fato histórico, não participou do festival de maior importância do cenário nativista gaúcho? Os mesmos nomes que compuseram essa canção, Dilan Camargo e Newton Bastos e os que a apresentaram, Leopoldo Rassier e grupo Fandango, já haviam participado da Califórnia da Canção em edições anteriores e, algumas vezes, até receberam premiações. Talvez a crítica histórica ainda não fosse um dos grandes temas a serem apresentados nos maiores festivais nativistas, gerando discussões que poderiam influenciar na recepção e classificação da música. Isso, no entanto, é uma problematização para futuros trabalhos.

Na seção “O início da década de 90” são apresentadas as canções que aparentemente não se preocupam mais em tentar evitar a problematização do período de escravatura. Na canção “Campo negro” (1993), letra de Ivo Ladislau, novamente, trata-se de um compositor branco e de um eu-lírico que se distancia do negro, “Canta negro / ... / do tambor que há em ti”. Ainda assim, pela primeira vez, há de fato uma obra que pelo menos se propõe a abordar elementos da cultura afro como temática principal. Já a canção “Negado ao negro” (1996) é letra de Flávio Saldanha, e a última vez que César Passarinho subia ao palco da Califórnia para falar de sua etnia, dessa vez, um eu-lírico em primeira pessoa fala das agruras de sua vida em decorrência da segregação racial. Essa obra se assemelha à literatura panfletária, pelo viés de denúncia que ela apresenta. Outro aspecto relevante é que nessa canção, diferente das outras participantes da Califórnia até o ano de 1996 é que ela ressalta a permanência do preconceito racial, “ Continuo sendo escravo / Descaso e solidão”.

Na seção “O fim do século XX, novas vertentes”, numa percepção que transpassa o que Michel Collot escreveu em “O sujeito lírico fora de si” (2004), é possível pensar que por meio da alteridade é que se constrói o eu lírico, nas diferenças, dele com o outro. Em “Tafona” (1998), o eu-lírico é em primeira pessoa, assim como “Negado ao negro” (1996). O fato da construção ser em primeira pessoa apresenta um outro olhar para a figura do negro. Embora em alguns momentos possa se distanciar um pouco do que seria a cultura afro-brasileira, há inclusive uma mistura de culturas, “Tafona” (1998) apresenta um avanço quando comparada às canções anteriores que tratavam desse mesmo tema.

Em “Capitão do mato” (1999), o eu-lírico apresenta uma problematização ainda mais profunda do que se ele apenas criticasse a figura do capitão do mato. O capitão do mato, mais do que um malfeitor, é também vítima daquela construção social por ser pertencente à mesma etnia do eu lírico. Não há distanciamento entre eles nessa obra. Sugere-se que isso ocorreu justamente por Kako Xavier ser negro e pesquisador dessas temáticas, por isso, possui uma percepção melhor sobre esses fatos que foram vivenciados por seus antepassados.

Assim, considerando que a representatividade do negro e de sua cultura foi pequena, apenas 3,17% das canções, entre as canções que apresentam a figura do negro, a maioria delas foi escrita por brancos e apresentam a perspectiva do branco sobre o negro, sem assumirem responsabilidade sobre os fatos históricos. Mesmo que remontem ao período da escravização, ainda que o autor possa pertencer à mesma etnia dos escravizadores, em nenhum momento há menção a possível culpabilidade pelo que aconteceu, ele pode enxergar o sofrimento alheio, porém sem se colocar no local de escravizador e por consequência, sem arrependimentos.

Das onze canções, seis foram cantadas por negros, três artistas alcançaram relevância nesse cenário, Loma Oliveira, César Passarinho e Kako Xavier. Talvez, a maior representatividade da identidade negra tenha acontecido de fato na parte musical das canções, especialmente, com César Passarinho que se tornou, para muitos, a maior voz dos festivais nativistas. Cinco canções foram compostas e defendidas por brancos. Apenas uma dessas canções teve a participação de um compositor negro, Kako Xavier e nela é possível notar uma perspectiva diferente de todas as outras que compoem o *corpus* dessa pesquisa.

À medida que se encerra essa jornada através das décadas na Califórnia da Canção, as nuances da representação do negro emergem como um eco persistente, um chamado para análises mais aprofundadas e reflexões contínuas. Como a Calhandra, que ressoa suas notas melodiosas pelas vastas paisagens do Sul, a identidade negra transcende singularidades, ecoando em diferentes ritmos e tonalidades. Assim, essa dissertação não se fecha como uma canção final, mas como um convite para novas harmonias, novos capítulos que expandam e enriqueçam o entendimento das canções nativistas gaúchas. Que, como a Calhandra, a representação da identidade negra continue a ser explorada, compreendida e celebrada em suas nuances e sonoridades múltiplas.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, Milena O. **Payador, Pampa e Guitarra: tempo, espaço e ecos de uma cultura**. 2015. número de páginas 118, Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais: modelos críticos**. 2. Tradução: Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. **Dialética negativa**. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- AGUIAR, Rufino; SOUZA, Clóvis de. **O Negro de 35**. Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tDgRJzU6C8M>>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- ALMEIDA, Marcus; Vinicius. **Agência Câmara de Notícias**, 2007. Pilcha gaúcha pode ser considerada traje oficial. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/109306-PILCHA-GAUCHA-PODE-SER-CONSIDERADA-TRAJE-OFICIAL#:~:text=Para%20homens%2C%20a%20pilcha%20inlui,%20bo mbachinha%2C%20meias%20e%20sapatos.>>. Acesso em: 13 set. 2023.
- AMORIM, Thiago R. Registros Pictóricos: Refletindo sobre a Capoeira na Primeira Metade do Século XIX. *In: Revista do Colóquio*, N. 16, junho de 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BAUER, Rodrigo; MARTINS, Joca. **O sábio do mate**. Pelotas, Álbum DVD 25 Anos - Joca Martins, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yUOzu1KgmB4>>. Acesso em: 13 set. 2023.

BERTUSSI, Lisana. **De Simões Lopes Neto aos poetas da Califórnia**. Porto Alegre: Tchê!, 1985.

BITTENCOURT JÚNIOR, Iosvaldyr C. **Maçambique de Osório: Entre a Devoção e o Espetáculo: não se cala na batida do tambor e da Maçaquia**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, p. 453. 2006.

BORGES, Luiz Carlos; ZANATA, Humberto Gabbi. Viramundo. *In: Noites, penas e guitarras*, Porto Alegre, 1982. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oFS4n9llmco&t=290s>>. Acesso em: 09 de Jan. 2023.

BRAGA, Felipe Toson. **O Canto e Encanto de César Passarinho**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

BUENO, Luís. Depois do fim: Ainda história de literatura nacional?. *In: Revista Matraga*, rio de janeiro, v.19 n.31, jul./dez. 2012.

CAMARGO, Dilan; BASTOS, Newton. **Lanceiros Negros**, Porto Alegre, Galpão Crioulo, 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dl-RDb8p92E>>. Acesso em: 12 de dez. 2023.

CARVALHAL, Tânia F. **Literatura comparada**. - 4.ed. rev. E ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

[Caudilho] *In: DICIONÁRIO da língua portuguesa*. Lisboa: **Priberam Informática**, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/caudilho>. Acesso em: 23 ago. 2022.

CEGALLA, Domingos P. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. 48.ed. revisada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CHAGAS, Nédilã E. **O discurso sobre o gaúcho**: uma análise enunciativa das músicas nativistas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFSM: 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/9842>. Acesso em: 1 de fev. de 2022.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *In: Revista Terceira Margem*. Tradução de Alberto Pucheu. Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

DIAS, Valton N. C. O consumo de música regional como mediador da identidade. IN: **ponto-e-vírgula**, v. 4: p. 344 – 357, 2008.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. **Barbosa Lessa**. 2021. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/barbosa-lessa/>> Acesso em: 13 de set. 2023.

DISCOGS. **Lupicínio Rodrigues**. 2023. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/artist/725661-Lupic%C3%ADnio-Rodrigues> Acesso em: 09 de jan. 2023.

FERREIRA, Antonio Augusto; FERREIRA, Ewerton. **Descaminhos**. Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N0r-k1A04Gs>>. Acesso em: 13 de jan. 2023.

FISCHER, Luis Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. *In.*: FISCHER, L. A.; LEITE, C. A. B. (Orgs.). **O alcance da canção**. 1. ed. Porto Alegre: Arquipélago, 2016. v. 1. 391p.

FISCHER, Luis Augusto. **Um passado pela frente poesia gaúcha ontem e hoje**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *In.*: **Vidya**, v.19 n. 33, 2000.

GOLIN, Tau. **Identities**: questões sobre as representações socioculturais no gauchismo. Passo Fundo: Clio, Méritos, 2004.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, volume 1**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GONÇALVES, Gabriela da Costa. Lei Afonso Arinos: A primeira norma contra o racismo no Brasil. **Palmares**, 2018. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/?p=52750>>. Acesso em: 23 ago. 2022.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Preconceito Racial: Modos, Temas e Tempos**. São Paulo: Cortez, 2008.

GUIMARÃES, Cao. Oilarai. **Moenda da canção**. Santo Antônio da Patrulha/RS. Disponível em: <<https://moendadacancao.com.br/oilarai/>> Acesso em: 23 jan. 2023.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JACKS, Nilda. **Mídia Nativa**: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Kako Xavier. O artista. Pelotas/RS. Disponível em: <<https://www.kakoxavier.com/kako-xavier-1>> Acesso em: 23 jan. 2023.

LADISLAU, Ivo; CATUÍPE, Carlos. **Campo negro**. Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-QIDkEMfiwY>>. Acesso em: 31 maio. 2023.

LADISLAU, Ivo; CATUÍPE, Carlos. **Tafona**. Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-Kq8AXVGcY&t=1791s>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

LEI Nº 8.813, DE 10 DE JANEIRO DE 1989. Oficializa como traje de honra e de uso preferencial no Rio Grande do Sul, para ambos os sexos, a indumentária denominada "PILCHA GAÚCHA". Disponível em: <https://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100099.asp?Hid_Tipo=TEXTO&Hid_TodasNormas=19552&hTexto=&Hid_IDNorma=19552>. Acesso em: 27 de nov. de 2023.

LEI Nº 12.226, DE 05 DE JANEIRO DE 2005. Declara a Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana integrante do Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/rs/lei-ordinaria-n-12226-2005-rio-grande-do-sul-declara-a-california-da-cancao-nativa-de-uruguaiana-integrante-do-patrimonio-cultural-do-estado-do-rio-grande-do-sul>>. Acesso em: 31 de jan. de 2022.

LEI Nº 15.650, DE 11 DE JUNHO DE 2021. Institui 2021 como o Ano do Nativismo Gaúcho, em homenagem aos 50 anos do surgimento da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana e dá outras providências. Disponível em: <<https://leisestaduais.com.br/rs/lei-ordinaria-n-15650-2021-rio-grande-do-sul-institui-2021-como-o-ano-do-nativismo-gaucha-em-homenagem-aos-50-anos-do-surgimento-da-california-da-cancao-nativa-de-uruguaiana-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 31 de jan. de 2022.

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

Linha Campeira. **César Passarinho**. 2020. Disponível em: <<https://linhacampeira.com/cesar-passarinho/?v=04492b9b01cf>> Acesso em: 26 nov. 2026.

LOPES NETO, João S. **Contos gauchescos**. 9ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

LOPES NETO, João S. **Lendas do Sul**. (Porto Alegre): Pradense, 2011.

LORSCHIEDER, Guilherme M. E se um programa de rádio gaúcho fosse mais famoso que o “fantástico” da globo?. **Estância virtual**, 2018. Disponível em: <<https://estanciavirtual.com.br/inicial/2018-11-12-e-se-um-programa-de-radio-gaucha-fosse-mais-famoso-que-o-fantastico-da-globo/>> Acesso em: 09 de Jan. 2023.

MENEZES, Luiz. **Além do horizonte**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.

MENEZES, Luiz. **Luiz Menezes: Depoimento**. Entrevistador: Lauro Quadros. Porto Alegre, TVCom. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F_1bavNe62E&t=65s>. Acesso em: 09 de Jan. 2023.

MENEZES, Luiz. **Tropa amarga**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1982.

MENEZES, Luiz. **Última Lembrança**. Porto Alegre, TVCom. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F_1bavNe62E&t=65s>. Acesso em: 09 de Jan. 2023.

MEYER, Augusto. **Guia do Folclore Gaúcho**. (Rio de Janeiro): Tecnoprint, 1951.

MOLLET, Cláudia Daiane G. Casca e Limoeiro: As comunidades quilombolas no litoral negro do Rio Grande do Sul, durante o século XIX. *In: 6º Encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional*, 2013, Florianópolis, (ANAIS).

NAPP, Sérgio; BARBARÁ, Mário D. **Desgarrados**. Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1981. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6c9-rwU8KmM&t=94s>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

OLIVEN, Ruben George. **São Paulo, o nordeste, e o Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ensaios FEE, 1993.

OURIQUE, João Luis P. A cultura negra e a literatura gaúcha: processos de identificação e de opressão. *In: Silva, D. A.; Evaristo, C. (Orgs.). Literatura, história, etnicidade e educação: estudos nos contextos afro-brasileiro*,

africano e da diáspora africana. Frederico Wesphalen: Editora URI, 2011, v. 2, p. 219-231.

OURIQUE, João Luis P. A visão patriarcal na cultura regionalista gaúcha: 'Morocha' e 'Morocha Não'. **Chasqui**, v. 43, p. 73-83, 2014.

OURIQUE, João Luis P.; SILVA, Ulisses C. da. A opressão conservada no sal da história: uma leitura da canção Escravo de Saladeiro. **Litterata**, Cidade v. 9, p. 10-24, 2019.

PESAVENTO, Sandra J. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000. Separata.

PESAVENTO, Sandra J. **A invenção da sociedade gaúcha**. Porto Alegre: Ensaio FEE, 1993.

PESAVENTO, Sandra J. Gaúcho: Mito e História. *In: Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.24, n. 3, p. 55-83, 1989.

PESAVENTO, Sandra J. **A Revolução Farroupilha**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. 74p.

PINTO, Lucas Dionizio P. B. Dominação e violência: uma análise sobre as masculinidades presentes na obra O sagrado coração do homem, de Michel de Oliveira. *In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 12*, 2021, Florianópolis, (Anais).

PortfolioLomaWeb. **Quem é Loma**. 2016. Disponível em: <<http://www.designdeatelier.com.br/wp-content/uploads/2016/07/PortfolioLomaWeb.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2026.

PÓVOAS, Mauro Nicola. O cancionista gaúcho, a Revolução Farroupilha e o entrecruzamento dos discursos literário e histórico. *In: Moreira, M. E.; Oliveira, A. S.; Nascimento, F. V. (Orgs.). Escritas e Leituras Contemporâneas II: Estudos de Literatura*. 1ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019, v. 1, p. 261-283.

[Quicumbi] *In: Meu dicionário.org*. Lisboa: **MeuDicionário**, 2019. Disponível em: <<https://www.meudicionario.org/quicumbi>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia: O Nativismo gaúcho e suas Origens.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SAVARIS, O. P. A história do tradicionalismo gaúcho organizado. **Caderno Piá 21**, n. 173, 01/05, jan. 2016. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2021/08/PIA21-2016-01.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Rafael G. O. 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 Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2020, Manaus (Anais).

SOARES, Cléber; SALDANHA, Flávio. **Negado ao negro.** Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DxlozAhrJEA&t=3036s> Acesso em: 12 de dez. 2023.

SOUZA, Mateus F.; PANITZ, Lucas M. O litoral norte nas canções do festival Tafona da canção nativa (1998), Osório/RS (2018) - XXXV ENCONTRO ESTADUAL DE GEOGRAFIA “A DIVERSIDADE DA GEOGRAFIA E A GEOGRAFIA DA DIVERSIDADE NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI” Erechim-RS, 12 a 14 de outubro de 2018.

STUMPF, Glauce. O sesquicentenário da Revolução Farroupilha pelo olhar do jornal Zero Hora. *In: Simpósio Nacional de História*, XXVII, 2013, Natal, (Anais).

TORRES, Luiz Henrique. **Teoria da História: construção e desconstrução da racionalidade.** Rio Grande: Pluscom Editora, 2017.

TVE RS. **50 anos da Califórnia da Canção Nativa e do Nativismo Gaúcho | Especial.** 2021. Vídeo online. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_fx1RPzWWzM. Acesso em: 13 set. 2023.

XAVIER, Kako; LADISLAU, Ivo; GUERRA, Pedro. **Capitão do mato.** Uruguaiana, Califórnia da Canção, 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bhxalvD9zXg&list=OLAK5uy_mZ9230XqzI2wF61IaJq4jxdv30t6gZ0Dw&index=12. Acesso em: 16 jan. 2023.

ANEXOS

Anexo 01 - Encarte da 1ª Califórnia da Canção com a canção "Mãe negra" (1971)

1.ª CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RIO GRANDE DO SUL

Dezembro de 1971

CORREIO DO POVO: 1.º e 2 de janeiro de 1972
MÚSICA POPULAR
A CALIFORNIA DA CANÇÃO

Não há como negar. Sempre tive sérias restrições quanto à chamada música nativa do Rio Grande do Sul, que nos era apresentada, quer em âmbito regional, quer principalmente em gravações.

Pois, agora publicamente confesso: a realização e a minha participação direta na primeira Califórnia da Canção Nativa em Uruguiana me fez mudar de idéia. Quando fui convidado a integrar a Comissão Julgadora, sinceramente relutei, com temor de ficar diante de mais uma demonstração daquilo que deturpa nossa música nativa. Mas, com o aval de Paixão Cortes e por saber de quem estaria à frente do movimento, no caso, o Dr. Henrique Dias de Freitas Lima, Promotor Público da cidade de Uruguiana, acedi. E torno a confessar, foi um dos lances mais interessantes de minha carreira profissional.

O que foi apresentado na Primeira Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul nos dias 8, 9, 10, 17, 18 e 19 do corrente mes, em Uruguiana, é digno de nota DEZ em todos os sentidos.

A revelação de uma nova dimensão na música do Rio Grande do Sul é o que aconteceu. Nada de grossura, nada de aberração, mas sim música de alta qualidade, letras que devem ser consideradas verdadeiros poemas cantando a terra gaúcha e seus motivos principais.

Esta iniciativa do Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago é um marco histórico, não na renovação da música nativa, mas principalmente na divulgação daquilo que realmente poderá fazer com que nosso Estado venha a inserir no contexto nacional a sua música, a exemplo dos baianos e outros. As canções da Califórnia possuem um cunho universal, pois falam do terra-terra que poderá ser tanto no sul, como no norte, em qualquer parte do mundo.

Se considerado — como deve ser — o fato de que todos ou quase todos



CALHANDRA

os participantes são amadores, então teremos o saldo positivo aumentado no resultado total da promoção. O que efetivamente ficou comprovado — e aqui chamo a atenção dos diretores de gravadoras do Brasil — é de que em matéria de música do Rio Grande, uma nova dimensão está esperando pela grande oportunidade de ser mostrada ao Brasil.

Verdadeiras revelações aconteceram em matéria de autores, gente que até então somente tinha vez nos meios que cultuam as tradições de nossa terra: Colmar Duarte e Julio Machado da Silva F., autores de "Reflexão" a grande vencedora, detentora do troféu "Calhandra de Ouro"; Telmo de Lima Freitas, compositor e musicista, dono de um toque inconfundível, melódico e nostálgico que está presente em "Prece ao Minuano", segunda colocada; e Jader Moreci Teixeira com "Imagens de Minha Terra", a terceira colocada. Isto para citar apenas os três primeiros lugares. E in justiça faria se não mencionasse de maneira geral todos os que participaram da 1.ª Califórnia da Canção.

Quanto aos intérpretes, também todos enquadrados na categoria de amadores ou autores, que simplesmente apresentavam suas composições, houve uma plêiade de talentos, como por exemplo, os "Marupiaras", excelente conjunto uruguaianense; Carlos Castillo, autor e intérprete considerado o melhor da Califórnia, ator de cinema e autor da trilha sonora do filme "Ana Terra"; "Os Angüeras", trio vocal da cidade de São Borja; Edson Otto, que interpretou "Prece ao Minuano" e tantos outros. Vitoriosa a promoção do Sinuelo do Pago. Chegou a hora de prosseguir. A 1.ª Califórnia não pode ficar como um marco isolado de realizações neste sentido. A segunda já foi anunciada. Mas, o mais importante é mostrar a todo o Brasil o que se pode fazer em matéria de música nativa.



LADO A

1. REFLEXÃO - (Lamento) 3.55
Colmar Duarte - Julio Machado da Silva F.
GRUPO DE ARTE NATIVA MARUPIARAS
2. CANÇÃO DA MADRUGADA - (Estilo) 5.45
Carlos Castilhos
CARLOS CASTILHOS
3. MAE NEGRA - (Acalanto) 4.15
Colmar Duarte - Julio Machado da Silva F.
GRUPO DE ARTE NATIVA MARUPIARAS
4. RETORNO - (Canção de rio) 3:37
Telmo de Lima Freitas
EDSON OTTO
5. AFIRMAÇÃO - (Exaltação) 2.40
João Batista Machado
GRUPO DE ARTE NATIVA MARUPIARAS

LADO B

1. PRECE AO MINUANO - (Canção Missioneira) 3.45
Telmo de Lima Freitas
EDSON OTTO
2. IMAGENS DE MINHA TERRA - (Exaltação) 3.50
Jader Moreci Teixeira (Leonardo)
GRUPO DE ARTE NATIVA MARUPIARAS
3. JOÃO CAMPEIRO - (Chotes Canção) 5.25
Aparício Silva Rillo e José Lewis Bicca
OS ANGUERAS
4. TROPEANDO - (Lamento) 3.00
Colmar Duarte e Julio Machado da Silva F.
GRUPO DE ARTE NATIVA MARUPIARAS
5. RIO GRANDE NATIVO - (Toada) 3.40
Paulinho Pires
PAULINHO PIRES




CALIFORNIA

CALIFORNIA vem do grego, significa conjunto de coisas belas. No RS chamaram-se "callornias" as incursões guerreiras que Chico Pectro fazia no Cislaltina afim de resgatar os bens de brasileiros já radicados que sofriram perseguições (1850). Mais tarde "califórnia" passou a designar corrida de cavais da qual participavam mais de dois animais, vocabulo hoje em desuso. Com as significações de "conjunto de coisas belas" e "competição entre vários concorrentes em busca de grandes arimos" foi que o nome CALIFORNIA DA CANÇÃO NATIVA prevaleceu para seus idealizadores.

AGRADECIMENTOS: PLANALTO S.A. TRANSPORTES
 COORDENAÇÃO: HENRIQUE DIAS DE FREITAS LIMA
 PROMOÇÃO: CTG: SINUELO DO PAGO URUGUAIANA

COELP-41767 Também disponível em mini-cassete n.º 51767
 SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A. (Discos Copacabana) - Rua Eugênia S. Vitale, 173 São Bernardo do Campo (Rudge Ramos) S. Paulo
 Insc. 635.002.005 - C.G.C. 61.160.842-0001-03
 DISCO É CULTURA

P 1982 SOM IND. E COM. S/A MADE IN BRAZIL IND. BRAS.

Anexo 02 - Encarte da 4ª Califórnia da Canção com a canção "Coto de vela" (1974)

4ª CALIFORNIA da Canção Nativa do Rio Grande do Sul

Sinuelo do Pago-Uruguaiana-Brasil

Lado "A" - faixa 1
Canção dos Arrozais - canção estilo

Quando expora o suor do pédo as céu levanta,
nurem de chuva o suor do pédo volta pro rio,
vai ser mais quente, ser mais frio e vai ser mais
o suor do pédo, o suor do suor, logo do rio.

O rio é pédo que se alimenta de nuvens,
de sal e suor, de vento e sol e de outras mais,
e se levanta como mata e cai nos colhos
como ouro líquido a banhar os amais.

Quem que dança, à luz do sol estende em facho...
Matareis hastes que se levanta aliado,
hastes que fazem o rumor de ouro dos cachos
canção de moda a andar entre estradas.

O arroz é rio,
o arroz é rio,
o arroz é rio,
é caminhão
noite que não.

Lado "A" - faixa 2
Leontina das Dores - milonga

Eu me chamo Leontina das Dores
das dores, Maria Leontina
de amores, que sempre findas
das dores que não terminam.

Pra dentro Maria Leontina
meu não vai no galão,
Leontina de quanto e sala
Leontina quanto e sala.

Com o seu amor primeiro
Leontina não casa não
vai casar com o primeiro
e o segundo vai pro chão.

São mais seis ligas de campo
separadas de soldado,
são mais seis ligas de campo
separadas de soldado.

Quanta esperança acendeu oração,
cota de vida, oferenda, flocos
quero penar,
de alcançar o que é seu.

Lado "A" - faixa 3
Coto de vela - milonga

Era uma vez um negrozão boninho
montando um cavalo fogoso
que não via seu
a carreira da vida o gente perdeu.

Vida estrepada, peninha da morte,
de tanta e a paguei
por pouca pasta enfere,
a moçada da sorte.

Foi castigado, num tronco açotado,
surado de estro,
conheço o parão nem lhe deu:
a imagem ligada
o negrozão morreu.

Quanta esperança acendeu oração,
cota de vida, oferenda, flocos
quero penar,
de alcançar o que é seu.

Lado "A" - faixa 4
Andante - milonga

Chegare na tarde coberta de cinza
Na tarde de julho tão fria, tão fria,
Poderia pousar, largar no primeiro
O magro matango de tantos canhões.

A noite na roda em torno ao fogão
Matareis ilustre os olhos perdidos
Galopando sonhos rumo ao infinito
Cantando culpas sem perdão talvez.

Saio na tarde coberta de cinza
Na tarde de julho tão fria, tão fria,
Tou magro matango perdido na bruma
Leontine e andante pra nova jornada
Andante na praça sem ter perdidos
Levando contigo segredos sem cor
Saboreando glórias na tua divagação
A estância dos sonhos jamais acharás.

Lado "A" - faixa 5
PAYADOR - milonga estilo

A piazada comendo
A canção barata
A canção barata
E o mascate comendo.

Eu ando de tudo, pilito orgulhoso:
tachaça da boca, o fumo cheiroso,
vestido de chita pra chita bonita
Entre a viola e a planura.

Em seu cantar leva o pampa,
A flor, a estufa e o rio.
Não dá forma que nome viram
Mas como de sentido.

Enquanto em tranco marchado
O fêto, lutando covado,
Aburrido um vagalume
No flutuar do caboclo.

Rastros da noite campesina,
Lá no remem da aurora,
Vão estendo logradouro
Na prata pampa da espora.

Fuoco esperança que se chamem
Pezado se parado!
É vontade ser andado
Pra quem nasceu PAYADOR.

Lado "A" - faixa 6
Manceo Mascate - estilo

A piazada comendo
A canção barata
A canção barata
E o mascate comendo.

Eu ando de tudo, pilito orgulhoso:
tachaça da boca, o fumo cheiroso,
vestido de chita pra chita bonita
Entre a viola e a planura.

Em seu cantar leva o pampa,
A flor, a estufa e o rio.
Não dá forma que nome viram
Mas como de sentido.

Enquanto em tranco marchado
O fêto, lutando covado,
Aburrido um vagalume
No flutuar do caboclo.

Rastros da noite campesina,
Lá no remem da aurora,
Vão estendo logradouro
Na prata pampa da espora.

Fuoco esperança que se chamem
Pezado se parado!
É vontade ser andado
Pra quem nasceu PAYADOR.

Lado "B" - faixa 1
Ave Maria Pampeana - Trilha canção

Na montanha das caméias,
Coi a tarde que se desfaz,
Solheira ao suor do campo
A melodia de um hino de paz.

Ave Maria - murmura
A fênix que ondula no lago...
E as garças brancas, tão belas
respiam a orar dos barbaqueas.

Ave Maria Pampeana,
Escuta o fervor destas orações
E no altar deste estender
Desolvez paz pra os corações.

Ave Maria Pampeana,
Dizem a luz de teu santo véu...
Que em sua imaginação
Qual preço no hino do campo
Erguem perfume pra o céu.

Lado "B" - faixa 2
Pipa d'água - canção

Veterana pipa d'água
na semana vai e vem!

Rodando e girando na esteira da fonte,
bebendo a água que a pedra vem,
será uma história no livro da vida
sonar a distância que a penitência.

Na tarca do tempo já ler muitas marcas
ninguém modifica seu jeito de andar,
da fonte pra estância, da estância pra fonte
na cincha do tempo não pode parar.

Veterana pipa d'água
na semana vai e vem!

O pai que batia garra no peticho,
dizendo verdades sem mesmo saber,
unido na pipa ganhou muitas horas
sem contar o tempo ficado em lazer.

E hoje perdida do rumo das casas
sem sombra, sem teto, derruba as rigor,
na hora da sanga, abando as vendas,
talvez se desfaleça tal qual um lirio.

Veterana pipa d'água
pelo tempo já se foi!

Lado "B" - faixa 3
Cheracur Y' Aracuy - tema indígena

Cheracur Y' Aracuy - tema indígena

Na terra o dar para um rio
Cheracur y' Aracuy
Cheracur y' Aracuy

Senhor, Pastor de todos os rebanhos,
conhecedor de todos os pecados,
dê-me rumo da paz e do perdão,
tendo piedade de mim,
pecador teu sacrificado.

Na hora que mais pedis
minha consciência dormiu
e me quisermos de parásito.

Tendo piedade de mim,
o diabo sabe o que quer,
Lagrima dilua minha
Terníssima decoraçãora,
o fim do mundo é mulher.

Lá certis dezesseis anos
de chuva, sol e monções
comendo este todo mau.
Basta de ser vendido
da moira princesa beta
que se enfumou no lar.

Teniguai! Teniguai! Teniguai! Teniguai!

Lado "B" - faixa 4
Teiniguá - fandango

Lima laguna lertis
na veta do meio-da
na sanga do sercado.
Calor que até Deus dormia
a veta do melecão,
na sombra da imensidão,
Quando Deus descausa um olho
o homem cai em pecado.

Lado "B" - faixa 5
A triste milonga de Leontina das Dores e espera de seu homem

Se barbeou a água do agude
se abelhou lá na figura
Eram rubicões os cabelos
do baio na proletrina.

Pafiu com a lua a cobrente
o sol cubra no arvoredo,
Perfeta em los canhões
Parando a carreira do sol.

Me vesti todo de rendas
ficha de flores e jaras.
Por quem trico o meu sorriso
pelo panto das góntias.

No fundo poço da lua
Mergulhei a solidão
Quando ele chega estrepado:
Maria que faz sonando canção (bis).

Maria que reza, uma prece de amor,
Com lá se anjo... pelo choro do há,
Maria que é mãe, e é moça mentis,
Que mata o destino... na vida do panto,
Maria que trazo... por lá tra do sorriso
Tronca o maguão... de seu coração,
E no olhar de atreça sem desesperança
O barbo da lança de Revolucion (bis, bis).

Lado "B" - faixa 6
Maria - Maria - Chimarrita

Maria querida, imagem do Pampo
Que chora e que canta, meu espírito sem falhar,
Maria mais pura florinha do campo,
Que Deus quem relinquo, ser Mãe de Jesus!
do baio na proletrina.

Maria que o pampo... fez a sua penida
Maria que o campo... fez sua noiva,
Maria que panto... seguindo um guardião
Maria que o negro... fez sua madrinha,
Maria que o nome... sagrado na história
Maria da Glória... de tanta tentação,
Maria que sofreu lavando na fonte
Maria de estereos com fita na trança,
Maria que sofreu lavando na fonte
Maria de estereos com fita na trança.

Maria que reza, uma prece de amor,
Com lá se anjo... pelo choro do há,
Maria que é mãe, e é moça mentis,
Que mata o destino... na vida do panto,
Maria que trazo... por lá tra do sorriso
Tronca o maguão... de seu coração,
E no olhar de atreça sem desesperança
O barbo da lança de Revolucion (bis, bis).

LADO A

1. CANÇÃO DOS ARROZAIS (Canção estilo) 4:20 José Hilário Benamozo GRUPO JAROS
2. LEONTINA DAS DORES (Milonga) 3:50 Luiz Martino Coronel - Marco Aurélio Vasconcelos ROSA MARIA
3. COTO DE VELA (Milonga) 5:20 Jerônimo Jardim - Iváldo Roque CONJUNTO PENTAGRAMA
4. ANDANTE (Milonga) 4:10 Angelo Martins Bastos Neto - Oneto Prati Molina ONETO MOLINA E OS URUCHES
5. PAYADOR (Milonga Estilo) 5:05 Christiano Raíff Constant - Francisco Goulart Alves (CESAR SCOUT (PASSARINHO) E OS URUCHES
6. MANEÇO MASCATE (Estilo) 3:50 Ramão Larrs Rodrigues OS URUCHES

AGRADECIMENTOS: PLANALTO S.A. TRANSPORTES
COORDENAÇÃO: HENRIQUE DIAS DE FREITAS LIMA
PROMOÇÃO: CGT - SINUELO DO PAGO - URUGUAIANA

COELP-41770 Também disponível em mini-cassete nº. 51770
SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A. (Discos Copacabana) - Rua Eugênia S.Vitale, 173 São Bernardo do Campo (Rudge Ramos) S.Paulo
Insc. 635.002.005 - C.C. 61.160.842-0001-63 DISCO E CULTURA MADE IN BRAZIL IND.BRAS.

LADO B

1. AVE MARIA PAMPEANA (Toada Canção) 5:00 Ubirajara Raíff Constant - Francisco Goulart Alves CESAR SCOUT (PASSARINHO)
2. PIPA D'ÁGUA (Canção) 4:47 Telmo de Lima Freitas OS CANTHRES DOS SETE POVOS
3. CHERACUR Y ARACUY (Tema Indígena) 5:00 Cláudio Bonita Garcia OS TAPES
4. TEINIGUÁ (Fandango) 2:20 José Hilário Benamozo
5. A TRISTE MILONGA DE LEONTINA DAS DORES A ESPERA DE SEU HOMEM (Milonga) 5:30 Luiz Martino Coronel - Marco Aurélio Vasconcelos ROSA MARIA
6. MARIA - MARIA (Chimarrita) 4:30 Pedro Emilio Rocha OS TIARAUIAS

Anexo 03 - Encarte da 7ª Califórnia da Canção com a canção "Negro da gaita" (1977)

LP 1-04-405-324
K7 1-04-703-324
E

VII CALIFÓRNIA

**da canção
nativa
do rio grande
do sul**

FACE A

1. NEGRO DA GAITA (Milonga)
(Gilberto Carvalho-Airton Pimentel)
CESAR PASSARINHO e os FOGONEIROS
2. COLORADA (Fandango)
(Apparicio Silva Rillo-Mário Barbará Dorneles)
ADEMAR SILVIO e os CAMBARÁS
3. LEONTINA DAS DORES FALA DE FLORES
(Milonga) (Luiz Coronel-Raul Ellwanger)
ROSA MARIA
4. BENDITO (Toada)
(Kenelmo Amado Alves-Marco Aurélio Vasconcellos)
MARCO AURÉLIO VASCONCELLOS e os POSTEIROS
5. DOM ZORRILHO (Valsa)
(José Barros de Vasconcellos)
ORISTELA ALVES e os POSTEIROS
6. PRECE A ÑANDERÚ TUPÃ (Milonga)
(José Hilário Retamozo-Juarez Chagas)
GRUPO TERRA VIVA

FACE B

1. 6 DA MANHÃ (Milonga)
(Jerônimo Jardim-Zézinho Athanázio)
ZÉZINHO ATHANÁZIO e o GRUPO CLÃ
2. JOÃO SEM MEDO (Vanera)
(Kenelmo Amado Alves-Francisco Alves)
ORISTELA ALVES e os URUCHÊS
3. PONCHO E PALA (Toada)
(Luiz Coronel-Marco Aurélio Vasconcellos)
MARCO AURÉLIO VASCONCELLOS
4. MALA DE GARUPA (Milonga)
(Kenelmo Amado Alves)
JORGE ANDRÉ e os URUCHÊS
5. VAQUEANO (Chimarrita)
(Jayme Caetano Braun-Raul (Talo) Pereyra)
LEOPOLDO RASSIER
6. TEMPOS DE SECA (Vaneirão)
(Waldir Santana-Domingos Scelzo-João Chagas-
Silvio Genro-Armando Vasques)
GRUPESQUISA



VENCEDORAS:

Linha campeira
NEGRO DA GAITA (Troféu Calhandra de Ouro)

Linha de manifestação rio-grandense
COLORADA

Linha de projeção folclórica
6 DA MANHÃ

Melhor intérprete masculino
CESAR PASSARINHO

Melhor intérprete feminino
ORISTELA ALVES

Melhor vocal
GRUPO TERRA VIVA

Melhor instrumental
OS CAMBARÁS

Melhor instrumentista
PLAUTO CRUZ

Melhor arranjo
COLORADA

Canção mais popular
TEMPOS DE SECA

Melhor caracterização (traje campeiro)
LEOPOLDO RASSIER

A Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul é uma promoção do Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago, oficializada pela Ordem dos Músicos do Brasil, apoiada pela Fundação Nacional de Arte — Funarte — Departamento de Assuntos Culturais da SEC-RS, Secretaria de Turismo do Rio Grande do Sul e Prefeitura Municipal de Uruguaiana.

FICHA TÉCNICA
Direção Artística: WILSON MIRANDA; Direção de Produção: AYRTON DOS ANJOS; Coordenação Geral: MAURO LOPES — COLMAR DUARTE — JOSÉ LUIZ CHIARELLI;
Gravação: COTEMPO; Engenheiro de som: EGON RUDY ALSHÉL; Técnicos: GERALDO — ALFEU — ZÉ LUIZ; Ilustração capa: EDISON ACRI; Fotos: ADAO CASTANINI — GUTO CRUZ; Corte: MILTON ARAUJO; Arte Final: WALMIR TEIXEIRA; Adm. de Repertório: ODAIR CORONA; Agradecimento Especial: PLANALTO S/A — TRANSPORTES

FOTO: GERALDO CASTANINI

Continental Stereo
DISCO E CULTURA

GRUPO EDITORIAL CONTINENTAL S.A. - Fábrika Rua Agulha Vermelha, 639 - Rio de Janeiro RJ, CCE: 01.186.300003-63 - Escr. Avenida do Estado, 4667 - São Paulo SP - CCE: 01.186.300001-00 - SCDIPDF-00469 - Fone: 279.8811.

Anexo 04 - Encarte da 8ª Califórnia da Canção com a canção “Era uma vez” (1978)

1.01.01.00.100 **8ª CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RIO GRANDE DO SUL** 02.01.01.000

LADO 1

1. PASSARO PERDIDO
(Gilberto Carvalho-Marco Aurélio Vasconcelos)
MARCO AURÉLIO VASCONCELOS E OS POSTEIROS

2. SEMENTES DE PEDRA
(Jeronimo Jardim-Alves-Geraldo Fleck)
JERONIMO JARDIM

3. ERA UMA VEZ
(Appareço Silva-Rillo-Mario Barbard Dorneles)
MARIO BARBARÁ DORNELES E OS CAMBARAS

4. SÚPLICA DO RIO
(Paulinho Pires)
JONE E GRUPO TEMPERO

5. ASSOMBRANÇA
(Jader Moraes-Tatiana L. Longardi)
GRUPO TEMPERO

6. SERENATA
(Telmo de Lima Freitas)
OS CANTORES DOS SETE POVOS

LADO 2

1. COURO CRU
(Appareço Silva-Rillo-Mario Barbard Dorneles)
LEOPOLDO RASSIER E OS CAMBARÁS

2. CARNIÇA DA ESPERANÇA
(Armando Vasques-Domingos-Scotzo-João Chagas Leite-Valdir Santana)
MIGUEL B. GONZALES E GRUPESQUISA

3. O TRIGO
(Laci Galvão-Marco Aurélio Vasconcelos)
MARCO AURÉLIO DE VASCONCELOS E OS POSTEIROS

4. LINHA DA VIDA
(Telmo de Lima Freitas)
OS CANTORES DOS SETE POVOS

5. BAMBAQUERERÊ
(Barbosa Lima)
GRUPO TEMPERO

6. TRILHAS
(Cida Quez)
ORISTELA ALVES E ANA MARIA VELLO



FENCEDORAS:

Linha Campeira
Couro Cru
Linha de Manifestação Rio-Grandense
Passaro Perdido
Linha de Projeção Folclórica
Sementes de Pedra
Melhor Interpretador Masculino
Leopoldo Rassier
Melhor Interpretador Feminino
Jone
Melhor Conjunto Vocal
Terra Viva
Melhor Arranjo
Campo sem eco
(Grupesquisa)
Melhor Conjunto Instrumental
Os Posteiros
Melhor Instrumentista
Enio Rodrigues
Melhor Caracterização (traje camponês)
Os Cantores dos Sete Povos
Canção mais Popular
Campo sem eco
Melhor Tema das Missões
Terra Vermelha
(Maicã e Padilha)

FICHA TÉCNICA

PRODUTOR FONOGRAFICO:
DISCOS CONTINENTAL
DIREÇÃO ARTÍSTICA E PRODUÇÃO:
AYRTON DOS ANJOS
COORDENAÇÃO: MAURO LOPES -
COELMAR DI ARTE - JOSÉ LUIZ CHIARELLI
GRAVAÇÃO: COTEMPO
TÉCNICO DE SOM: ALFEU E ZÉ LUIZ
REMIXAGEM E MONTAGEM:
ALBERTO CALÇADA
ESTÚDIO: GRAVODISC
CORTE: ADEMILTON VILA NOVA
CAPA:
Direção de Arte: Oscar Paolino
Lay-out: Nadia Farina
Foto: Flávio Del Mesa
ADM. DE REPERTÓRIO: ODAIR CORONA
DATA DA GRAVAÇÃO:
06 a 10/12/78 - URUGUAIANA
AGRADECIMENTO ESPECIAL:
PLANALTO S/A - TRANSPORTES

Troféu Calhandra de Ouro
Passaro Perdido

A Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul é uma promoção do Centro de Tradições Gaúchas: Sinuelo do Pago, oficializada pela Ordem dos Músicos do Brasil, apoiada pela Fundação Nacional de Arte - Funarte - Departamento de Assuntos Culturais da SEC-RS, Secretaria de Turismo do Rio Grande do Sul e Prefeitura Municipal de Uruguaiana.

GRANADINO EDITORA S.A. **STEREO** 8144

IMP. AL. DO ESPANOL, 473 - ESC. AL. DO ESPANOL, 467 - FONE. 279-6811 - FÁBRI. SCLP-09-08A/81 - S.P. LICENCI. Nº 81.186.300-001 - 30.4.1978

Anexo 05 - Encarte da 10ª Califórnia da Canção com a canção
 "Romance na tafona" (1980)

10ª CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RS

LADO A

- VETERANO**
(Antonio Augusto Ferreira - Ewerton Ferreira)
LEOPOLDO RASSIER E CONJUNTO
- ROMANCE NA TAFONA**
(Antonio Carlos Machado - Luiz Carlos Borges)
LUIZ CARLOS BORGES E GRUPO HORIZONTE
- RECUERDOS DA 28**
(Keneimo Alves - Francisco Alves)
JUAREZ BRASIL E GRUPO OS GAUDÉRIOS
- PAGO PERDIDO**
(Antonio Augusto Ferreira - Ewerton Ferreira)
GELSON MANZONI E GRUPO
- O MANGRULHO**
(Keneimo Alves - Marco Aurelio Vasconcelos)
JORGE ANDRÉ E GRUPO URUCHÉS
- BAILE XUCRO**
(Necir Dornelles - Dino Pires)
JAIME RIBEIRO E OS BENTEVIS

LADO B

- SEMEADURA**
(Fogaça - Vitor Ramil)
VITOR RAMIL E GRUPO TRIBO
- PELO DURO**
(Adair Antunes - Pedro Homero)
MARIA LUIZA BENITES, GRUPO AFRO LATINO E GRUPO CULTURA FANTANGO
- LIÇÕES DA TERRA**
(Humberto Zanatta, Ribamar Machado - Luiz Carlos Borges)
CARLOS LEANDRO E GRUPO HORIZONTE
- QUEIMADA**
(Cide Guez)
MIGUEL GONZALES, GRUPO URUCHÉS E CIDE GUEZ
- ENTARDECER**
(Antonio Augusto Ferreira - Ewerton Ferreira)
GELSON MAZONI E CONJUNTO
- OFÍCIO SOLIDÃO**
(Rejane Fernandes - Francisco Alves)
ORISTELA ALVES E OS URUCHÉS

VENCEDORAS:

Melhor intérprete masculino: JORGE ANDRÉ
 Melhor intérprete feminino: MARIA LUIZA
 Melhor arranjo: RECUERDOS DA 28
 Melhor conjunto instrumental: OS SERRANOS
 Melhor conjunto vocal: URUCHÉS
 Melhor instrumentista: DINO PIRES
 Melhor indumentária: PIQUETE DOS GAUDÉRIOS - CARLINHOS CASTILHO

TROFÉUS:

Troféu Guitareiro: para o melhor de violão: ENIO RODRIGUES
 Troféu Índia Imenbui: à melhor letra desta califórnia:
 CAMINHOS DE VOLTA - LUIZ CORONEL
 Troféu Carqueja: ao melhor trabalho de pesquisa: JOSÉ H. RETAMOZO
 e JUARES CHAGAS

LINHA CAMPEIRA:
 Troféu: Calhandra de Ouro, Troféu: João Vargas e Canção mais popular
 MÚSICA: VETERANO

LINHA DE PROJEÇÃO FOLCLÓRICA:
 Troféu OSMAR MELLETTI
 MÚSICA: SEMEADURA

LINHA DE MANIFESTAÇÃO RIO GRANDENSE
 MÚSICA: ROMANCE NA TAFONA

FICHA TÉCNICA:

Direção de Produção: AYRTON DOS ANJOS
 Assistente de Produção: BERÉ
 Técnico de Som: ALFEU
 Montagem: DÉZINHO (S.P.)
 Capa: EDSON ACRÍ
 Arte, Diagramação: JURA
 Gravado: CINE PAMPA (URUGUAIANA)

STEREO
 DISCO E CULTURA
 TAMBÉM EM MINICASSETTE

COELP-41685
 Também disponível
 em mini-cassete n.º 51685

SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A. (Discos Copacabana) Rua Eugénia S.Vitale, 173 - S. Bernardo do Campo (Rudge Ramos) S. Paulo - Ins. 635.002.005 - CGC 61.160.842/000103
 1982 SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A. DISCO E CULTURA **MADE IN BRAZIL** INDÚSTRIA BRASILEIRA

Anexo 06 - Encarte da 11ª Califórnia da Canção com a canção "Escravo de saladeiro" (1981)

XI CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVADOR.S

VENCEDORAS XIª CALIFÓRNIA

- Calhadra de Ouro e Troféu Paulo Ruschel: "DESGARRADOS"
- Linha de Projecto Folclórica: Troféu Osmar Meletti "DESGARRADOS"
- Linha Manifestação Rio-Grandense: Troféu Vitória "ESCRAVO DE SALADEIRO"
- Linha Campeira: Troféu João da Cunha Vargas "CANTO LIVRE"
- Melhor Arranjo: SINA MIGRANTE
- Melhor Interpretete Masculino: VÍCTOR HUGO
- Melhor Conjunto Instrumental: ESTRELA GURIA
- Melhor Conjunto Vocal: GRUPEQUIISA
- Melhor Instrumentista: PEDRO FIGUEIREDO
- Melhor Indumentária: GRUPO GUINOLAS

TROFÉUS:

- Terra Viva (Para o Melhor Tema Missionero): CANTO E LAMENTO DE UMA RAÇA DE KENELMO ALVES
- Troféu Carqueja (Ao Melhor Trabalho de Pesquisa): BANZEIRA DE JOSÉ HILARIO RETAMOZZO E JUAREZ CHAGAS
- Troféu Tehé (A Música Mais Bem Humorada): PÃO COM BANHA DE ADAIR ANTUNES E PEDRO HOMERO
- Troféu José Gomes de Souza (Ao Melhor Trabalho em Defesa do Meio Ambiente): CAPÃO DE MATO DE EDSON BECKER DUTRA
- Música Mais Popular: SABE MOÇO DE FRANCISCO ALVES

31C 040 020 660

LADO A (24:00)

1) DESGARRADOS (Troféu e Voto) (Sergio Napp - Mario Barbara Mendes)
MARIO BARBARA E O GRUPO NASCENTES
 2) ESCRAVO DE SALADEIRO (Carção) (Antonio Augusto Fagundes - Euclides Fagundes Filho)
EUCLIDES FAGUNDES NETO E O GRUPO INHANDUY
 3) SO RESTOU (Voto) (José Hilário Retamozzo - Marco Aurélio Vasconcelos)
MARCO AURELIO VASCONCELOS E OS POSTERIORES
 4) RUMOS PERDIDOS (Troféu Missionero) (Vinícius Pinheiro Gomes - Luiz Bastos)
VICTOR HUGO E O GRUPO HORIZONTE
 5) GAITADA (Voto) (Teresa Lima Freitas)
EDSON OTTO E OS CANTORES DO SETE POVOS
 6) REPONTES (Mission) (Diana Camargo e Newton Bastos)
MARIA LUIZA BENTZ E O GRUPO FANDANGO

LADO B (24:29)

1) CANTO LIVRE (Mission) (Colmar Duarte - Armando Vasquez e João Gilvan Leite - Waldi Santana)
CESAR SCOTT (PASSARINHO) E GRUPEQUIISA
 2) ESTRELA GURIA (Voto) (José Alberto Piques - Pez Souza)
PERY SOUZA COM PARTICIPAÇÃO DE ZE FLAVIO PEDRO DE SANTANA JOCELEI PAULINO KLESC
 3) SINA MIGRANTE (Mission Estão) (José Felipe Escobar Brandati)
JOÃO ALMEIDA NETO COM PARTICIPAÇÃO DE ALVARO MARIA JESUS KIM RIBEIRO LUIZ FELIPE DELGADO
 4) DESCOBERTAS (Voto) (Otoriano G. Covello - João Carlos Gomes)
CARLOS MORENO (PAMPAL) E GRUPO SANTA LE
 5) SABE MOÇO (Mission) (Francisco Alves)
LEOPOLDO ASSIS E OS URUCHES
 6) PANDORGIA (Chase) (Nelson Pessano de Souza (Canário) - Humberto Capes Zanatta)
JORGE ANDRE E O GRUPO BOCA DO MONTE

FICHA TÉCNICA
 GRAVADO AO VIVO NO CINEMA PAMPA EM URUGUAIANA
 produtor fonográfico: K-TEL DO BRASIL COM L.T.D.A.
 direção de produção: AIRTON DOS ANJOS
 assistente de produção: BERÉ
 gravação: EGGER
 engenheiro de som: EGON RUDY ALSCHER
 técnico de som: AL TEL
 remixagem e montagem: AIRTON DOS ANJOS E ALFEU
 arte da capa: PECHANSKY E PRUDENCIO
 direção de arte: JUKA

A CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA É UMA PROMOÇÃO DO CENTRO DE TRADIÇÕES GAÚCHAS SINUELO DO PAGO OFICIALIZADA PELA ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL, APOIADA PELA ASSESSORIA DE TURISMO DO MUNICÍPIO, CEREALISTA TOMAZONI LTD, ESCRITÓRIO RURAL IRMÃOS BASTO LTDA, CAIXA ECONÔMICA FEDERAL, PETROLEO IPIRANGA, PLANALTO S/A TRANSPORTES, EXPRESSO MERCURIO, COOPERATIVA AGRÍCOLA MISTA ITAQUAIENSE LTDA.

A CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA DO RIO GRANDE DO SUL TEVE NA PRESIDÊNCIA:

1971	
1972	DR. HENRIQUE DE FREITAS LIMA
1973	
1974	
1975	COLMAR PEREIRA DUARTE
1976	
1977	
1978	
1979	DR. MAURO AYMONE LOPES
1980	
1981	CARLOS ALBERTO DA ROSA

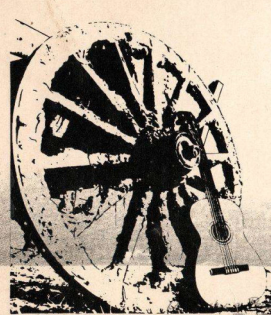
Fabricado e Distribuído por: **EMI-ODEON** Foneg. Ind. e Ent. Del. S.A. Vila Oslen, 150 - 500 Bernardo de Campos - COC. 53.249.940/000311 - São Lourenço de K-TEL, D BRASIL COM LTDA - COC. 46.547.679/000743 - INSC. 81.884.632 - SCDF/DFP. 259 040 420 660

*Elvino,
 passou 30 anos,
 é tempo de fazer ARRAÇÃO.*

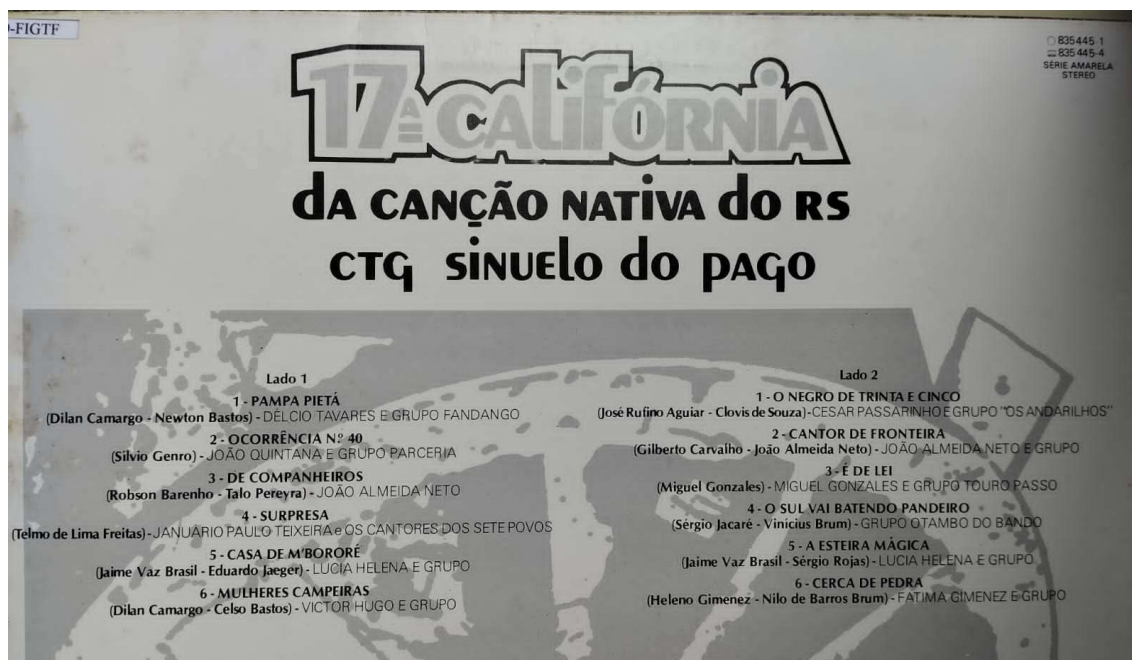
Mauro Aymone Lopes

CALIFÓRNIA

CALIFÓRNIA vem do grego, significa "conjunto de coisas belas. No RS chamaram-se "califórnia" as incursões guerreiras que Chico Pedro fazia, na Cisplatina, afim de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições (1850). Mais tarde "califórnia" passou a designar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais, vocábulo hoje em desuso. Com as significações de "conjunto de coisas belas" e "competição entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios" foi que o nome CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA prevaleceu para seus idealizadores.



Anexo 07 - Encarte da 17ª Califórnia da Canção com a canção "O negro de 35" (1987)



Anexo 08 - Encarte da 23ª Califórnia da Canção com a canção "Campo negro" (1993)

6 - CAMPO NEGRO - Maçambique
Letra e Música: Ivo Ladislau e Carlos Catulpe
Int.: **CLEA GOMES**
Viola e Vocal: Carlos Catulpe
Violão e Vocal: Catulpe Junior
Tambor de Maçambique: Otaviano Gomes Junior
e Mário Duleodato

Melhor Arranjo
A BANDA DOS MARGATOS
Arranjo: **DEOCLECIO TADEU**

Melhor Instrumentista
LUIZ CARDOSO

Melhor Intérprete Vocal
ÂNGELA JOBIM

Melhor Composição Juri Popular
MANGO FEIO



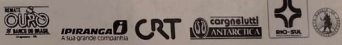
Melhor Tema de Integração Latino-Americana
UM CANTO PARA ATAHUALPA

FICHA TÉCNICA
Produtor Fonográfico: Comercial Fonográfica RGE Ltda
Direção de Produção: Ayrton dos Anjos
Assistente de Produção: Dayse Barreto
Operador de P.A.: Ricardo Vidal
Operador de Monitor: Mario Kleinowski
Roldie: Carlos André, Carlos Edson e Cleomar Ilha
Gravação: Viper Som e Luz
Masterização: Estúdio Eger
Montagem: Paulo João
Ilustração Capa: Fernando Vianna
Arte Final e Composição Contra Capa: Julinho

6-DESALAMBRADOS - Milonga
Letra e Música: Sílvio Genro
Int.: **CÉSAR PASSARINHO**
Bandonion: Doly Costa
Violões: Celso de Campos e Francisco Koller

CALHANDRA DE OURO
O Troféu Máximo da Califórnia,
tem como símbolo a Calhandra,
Ave Canora do Pampa,
espécie de colóvia de dulcíssimo
canto, não superior o cativo, só
cantando na liberdade de seu habitat.

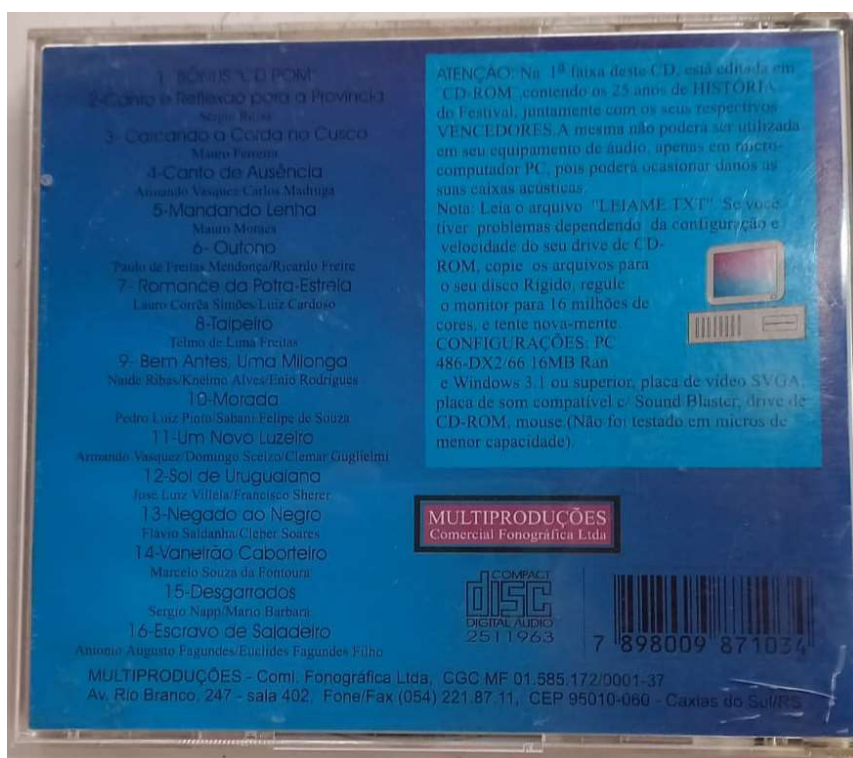
CALIFÓRNIA
Vem do Grego, significa conjunto
de coisas belas. No RS chamaram-se
"Califórnia" as incursões Guerreiras
que Chico Pedro fazia na Cisplatina, afim
de resgatar os bens dos brasileiros lá
radiados que sofram perseguições (1850).
Mais tarde "Califórnia" passou a designar
corrida de cavalos da qual participassem
mais de dois animais, voado hoje em
desuso. Com as significações do "Conjunto
de Coisas Belas" e "Competição entre vários
concorrentes em busca de grandes prêmios",
foi o nome que CALIFÓRNIA DA CANÇÃO
NATIVA prevaleceu para seus idealizadores.



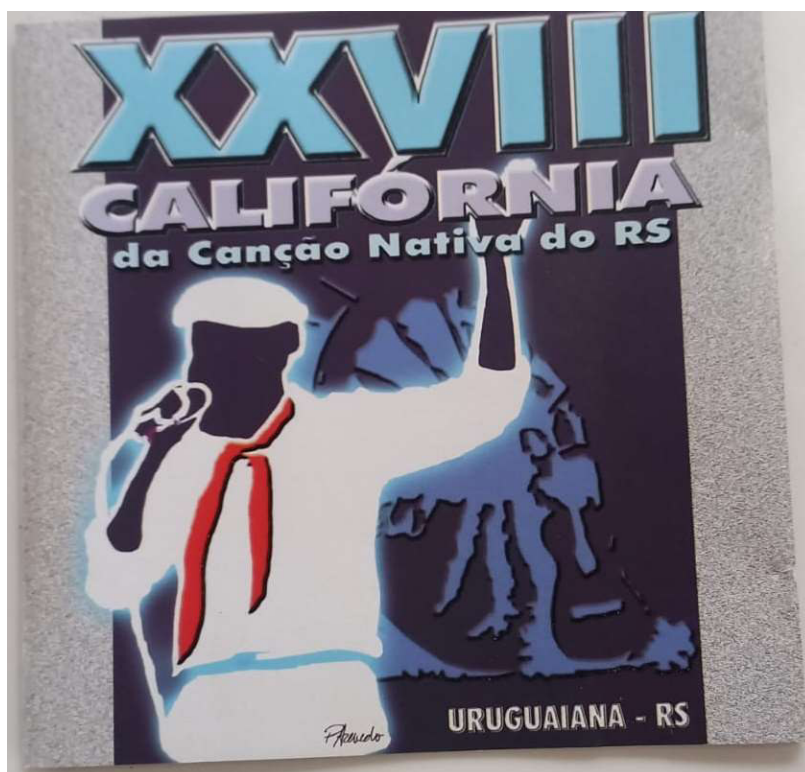
308.6375 738.6375

FABRICADO E DISTRIBUÍDO POR VIDEOLAR DA AMAZONIA S/A - AV.
SOLIMÕES, 505 - DISTRITO INDUSTRIAL - MANAUS - AM - 69000
14.020.280.000-16 - INDÚSTRIA BRASILEIRA - SOB LICENÇA DE
COMERCIAL FONOGRAFICA RGE LTDA - CEC - 81733499000-951 -
SCIPRIANSP 118/79 - MÚSICA E CULTURA - 1994

Anexo 09 - Encarte da 26ª Califórnia da Canção com a canção “Negado ao negro” (1996)



Anexo 10 - Encarte da 28ª Califórnia da Canção com a canção "Tafona" (1998)



Anexo 11 - Encarte da 29ª Califórnia da Canção com a canção “Capitão do mato” (1999)

D-FIGHT

- 1. Poema Não Escrito**
Letra: Tadeu Martins - Música: Lenin Nuñez
Interpretação: Maria Helena Anversa
1º Lugar Linha Livre e Calhorda de Ouro
- 2. Cortinas Da Alma**
Letra: Adão Quevedo - Música: Maurício Marques
Interpretação: Victor Hugo
1º Lugar Linha Riograndense
- 3. Milonga Da Alma**
Letra: Rodrigo Bauer - Música: Luiz Marenco
Interpretação: Luiz Marenco
1º Lugar Linha Campeira
- 4. Milonga Para Constância Soledad**
Letra: Jaime Vaz Brasil - Música: Ricardo Freire
Interpretação: Ivo Fraga
Melhor Letra e Melhor Música Inédita
- 5. Canção De Noivo**
Letra: Vaine Darde - Música: Sabani Felipe de Souza
Interpretação: Sabani Sarati
Canção Mais Popular
- 6. Em Cima Do Laço**
Letra e Música: Mauro Moraes
Interpretação: Joca Martins
- 7. Nas Entrelinhas Do Show**
Letra: Vaine Darde
Música: Mauro Marques
Interpretação: Leo Almeida
- 8. Canção Morena**
Letra: Xirú Antunes
Música: Roberto Luçardo
Interpretação: Roberto Luçardo
- 9. Um Homem Sai A Cavalô**
Letra: Tadeu Martins
Música: Lenin Nuñez
Interpretação: Vinicius Brum
- 10. Sumo De Mim**
Letra: Túlio Urach e Ângelo Franco
Música: Pirisca Grecco e Tukano Grecco
Interpretação: Pirisca Grecco
- 11. Milonga Fronteira**
Letra: Rogério Avila
Música: Ricardo Martins
Interpretação: Joca Martins
- 12. Capitão Do Mato**
Letra: Ivo Ladislau
Música: Pedro Guerra e Kaka Xavier
Interpretação: Kaka Xavier
- 13. O Aveso Do Couro**
Letra: Xirú Antunes
Música: Fernandes Mendes
Interpretação: Roberto Luçardo
- 14. Milonguando A Solidão**
Letra: Erlon Pérciles
Música: Gujo Teixeira
Interpretação: Adilson Moura
- 15. Terra Viva**
Letra: Paulo de Freitas Mendonça
Música: Ricardo Freire
Interpretação: Kaka Xavier

























Anexo 12 - Foto do projeto: Experiências de leitura: cultura, história e estórias

Encontro que trabalhamos a análise da canção “Escravo de Saladeiro” (1981)



Anexo 13 - Foto do projeto: Experiências de leitura: cultura, história e estórias

Dia de uma mostra de cultura gaúcha com apresentações artísticas



Anexo 14 - Foto do projeto: Experiências de leitura: cultura, história e estórias

Dia de uma mostra de cultura gaúcha com apresentações artísticas



Anexo 15 - Foto do projeto: Experiências de leitura: cultura, história e estórias

Dia do encerramento do projeto com visita à Charqueada São João

