

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO - HISTÓRIA, CULTURA E
POLÍTICA
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA POLÍTICA**

LUCAS DO NASCIMENTO RODRIGUES

***“TRÊS GUITARRAS ORIENTALES E UMA GAITA CORRENTINA”:
NOEL GUARANY E SUA MÚSICA MISSIONEIRA ENTRE
GAÚCHOS RIO-GRANDENSES E GAUCHOS PLATINOS.***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**MARINGÁ
2024**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO - EM HISTÓRIA, CULTURA E
POLÍTICA
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA POLÍTICA**

LUCAS DO NASCIMENTO RODRIGUES

***“TRÊS GUITARRAS ORIENTALES E UMA GAITA CORRENTINA”:
NOEL GUARANY E SUA MÚSICA MISSIONEIRA ENTRE
GAÚCHOS RIO-GRANDENSES E GAUCHOS PLATINOS.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Viel
Moreira**

**MARINGÁ
2024**

LUCAS DO NASCIMENTO RODRIGUES

**“TRÊS GUITARRAS ORIENTALES E UMA GAITA CORRENTINA”: NOEL
GUARANY E SUA MÚSICA MISSIONEIRA ENTRE GAÚCHOS RIO-
GRANDENSES E GAUCHOS PLATINOS.**

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 **LUIZ FELIPE VIEL MOREIRA**
Data: 01/10/2024 14:03:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Felipe Viel Moreira
Presidente/Orientador

Documento assinado digitalmente
 **TANIA DA COSTA GARCIA**
Data: 01/10/2024 19:06:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia
Membra Convidada (UNESP)

Documento assinado digitalmente
 **MARCELA CRISTINA QUINTEROS**
Data: 01/10/2024 14:44:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Marcela Cristina Quinteros
Membra do Corpo Docente (UEM – UNIR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Luiz Felipe Viel Moreira, cujas orientações, conversas, conselhos e inspiração, desde a graduação, possibilitaram que este trabalho se tornasse possível.

Ao Departamento de História e ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Estadual de Maringá, sobretudo aos professores, que, durante esses anos, contribuíram tanto para minha formação, conduzindo os olhares, métodos e fundamentos que foram empregados neste trabalho.

Às Professoras Tânia da Costa Garcia e Marcela Cristina Quinteros, que, com seus apontamentos, críticas e correções, contribuíram muito para repensar essa pesquisa que, agora, chegou ao fim.

Agradeço, também, àqueles que possibilitaram o acesso às fontes, que foram imprescindíveis para este trabalho, dentre eles, Chico Sosa, David Cunha e Valter Portalete, cujos trabalhos antecessores abriram o caminho para as pesquisas que agora chegam.

A minha família, pois, em sua humildade, muitas vezes sem nem entender as complexidades da vida acadêmica, à sua maneira, nunca deixou de me apoiar. Também faço um agradecimento especial para minha companheira de todas as horas durante este percurso e na vida, Adriana Dourado.

Gostaria, também, de agradecer a alguns colegas historiadores, que se tornaram amigos e companheiros durante a jornada, além de outras valiosas amizades que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui: André Rocha, Fernando Manarin, Raiza Fávaro, Família Demori, Luiza Fabretti, Giovanna Luizbom e Sheila Pontes.

Agradeço à CAPES, por financiar parte deste trabalho e, não menos importante, à minha “velha” gaita, que, mais do que um instrumento musical, se tornou, nestes dois anos, um instrumento de trabalho, do qual foi possível extrair o sustento desta pesquisa e deste pesquisador.

Por fim, parafraseando *La Negra Mercedes Sosa*, “*Gracias a la vida, que ha me dado tanto...*”

“TRÊS GUITARRAS ORIENTALES E UMA GAITA CORRENTINA”: NOEL GUARANY E SUA MÚSICA MISSIONEIRA ENTRE GAÚCHOS RIO-GRANDENSES E GAUCHOS PLATINOS.

Lucas do Nascimento Rodrigues

Prof. Dr. Luiz Felipe Viel Moreira

Resumo

Historicamente, levando em consideração o contexto, não apenas temporal, como também artístico, a figura de Noel Guarany se fez presente desde o Rio Grande do Sul a outras regiões do Brasil, passando pela Argentina, Uruguai e Paraguai. Com o objetivo de promover sua arte, ele também atuou como um agente da intelectualidade, envolvido em disputas simbólicas e políticas no campo cultural, onde, por meio da música, suscitou questões sociopolíticas de seu tempo. Noel viajou pelos países vizinhos e trouxe consigo a concepção acerca da figura do gaúcho e os ritmos e características da música gauchesca platina, diferentes das conhecidas no Rio Grande/Brasil até então. Assim, a partir da década de 1970, a temática “Missioneira” foi revisitada pela historiografia e, em paralelo, foi representada pelo artista em suas canções, através de um movimento, intitulado “Música Missioneira”. Desse modo, o presente trabalho buscou analisar a obra de Noel Guarany, sobretudo através da perspectiva apresentada por Gutfreind (1998), acerca da matriz lusitana e da matriz platina, observando o quanto a primeira se tornou hegemônica por uma produção intelectual e artística, impulsionada por ações estatais. Assim, procuramos analisar como Noel busca elementos no Prata contrários a essa hegemonia, em paralelo a uma historiografia que revisita a história missioneira, por meio de análises de algumas das músicas do artista e de sua trajetória de vida.

Palavras-chave: História; Gaúcho; Música Missioneira; Noel Guarany; Rio Grande do Sul.

“THREE ORIENTAL GUITARS AND A GAITA CORRENTINA”: NOEL GUARANY AND HIS MISSIONARY MUSIC AMONG GAUCHOS RIO-GRANDENSES AND GAUCHOS PLATINOS.

Abstract

Historically, considering the context, not only temporal but also artistic, the figure of Noel Guarany was present in Rio Grande do Sul, Argentina, Uruguay and Paraguay. With the aim of promoting his music, he also acted as an agent of the intelligentsia, involved in symbolic and political disputes in the cultural environment, where, through music, he raised sociopolitical issues of his time. Noel traveled through neighboring countries and brought with him the conception of the figure of the gaucho and the rhythms and characteristics of platinum gauchesca music, different from those known in Rio Grande/Brazil until then. Like this, from the 1970s onwards, the “Missionary” theme was revisited by historiography and, in parallel, it was represented by the artist in his songs,

through a movement entitled “Missionary Music”. That way, the present work sought to analyze the work of Noel Guarany, especially through the perspective presented by Gutfreind (1998), regarding the Lusitanian matrix and the Platinum matrix, observing how much the former became hegemonic by an intellectual and artistic production, driven by state actions. Thus, we seek to analyze how Noel seeks elements in Prata that are contrary to this hegemony, in parallel to a historiography that revisits missionary history, atwart analyzes of some of the artist's songs and his life trajectory.

Keywords: History; Gaucho; Missionary Music; Noel Guarany; Rio Grande do Sul.

Quisera um dia cantar com o povo
Um canto simples de amor e verdade
Que não falasse em miséria, nem guerras
Nem precisasse clamar liberdade
(Cenair Maicá)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 - A CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO GAÚCHO: ENTRE A LITERATURA E DEBATES INTELECTUAIS.....	9
1.1 O GAÚCHO NA LITERATURA: CRÍTICA SOCIAL E ESCRITA POLÍTICA.	13
1.2 GAUCHISMO: INTELECTUAIS E INSTITUIÇÕES E A VERSÃO “OFICIAL” DO GAÚCHO.	27
CAPÍTULO 2 – NOEL GUARANY: AS MISSÕES, O MISSIONEIRISMO E A MÚSICA MISSIONEIRA.....	41
2.1 O ENTORNO SOCIOCULTURAL MISSIONEIRO	41
2.2 NOEL GUARANY: AS MEMÓRIAS SOBRE SUAS “ANDANÇAS”	54
2.3 NOEL GUARANY E A VIDA POLÍTICA	70
2.4 A MÚSICA MISSIONEIRA DE NOEL GUARANY	77
CAPÍTULO 3 - NOEL GUARANY E SUA OBRA MUSICAL EM DOIS MOMENTOS.....	81
3.1 O DISCO “LEGENDAS MISSIONEIRAS” E A ENTRADA DE NOEL NO MERCADO FONOGRAFICO.	84
3.2 “PAYADOR, PAMPA, GUITARRA”: O QUARTO DISCO DE NOEL GUARANY E A QUESTÃO DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA	101
3.3 A MÚSICA MISSIONEIRA E O NATIVISMO: A RENOVAÇÃO DA MÚSICA REGIONALISTA GAUCHESCA.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS	131
Documentário.....	131
Discografia.....	131
Bibliografia	131

INTRODUÇÃO

Há cerca de treze anos, entrando na adolescência, o autor deste trabalho foi apresentado de uma maneira mais próxima à música regionalista gauchesca, por meio do Centro de Tradições Gaúchas (CTG) Rincão Verde, sediado na cidade de Maringá, no norte do estado do Paraná. Pouco tempo foi o suficiente para que estivesse participando de grupos de danças folclóricas e de bailes, assim como de festivais de poesia, dança e música, motivado, principalmente, pela prática instrumental e por ir se tornando o “gaiteiro”¹ da instituição.

Nesse ínterim, ele pôde conhecer a obra musical dos chamados “Troncos Missioneiros”, sendo eles Noel Guarany, Cenair Maicá, Jayme Caetano Braun e Pedro Ortaça, que, após gravarem um disco juntos com o mesmo título, passaram a ser conhecidos como os quatro “Troncos”, que buscaram, em suas músicas, dar visibilidade à região missioneira do Rio Grande do Sul.

Pouco tempo mais tarde, já cursando a graduação em História, em uma das férias, ele fez uma visita às ruínas das missões jesuíticas, localizadas na província de Misiones, no nordeste argentino. Assim, além de ser a temática de pesquisa durante dois projetos de iniciação científica, o levou a importantes questionamentos que impulsionaram o presente trabalho.

Dentre os questionamentos, podemos elencar que, a partir do conhecimento da historiografia sobre as missões, percebeu-se que, desde a década de 1970, houve um crescimento nas abordagens sobre a temática. Ao mesmo tempo, no campo da música regionalista, aconteceram as primeiras gravações dos músicos que iriam reivindicar a alcunha de “missioneiros”.

Dentre eles, o primeiro a gravar e a idealizar uma espécie de movimento musical foi Noel Guarany, que nos fora apresentado por ser uma música ouvida nos CTG’s, havendo, por si só, uma contradição que levaria a mais questionamentos. Logo, ao pesquisar sua biografia, foi constatado que Noel era contrário aos desígnios do Movimento Tradicionalista Gaúcho e à musicalidade expressa nos CTG’s, que, décadas depois, incorporariam o seu repertório.

Nesse amálgama de contradições e questionamentos, um CTG, do norte do Paraná, sobrevive há quarenta anos em uma região predominantemente colonizada por

¹ Músico que toca gaita, nome dado ao acordeão no sul do Brasil.

paulistas, mineiros e nordestinos, em que se ouve as músicas de um artista que se levantava contrário à própria instituição. Além disso, forja as ideias e as características presentes nas suas canções, em paralelo ao crescimento historiográfico da temática missioneira e, assim, não se fez mais possível dissociar tais elementos.

Dessa forma, passamos a buscar compreender a figura de Noel Guarany, não apenas como um artista que buscava promover sua música, mas como um agente da intelectualidade de seu tempo, envolvido em disputas simbólicas e políticas no campo cultural, sobretudo por meio de uma espécie de “revisão” do passado, que, através da música, suscitava as questões sociopolíticas de seu tempo.

Em diferentes períodos da história, as intelectualidades, por conseguinte, sociedades, revisitam o passado para encontrar nele – ou ao menos fazer crer – interpretações e/ou discursos que, de alguma forma, possam atribuir significados aos dilemas do presente. Eric Hobsbawm (1998, p.23) afirma que esse “passado social formalizado” “tende a ser o tribunal de apelação para disputas e incertezas do presente”.

Ainda, nesse sentido, Maria Helena Rolim Capelato (2016, p.4) complementa que alguns tipos de revisão do passado, sucedem, “frequentemente, por motivações político-partidárias e ocorrem, sobretudo, em contextos marcados por conflitos que provocam exacerbação das emoções”.

Ao olharmos para a história e para a historiografia do Rio Grande do Sul, deparamo-nos com sucessões de gerações que buscaram, no passado, afirmação, compreensão e “soluções” para o seu presente. Essa recuperação, daquilo que é ancestral, não está restrito apenas ao âmbito intelectual/acadêmico, mas é também retratado em esferas como a literatura, a música, dentre várias outras expressões artísticas, que carregam, em si, uma filosofia de produção, bem como fazem um contexto que molda sua razão de ser.

O trabalho de Ieda Gutfreind, intitulado “*A historiografia Rio-grandense*” (1998), dedica-se a analisar as discussões historiográficas ao longo do tempo e, em linhas gerais, defende que o Rio Grande do Sul teve duas matrizes intelectuais. A primeira delas está ligada à dinâmica dos países do Prata – por conta de sua localização geográfica e dinâmica populacional - chamada de matriz platina - e a outra está ligada ao centro do Brasil, almejando integrar o estado mais meridional à história da colonização nacional, batizada de matriz lusitana.

Logo, a autora define que:

à primeira filiam-se os historiadores que enfatizam algum tipo de relação ou de influência da região do Prata na formação histórica sul-rio-grandense e comumente defendem que a área das Missões Orientais, com os aldeamentos jesuíticos do século XVII, compõem a história do Rio Grande do Sul. A outra, a matriz lusitana, minimiza as aproximações do Rio Grande do Sul com a área platina e, conseqüentemente, defende a inquestionável supremacia da cultura lusitana na região (GUTFREIND, 1998, p.15).

Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, houve um grande estímulo à matriz lusitana. Por isso, as elites rio-grandenses, tanto política quanto intelectualmente falando, estavam alinhadas com o grande processo de integração nacional levado à cabo nesse momento. Assim, para essa tarefa, o Rio Grande do Sul deveria, com antigos vínculos platinos, abraçar-se o mais rápido possível.

Desse modo, essa matriz intelectual norteou as produções da época, sobretudo da história, que, por sua vez, registrou suas forças em outras esferas, como a literatura e a música, por exemplo, principalmente acerca da temática do regionalismo, que cresceu no estado em torno da figura do gaúcho.

Com isso, essa visão acaba tornando-se hegemônica e passa a constar nas páginas dos livros, a partir da década de 1930. Assim, com o passar do tempo, adentra o cotidiano das pessoas, por meio da música regionalista, de festivais de canto, dança e poesia, com a rádio e com a chegada da televisão.

Caminhando em uma linha do tempo, o auge dessa influência se dá, expressivamente, nos anos 1980, por meio da evocação e da exaltação da figura do gaúcho e de seu universo rural/regional, moldado em grande medida, conforme os desígnios dessa matriz lusitana. O programa Galpão Crioulo, da RBS, primeira afiliada da Rede Globo, foi criado em 1982 e, ainda hoje, é líder de audiência nos domingos pela manhã, na televisão no Rio Grande do Sul.

O que acontece é que, por vezes, as revisões e visitas ao passado deram vozes a novos sentidos para os problemas do presente. No contexto latino-americano, da década de 1960, com a ebulição de movimentos sociais, seguidos de golpes militares e, conseqüentemente, a resistência e a contestação destes, sobretudo no meio das artes, houve o surgimento de novos movimentos, no nosso caso, em especial, a Música Missioneira Gaúcha, de Noel Guarany.

Noel Fabrício Borges do Canto da Silva (1941-1998), nasceu em Bossoroca, que, na época, era distrito do município de São Luiz Gonzaga, que, junto ao nome do padroeiro – um padre jesuíta – traz consigo os resquícios e a memória da época colonial. Ademais, a região foi cenário das missões jesuíticas, com os índios Guarani, abrigando uma das

sete reduções que hoje estão em território brasileiro, dentre as mais de trinta espalhadas entre o Paraguai e a Argentina.

A localidade de origem de Noel, que adotara o nome artístico “Guarany”, em alusão aos povos nativos habitantes das missões, fica na Região Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, fazendo divisa com a Argentina, mais especificamente com a província de Corrientes – muito tradicional na música folclórica argentina – sendo cortada pelo Rio Uruguai.

Em contrapartida, ao discutir fronteiras culturais, como “a história da fronteira entre os diferentes atores do Rio da Prata”, Jacques Leenhardt (2002, p. 29-30) traz à tona a questão: “Onde está a fronteira?” e completa dizendo que, mais do que os limites, isso diz respeito “sobretudo como os modos de vida e culturas se constroem ou sobrevivem apesar dos recortes que os atravessam, e constituem, à sua maneira, um espaço diferente daquele que tentam definir os Estados, um Estado de cultura mais do que dispositivos estatais de proteção”.

Assim, nosso personagem/objeto e sua trajetória traz consigo as características do habitante de uma “fronteira cultural”, evidenciando as contradições dessa condição, sobretudo, no âmbito intelectual. Ainda que nascido em território brasileiro, esteve muito mais integrado à dinâmica do Rio da Prata. Mesmo nascido no estado do Rio Grande do Sul, filho do lusitanismo, que se foi impondo, cresceu na região das missões, filha do platinismo.

Seu pago de origem foi um dos principais entraves para a intelectualidade de matriz lusitana borrar o passado platino, ganhando, a partir dos anos 1960, novos significados, em uma historiografia que passou a evidenciar o uso coletivo da terra, o protagonismo indígena, entre outras questões, suscitadas pela conturbada conjuntura política da época.

Nesse sentido, ganhou também na voz de Noel Guarany uma dessas “revisões”, em um contexto de uma música regionalista gauchesca, existente há décadas, principalmente com o aval do Movimento Tradicionalista Gaúcho – instituição que criou a imagem “oficial” do gaúcho – influenciada pela música caipira do centro do país. Na contramão, Noel viajou pelos países vizinhos e trouxe consigo, não somente outra concepção acerca da figura do gaúcho, mas, principalmente, os ritmos e características da música gauchesca platina, diferentes das conhecidas no Rio Grande/Brasil até então.

Sua região de origem, muito mais próxima da Argentina do que da própria capital de seu estado, foi o aspecto que Noel buscou evidenciar em sua arte. Assim como, a partir

da década de 1970, a temática “Missioneira” foi revisitada pela historiografia e, em paralelo, foi representada pelo artista em suas canções, através de um movimento, intitulado “Música Missioneira”.

Desse modo, ele buscou criar um “regionalismo dentro do regionalismo”, tendo entre suas principais características, para além da exaltação da região missioneira, uma busca pela identidade latino-americana, sobretudo com os países do Rio da Prata – até então negada pelo tradicionalismo.

O título desse trabalho, aqui apresentado, foi extraído de uma das canções de Noel, e ilustra como o artista expressa a busca pela integração. Isso como se a região missioneira fosse a porta de entrada para estes dois mundos: lusitano e platino:

Na baixada do manduca
Hay reboição de *china*
Três guitarras orientales
e uma gaita *correntina*
e um biriva rio-grandense
com toadas lisboínas
(GUARANY, 1976)

Por isso, o presente trabalho buscou analisar a obra de Noel Guarany, sobretudo através da perspectiva apresentada por Gutfreind (1998), acerca da matriz lusitana e da matriz platina, observando o quanto a primeira se tornou hegemônica por uma produção intelectual e artística, impulsionada por uma ação estatal. Assim, procuramos analisar como Noel busca elementos no Prata contrários a essa hegemonia, em paralelo a uma historiografia que revisita a história missioneira.

Uma ressalva a ser feita é quanto ao uso “generalista” do termo “Prata” e/ou “platino”. Conforme assinalamos acima, ao analisar estritamente a historiografia, Gutfreind (1998) definiu as duas matrizes, lusitana e platina, e nos deu fundamentos para pensar a dissertação como um todo. Por outro lado, conforme se verá no decorrer do estudo, muitas vezes são trazidas as influências “platinas” na obra musical de Noel (o que é certo, por conta de sua ampla circulação). Dentro desse universo platino, que é vasto e repleto de regionalismos, vale destacar que as maiores influências na musicalidade do artista provêm, mais especificamente, da região do “*litoral argentino*”, entre os rios Paraná e Uruguai, compreendendo as províncias de Corrientes, Entre Rios, Santa Fé e Misiones.

Além de suas músicas, analisadas a partir de dois registros fonográficos, os LPs “*Legendas Misionieras*” (1971) e “*Payador, Pampa, Guitarra*” (1976), discorreremos

sobre a trajetória do artista como um todo e suas viagens pelos países do Prata. Em contrapartida, revelamos, também, os seus posicionamentos, principalmente, sobre questões sociopolíticas, comuns para uma música engajada como a do período, a exemplo da “*Nueva Canción Latino-americana*”.

Como fontes de pesquisa para o corpus deste trabalho, além dos LP’s mencionados acima, contamos com as memórias de Noel, deixadas em uma espécie de autobiografia, contidas no livro “*Noel Guarany: Destino Missioneiro*”, organizado por Chico Sosa (2019). Ademais, também foi utilizado o documentário de David Cunha “*Minhas Andanças - Noel Guarany*” (2021) e, também, do livro de João Sampaio, “*A música missioneira gaúcha: a gênese, o criador e a criatura*” (2022), por meio da memória de seus amigos e familiares.

A temática regionalista gauchesca é permeada pela luta e construção de modelos idealizados de “tradições”. Nesse sentido, ao analisar a série de visitas e resgates do passado, sobretudo acerca da figura do gaúcho, é útil pensarmos no conceito de “*Tradição Inventada*”, cunhada pelo historiador Eric Hobsbawm em sua obra “*A invenção das Tradições*” (1997). Para o autor, “a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSBAWN, 1997, p.12).

Nessas disputas acerca do passado e, principalmente, de seus simbolismos, foi fundamental aproximar-nos da discussão feita por Pierre Bourdieu (1989) em “*Poder Simbólico*”, visto que:

O poder simbólico é um poder que aquele que lhe está sujeito dá aquele que o exerce, um crédito com o que ele o credita, uma *fides*, uma *auctoritas*, que ele lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe (BOURDIEU, 1989, p. 188).

Nesse sentido, pudemos pensar a figura de Noel Guarany como um agente, na disputa dos diferentes modelos de projetos de poder simbólicos crescentes, entre as décadas de 1960 e 1980, bem como de suas tradições, que eram reinventadas no universo artístico gauchesco rio-grandense, do qual o artista não escapa com seu “missioneirismo”.

Por se tratar de um trabalho realizado em um programa de Pós-graduação, com a linha de pesquisa destinada à História Política, tais reflexos se fazem muito presentes durante o trabalho como um todo. René Remond (2003, p. 444) nos traz que “não há setor ou atividade que, em algum momento da história, não tenha tido uma relação com o

político”. Além de que, “nada seria mais contrário à compreensão do político e de sua natureza que representá-lo como um domínio isolado: ele não tem margens e comunica-se com a maioria dos outros domínios”.

Com a finalidade de examinarmos, de maneira mais profunda, a obra/trajetória de Noel Guarany, se fez necessário voltar um pouco no tempo o recorte da pesquisa. Isso implicou pesquisar a constituição da figura do gaúcho, personagem que foi cantado, não só por Guarany, mas sim pela música regionalista como um todo.

Isso posto, o primeiro capítulo se dedica a análise da construção da figura do gaúcho a partir do século XIX e sua inserção à matriz lusitana, que se tornou hegemônica ao longo do século XX. Destarte, neste primeiro momento do trabalho, ainda não discutimos a obra/trajetória de Noel Guarany em si, mas sim os elementos fundamentais para compreendê-la. Uma analogia ao que diria o próprio Martín Fierro de José Hernández (2009), no primeiro verso de *La Vuelta* (1879): “Atención pido silencio/ y silencio a la atención/ que voy en esta ocasión/ a mostrarles que a mi historia/ le faltaba el mejor”.

O segundo capítulo da pesquisa diz respeito à trajetória de Noel Guarany, às memórias acerca de suas viagens pelo Prata e a sua procura por “criar” o movimento da “Música Missioneira”, na busca pela integração latino-americana. Além disso, pesquisamos sobre sua relação com a vida política, em paralelo aos movimentos da intelectualidade, que, naquele momento, revisitaram a história missioneira, atribuindo-lhes um novo sentido. Uma postura similar ao duo uruguaio Los Olimareños, como deixaram claro em sua canção *El Clinudo* (1972): “Al modo de Martín Fierro/ Aquel que no tuvo igual/ Voy a cantar opinando/ Como él gustaba cantar”.

Por fim, no terceiro e último capítulo, trabalhamos com a obra musical de Noel Guarany, por meio da análise de dois LP’s, gravados em momentos distintos de sua carreira, com o intuito de observar as mudanças e as diferenças no que tange às questões estéticas, políticas e intelectuais, quando comparados. Assim, revela-se o cenário musical regionalista gauchesco como um todo, bem como a entrada dos trabalhos de Guarany nesse mercado. Uma estrela fugaz, que seguramente poderia declamar como Fierro em *La Vuelta* (1879), justamente em seu último verso: “Mas naides se crea ofendido,/ pues a ninguno incomodo;/ y si canto de este modo/ por encontrarlo oportuno/ no es para mal de ninguno/ sino para bien de todos”.

CAPÍTULO 1 - A CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO GAÚCHO: ENTRE A LITERATURA E DEBATES INTELECTUAIS.

O termo gaúcho, ou *gaúcho*, faz alusão, em seu sentido mais estrito, ao habitante rural do bioma Pampa, transcendendo as fronteiras do extremo sul do Brasil, todo o Uruguai e parte da Argentina, sendo um arquétipo social componente das histórias dessas nações desde os tempos coloniais.

Com o processo de consolidação dos estados nacionais, paulatinamente, a figura do gaúcho foi passando da integração da sociedade para as páginas dos livros, sendo concebido, conforme os anseios de cada nação, o que, por vezes, acabou por marcar uma alteridade entre o “gaúcho brasileiro” e o “*gaucho* platino”.

No caso brasileiro, ou sul-rio-grandense, tem um ponto ainda mais específico, pois o termo passou a ser utilizado como gentílico, para o estado todo, em um processo de construção e integração à dinâmica nacional brasileira.

Por outro lado, se faz necessário compreender os processos que envolveram as construções e as legitimações que levaram os sentidos múltiplos atrelados a figura do gaúcho. Dentre os diversos fatores e agentes envolvidos nesses processos, aqui elencaremos e discutiremos alguns, sobretudo, relacionados, em maior ou menor medida, às questões políticas e como elas, por sua vez, influíram em tais processos.

Um dos principais agentes da construção do imaginário acerca da figura do gaúcho é a literatura. Nesse sentido, analisaremos, neste capítulo, algumas obras e intelectuais envolvidos em sua produção, assim como instituições responsáveis por suas publicações.

Para além disso, abordaremos, também, instituições fundadas que acabaram por ser as principais agentes do debate intelectual a respeito, não só da literatura, como também da história e do folclore gauchesco, indo desde entidades ‘autônomas’, até de políticas de Estado.

1.1 O GAÚCHO NA LITERATURA: CRÍTICA SOCIAL E ESCRITA POLÍTICA

Como sabemos, com o alvorecer do século XIX, vieram os processos de independências das, até então, colônias latino-americanas. As independências por si só não resolveram os dilemas das sociedades em questão, pelo contrário, acabaram por resultar em novos conflitos em que as elites locais se digladiaram em busca de estabelecer seu projeto político de poder para a nação.

Tangencialmente a essas disputas que se davam nos nascentes Estados, cabe destacar os litígios envolvendo o Império Brasileiro e a Província Cisplatina, anexada em 1820. Como desdobramento, houve o levante em 1825 contra o Brasil. Imediatamente “a Argentina declarou apoiar o movimento, com o fim de reincorporar a Banda Oriental às Províncias Unidas do Rio da Prata. Tal atitude levou o Império Brasileiro a declarar guerra à Argentina, iniciando-se a guerra Cisplatina” (PESAVENTO, 1982, p.37).

Após a independência da Banda Oriental, que viria a ser o futuro Uruguai, os conflitos internos da região não cessaram, sobretudo na dicotomia entre os partidos *Blanco* e *Colorado*. Na Argentina, o mesmo se passa com a disputa de poder entre unitaristas e federalistas. Nesse contexto

De 1848 a 1851, desenvolveu-se a luta contra Oribe no Uruguai e, de 1852 a 1853, a luta contra Rosas na Argentina. A esses conflitos se seguiram outros, na década seguinte, quando o Brasil ingressou na luta contra Aguirre, que, no Uruguai, se opunha ao governo de Venâncio Flores (1864-65). Tal conflito desembocou na Guerra do Paraguai, desenvolvida entre os anos de 1865 e 1870 (PESAVENTO, 1982, p.52).

Tratando-se do Rio Grande do Sul, para além do envolvimento em disputas com os vizinhos platinos, mencionados acima, litígios internos não faltaram. Citando dois deles, temos: a Revolta Farroupilha, guerra civil travada entre 1835 e 1845, contra o governo imperial brasileiro; e a Revolução Federalista, entre 1893 e 1895, sendo um conflito em que se disputava a hegemonia de um dos dois modelos republicanos em questão, para o recém sistema instaurado no Brasil.

É importante entender de onde saíam seus combatentes, nesse contexto da região platina, permeada por conflitos armados, mais especificamente onde hoje se localiza o centro da Argentina, o Uruguai e o sul do Brasil. Boa parte da mão de obra bélica utilizada nessas guerras vinha dos habitantes rurais dos pampas, o arquétipo local, conhecido como Gaúcho – habitantes de um mesmo eco sistema.

Por se tratar de uma zona de fronteira, a metade sul do atual Rio Grande do Sul teve sua distribuição de terras atrelada a militares, que tinham os homens sob seu comando mais do que a mão de obra para as lidas das estâncias, geralmente no trato com o gado, mas também soldados em potencial, que eram convocados a cada conflito, a exemplo dos mencionados acima.

No caso dos vizinhos platinos não era diferente. Um grande contingente de *gauchos* era mobilizado nos conflitos, sejam eles de caráter interno, de defesa das

fronteiras ou de sua expansão, sob o comando de líderes conhecidos como *Caudillos*, que têm seus arquétipos mais conhecidos nas figuras dos argentinos Facundo Quiroga e Juan Manuel Rosas.

É nesse contexto de duplo caráter, se assim podemos dizer, entre as lides rurais e as lutas armadas que a literatura molda a figura do gaúcho, trazendo, em maior ou menor medida, os ideais políticos dos autores ou de grupos de poder a eles vinculados.

Assim, um dos objetivos deste capítulo é analisar, por meio do discurso literário, como a figura do gaúcho foi moldada, conforme os ideais políticos vigentes no contexto de sua produção. Seja isso, por meio de uma construção/legitimação de uma imagem idealizada, heroica, ou ainda como uma crítica social, denúncia ou manifesto contrários às políticas do momento, como veremos a seguir.

Ao pensar a literatura gauchesca, de produção no Brasil, ao final do século XIX, teríamos uma gama de obras e autores sul-rio-grandenses a serem relacionados e analisados, a exemplo dos membros e obras nucleadas na Sociedade Paternon Literário, surgida na cidade de Porto Alegre, em 1868, sobretudo através de sua revista que circulou entre 1869 e 1879.

Por outro lado, a obra “*O gaúcho*”, de José de Alencar, lançada originalmente em 1870, nos chama a atenção para a análise proposta por alguns aspectos. Dentre eles, podemos destacar a origem do autor cearense, que produz a obra praticamente sem conhecer o Rio Grande do Sul. A partir disso, podemos entender o caráter da obra, no sentido de uma busca de integração nacional, relacionada ao contexto de sua escola literária de origem: o Romantismo.

Considerando que “o romantismo volta-se às origens quase imemoriais da nação, desenhadas por pintores e literatos com tintas e cores mais vibrantes que aquelas de seu passado histórico” (ZALLA, 2010, p.2), vemos aspectos importantes do cenário sociopolítico, em que o autor esteve inserido, que acabaram por refletir nos moldes do personagem proposto por Alencar. Jocelito Zalla analisou “*O Gaúcho*”, através do conceito de “Romantismo Político”, indicando que:

no Brasil, como sabemos, o romantismo literário vigente, também, no século XIX, deu os primeiros passos na longa caminhada em direção à nação. Nesse sentido, podemos citar o escritor José de Alencar como um dos precursores da

tarefa, seguida por gerações de intelectuais, de conferir à unidade política do país (por muito tempo frágil e, portanto, contestável) imagens de um passado comum, diverso, mas integrado (ZALLA, 2010, p.2).

Para além da estética literária do Romantismo, entendemos que a trajetória pessoal do autor, inserida e envolvida no contexto político de sua época, deixou suas marcas expressas na figura do Gaúcho descrita em sua obra.

José de Alencar teve uma carreira política, sendo deputado provincial no Ceará, pelo Partido Conservador, além de ocupar o cargo de Ministro da Justiça, de 1868 a 1870. É válido ressaltar que, o período em que Alencar foi Ministro da Justiça, terminava o maior conflito que o Império brasileiro esteve inserido: a Guerra da Tríplice Aliança, ou Guerra do Paraguai² (1864-1870).

Há de se considerar que a Guerra da Tríplice Aliança emerge do contexto da Guerra do Uruguai, em que o Império brasileiro se alia ao *Partido Colorado*, em sua disputa contra os *Blancos*, apoiado pelas Províncias do Rio da Prata. Para além disso, há todo um passado de relações do Império Brasileiro na região, desde a anexação da Cisplatina, sua perda e a independência como solução.

A relação entre brasileiros e uruguaios está muito presente no romance “*O Gaúcho*”, de uma forma, ao nosso ver, muito particular: cabe aos uruguaios, mais especificamente, na figura do personagem “Barreda”, ser o vilão da trama, que assassina o pai do protagonista da obra. O pai, João Canho, tem sua propriedade invadida por “quatro castelhanos orientais”, que perseguiram um conhecido ser. É narrado que “no meio dessa existência tranquila, a asa negra da desgraça roçou pela casa de João Canho. Foi em Maio de 1820”, onde, em meio a uma luta braçal, o oriental “de um salto caiu no terreiro e cravou a lança nas costas de João Canho” (ALENCAR, [1870] 1978, p.56-58).

Ainda que não seja citado especificamente, Alencar, ao deixar explicitado o ano em que se passaram estes fatos (1820), nos dá margem para relacionarmos com o contexto histórico/político passado nesses anos, pois é o período em que está ocorrendo a anexação da Província Cisplatina, ou banda oriental – atual Uruguai – ao Reino Unido do Brasil. Isso nos faz pensar sobre uma representação do conflito, através dos personagens castelhanos orientais “vilões”, no sentido de que, posteriormente, o Brasil acaba perdendo o domínio sobre a Banda Oriental.

² Guerra da Tríplice Aliança, Guerra do Paraguai, ou Guerra Guazu são diferentes nomes dados ao mesmo conflito.

Outro aspecto em que o conturbado contexto político vem à tona, na obra, é sobre a Revolta Farroupilha. O conflito foi um levante contra as forças do Império do Brasil e é pano de fundo para a trama do romance de Alencar. O principal líder dos revoltosos, o general Bento Gonçalves, ganha um sentido heroico e bravio na trama, como podemos ver no excerto a seguir:

O coronel Bento Gonçalves da Silva, veterano da Guerra da Cisplatina e comandante da fronteira de Jaguarão e Bagé, era então o homem mais respeitado de toda a campanha do Rio Grande do Sul. Franco e generoso, bravo como as armas, vazado na mesma têmpera de Osório e Andrade Neves, montado a cavalo como o Cid campeador, era Bento Gonçalves o ídolo da campanha (ALENCAR, [1870] 1978, p.19).

Na sequência da trama, é mencionado que D. Juan Lavalleja, caudilho uruguaio, que era prisioneiro de Bento Gonçalves, tenta coagi-lo com ideais separatistas, dizendo que “no momento em que Bento Gonçalves quiser, o Rio Grande do Sul será um Estado independente como a Banda Oriental”. Em contrapartida, recebe como resposta os seguintes dizeres do militar rio-grandense: “Sou brasileiro; nasci cidadão do império, e assim hei de viver, enquanto houver liberdade em meu país, porque para mim a liberdade não é uma burla para enganar o povo, mas o primeiro bem, que não se perde nem desonra, e não se tira sem traição” (ALENCAR, [1870] 1978, p.23).

Como vimos, a partir do exposto, entendemos que Alencar, membro do Partido Conservador do Império, ao escrever o romance “*O Gaúcho*”, no contexto de um Romantismo, que emergia na busca de um nacionalismo, acaba por buscar um novo sentido para a Revolta Farroupilha.

Ao invés de uma “condenação” de um levante contra o Império, há a busca de heroicizar seu principal líder e relegar todo caráter separatista à influência platina, novamente, vilã, porque houve a anistia a todos os envolvidos, no que foi a maior revolta enfrentada nessa nova fase de um Brasil pós-independente.

Nesse sentido, na busca de uma integração nacional, era necessário incorporar a distante província Rio-grandense ao centro do império, sobretudo, no contexto de produção da obra, pois se dava no período da Guerra do Paraguai, onde os “soldados” gaúchos tiveram um papel importante.

Assim, vemos em “*O Gaúcho*”, de Alencar, os reflexos de um uso político do passado, moldando o arquétipo do homem rural dos pampas, conforme os anseios

nacionalistas emergentes, no final do século XIX, na tentativa de uma desvinculação com as heranças e de relações com o Prata.

Se tratando da região do Prata, em 1872, dois anos após o lançamento de “*O Gaúcho*”, José Hernández lançava, na Argentina, a obra de literatura gauchesca que se tornaria a mais conhecida: “*El Gaucho Martín Fierro*”. O poema épico de Hernández, para além de tipificar a figura do gaúcho, traz um retrato social com uma crítica, envolvendo o contexto ideológico sobre os rumos da consolidação daquela nação no mesmo período. A obra refletia sobre o novo cenário, com as ações que eram sentidas no pós-guerra, sobretudo, pelas camadas mais baixas da população.

Na Argentina, durante o governo do caudilho Juan Manuel Rosas, seu opositor, Domingo Faustino Sarmiento, escreveu a obra “*Facundo: Civilização e Barbárie*” (1997), lançada em 1845. Utilizando-se da figura do caudilho Facundo Quiroga, Sarmiento teceu uma crítica tenaz ao caudilhismo, considerando que os *gauchos* e os indígenas representavam a Barbárie, que impedia o desenvolvimento da nação rumo à Civilização, vendo, na imigração europeia, a solução para derrotar o suposto atraso. Posteriormente, em 1868, Sarmiento chega à presidência Argentina e, naturalmente, começa a levar a cabo seu projeto de poder, no qual via, nos *gauchos*, a barbárie a ser combatida.

Nos tempos que transcorria a presidência de Sarmiento, bem como terminava a grande guerra, na qual a Argentina participava, José Hernández, criador de *Martín Fierro*, seria um opositor de Sarmiento e defensor da causa dos *gauchos*. Por meio de seu personagem, ele fez um retrato social, que mostrava as arbitrariedades sofridas pelo verdadeiro construtor da nação.

O arquétipo moldado por Hernández traz um *gaucho* com um certo caráter heroico, bravio, que, muitas vezes, para defender sua honra, acaba se envolvendo em brigas e duelos e sofre com as mazelas impostas, tudo isso, retratando o contexto social do período.

Ao analisar “*Os setores populares frente ao desenvolvimento do capitalismo na província de Córdoba 1861-1914*” (1999), Luiz Felipe Viel Moreira, por meio de processos criminais, identificou que “diante das barras dos tribunais viram-se implicados a ampla maioria da população crioula, gaúchos/paisanos nômades ou sedentários, das mais diversas regiões da província e por diferentes situações” (MOREIRA, 1999, p.41). É trazido também que a punição dada a essas pessoas consistia no envio:

para a atividade militar nos fortes espalhados pelas linhas de fronteira em sua luta contra o índio, situação que não se restringiu unicamente a esta “categoria delitiva”. Ante o menor tipo de infração penal por parte destes gaúchos/paisanos nômades ou sedentários, quer fosse por brigas, brigas com morte ou roubos, o corrente foi o mesmo tratamento para todos os seus envolvidos (MOREIRA, 1999, p.47).

É nesse contexto que se passa a trama do personagem Martín Fierro, que é enviado para o serviço militar na fronteira, sofrendo abusos de poder, sendo colocado pelos “militares” em tarefas alheias ao serviço bélico que havia sido designado, até que, depois de três anos, sem perspectiva alguma, acaba desertando e se tornando um fugitivo. Após várias situações conflituosas e de fuga e, ao se encaminhar para o final da trama, a solução que Martín Fierro encontra é sair dessa sociedade e se refugiar além da fronteira, isto é, junto aos índios.

De certo modo, semelhante a trajetória de José de Alencar, José Hernández também constituiu uma carreira política, se tornando deputado e, depois, senador. Por outro lado, diferente de Alencar, paralelo à trajetória política de Hernández, podemos ver a mudança de ideias expressas nos destinos do personagem por ele criado.

Em 1879, não mais seguindo aos últimos caudilhos federalistas, mas já deputado e fazendo parte do novo poder nacional, que se consolidava na nascente República Argentina, Hernández publica “*La Vuelta de Martín Fierro*”, uma continuação da saga. Na primeira parte, Martín Fierro apresenta os *gaúchos*, em sua ode pela liberdade, aos quais sobra as franjas da sociedade, junto aos indígenas, para assim preservar sua forma de vida.

Em *La Vuelta*, o processo é o oposto. As rápidas mudanças na sociedade argentina, ao longo da década de 1870, refletem em uma poesia que passou a priorizar o trabalho disciplinado. Fierro deixa a vida com os indígenas e retorna a sua terra para se reintegrar à sociedade. No decorrer da trama, ao voltar, Martín reencontra seus filhos e dá uma série de conselhos a eles, que, ao final, decidem todos mudar de nome e buscar novos rumos. Na nova concepção de Hernández, em *La Vuelta*, o *gaucho*:

Es el pobre en su horfandá
de la fortuna el desecho,
porque naides toma á pecho
el defender á su raza;
debe el gaucho tener casa,
Escuela, Iglesia y derechos
(HERNÁNDEZ, [1879] 2009, p.268).

Nesse sentido, podemos ver como a trajetória política do autor e sua mudança de ideias o fez mudar os rumos de seu personagem, dando um novo sentido para a figura do gaúcho. Assim, considerar-se que

El Hernández de 1879 no es el de 1872; en la misma medida que el gaucho Martín Fierro de la primera parte del poema no es el mismo de la segunda. En 1872 Hernández es el ciudadano proscrito, en rebeldía, que busca refugio fuera de su orbe natural, repelido por potencias hostiles... En 1879 Hernández ha vuelto a Buenos Aires y ha aceptado que – por lo menos en las apariencias – ha ocurrido un cambio en la comunidad que antes aherrojara. (LARRAYA, 1987, p.74).

Portanto, podemos ver, até aqui, como duas obras de literatura gauchesca refletiram as ideias políticas de seus autores, imbuídas dentro do contexto social de sua época, no final do século XIX, tendo as ideologias influenciado diretamente na construção da figura do gaúcho.

De um lado temos José de Alencar, recorrendo aos usos do passado, como uma ferramenta para afirmação de um projeto de integração nacionalista e, de outro, temos José Hernández, construindo um personagem, que tem como cenário o contexto social de seu tempo presente, sendo, de certo modo, porta-voz de suas ideias políticas, inclusive, demonstrando suas mudanças de discurso. De qualquer forma, podemos visualizar essa relação de uma literatura sendo escrita de ideias políticas.

Ao adentrar o século XX, essa característica não seria perdida, pelo contrário. No Rio Grande do Sul, a partir do contexto da proclamação da República do Brasil, em 1889, uma série de agitações tomou conta do Estado, sendo que a implantação do regime republicano “implicou a adoção de uma forma de governo autoritária, inspirada na república ditatorial de Comte.” Um dos principais nomes nesse processo foi o de Júlio de Castilhos, “o ideólogo e estadista máximo deste período inicial de implantação da República, foi praticamente o único autor da Constituição Estadual de 14 de julho de 1891” (PESAVENTO, 1982, p.77).

O governo de Castilhos sofreu uma forte oposição, capitaneada, principalmente, pela figura de Gaspar Silveira Martins, que conformava o grupo alcunhado de “federalistas”, que, “adotando a ideia parlamentar, opuseram-se, no plano local, a Castilhos, e no Plano Federal, ao governo de Floriano Peixoto” (PESAVENTO, 1982, p.78).

O forte contraste entre as propostas de forma de governo levou a mais uma luta armada, onde os gaúchos novamente pegaram em armas e protagonizaram uma guerra

civil de extrema violência, chamada, oficialmente, de Revolução Federalista, também conhecida como Revolução da degola.

O conflito que se iniciou em 1893 findou em 1895, com a promessa do governo republicano aos federalistas de que “seria revista a constituição, no sentido de que se impedisse a reeleição sucessiva do presidente do Estado (promessa que não se efetivou)”. O que aconteceu, de fato, foi a consolidação do modelo republicano de base autoritária no estado, onde o PRR (Partido Republicano Rio-grandense) monopolizava o governo (PESAVENTO, 1982, p.79).

Em 1898, o consolidado líder republicano Júlio de Castilhos passaria o governo para seu herdeiro político, que se tornaria sinônimo de poder no estado, se mantendo no governo por 5 mandatos, em um período de 25 anos, e à frente do PRR por 4 décadas: Antônio Augusto Borges de Medeiros. “Apoiando-se nas tradições positivistas, Borges deu seguimento à obra de Castilhos, consolidando no estado o regime republicano autoritário e centralizado” (PESAVENTO, 1982, p.79).

Dentre o período que compôs essa “era borgista”, entre 1898 e 1928, pode-se assinalar como características de governo que

A ação centralizadora e autoritária de Borges se complementava com a disciplina, hierarquia e rigidez da máquina partidária. Altamente burocratizada, a estrutura administrativa era dominada pelo princípio da fidelidade partidária, assim como o funcionamento do coronelismo no Estado baseava-se também na orientação positivista do governo de Borges. A filiação ao partido, a fundamentação hierárquica da ordem social e o reconhecimento pelo Governo do poder de mando dos fortes foram elementos centrais da legitimação do borgismo (PESAVENTO, 1990, p. 38).

É certo que todo esse período do governo borgista não passaria ileso de oposição, dentro da qual, nesse contexto, novamente, a expressão literária gauchesca foi utilizada como instrumento de denúncia social e escrita política.

Um ex-companheiro de partido de Borges de Medeiros, Ramiro Barcellos, após atritos com o modelo borgista e ao aderir à dissidência, adota o pseudônimo de Amaro Juvenal e publica a poesia “*Antônio Chimango*” (1915), que satiriza a figura de Borges e faz críticas ao seu modelo autoritário de administração.

A obra traz, em sua estrutura, algumas similaridades com *Martín Fierro*, o que pode nos demonstrar uma certa influência do texto de Hernández na literatura gauchesca do sul do Brasil, pois “sabe-se que, dos títulos platinos, ao menos *El Gaucho Martín Fierro* alcançou grande popularidade no sul do Brasil. Há relatos de que seus versos,

desde muito cedo, eram lidos em voz alta nos serões galponeiros rio-grandenses” (ZALLA, 2022, p.208).

As similaridades com o texto platino se dão pelo fato de que a estrutura textual também é composta em versos, que são narrados, em linguajar campeiro, por um personagem, o Lautério, que conta, através de seus versos, críticos e satíricos, a história de “Antônio Chimango”:

Na mão do triste Chimango
O arvoredado está no mato
O gado é só carrapato
O campo cheio de praga
Tudo depressa se estraga
No poder de um insensato.

Os açudes arrombados,
As invernadas abertas;
As varges estão desertas
Onde o gado andava em pontas;
E ali só fazem contas
Por debaixo das cobertas

Dizem até que o chimango
Apesar de Batizado
Vive como renegado
E deixou de ser Cristão
Que tem outra religião
Na qual anda enfeitado

Com a tal religião nova
Tudo é possível fazer;
Basta o Chimango querer
E não há mais embaraço
Quem Resmungo vai pra o laço
Pois a regra é obedecer

E assim, tudo na Estância
Vai mermando devagar
Tudo de pernas pra o ar
Nem tem mais vergonha a gente
Mas o chimango, contente
Que é coisa de admirar!

E tudo mais em S. Pedro
Vai morrendo, pouco a pouco
A manotaços e a sôco
Rolando pra um abysmo
Pois c’o tal positivismo
O home inda acaba louco.
(JUVENAL, 1915, p.57-59).

Como se pode notar, por meio de alguns aspectos do excerto acima, Barcellos faz a analogia da administração de Borges de Medeiros no Estado, com a administração de “Antônio Chimango”, na fictícia “Estância de São Pedro”, criticando as condições em que se encontrava, em referência aos descontentamentos sociais ocorridos no estado no período, visto que, no plano social, “a situação não se apresentou tão calma”. Para além disso, ainda critica a ideologia positivista, sendo que ela “desempenhava o papel de contornar o conflito social a fim de possibilitar o desenvolvimento de acumulação privada de capital” (PESAVENTO, 1982, p.81).

Apesar da característica opositora do texto de Ramiro Barcellos – ou Amaro Juvenal – essa não foi a única tendência da literatura gauchesca no período. Logo, concomitantemente a isso, um autor, que se tornaria um dos mais afamados dentro da temática gauchesca brasileira, também estava produzindo: João Simões Lopes Neto.

Também conhecido como Simões Lopes Neto (1865-1916), era natural da cidade de Pelotas, na parte austral do estado do Rio Grande do Sul, localidade que foi, sobretudo, no século XIX, o principal eixo econômico do Estado, por conta das charqueadas estabelecidas na região, voltadas ao abastecimento interno e à exportação da carne salgada.

O autor em questão era filho da elite charqueadora pelotense, levando o nome de seu avô, influente nos negócios da charqueada e na política dos tempos Imperiais, filiado ao Partido Conservador e que levava alcunha de Visconde da Graça.

O período em que Simões Lopes Neto viveu e, conseqüentemente, produziu sua obra, é marcado por várias mudanças, não só no quadro político, conforme mencionado anteriormente, com a Proclamação da República e sua implantação no estado de modo autoritário, mas também por mudanças significativas no quadro econômico.

Um dos fatores de grande impacto foi a abolição da escravidão e a vinda massiva de imigrantes europeus para o Rio Grande do Sul, que contribuiu para o declínio das charqueadas, pela questão da mão de obra, e mudou o eixo econômico do estado, da metade sul, para a capital e seus arredores, sobretudo em direção ao planalto e à serra.

O que deve ser considerado, todavia, é que do ponto de vista da oligarquia regional a imigração não atendia os seus interesses nem vinha solucionar seus problemas uma vez que os imigrantes vinham trabalhar para si e não resolver problemas de falta de braços na pecuária (PESAVENTO, 1982, p.47).

Nesse processo, o comércio proveniente da instalação das zonas de imigrantes foi um grande fator para o acúmulo de riquezas e a adentrada dos modos de produção capitalistas no estado, sendo que “é possível observar sua marcha ascensional em termos de acumulação de capital, desde a venda rural até a constituição de grandes casas de comércio de importação e exportação em Porto Alegre” (PESAVENTO, 1982, p.49).

Nesse sentido, é importante destacar, também, que o surgimento da indústria se liga às atividades de giro de capital via comércio, haja vista que “o comerciante enriquecido diversificou paulatinamente suas atividades, aplicando o capital não só na indústria como em empresas de navegação, bancos, companhias de seguros, loteamentos hotéis” (PESAVENTO, 1982, p.49).

O que nos cabe destacar, dentro desse contexto, é que, para além do declínio econômico, do modelo que enriqueceu a oligarquia, da qual era proveniente Simões Lopes Neto, e a paulatina mudança do eixo de Pelotas para Porto Alegre, o que acaba por acontecer é o início de um processo de relativo e paulatino desaparecimento da figura do gaúcho dos campos, em um contexto de cada vez mais industrialização, em detrimento das atividades pecuárias. Nesse sentido, o momento era propício para a fabricação de uma memória histórica e a construção de um folclore gauchesco, prática que Simões se dedicou, conforme apontou Zalla (2022), na “fabricação do Rio Grande gaúcho”.

As obras de Simões Lopes Neto, que se tornariam mais conhecidas, ainda que postumamente, são “*Contos Gauchescos*”, publicados originalmente em 1912, que consiste em uma série de pequenos contos e causos narrados por um personagem, gaúcho, veterano, chamado Blau Nunes, onde conta suas peripécias em meio às lides de campo e fatos históricos da região sul. Além disso, tem-se, também, a obra “*Lendas do Sul*”, publicada originalmente em 1913, que traz, em sua narrativa, algumas lendas que figuram entre os principais itens do folclore gauchesco.

Dado o contexto, as obras de Simões se inserem em um processo de “domesticação do gaúcho”, dado “o clima positivista que, a partir do advento da República, tomara conta da classe política rio-grandense e de seus intelectuais mais destacados”, que levou ao “empenho em liberá-las de preconceitos e estigmas, como o caráter rebelde do gaúcho, se tornara necessidade perante o consenso republicano da ordem como caminho para o desenvolvimento” (ZALLA, 2022, p.154).

A exemplo disso, podemos ver o excerto do “*chasque do Imperador*”, contido na obra “*Contos gauchescos*”, onde o personagem Blau Nunes narra que

Quando foi do cerco de Uruguaiana pelos paraguaios em 65 e o Imperador Pedro II veio cá, com toda a frota da sua comitiva, andei muito por esses meios, como vaqueano, como chasque, como confiança dele; era eu que encilhava-lhe o cavalo, que dormia atravessado na porta do quarto dele, que carregava os papéis dele e as armas dele (LOPES NETO, 2020 [1912], p.132).

Como podemos observar, brevemente, “assim como os autores precedentes, Simões Lopes Neto versa sobre os fatos políticos, personagens da elite militar-estancieira, aspectos da economia ganadeira e usos e costumes do gaúcho” (ZALLA, 2022, p. 123).

A tendência de narrativa do gaúcho como protagonista dos fatos históricos formadores do estado e da pátria permanecem. Em contrapartida, a partir do processo de “domesticação”, não é mais o gaúcho rebelde, libertário, a exemplo do modelo protagonizado por *Martín Fierro*, mas, agora, um gaúcho ordeiro, leal e bom funcionário, para cumprir as lidas designadas no modelo de produção cada vez mais imponente.

Outro fator a ser observado, nas obras de Simões, é que sua narrativa

adere à abordagem republicana mais tradicional, que reforçava a origem lusitana da população local, em tripla via migratória: a) os luso-brasileiros paulistas que caçavam o gado selvagem (e indígenas para escravização) no território ao longo do século XVII; b) os militares portugueses que recebiam terras na zona dos campos neutrais, já no século XVIII; c) os açorianos transferidos pela coroa para a região como maneira de garantir a posse e a ocupação da província depois do Tratado de Madrid (1750) e da Guerra Guaranítica (1750-1756) (ZALLA, 2022, p.124-125).

Como vimos, a produção regionalista gauchesca de Simões Lopes Neto traz consigo aspectos sociopolíticos contundentes, onde a figura do gaúcho passa a ser reproduzida através de uma abordagem mais folclórica, dentro da nova ordem econômica e republicana, tendo de ser incorporado à sociedade, sendo produto de uma memória histórica.

Para além disso, outro fator de suma importância é a questão de dar uma origem lusitana ao gaúcho, que “evidencia uma tendência de longa duração na memória pública da região: patrulhar a fronteira no plano simbólico. O *lusitanismo* rio-grandense, que se encontrava em gestação, também será componente perene de vigilância” (ZALLA, 2022, p.127).

A questão da origem lusitana do gaúcho sul-rio-grandense fica muito evidente como tendência literária e historiográfica, que iria ganhar mais força nos anos 20, apesar de que “antes de ser apropriado pela escrita da história, a partir da década de 1920 o

lusitanismo rio-grandense era uma posição ideológica recorrente no discurso político” (ZALLA, 2022, p.130).

Isso ganha força nesse período, principalmente pelo fato de a elite política gaúcha estar se lançando ao poder nacional, com o substituto e herdeiro político de Borges de Medeiros, no Governo Estadual, sendo o nome à frente da FUG (Frente Única Gaúcha): Getúlio Vargas.

Um dos principais trabalhos que demonstra a dualidade entre a existência e a hegemonia de uma matriz lusitana da história/literatura rio-grandense, em detrimento de uma matriz platina, é o de Ieda Gutfreind, em sua obra “*A Historiografia Rio-Grandense*” (1998). Ao estudar a historiografia sul-rio-grandense, Gutfreind lembra que, intelectualmente, a Província/Estado tinha um forte vínculo à dinâmica do Prata e isso fazia com que se dividisse, de certo modo, entre duas vertentes, principalmente historiográficas: a matriz lusitana e a matriz platina. Logo, tem-se que:

os últimos anos da década de 1920 marcaram o esforço político do Rio Grande do Sul para alçar-se à liderança nacional. Como numa cruzada cívica, políticos, intelectuais, sejam escritores, jornalistas ou historiadores, tanto da matriz platina quanto da matriz lusitana, concorreram para projetar o Rio Grande do Sul no Brasil. O esforço dos historiadores foi bastante grande. Iniciaram pela base, definindo uma identidade e se caracterizando historicamente (GUTFREIND, 1992, p.30).

Com o golpe de 1930 e com a chegada de um Rio-grandense, pela primeira vez, à presidência do Brasil, mais do que nunca, era necessário integrar o Rio Grande do Sul ao centro do país. Nesse processo, a matriz lusitana acabou sendo favorecida e incentivada, pois era um meio de “marcar uma alteridade com os países do Prata, afastando eventuais suspeitas de estrangeirismo”, além fazer “as vezes de atestado de brasilidade” (ZALLA, 2022, p.130), como um meio de abrigar o gaúcho, dando uma origem lusa e rompendo com a matriz platina”.³ Nesse sentido:

resgatava-se, assim como já se fizera com a Revolução Farroupilha, uma história lusitana e brasileira para o Rio Grande do Sul. O Estado passava a ter uma história vinculada a Portugal. Segundo a versão, as terras sulinas desde sempre estiveram vinculadas à Coroa lusa (GUTFREIND, 1992, p.65).

³ Sobre os principais nomes de uma historiografia de matriz lusitana, Gutfreind (1998, p.45) assinala que “Aurélio Porto é tido como o lançador dessa tendência historiográfica que se intensifica a partir dos anos 20, Souza Docca dá continuidade e desloca o discurso, tornando-o mais convincente, Othelo Rosa expande e aprofunda a matriz lusitana, cabendo a Moysés Vellinho seu aprimoramento linguístico e literário, finalizando sua trajetória”.

Outro marco fundamental, nesse contexto, foi a comemoração do centenário da Revolta Farroupilha, em 1935, marcado por uma grande exposição festiva, em que se rememorava a “história” do povo gaúcho. Nesse processo de construção de identidade, “uma tendência muito difundida pelos intelectuais rio-grandenses foi a da “glorificação do gaúcho. Esta talvez seja uma das características que melhor expressam a visão que a classe dominante agropecuarista apresentava de si mesma para a sociedade” (PESAVENTO, 1980, p.67).

Sendo assim, cada vez mais a matriz lusitana foi se tornando hegemônica, dando um passado português e um presente vinculado à dinâmica nacional. Com isso,

uma das características básicas é o enaltecimento de um passado guerreiro, onde o historiador busca nas lutas fronteiriças com os castelhanos vitórias grandiosas, lances de heroísmo e, dominando o cenário do pampa, “verdadeiro campo de batalha”, encontra-se a figura altaneira, viril e destemida do gaúcho, “centauro dos pampas”, “monarca das coxilhas” (PESAVENTO, 1980, p.67).

Como mencionado, esse processo não se manteve restrito à produção historiográfica, encontrando eco, também, na literatura. Uma das obras em que encontramos esses aspectos é a trilogia “*O Tempo e o Vento*”, escrita por Érico Veríssimo, sobretudo em sua primeira parte “*O continente*”, lançada em 1949. Em sua totalidade, Veríssimo faz, de certo modo, uma epopeia do povo gaúcho, entremeando seus personagens em meio a fatos históricos, por um recorte temporal de quase duzentos anos.

Considerando os pressupostos trazidos por Gutfreind, de uma hegemonia da matriz lusitana, principalmente a partir de 1930, frisando, também, o ano de lançamento de “*O Continente*”, em 1949, para além do grande aspecto histórico envolvido em seu enredo, é plausível considerarmos que Veríssimo tenha bebido da vertente historiográfica de matriz lusitana para escrever suas obras, haja vista que se encontram em suas narrativas tais características.

Para além disso, o momento de sua produção, fins da década de 1940, marca um certo retorno do regionalismo, que havia sido desestimulado e, até mesmo, suprimido pelo Estado Novo Vargasista (1937-1945), em detrimento da unidade nacional, a exemplo da queima e da abolição das bandeiras estaduais, em 27 de novembro de 1937.

Na Narrativa de “*O Continente*”, iniciando a saga através da estirpe dos “Terra”, residentes do Rio Grande do Sul no século XVIII, Veríssimo deu à família uma origem

portuguesa, bem como os retratou como migrantes provenientes da Capitania de São Paulo:

Dona Henriqueta olhava desconsolada para a velha roca que estava ali no rancho, em cima do estrado. Era uma lembrança de sua avó portuguesa e talvez a única recordação de sua mocidade feliz. Casara com Maneco Terra na esperança de ficar para sempre vivendo em São Paulo. Mas acontecera que o avô de Maneco fora um dos muitos bandeirantes que haviam trilhado a estrada da Serra Geral e entrando nos campos do Continente, visitando muitas vezes a Colônia do Sacramento. (VERÍSSIMO, 1979, p.78).

Para além das origens portuguesas, outra característica que aparece, através da saga da família Terra, é a rivalidade com os castelhanos, que, na trama, invadem, saqueiam, matam os homens da família e abusam sexualmente da personagem Ana Terra. Na sequência, em um trecho que Ana se encontra com viajantes que estão passando pela propriedade, é dito que o viajante:

Olhou em torno, viu o rancho destruído, as sepulturas, tornou a encarar as mulheres e perguntou: - Mas o que foi que aconteceu por aqui, ainda que mal pergunte? Ana contou-lhe tudo. O desconhecido escutou num silêncio soturno e, quando a mulher terminou a narrativa, ele cuspinhou e disse por entre dentes: - Castelhanada do inferno! (VERÍSSIMO, 1979, p.128).

Esse aspecto de antagonismo com os platinos não se restringe ao enredo da família Terra, na saga. Em capítulos posteriores, datando a época de 1828, o protagonista da obra Capitão Rodrigo Cambará, contando suas proezas militares, fala sobre sua presença no Uruguai, em combate às forças do líder charrua, hoje herói nacional de seu país, José Artigas: “Entre em Montevideu em 1817 com as forças do Gen. Lecor... Não tivemos culpa. O governo da Banda Oriental pediu a proteção do nosso. Estava malito, porque o Artigas andava fazendo estripulias por lá” (VERÍSSIMO, 1979, p. 176-179).

Já em outro trecho, completa que “o direito mesmo era a nossa gente nunca tirar o fardamento do corpo nem a espada da cinta... O castelhano está aí mesmo. Hoje é Montevideu. Amanhã Buenos Aires. E Nós aqui no Continente sempre acabamos na dança” (VERÍSSIMO, 1979, p. 176-179).

Como podemos observar, a publicação de “*O continente*” reflete o debate intelectual, estimulado pelas ideias políticas nacionalistas emergentes na década de 1920, na busca de uma integração do Rio Grande do Sul ao cenário nacional, promovendo uma exaltação do gaúcho, que retorna, em fins da década de 1940, após o fim da supressão ao regional pelo Estado Novo varguista.

O resultado disso é a produção de um gaúcho que figura como um personagem criado conforme os anseios da nação: branco – nem mestiço como o *gaucho* platino –, de origem lusa, estancieiro, com um passado militar honroso em defesa de sua pátria, sobretudo no tocante ao antagonismo aos vizinhos platinos.

Érico Veríssimo não foi o único a criar uma trilogia com temática gauchesca. Cyro Martins escreveu a *“Trilogia do Gaúcho a Pé”*, composta pelas obras *“Sem Rumo”* (1937), *“Porteira Fechada”* (1944) e *“Estrada Nova”* (1954), porém com características literárias distintas.

Ao contrário de *“O Tempo e o Vento”*, na *“Trilogia do gaúcho a pé”*, não há a utilização de um passado longínquo com narrativa de forma gloriosa, na exaltação da figura do gaúcho, mas sim um retrato social desse arquétipo no alvorecer das mudanças econômicas do século XX. No processo de industrialização capitalista e do avanço da urbanização, os gaúchos acabavam deixando os campos, já sem o cavalo e agora a pé pelas cidades em busca de um salário.

Nos livros de Cyro Martins, não se vê uma sequência cronológica mesmo na trama dos personagens. Cada obra traz uma narrativa distinta, com personagens diferentes, todas tendo, entretanto, um enredo em comum: gaúchos que são forçados a deixar os campos, tendo as terras onde moram compradas ou sendo expulsos. Ao mudarem para a cidade, acabam marginalizados nas periferias em situação de miséria, sem conseguir ocupação, o que leva aos pequenos delitos para a subsistência. Esse é o caso do personagem João Guedes, que integra o livro *“Porteira Fechada”*.

Guedes já não era mais jovem ao ser expulso do campo que arrendava, por terem sido vendidos a um latifundiário. Ao se mudar para a cidade, não encontra emprego e acaba tendo que vender os poucos pertences que trouxera consigo, conforme é narrado:

Guedes saiu a passos trôpegos pelo caminhozinho pedregoso, levando os seus arreios de campeiro para vender ao primeiro que lhe desse vinte ou trinta mil-réis. Cortava assim o último tento que o prendia à vida passada. Curvava-se à fatalidade, cedendo a um desígnio doloroso de gaúcho “de a pé” (MARTINS, [1944] 2001, p.113).

Naturalmente que a venda dos pertences não iria o manter por muito tempo. Logo depois, Guedes se vê novamente em dificuldades e acaba por se envolver em um roubo de ovelha, para o consumo da carne e para o comércio da lã, mas acaba sendo preso. Sua detenção não se manteve por muito tempo e, ao sair da prisão, a situação de sua família encontrava-se ainda mais grave. “Fazia agora dois meses que se achava em liberdade,

porém, se considerava mais prisioneiro que nunca. Tinham sido dois meses terríveis, esses. Perdera a filha, vendera o cavalo, vendera os arreios, Maria José secava a cada dia, passava fome” (MARTINS, [1944] 2001, p.113).

Ainda dentro de um enredo semelhante, com dilemas parecidos, na obra “*Estrada Nova*”, Cyro Martins apresenta o contexto político do momento (no cenário mundial, o início da guerra fria), trazendo, através dos personagens, um retrato do imaginário social de medo do comunismo, representados na trama pelos coronéis latifundiários e suas esposas religiosas. Após a esposa do personagem Coronel Teodoro e suas colegas ficarem sabendo de uma hipotética invasão comunista “as devotas atarantaram-se imaginando morticínios iminentes e horrorosos: cabeças de padre enfiadas em taquaras, igrejas transformadas em estrebarias, virgens violadas, credo, o próprio tinhoso solto no mundo!” (MARTINS, [1944] 2001, p.213).

Conforme discorremos acima, vê-se na “*Trilogia do gaúcho a pé*” um retrato social do Rio Grande do Sul, após 1930, em que centenas de moradores do campo, em meio ao processo de urbanização e estímulo à industrialização, acabaram marginalizados nas periferias de grandes cidades. Além disso, de um modo quase satírico, Martins não deixou de fora as ideias políticas correntes, retratando o medo e o estímulo no combate ao comunismo, o que chegou a ser política de Estado do governo Vargas.

Em contrapartida, ao comparar a produção de Érico Veríssimo com a de Cyro Martins, vê-se abordagens diferentes. Enquanto temos o primeiro autor produzindo uma certa epopeia em prosa dos gaúchos, através de um uso do passado, Cyro Martins está fazendo um retrato social e uma crítica ao novo modelo econômico-social da entrada do capitalismo nos campos, onde os gaúchos perdiam suas terras e postos de trabalho e acabavam pela periferia das cidades.

De maneira geral, buscamos observar, nesse tópico, como a literatura gauchesca foi fundamental no processo de criação/legitimação do discurso e do imaginário envolvendo o gaúcho, na Argentina – como trouxemos brevemente a obra de Hernández – e, sobretudo, no Rio Grande do Sul.

Para além disso, observamos como essa produção literária foi influenciada e moldada, em maior ou menor medida, pelas ideias políticas no contexto de sua produção, no ambiente de formação dos Estados Nacionais brasileiro e argentino, no final do século XIX, com “*O gaúcho*”, de Alencar (1870), e “*El gaucho Martín Fierro*”, de Hernández (1872). Seja isso, nos embates da implantação da primeira República no Brasil e seus reflexos no Rio Grande do Sul, com “*Antônio Chimango*”, de Amaro Juvenal (1915), ou

os “*Contos Gauchescos*”, de Simões Lopes Neto (1912). Por fim, também podemos citar as obras integrantes de trilogias, no cenário do emergente golpe de 1930 e sua conseguinte política de industrialização, na literatura de Érico Veríssimo em “*O Continente*” (1949) e na “*Trilogia do Gaúcho a pé*”, de Cyro Martins (1937, 1944, 1954).

O que se observa, por meio da análise, é que, se durante o processo da produção literária gauchesca, em diferentes períodos e modelos políticos, acabou por se criar, legitimar e reafirmar, principalmente através dos usos políticos do passado, sobretudo no Rio Grande do Sul, a figura de um Gaúcho herói, branco, de origem lusa e com nobrezas militares em defesa da pátria brasileira.

Ainda que tenhamos obras que fazem uma crítica sociopolítica mais contundente, como no caso de Hernández, Amaro Juvenal e Cyro Martins, principalmente no caso dos dois primeiros autores, não destoam tanto do mito do gaúcho. Apenas Cyro Martins se relaciona com esse mito de uma forma mais distinta, de certo modo, desmistificando-o com a figura do Gaúcho a pé.

Seria ingenuidade se ignorássemos os demais fatores imbuídos na produção das obras, como escolas literárias e demais características pessoais dos autores que contribuíram para o formato de seus escritos. Por outro lado, o que consideramos, também, é que os fatores sociopolíticos elencados têm, pelo menos, uma parcela significativa de importância e influência na produção literária gauchesca, que, conforme entendemos, não deixa de ser uma crítica social e uma escrita política.

1.2 GAUCHISMO: INTELECTUAIS E INSTITUIÇÕES E A VERSÃO “OFICIAL” DO GAÚCHO

As discussões e construções acerca da figura do gaúcho não ficaram restritas ao campo literário. Muito pelo contrário. Entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do XX, há um processo multifacetário de consolidação de instituições, sejam elas de cunho intelectual, como editoras e institutos, ou de convívio social, como agremiações, que terão, em comum, a promoção e/ou exaltação do gaúcho que, paulatinamente, passava de ser social para figura mitológica/folclórica.

Na última década do século XIX, duas importantes agremiações foram criadas, nos dois principais centros da época, no Rio Grande do Sul. Em 1898, é fundado o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, sob liderança principal de João Cezimbra Jacques, um militar,

veterano da Guerra da Tríplice Aliança, que também produziu obras sobre a temática regionalista. Os moldes do Grêmio, naturalmente, eram de forte tradição militar, e que

aparentemente se comportava mais como um clube de letrados colecionistas e sociedade de baile aberta a um público mais amplo. Era composto por militares e profissionais liberais, com algum tipo de adesão afetiva ao mundo rural, geralmente ocupados com o registro e a salvaguarda de tradições consideradas periclitantes (ZALLA, 2022, p.76).

Em 1899, em Pelotas, surge a União Gaúcha, sociedade semelhante ao Grêmio Gaúcho, de Porto Alegre, era “constituída pelos filhos da elite latifundiária; costumava realizar festividades cívicas práticas ou rituais, de inspiração campeira, em comemorações públicas ou recepções a visitantes ilustres” (ZALLA, 2022, p.76). Em 1901, João Simões Lopes Neto, o renomado autor regionalista mencionado anteriormente, tomou posse como presidente da entidade.

Em maior ou menor medida, podemos dizer que as instituições mantiveram contato e um certo apoio do Partido Republicano Rio-grandense, o que, no período, de certo modo, era sinônimo de apoio do Estado, dado o longo tempo em que o bloco de Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros se mantiveram no poder. Cezimbra Jacques também foi um dos fundadores do PRR e seu “folclorismo cívico” contava com apoio oficial, sendo que todas as suas ações “pra consolidar o Grêmio Gaúcho eram noticiadas e celebradas no jornal do Partido”, o periódico *A Federação* (ZALLA, 2022, p.176).

Em 1900, *A federação* deu ampla divulgação para o primeiro grande evento da entidade, uma cavalcada realizada nos arredores da cidade, fato que provavelmente explica o público de cerca de 7 mil assistentes. A descrição da festa deixa claro que o aparato estatal foi mobilizado para a organização do espaço, provendo os desérticos prados do atual bairro Menino Deus de equipamentos públicos, incluindo um pavilhão central para abrigo das principais autoridades e seus familiares. Dele, acompanharam a dramatização o Presidente Borges de Medeiros, e o líder do PRR Júlio de Castilhos (ZALLA, 2022, p.176).

O aparato estatal não ficou restrito a apenas apoiar tais instituições civis. Ao passo que o governo republicano se consolidava sob o mando de Borges de Medeiros, ocorriam também a criação de instituições públicas, sobretudo a partir das primeiras décadas dos anos 1900, que estiveram envolvidas no processo de criação de uma memória oficial do Estado do Rio Grande do Sul, pautada, é claro, nos ideais do bloco político hegemônico do poder local, tendo como uma de suas principais bandeiras o mito do gaúcho-herói, na

legitimação e defesa do território luso-brasileiro, em sua fronteira meridional. Nesse sentido:

a criação de organismos públicos de gestão da memória, sistematicamente implantada por Borges de Medeiros, punha em prática de adequar o passado aos imperativos políticos enfrentados pelo partido Republicano naquele momento. A associação do projeto político e constitucional castilhistas ao modo de vida de uma campanha submetida ao fogo cruzado das guerras de fronteira revelava-se, ao término de uma sangrenta guerra civil, útil para legitimar a orientação positivista dada ao republicanismo local (NEDEL, 2005, p.63).

Alguns exemplos que podemos citar, nesse caso, são: a criação do Museu Júlio de Castilhos, em 1903, e do Arquivo Público, fundado em 1906. Em contrapartida, uma instituição que tomaria, de certo modo, a frente das discussões intelectuais, envolvendo tais questões no estado, é o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS), fundado em 1920.

O IHGRGS ganha grande expressividade pelo seu caráter proto-acadêmico, se assim podemos dizer, envolvido na produção intelectual, trazendo as características de “especialização da erudição histórica”. Nesse período, entre os anos vinte e trinta, “os afiliados locais dessa ‘academia’ trataram de adequar a região por eles fabricada à imagem de uma nação que fora definida segundo o modelo produzido no campo das elites letradas diretamente envolvidas com a construção do Estado imperial”. Para além disso, “o protocolo de escrita da história regional passava necessariamente pelo fio condutor da política, obra da galeria dos heróis militares e desbravadores do território” (NEDEL, 2005, p.397).

A partir disso, cabe-se considerar a existência e a aplicação ideológica de que um “patrulhamento exercido dentro do IHGRS sobre a historiografia respondia ao velho desafio de construir uma memória histórica integradora para um estado secessionista e tardiamente incorporado ao domínio português”, tendo como prioridade, “provar sua lusitanidade, realçando a participação de “gaúchos” na expulsão dos invasores castelhanos de Rio Pardo e Rio Grande, nas guerras Cisplatina e do Paraguai”, assim como “transmutar os ímpetus autonomistas da rebelião farroupilha em “ideais de liberdade” supostamente herdados da própria progénie lusitana” (NEDEL, 2005, p. 125).

É necessário considerar as agitações políticas do momento, sendo que a década de 1920, no Rio Grande do Sul, é marcada, não só pela conturbada Revolução de 1923, levante contrário ao governo de Borges de Medeiros e suas sucessivas reeleições, mas

também pelo “nacionalismo ascendente e o esforço de grupos políticos gaúchos em se lançarem à liderança nacional” (GUTFREIND, 1998, p.29).

Nesse sentido, “uma vez mais a história estava a serviço da política de uma forma direta e imediata”, sendo que os agentes ligados ao IHGRS “a tomaram como escudo e bandeira de batalha”, de modo que “os discursos revelaram a aparência que os historiadores desejavam lhes dar. A prática de sua construção comprovou sua utilização a serviço de um programa político, econômico e social” (GUTFREIND, 1998, p.29).

Dentro desse contexto de intelectuais e instituições reunindo esforços, sobretudo no final da década de 1920, em busca de uma unidade política com foco no poder nacional, pautando seu discurso através dos usos do passado, não podemos deixar de citar o papel expressivo, nesse processo, de uma instituição privada: a Livraria do Globo.

Fundada em 1883, sediada em Porto Alegre, a livraria/editora ganhou grande notoriedade na produção intelectual sul-rio-grandense, sobretudo na primeira metade do século XX, a ponto de seu endereço, na então Rua da Praia, se tornar um dos principais pontos de encontro de intelectuais, políticos e demais figuras influentes do período.

Como temos buscado demonstrar até aqui, no Rio Grande do Sul, “os regionalismos político e literário se encontraram com certa frequência. Não seria difícil mapear as relações entre a produção letrada e a política profissional na região desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX”, mas “foi na década de 1920 que a elite intelectual local assumiu sistematicamente, pela produção erudita, a tarefa de legitimação ideológica dos projetos político-partidários rio-grandenses” (ZALLA, 2015, p.314).

Dentro desse contexto, a Livraria do Globo se destaca por ter sido, quase que exclusivamente, a principal detentora das produções regionalistas do período, sendo que de “1926 a 1930, somente a Globo publicou pelo menos 16 novos títulos literários, entre poesia e prosa narrativa, com alguma referência a assuntos do Rio Grande”. Além disso, “também vale a pena citar a reedição pela Globo, em 1926, dos dois livros de ficção de Simões Lopes Neto, *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), em volume único” (ZALLA, 2015, p.315), que propulsionaram a “fama” do autor regionalista, postumamente.

Um dos nomes, que estava dentre os influentes frequentadores do grupo da livraria, seria o de Getúlio Vargas. Almejando o poder nacional, com a criação da Frente Única Gaúcha (FUG), na “marcha aliancista empreendida no período 1928-1930, os intelectuais alinharam-se firmemente à campanha pela condução do governador e

companheiro de conversas de porta na Livraria do Globo ao palácio do Catete” (NEDEL, 2005, p.66).

Com isso, a Livraria do Globo preponderava seu papel de uma literatura politizada, apoiando o projeto de poder da FUG, pois “a medida que o nome de Vargas ganhava força para encabeçar a chapa de oposição ao governo federal, novos esforços de propaganda eram realizados”, se utilizando, mais uma vez, dos usos do passado, revisitado, como justificativa para os projetos políticos do presente, sendo que “às vésperas da Revolução de 1930, o mito da Revolução Farroupilha seria mobilizado para atualizar o discurso de crise característico da barganha entre as elites locais e o poder central” (ZALLA, 2015, p.317).

Se a década de 1920 foi de grande efervescência para a temática regionalista, do ponto de vista historiográfico, com o IHGRS, e literário, com a Livraria do Globo, a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, trouxe novos rumos para o regionalismo gaúcho.

Nos primeiros anos de seu governo, Vargas “continuou apoiando a política cultural rio-grandense”, principalmente, no período que compreendeu sua chegada ao poder nacional, até a realização da grande Exposição de Comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935.

Nesse ínterim, “resgatou-se uma Revolução Farroupilha com intuítos republicanos e federativos, negando-se qualquer aproximação com os movimentos revolucionários platinos” (GUTFREIND, 1998, p.194), legitimando, cada vez mais, um Rio Grande do Sul luso-brasileiro.

A Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, realizada em Porto Alegre, em 1935, foi o marco simbólico mais expressivo deste processo de consolidação do bloco político rio-grandense no poder nacional. Assim, isso transcendeu os moldes de um evento regional, contando com “3.080 expositores de sete estados e de setores importantes da economia do Rio Grande do Sul, além da participação de representantes do Uruguai, Paraguai, da Argentina e Itália, distribuído em dezessete pavilhões” (SANTOS, 2018, p.58).

Nesse sentido, pode-se entender a realização da exposição como uma tentativa que não deixava de tentar reproduzir, em uma perspectiva local, o antigo Pavilhão Universal do Rio de Janeiro, em 1922, de modo a tentar expor uma modernidade do estado, referenciado na idealização do passado farroupilha.

Ainda que a exposição tivesse um caráter comercial, por ser organizada principalmente pela Federação da Agricultura do Estado do Rio Grande do Sul (FARSUL), ela se destacou, também, pelos aspectos culturais/ideológicos, respaldados intelectualmente pelo IHGRGS, principalmente pela figura do historiador Walter Spalding.

Jogava-se um processo. A um tempo, buscava-se ostentar a riqueza e a modernidade do presente, procurando a legitimação no passado, em uma marcha pela integração do Rio Grande ao cenário nacional. Não obstante, para um público interno, construía um sentido: “através das festividades e textos em periódicos o evento falou aos gaúchos como algo que liga e o diferencia do restante dos estados da federação, mas sempre os considerando brasileiros e patrióticos” (SANTOS, 2018, p.78).

Nesse contexto, a Exposição do Centenário Farroupilha marcou, de forma expressiva, a concepção “oficial” que o bloco político Rio-grandense, que estava no poder, necessitava impor a respeito da Revolta Farroupilha, baseados nos anseios do presente, de um Rio Grande Brasileiro, integrado à dinâmica nacional. Desse modo, a alusão ao conflito buscava exprimir o republicanismo de seus líderes

em um momento no qual o projeto de República passava por uma ruptura com a chegada ao poder de um representante da oligarquia gaúcha, derrotando os líderes de São Paulo e Minas Gerais. A herança de bravura e patriotismo seria lembrada em detrimento do sentimento separatista dos Farrapos (SANTOS, 2018, p.93).

Ao mesmo tempo que a exposição serviu como um marco legitimador de um regionalismo farroupilha integrado à dinâmica nacional, foi seguida, nos anos posteriores, por uma desmobilização da excitação regionalista, em detrimento do projeto nacional.

Nesse sentido, vê-se, a partir de 1935, um arrefecimento da mobilização de esforços de produção intelectual, com o objetivo de legitimar o poder, o que já havia ocorrido. Além disso, outro fator que podemos destacar é que intelectuais influentes, que estiveram envolvidos no processo político/literário, sendo membros do IHGRGS, ou da Livraria do Globo, acabaram por ser recompensados, depois da chegada de Vargas à presidência, com cargos administrativos, o que, de certo modo, contribuiu para uma desmobilização daquela campanha regionalista fervorosa, mas momentânea, empregada pela FUG.

João Pinto da Silva foi secretário da presidência do estado nos governos de Borges de Medeiros e de Getúlio Vargas. Moysés Vellinho foi chefe do gabinete do secretário de Interior Oswaldo Aranha, que também contava com Darcy Azambuja em seus quadros. Por indicação de Aranha, Augusto Meyer se tornou, no mesmo período, diretor da Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul. Tomado o poder central e instituído o governo provisório no Rio, Mansueto Bernardi seria nomeado por Vargas para a direção da Casa da Moeda. Alguns anos depois, em 1937, Meyer assumiria a organização do Instituto Nacional do Livro. Tais exemplos indicam que os membros da rede tendiam a concentrar funções políticas, posições burocráticas e oportunidades literárias cobiçadas no estado, prática reproduzida no governo federal nos anos seguintes (ZALLA, 2015, p.316).

Por outro lado, para além disso, devemos considerar que, os rumos políticos do Brasil, em uma fase mais repressiva de governo, acabaram por ditar novas regras, de modo que a temática regionalista perdia sentido no novo plano político de, cada vez mais, centralização do poder e unidade nacional.

Em 10 de novembro de 1937, por meio de um golpe de Estado, Getúlio Vargas decretou o “Estado Novo”, que perduraria até 1945, em uma ditadura, onde os partidos políticos foram suprimidos e os estados foram proibidos de ter bandeiras, hino e demais símbolos. Esse ato foi feito em cerimônia cívica, na então capital federal, por meio da queima de todas as bandeiras estaduais, em detrimento dos símbolos nacionais.

Portanto, como observamos até aqui, o regionalismo gaúcho se preponderou, principalmente em dois momentos. De maneira mais tímida, na virada para o século XX, durante a implantação do republicanism positivista no estado e, posteriormente, com mais contundência, na década de 1920, para ser mais específico, entre 1925 e 1935, que marca o início das mobilizações para a chegada ao poder pela FUG, envolvendo as instituições e intelectuais que citamos, e o Centenário Farroupilha, como epopeia festiva, marcando o ápice. Na sequência, houve o declínio do regionalismo, em detrimento do projeto nacional do Estado Novo Varguista.

Isso não quer dizer que a temática regionalista gauchesca foi abandonada por completo por seus intelectuais e instituições, que, de certo modo, continuaram a discorrer sobre o tema, porém, não mais com tanta mobilização, incentivos e investimentos, como foi na campanha pelo poder.

Se o início do Estado Novo trouxe um declínio do regionalismo, o seu fim traria uma onda de gauchismo jamais vista. Findado o regime em 1946, um grupo de estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, se mobilizou em fundar uma instituição, com o intuito de salvaguardar os costumes gauchescos. Como veremos, a partir de estatutos, convenções e apoio político, o grupo se proliferou ao longo do tempo e, nos

dias de hoje, contam com mais de 3.000 sedes em todo o território nacional e no exterior: os CTG's – Centro de Tradições Gaúchas.

Chamado de “grupo dos oito”⁴, um agrupamento composto pelos jovens estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, liderados por João Carlos D'ávila Paixão Côrtes (1927-2018), fundaram, no referido Colégio, em 1947, um Departamento de Tradições Gaúchas, a fim de resgatar e preservar costumes do campo periclitantes, em detrimento do rápido processo de urbanização que estava ocorrendo na época.

É válido ressaltar – a exemplo de Paixão Côrtes, que era natural de Santana do Livramento, na divisa sul do estado –, que muitos dos jovens se mudavam do interior para a capital e visualizam o contraste sociocultural da dicotomia entre o campo e a cidade. Para além disso, outro fator a ser considerado é geracional, pois muitos desses jovens cresceram no contexto do Estado Novo, período que foi de forte desestímulo à cultura regionalista.

Nesse sentido, o Grupo dos Oito idealiza a missão de resgate de costumes do campo e, como veremos, de exaltação da figura do gaúcho. Baseados, não só em suas vivências pessoais de origem rural, mas também transpassados pela literatura (ficcional e histórica), que, como apontamos anteriormente, buscou, em diferentes períodos, glorificar o mito do gaúcho.

Os movimentos iniciais do que, posteriormente, seria batizado de “*Tradicionalismo*” Gaúcho, foram marcados por atos de civismo, sendo que “o *tradicionalismo* foi apresentado à sociedade rio-grandense pelos meios oficiais”. E isso seria possível, dentre outros fatores, em grande medida por conta dos “vínculos pessoais de Paixão Côrtes com membros das forças armadas” (NEDEL, 2005, p.147).

À época, em 1947, um dos órgãos responsáveis pela organização de comemorações cívicas era a Liga da Defesa Nacional e, chegando às vésperas das comemorações da independência do Brasil, em 7 de setembro,

Paixão Côrtes procurou o Major do Exército Darcy Vignoli, Presidente da Liga de Defesa Nacional no Rio Grande do Sul, propondo-lhe incorporar o Julinho aos desfiles organizados pela Liga na semana da Pátria. O secretário, Fortunato Pimentel, apoiou a ideia de uma guarda “gaúcha” de cavaleiros, dando um toque “farroupilha” às comemorações” (NEDEL, 2005, p.147)

⁴ O grupo era integrado por Antonio João de Sá Siqueira, Fernando Machado Vieira, João Machado Vieira, Cilço Campos, Ciro Dias da Costa, Orlando Jorge Degrazzia, Cyro Dutra Ferreira e João Carlos Paixão Côrtes.

A estratégia surtiu efeito e o grupo dos oito conseguiu participar do desfile e acompanhar o traslado dos restos mortais do general farroupilha David Canabarro, visto que “o pai de Paixão Côrtes era primo-irmão da esposa do Coronel Rubens Canabarro Lucas, piloto do Avião que transportaria a urna funerária de David Canabarro” (NEDEL, 2005, p.147).

Terminada as festividades da independência, deram início à primeira “Ronda Gaúcha”: da simbólica “Pira da Pátria”. O grupo dos oito retirou uma centelha, que “foi transportada até o colégio, onde se acendeu a “chama crioula” num candeeiro de galpão” (NEDEL, 2005, p.147). Com isso, deram início a comemoração da Semana Farroupilha, em alusão ao dia 20 de setembro de 1835, início da revolta dos farrapos.

Mantendo a “chama crioula” acesa, os estudantes passaram a se reunir para matear⁵, contar causos e relembrar os costumes do campo. Tal atitude foi gesto embrionário para a fundação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas, fundado então em 24 de abril de 1948, o “35 CTG” – novamente, em alusão à revolta Farroupilha. A fundação de tal instituição, que reservaria para a si o papel de salvaguardar os costumes do campo, criar e preservar memórias e tradições acerca da figura do gaúcho, demandou discussões intelectuais dentro de seu número crescente de adeptos.

Junto à Paixão Côrtes, dentre outras, somou-se a figura de Barbosa Lessa, que se tornaria um dos principais nomes do tradicionalismo. Além desses, podemos citar Glaucus Saraiva e Helio Moro Mariante, que também publicariam obras sobre o tradicionalismo, trazendo uma vertente de influência da maçonaria e do militarismo, visto que esses integrantes também eram provenientes desses grupos.

Os quatro nomes citados liderariam dois grupos que representaram propostas distintas para o modelo de instituição que estava sendo gestado. Nesse sentido:

De um lado, os estudantes “julianos”, capitaneados por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, que defendiam uma associação aberta a todos aqueles que aderissem aos usos gaúchos, independentemente de vínculo com a cultura pampiana; de outro, uma perspectiva informada por modelos de organização militar e provenientes do escotismo, defendida por Glaucus Saraiva e Hélio Moro Mariante, que pretendia a construção de uma entidade fechada, ao estilo maçom, de acesso restrito a poucos sócios permanentes e vitalícios, todos oriundos do meio rural (ZALLA, 2010, p.149).

⁵Tomar mate, também chamado de chimarrão.

De todo modo, a instituição foi fundada, trazendo ideias e concessões de ambos os grupos, que passaram a integrar o estatuto de uma instituição que, juridicamente,

constituem-se em sociedades civis, sem fins lucrativos, com número de sócios ilimitado e de cunho “estritamente” cultural, isto é, sem admitir qualquer filiação expressa político-partidária ou religiosa. Os temas evocados em suas designações obedecem a uma simbologia que explora o repertório regionalista, dando expressão aos valores, ao linguajar, à gastronomia, à paisagem, aos animais emblemáticos e outros motivos típicos (NEDEL, 2005, p.149).

O fato é que “em poucos anos, a estrutura construída e vivenciada pelos criadores do “35” serviu de suporte para a fundação de vários outros centros de tradições, distribuídos por quase todas as regiões do estado”, sendo que, “entre 1948 a 1954 foram criados trinta e cinco novos CTGs” (SOPELSA, 2005, p.36).

Ao passo que as entidades se expandiam e consolidavam, novas estruturas e hierarquias administrativas foram sendo criadas. A partir de 1954, eram realizadas anualmente os “Congressos Tradicionalistas”. Em sua sétima edição, em 1961, foi aprovada a “Carta de Princípios”, do movimento tradicionalista, elencando os principais objetivos a serem cumpridos pela entidade. No décimo segundo congresso, em 1966, foi fundado o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), entidade que seria responsável por regular a existência e o funcionamento dos CTG’s, bem como dos eventos tradicionalistas.

A estrutura das entidades crescia, não só em termos administrativos, mas também de atuação. Com o crescimento do movimento, seus líderes e intelectuais, principalmente Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, empreenderam pesquisas no campo folclórico, na busca de elementos como música e danças que se tornariam “tradicionalistas”. O historiador Eric Hobsbawm, em sua obra *“A invenção das Tradições”* (1997), traz o conceito de “Tradição inventada”, entendido como algo que consiste em um

conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 1997, p.9).

Para além disso, o autor considera que “a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSBAWN, 1997, p.12). De alguma

forma, a atuação dos líderes do movimento tradicionalista, principalmente Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, foi nesse sentido: de criar uma ritualística tradicional, incluindo músicas, danças, causos e poesias para compor o tradicionalismo em gestação.

Como exemplo disso, podemos citar a obra “*Manual de Danças Gaúchas*” (1961), que se tornou um dos principais cânones do tradicionalismo gaúcho, por conta de definir, para além das danças, os tipos de instrumentos, indumentárias e usos que seriam permitidos pelo movimento, fazendo uma caracterização “oficial” da figura do gaúcho.

Dado o contexto, é importante ressaltar que os movimentos e estudos folclóricos, em geral, ganhavam grande notoriedade no período, sendo que, no contexto do pós-guerra, em 1947, no mesmo ano de fundação do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Júlio de Castilhos,

surgia, na esfera nacional, por recomendação da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), um órgão governamental, no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBCEC), que viria a coordenar as atividades do movimento folclórico brasileiro: a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) (ZALLA, 2010, p.164).

Tal comissão ganharia nos estados suas representantes, as CEF’s (Comissões Estaduais de Foclores). No Rio Grande do sul, a CEF, fundada também em 1948, paralela e independentemente à fundação do 35 CTG, foi liderada por décadas por Dante de Laytano, um erudito historiador e folclorista. Assim como ele, a maioria dos sócios da “CEF pertencia à geração de intelectuais polivalentes que se haviam iniciado na literatura, na crítica e no jornalismo em Porto Alegre, na segunda metade dos anos vinte. Muitos deles integraram o famoso “Grupo da Livraria do Globo” (NEDEL, 2005, p.146).

Nesse sentido, o regionalismo, nessa época, em fins da década de 1940, no Rio Grande do Sul, era capitaneado por duas frentes: de um lado, o grupo dos jovens entusiastas do 35 CTG, e, de outro, os intelectuais da CEF, muitas vezes, também, integrantes do IHGRGS – envolvidos no processo citado anteriormente, de alçada ao poder nacional.

Por um período, o empreendimento de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, de realizar uma imersão na bibliografia e na historiografia regionalista, assim como realizar buscas e entrevistas orais pelo interior do estado, com o fim de resgatar músicas e danças do povo do campo, não foi vista com bons olhos por parte da intelectualidade, ligada aos estudos acadêmicos. “A fragilidade teórico-metodológica de tal empreendimento parece ter sido compartilhada, como foi dito, pelos estudos folclóricos do momento, muitas vezes

criticados pelas pesquisas universitárias por seu “empirismo ingênuo” (ZALLA, 2010, p.171).

Independente disso, o fato é que, com o decorrer do tempo e com a consolidação de ambas as entidades,

em 1950, os dois movimentos se encontram, com o ingresso de Luiz Carlos Barbosa Lessa e Paixão Côrtes à CEF, a convite de Dante de Laytano”. Desse modo, “com o ingresso dos mentores do movimento à CEF, Dante de Laytano e seus companheiros mais próximos intuíram a hora de formar uma nova geração de regionalistas (NEDEL, 2005, p.151-152).

Para além das duas instituições, não podemos deixar de mencionar o Instituto de Tradição e Folclore (ITF), fundado em 1953, tendo como presidente Carlos Galvão Krebs. O instituto, integrado à máquina administrativa do estado do Rio Grande do Sul, fazendo parte da estrutura da Secretaria da Educação, atuava nas pesquisas sobre o folclore e na formação de professores, haja vista que chegou a contar com a Escola Superior de Folclore.

Carlos Galvão Krebs também foi um dos principais responsáveis pelo “acolhimento oficial do tradicionalismo à estrutura estadual de governo, pelo que foi possível associar burocraticamente ao estudo do Folclore o culto à Tradição” (NEDEL, 2005, p.154).

Entre finalidades previstas no artigo segundo, parágrafos primeiro e segundo do regimento do Instituto, aparecem as de “prestigiar e amparar o Movimento Tradicionalista Gaúcho, proporcionando-lhe meios para que possa realizar seus objetivos cívicos e culturais” e “credenciar pessoas ou grupos que pretendam representar o estado, dentro ou fora de seu território, em assuntos pertinentes à cultura regional típica” (NEDEL, 2005, p.154).

Posteriormente, em 1974, em pleno período do regime militar no Brasil, a instituição seria recriada, intitulada como Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), sob o comando de Hélio Moro Mariante, tendo como um de seus diretores Glaucus Saraiva. Ambos os integrantes fizeram parte do grupo envolvido na fundação do 35 CTG, inclusive, sendo da ala que defendia aspectos mais militares na instituição, no sentido de proporem uma sociedade mais restrita, conforme mencionamos anteriormente.

O que buscamos apontar é que, paulatinamente, a iniciativa do “grupo dos oito”, jovens estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, é de resgatar, cultivar e inventar tradições acerca da figura do gaúcho, o que tomou grandes proporções, a ponto de se consolidar

como instituição influente dentro da administração do estado, ligada à secretaria de cultura e educação.

Se na década de 1950, o folclorismo estava em ascensão e, no caso sul-riograndense, dividido entre as pesquisas dos jovens estudantes tradicionalistas e dos eruditos polígrafos da CEF/IHGRGS, nas décadas seguintes, o tradicionalismo se consolida como grande influência, a ponto de encontrar, através do ITF e, posteriormente IGTF, expressão oficial dentro da administração estatal.

O fato é que, a partir da consolidação do tradicionalismo, ocorreu uma continuação da “domesticação” da figura do gaúcho, regrado-o com estatutos e normativas sobre os modos de vestir, as músicas e danças tidas como “tradicionalistas”, assim como uma série de atributos de caráter heroico que consolidou essa versão do gaúcho, tida como oficial, idealizada, conforme a série de preceitos e conveniências que viemos destacando.

Portanto, como vimos ao longo desse capítulo, a partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, a literatura e a historiografia cumpriu importante papel em retratar e criar/moldar a figura do gaúcho, ora como ser social, ora como ser mitológico, que teve suas características formadas, conforme os anseios e disputas dos projetos políticos de poder de cada época.

A partir da metade do século XX, o então movimento *tradicionalista* acaba por fazer uma leitura dessa trajetória historiográfica e literária, atribuindo a ela caráter folclórico e empreendendo um processo de “invenção das tradições”, conforme o conceito de Eric Hobsbawn (1997).

Ainda que, de início, de modo não oficial, o fato é que o movimento, com seus rituais, adentra, também, na esfera pública, fazendo com que a imagem resgatada e construída, acerca da figura do gaúcho – idealizado e moldada, de acordo com os anseios políticos de cada época, conforme demonstrado – se tornasse uma espécie de detentor oficial dos “usos e costumes” gauchescos.

O exemplo mais emblemático dessa construção é a comemoração da semana farroupilha, ato que se inicia com a “Ronda Gaúcha”, no Colégio Júlio de Castilhos, em 1948, e que, nos dias de hoje, faz parte da comemoração oficial do calendário do estado do Rio Grande do Sul.

Para além disso, outro símbolo criado no estado foi o “Monumento do Laçador”, que representa a imagem de um gaúcho, tendo posado, como modelo para a estátua, o fundador do Movimento Tradicionalista, Paixão Côrtes.

O Laçador foi exibido pela primeira vez no dia 20 de agosto de 1954, no estande do Rio Grande do Sul na Exposição-Feira Internacional do Parque do Ibirapuera, evento comemorativo do quarto centenário da cidade de São Paulo. A escultura, executada em gesso, seria doada para a capital paulista. A obra foi escolhida por meio de concurso público, do qual participaram Carangi e os renomados artistas Vasco Prado e Fernando Corona. Inicialmente executada em gesso, a escultura foi adquirida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, na gestão do então prefeito Leonel de Moura Brizola (DIAS; DILIGENTI, 2015, p.213).

Figura 1: Monumento do Laçador



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Após ser adquirida pela administração municipal da capital do estado, ganhou uma versão em bronze, inaugurada em 20 de setembro de 1958. Em 2007, foi retirada de seu local de origem, por conta da construção de um viaduto, e foi transferida para um novo logradouro. Hoje, quem desembarca no Aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, logo ao sair do campo de aviação, se depara com o imponente monumento.

Conforme o que foi discutido no capítulo, vemos que a construção, acerca da figura do gaúcho, foi forjada conforme os ideais de elites dirigentes, que o moldaram, de acordo com as necessidades de seus anseios, sobretudo ligando com o contexto de uma integração nacional.

Isso demandou exclusões e adequações no discurso, pois o estado mais meridional do Brasil foi amplamente marcado pelo contato e pela inserção na dinâmica platina,

sobretudo no tocante às missões jesuíticas, que ocuparam praticamente toda a porção oeste do estado, por mais de um século, pertencendo à Coroa espanhola.

Essa realidade gerou muitos embates e discussões na intelectualidade, que primeiro buscou relegar essa parcela da história à América hispânica, e, posteriormente, em uma espécie de revisionismo, incorporou e usou esse passado, conforme as necessidades de seu tempo presente, como discutiremos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2 – NOEL GUARANY: AS MISSÕES, O MISSIONEIRISMO E A MÚSICA MISSIONEIRA

Ao longo desse trabalho, podemos ver, até aqui, de maneira geral, a construção acerca da figura do gaúcho sul-rio-grandense. Logo, ela está muito ligada à busca pelo pertencimento e pela sucessiva busca pela integração ao Brasil, remontando ao século XIX, com a literatura, e seguindo pela primeira metade do século XX, onde foi forjada a figura “oficial”, primeiramente, por meio da conjuntura política, envolvendo a Revolução de 1930 e, posteriormente, do *tradicionalismo*, no pós-Guerra/Estado-Novo.

A essa altura, podemos nos perguntar: e as missões, onde se inserem nesse contexto – visto que não apareceram na discussão até então – e qual o seu papel dentro do *tradicionalismo* ou na consolidação do estereótipo do gaúcho rio-grandense?

Enquanto a figura do gaúcho rio-grandense foi vinculada fortemente à questão da matriz lusitana do Brasil e do estado, a região missioneira e sua história foi um entrave para a intelectualidade, por muito tempo, sendo relegada ao pertencimento de uma historiografia hispânica e não rio-grandense/brasileira.

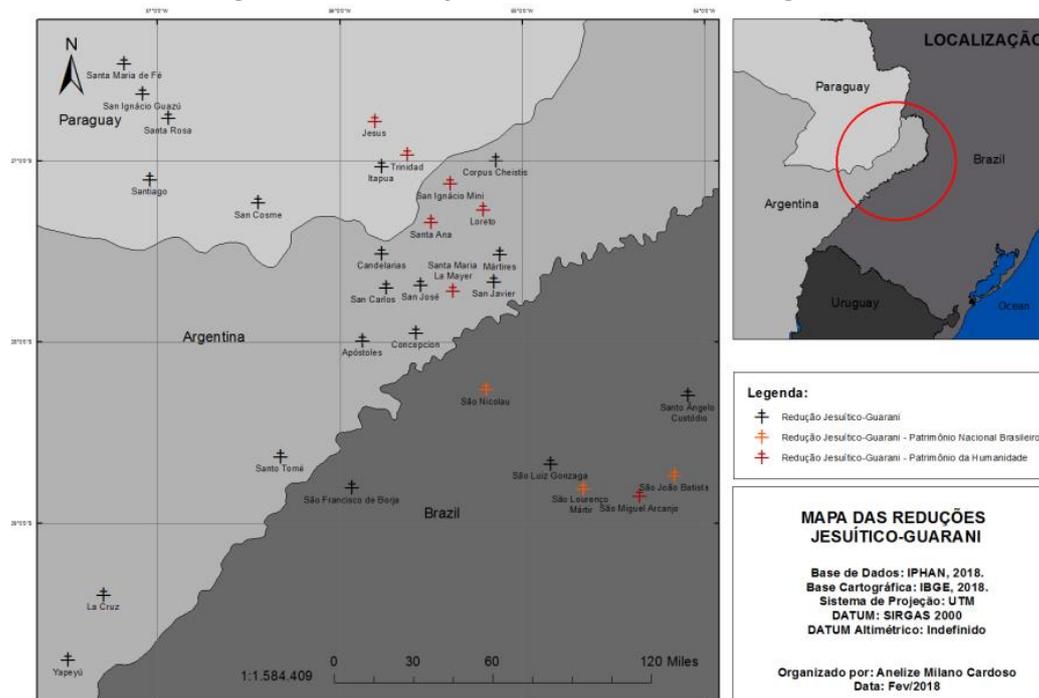
Isso só veio a mudar, a partir de meados do século XX, pela revisitação de movimentos intelectuais, com outros olhares metodológicos, que, por sua vez, proporcionaram o surgimento de movimentos artísticos, como o da “Música Missioneira”, de Noel Guarany, como iremos discorrer a seguir.

2.1 O ENTORNO SOCIOCULTURAL MISSIONEIRO

Antes de adentrarmos de fato nas discussões envolvendo o universo missioneiro, julgamos de fundamental importância fazermos algumas distinções sobre as diferentes interpretações para os termos “Missões” e/ou “Missioneiro”.

As Missões jesuítico-guarani foram povoadas e complexos urbanos fundados e administrados pela Companhia de Jesus, na era colonial, com o objetivo de catequizar os povos nativos e inseri-los na dinâmica de trabalho de padrão europeu. As Missões chegaram ao auge, com seus Trinta Povos, no século XVIII, compreendendo os territórios que, após os processos de independência e construção dos estados nacionais, no século XIX, compõe parcela da Argentina, do Paraguai e do Brasil.

Figura 2: Localização das Missões Jesuítico-guarani



Fonte: MARCHI; CARDOSO, 2018 p. 47.

Dentro desse contexto, apesar de ser um empreendimento da Companhia de Jesus, esteve amplamente a serviço da Coroa Espanhola, em uma dinâmica de defesa territorial, além de se converterem em fonte de mão-de-obra, não só para serviços públicos nos centros coloniais, como em Buenos Aires ou Montevideo, mas também servindo de força militar nos conflitos bélicos, pois as reduções “sempre que requisitadas, contribuíram com as respectivas governações a que estavam subordinadas” (NEUMANN, 1996, p. 75).

Para além das localizações dos povoados, as missões contavam com amplas faixas de terra, que compunham suas Estâncias. Em uma dinâmica de consolidação das fronteiras coloniais, sobretudo no século XVIII, o mundo luso-brasileiro passou, a cada vez mais, estar próximos a essas missões hispânicas.

Com isso, formando uma “zona economicamente rica e constituindo ameaça política à segurança das monarquias ibéricas, a região dos Sete Povos foi colocada em pauta nas disposições do Tratado de Madrid, acertado entre Portugal e Espanha em 1750” (PESAVENTO, 1982, p.16). A partir de então, intensos conflitos foram travados sobre a posse do referido território, entre as coroas espanhola e portuguesa e, também, com as forças próprias das missões.

Em 1801, por meio dos acordos firmados no Tratado de Badajoz, expedições militares portuguesas tomaram posse das Missões localizadas na margem oriental do Rio

Uruguai, conhecida como “Sete Povos”, que hoje compreende a porção oeste do Rio Grande do Sul, com o que se chamou, desde uma perspectiva lusa, de “Conquista das Missões”.

Feitas as considerações sobre as Missões e a sua localização, passemos a esclarecer quanto ao termo “Missioneiro”. Como se pode perceber, as missões transcenderam limites territoriais do que hoje conhecemos como Brasil, Argentina e Paraguai, sendo que o mesmo termo pode ter significados diferentes em cada região.

No nordeste Argentino, na região de fronteira com o Brasil e o Paraguai, onde, na época colonial, aconteceram as missões, hoje existe uma província chamada “*Misiones*”, em que, naturalmente, as pessoas provenientes dessa região são conhecidas como “missioneiros”.

Em contrapartida, neste trabalho, a expressão “missioneiro” não faz alusão aos habitantes da província argentina, tampouco aos guaranis da época colonial, mas sim daquilo que está relacionado à “região missioneira”, hoje localizada no estado do Rio Grande do Sul, nas redondezas dos Sete Povos das Missões⁶.

As alusões às missões jesuíticas e seu patrimônio e do epíteto de ser missioneiro não deixam de se fazer presentes em nossa sociedade nos dias atuais. A exemplo disso, nas últimas eleições gerais, em 2022, o ex-governador do Rio Grande do Sul e ex-deputado federal constituinte, Olívio Dutra (Partido dos Trabalhadores), ao concorrer a um cargo de senador pelo estado, seguiu utilizando, em sua campanha, a alcunha de muito tempo: “*Galo Missioneiro*”, por conta de sua origem natal, o município de Bossoroca-RS, localizado na região das missões.

As missões, como um todo, têm seu patrimônio reconhecido, em especial as ruínas do Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo, localizado no Município de São Miguel das Missões-RS. Declarado como patrimônio da Humanidade pela UNESCO, em 1983, têm um de seus personagens conhecidos da história missioneira dos tempos coloniais, sendo uma liderança indígena das reduções, Sepé Tiaraju⁷. Ele tem seu nome figurado no Livro

⁶ As reduções de São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo Custódio também eram chamadas de missões orientais, por estarem a essa localização em relação ao Rio Uruguai. Atualmente, compõem a região noroeste do estado do Rio Grande do Sul, que por sua vez passou a ser conhecida como região missioneira.

⁷ Sepé Tiaraju foi um indígena das reduções jesuíticas. Letrado, exercia o cargo de Alferes da Redução de São Miguel Arcanjo. Durante a Guerra Guaranítica 1753-1756, travada entre os exércitos das coroas lusas e as milícias guaranis das reduções, foi uma das figuras principais da resistência indígena, sendo a ele atribuída, miticamente, a frase “Essa Terra tem dono”. Sepé “realizou manobras de guerra de movimento com cavalaria e efetuou emboscadas. Foi ferido, torturado e executado em 7 de fevereiro de 1756” (GOLIN, 2014, p.58).

dos Heróis e Heroínas da Pátria, localizado no Panteão da Pátria e da Liberdade da Capital nacional, através da Lei Federal nº12.032/2009⁸.

Apesar disso, o papel das missões, na historiografia e no imaginário rio-grandense e brasileiro, nem sempre foi visto de forma harmoniosa, pelo contrário, por muito tempo, foi tema de intensos debates e disputas entre líderes políticos de membros da intelectualidade de cada período.

Estabelecida definitivamente a posse dos Sete Povos pertencente à Coroa Lusa e conseqüentemente ao Brasil, a partir do século XIX, ao adentrar o século XX, os conflitos, envolvendo as Missões, saíram dos campos de batalha e foram para o campo das discussões intelectuais sobre os usos de seu passado. Como vimos, em um processo em que se buscou o “abrasileirar” no Estado do Rio Grande do Sul, um território marcado pela posse por maior tempo de tutela castelhana, traria embates para a sua legitimação.

O trabalho de Luiz Henrique Torres, “*Historiografia sul-rio-grandense: o lugar das Missões Jesuítico-guaranis na formação histórica do Rio Grande do Sul (1819-1975)*” (1997), demonstra a série de discussões historiográficas envolvendo as Missões.

Em geral, ele se encontra em consonância com o trabalho de Gutfreind (1998) e com a temática discutida no capítulo anterior. Logo, a formação de instituições como o IHGRGS, o projeto para a chegada de Vargas ao poder e a integração nacionalista após 1930 fizeram, não só com que fosse enfatizada uma alteridade com o Prata, mas também, dado o contexto, que a história missioneira fosse relegada ao mundo castelhano.

Nesse sentido, para as instituições do período, a história da região missioneira só teria maior expressividade para a história do Rio Grande do Sul, quando foram integradas à administração lusa, a partir de 1801, pois,

Historiograficamente, constata-se a dificuldade em considerar as Missões como parte integrante da formação histórica do Rio Grande do Sul. O caráter espanhol-platino da experiência histórica missioneira motivou a resistência frente ao tema, devido à recorrente discussão sobre a integração/autonomia do estado com o restante do Brasil. A complexa integração no plano político, econômico e cultural motivou posições intelectuais diferenciadas ao longo do tempo, mas no pós-1920 expressou-se no destaque ao antagonismo luso-brasileiro e espanhol-missioneiro (TORRES, 1997, p.137)

⁸ O Panteão da Pátria e da Liberdade é um memorial cívico, criado em 1986, na Cidade de Brasília-DF. Lá está abrigado o Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria, ou “Livro de Aço,” onde constam nomes de personagens que receberam o status de herói nacional.

Dentro desse processo, a intelectualidade sul-rio-grandense protagonizou um acalorado debate, envolvendo a temática missioneira, na década de 1950. O desdobramento dos fatos se inicia, quando, em 1955, o major do exército, João Carlos Nobre da Veiga⁹, solicita, ao então governador do Estado do Rio Grande do Sul, Ildo Meneghetti, a construção de um monumento, na cidade de São Gabriel, em homenagem à figura de Sepé Tiaraju, por conta dos 200 anos de sua morte na Guerra Guaranítica¹⁰.

Como defesa para sua proposta, o oficial “justificava sua demanda, mostrando o sentido cívico que uma homenagem ao herói desaparecido ‘em holocausto à pátria’ teria, na medida em que se estaria louvando, na pessoa dele, ‘o passado de lutas, glórias e sacrifícios’ de todo o ‘povo gaúcho’” (NEDEL, 2005, p.383).

É válido ressaltar que a figura de Sepé Tiaraju era popularmente difundida há muito tempo, a ponto de ser considerado um santo popular, inclusive, tendo um município em sua homenagem, com o nome de São Sepé, fundado em 1876.

No contexto em que os fatos folclóricos e populares eram absorvidos por instituições, como as Comissões de Folclore e o Movimento Tradicionalista Gaúcho, a tentativa de passar a figura de Sepé da esfera popular para o civismo encontrou, na intelectualidade dirigente do IHGRS, sua resistência.

Como protocolo para a situação, o então governador do Estado Ildo Meneghetti encaminhou o pedido do oficial para avaliação e parecer dos membros do IHGRS, que de pronto rechaçada. A cúpula dirigente da instituição no período, que assinou o documento, era formada por “Othelo Rosa (na qualidade de relator), Afonso Guerreiro Lima (1º Tesoureiro do IHGRS, então com oitenta e cinco anos) e Moysés Velhinho (Vice-presidente do Instituto)” (NEDEL, 2005, p.384).

Vinculados intelectualmente a uma geração que imprimiu, na historiografia regional, a matriz lusa como principal formadora da sociedade sul-rio-grandense, alegavam que

⁹ Os diferentes trabalhos que abordam o assunto, como o de Nedel (2005) e Martins (2015), não relatam se o pedido do major teria sido uma iniciativa própria, pessoal, - o que consideramos mais plausível, por estar solicitando em seu nome pessoal, e não da corporação - ou em nome da divisão do Exército de São Gabriel.

¹⁰ O conflito foi originado por conta das disposições do Tratado de Madri, de 1750. Na Guerra Guaranítica, entre 1753 e 1756, as milícias guaranis das reduções – que até então prestavam serviços à Coroa espanhola – se levantaram contra a coalisão formada pelos exércitos ibéricos na tentativa de fazer cumprir as demarcações do tratado. Tal conflito contribuiu para a derrocada do sistema reducional jesuítico-guarani, que, cada vez mais, entrou em declínio, até o seu fim ocasionado pela expulsão dos padres jesuítas da América espanhola em 1767. Neste conflito também, houve o protagonismo e a morte do líder indígena Sepé Tiaraju.

Tendo um “sentido de pátria” que não era portuguesa, Tiaraju não poderia representar o patriotismo do cidadão brasileiro porque, na opinião da Comissão de História, o Rio Grande do Sul estava representado nas guerras de demarcação pela parte futuramente beneficiada com a integração do território. Nas palavras dos três signatários (e dos demais membros que aprovaram o documento em assembleia ordinária), a improcedência do pedido advinha do fato de que Sepé, sendo súdito de Espanha, só podia ser inimigo do lado (retroativamente) definido como brasileiro na contenda, o lado lusitano (NEDEL, 2005, p.384).

Considerando “que a especialização da erudição histórica começa com o IHGRS, em plena república positivista”, a avaliação, por parte de seus pares, demonstrava uma certa ortodoxia da ciência histórica, que foi definida pelos moldes da conjuntura política da Revolução de 1930, em que “trataram de adequar a região por eles fabricada à imagem de uma nação que fora definida segundo o modelo produzido no campo das elites letradas diretamente envolvidas com a construção do Estado imperial” (NEDEL, 2005, p.397).

Ainda que, quase três décadas depois, essa parcela da intelectualidade, compondo a “erudição mais aguda”, logrou subtrair

Sepé do capital nacional da história gaúcha, deslocando-o para o terreno incerto das superstições e crendices. Pretendendo divorciar-se do que os historiadores-folcloristas entendiam como o domínio da “tradição popular”, os agentes oficiais da memória regional reivindicavam o rigor profissional pregado pela academia histórica para desautorizar a construção do monumento (NEDEL, 2005, p.385).

Por outro lado, o que é importante é que a decisão dos pares do IHGRS não foi monolítica. Houve questionamentos por membros da própria entidade e outros componentes da intelectualidade do período. O primeiro a se manifestar e a liderar o grupo, que discordaria da decisão, foi Mansuetto Bernardi, ex-diretor da Livraria do Globo.

Sendo ele membro conhecido do período, recorreu a demais autores que o apoiaram e, em maior ou menor medida, eram consagrados nomes do regionalismo, estando mais vinculados às crescentes discussões folclóricas. Entre eles, os membros da Comissão Estadual de Folclore (CEF), Dante de Laytano, Manoelito Ornelas e Walter Spalding (NEDEL, 2005, p. 387).

Organizando o grupo dissidente, convida ainda o Padre Jesuíta e historiador da Companhia de Jesus, Luiz Gonzaga Jaeger, a compor o bloco. Nesse contexto,

meses mais tarde, Bernardi encabeça uma lista (por ordem de adesão) de vinte e um nome de sócios, que, num contraparecer entregue ao governador,

desautorizam os três signatários do primeiro documento, mostrando que a posição manifestada pela Comissão de História era representada por uma minoria, a cúpula do IHGRGS (NEDEL, 2005, p.388).

A partir da década de 1960, a figura de Sepé Tiaraju ganharia monumentos em sua homenagem. Como exemplo, temos o inaugurado em 1961, no Distrito de Tiaraju, em São Gabriel, no entanto, não se relacionando diretamente com o projeto que causou o acalorado debate da década de 1950, haja vista que, desde o início, apesar da oposição e da entrega de um contraparecer, o “julgamento do parecer”, de forma oficial pela instituição, enviado ao governador do estado, “elaborado pelo Instituto, foi de desaconselhar a construção do monumento” (BRUM, 2006, p.226).

Em linhas gerais, o que a discussão nos assinala são não só as dissidências entre os membros do Instituto, apresentando uma crise-decadência, entre: quem buscava salvaguardar o caráter memorialista de produzir uma história oficial para o Estado, sendo um dos objetivos principais imbuídos na gênese da instituição; e o surgimento de uma nova era historiográfica, com um papel mais expressivo da temática missioneira.

Se a alta cúpula da instituição seguia na tentativa de evitar “a incorporação de personagens integrantes do (parco) populário rio-grandense – que haviam sido banidos da historiografia, embora fossem admitidos na literatura”, assim como da “intromissão de métodos e pressupostos culturalistas aos padrões tradicionais de investigação histórica” (NEDEL, 2005, p.399), de maneira geral, a produção intelectual passava por mudanças.

Para além do Instituto, considerado, de certa maneira, como uma “protoacademia” de história, a escrita histórica começava a se consolidar, em um contexto duplo: de um lado, marcada pelas discussões folclóricas, em voga como um todo na década de 1950, se relacionando com as Comissões de Folclore e o Tradicionalismo; e, de outro, marcada pela consolidação das academias históricas das universidades. Sendo assim,

consoante à abertura de novos dispositivos institucionais para o exercício historiográfico, o IHGRS passa a ter uma atuação cada vez mais discreta no espaço local de discussão acadêmica. Não casualmente, na época em que o Rio Grande começa a despertar o interesse de pesquisadores nacionais e estrangeiros, as conferências e o assessoramento aos que passavam por Porto Alegre já não ocorriam ali, mas no MJC¹¹ e nas Faculdades de Filosofia da URG¹² e PUCRS¹³ (NEDEL, 2005, p.399).

¹¹ Museu Júlio de Castilhos.

¹² Denominada de Universidade do Rio Grande do Sul em 1947, foi federalizada na década de 1950.

¹³ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, fundada em 1948.

Paralelo à construção de novas práticas historiográficas, ainda que timidamente, devemos considerar, também, que as discussões acerca das Missões, paulatinamente, passaram a ganhar cada vez mais espaço. Torres (1997, p.164) demonstra que a década de 1960 foi um “decênio que apresentou leituras teórico-metodológicas diferenciadas do tradicional”.

Já a década de 1970 é marcada por uma “diversificação de temas, objetos e a inserção de novos paradigmas epistemológicos”, sendo “motivado especialmente pelas pesquisas desenvolvidas nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, de Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade do Vale do Rio dos Sinos” (TORRES, 1997, p.155).

Nesse contexto,

o interesse pelo desenvolvimento do capitalismo e do surgimento de classes sociais, novos enfoques em história política e econômica, estudos voltados ao período imperial e especialmente à República Velha passaram a canalizar muitas pesquisas, fugindo à polarização lusitanos x Missões no contexto de formação colonial do Rio Grande do Sul (TORRES, 1997, p. 155).

Torres assinala que 1975 foi um marco divisor para a historiografia missioneira, sendo a data do primeiro Simpósio Nacional de Estudos Missionários, que passou a ser promovido bianualmente em Santa Rosa-RS, que tinha, entre seus objetivos, a “discussão da formação histórica missioneira, o destino dos povos indígenas, o intercâmbio cultural Brasil-Prata e a divulgação das pesquisas” (TORRES, 1997, p. 137).

Ainda que vinte anos depois da grande polêmica do ‘Caso Sepé’ no IHGRS, as renovações historiográficas se instalavam timidamente, ganhando maior propulsão, na temática missioneira, a partir da realização do simpósio. Assim, o autor concluía que:

a institucionalização da prática historiográfica missioneira, em 1975, não foi a culminância de um processo intelectual qualitativo que se formalizou num encontro bianual. Inexistindo um amadurecimento e amplitude das pesquisas sobre esta problemática, como se infere na análise do I Simpósio Nacional de Estudos Missionários, a realização deste deveu-se mais à necessidade de encaminhar estudos e motivar pesquisas sobre a temática, o que se processou ao longo dos encontros (TORRES, 1997, p. 155).

Devemos levar em conta, também, que, a partir dos anos 1970, as questões envolvendo as missões não ficaram restritas ao campo da intelectualidade e da historiografia, pelo contrário, figuraram também ações políticas públicas e medidas

culturais para a população, assim como a busca por uma maior exploração econômica do patrimônio missioneiro, sobretudo, seus sítios arqueológicos.

A exemplo disso, podemos citar o caso do sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo. Ainda que tombado, na década de 1920, pelo governo Borges de Medeiros, e, sofrendo intervenções na década de 1930, como a construção de um complexo que inclui um Museu, sob comando do arquiteto Lúcio Costa, as ruínas ganharam uma maior interação com o público, a partir de 1978, quando, além da visita diurna, passou a apresentar o espetáculo “*Som e Luz*” durante a noite.

Os espectadores o assistem nas arquibancadas sem cobertura, sob as estrelas, o que confere a magia do momento de recriação do passado missioneiro à noite dos tempos de tantos episódios do passado, que no presente se torna cenário desta revivificação. O espetáculo objetiva erigir as ruínas em vestígio símbolo da luta pela terra no Rio Grande do Sul, onde o povo guarani das missões representado na figura de Sepé Tiaraju, foi exterminado. O *Som e Luz* contribui para a elaboração mítica de sua figura que ascende no imaginário como emblema do apego à terra através do seu brado “*Esta terra tem dono*” (BRUM, 2006, p.123).

Como assinalamos, diferentemente da década de 1950, onde a problemática do caso Sepé demonstrava a resistência quanto à figura do indígena missioneiro, a partir de meados dos anos 1970, a temática crescia exponencialmente, devido a uma somatória de fatores, como veremos.

Roselene Gomes Pomer, em seu trabalho “*Missioneirismo – a produção de uma identidade regional*” (2008), analisou a fundo tal processo de construção da identidade missioneira. A autora assinala que “a região referida viveu, nas décadas de 1970 e 1980, um período de renegociação e recriação do passado colonial, atribuindo-lhe novo sentido para a manipulação dos imaginários sociais de sua comunidade” (POMMER, 2008, p.20).

Alguns dos fatores elencados como motivação para tal processo de ressignificação foi a crise econômica, que se abateu na região em finais da década de 1970 e no decorrer dos anos 1980, no contexto em que “a política econômica do governo brasileiro já não apresentava condições de manter os subsídios aos produtos agrícolas, garantindo a compra de safras a preços mínimos”. Para além disso, “o setor financeiro, com a elevação dos juros e com a restrição dos créditos no início da década de 1980, já não atraía os agricultores como no período anterior” (POMMER, 2008, p.130).

Nesse sentido, a crise, que se abatia após o chamado “Milagre Econômico” brasileiro, dos anos 1970, demonstrava a fragilidade crescente do governo militar, no contexto em que os reflexos das dívidas ao Fundo Monetário Internacional passavam a

refletir nas questões sociais da população. Com esse cenário, a vida política caminhou – conforme era possível dentro do regime – para uma tímida organização e ascensão da vida política no campo da esquerda, o que não deixou de ser cenário de fundo e parcela constituinte da construção da identidade missioneira.

Um dos principais municípios envolvidos nesse contexto é o de São Luiz Gonzaga. Não por acaso, “em meados da década de 1970, São Luiz havia assumido um significado regional importante frente ao contexto político”, sendo que em sua região, “nas eleições para prefeito em 1976, apenas em São Luiz a oposição, organizada em torno do MDB – Movimento Democrático Brasileiro – havia vencido. Com isso, “à frente do executivo municipal a partir de 1977, Jauri Gomes de Oliveira empenhou-se em pôr em prática projetos que, segundo ele, podem ser caracterizados como populares (POMMER, 2008, p. 149).

É válido lembrar que “ainda que no segundo semestre de 1979, ocorreu o início da abertura política do país. Naquela época, alguns políticos até então no exílio, puderam voltar ao Brasil”, a exemplo, o retorno de Leonel Brizola, que chega à cidade missioneira de São Borja, em setembro de 1979. No mesmo ano, “foi, igualmente, o momento do fim do bipartidarismo e da criação de novas correntes partidárias. Em São Luiz Gonzaga, as forças políticas também passaram a se reestruturar” (POMMER, 2008, p.151).

Ao analisar as mudanças nos discursos historiográficos e os usos do passado, Maria Helena Rolim Capelato (2016) assinala que:

O historiador é um homem do seu tempo, as questões próprias de sua época provocam revisões constantes sobre o passado que acabam sugerindo novas questões e novas formas de investigação que resultam na reescrita da história. As revisões ocorrem a partir de mudanças de conjuntura histórica que, por sua vez, sugerem ou estimulam reformulações teóricas e metodológicas do conhecimento histórico (CAPELATO, 2016, p.22).

Assim, a somatória de fatores que permeava a região missioneira, entre meados da década de 1970 e no decorrer da década de 1980 – como por exemplo a crise econômica e o processo de redemocratização e organização de movimentos sociais – no momento em que se inaugurava a tendência de estudos mais aprofundados sobre a temática missioneira, a partir da realização do I Simpósio Nacional de Estudos Missionários, em 1975, orientaria os olhares com que a história missioneira fosse revisitada e escrita.

O viés teórico que embasou os incipientes estudos missioneiros do período, em alguma medida, seria o marxismo, em sua vertente estruturalista, sendo influenciados, grandemente pela “principal obra de divulgação” da temática no período, “o livro *República “Comunista” Cristã dos Guarani*, de Clóvis Lugon, reeditado e largamente divulgado na região a partir de 1973”. O trabalho de Lugon, “discute, dentre outras coisas, a organização fundiária das reduções baseada no trabalho coletivo e na inexistência da propriedade privada da terra” (POMMER, 2008, p.100).

A exemplo do trabalho do autor acima mencionado, surgem então, principalmente na década de 1980, publicações de pesquisas sobre a temática missioneira, em maior ou menor medida, relacionadas com a problemática apresentada por esse autor, como, por exemplo, “*O Povo Condenado*”, de Eliezer Pacheco (1977), “*O Socialismo Missioneiro*”, de Décio Freitas (1982) e “*Missões: Uma Utopia Política*”, de Arno Alvarez Kern (1982).

Capelato assinala também que,

Ao longo do processo de redemocratização, foram surgindo movimentos sociais de base que contaram com a presença de operários, apoio de comunidades de bairro, grupos de mulheres, católicos progressistas, produtores culturais, estudantes. Esses movimentos tiveram muita repercussão no meio acadêmico e acabaram incentivando a renovação das análises sobre o movimento operário brasileiro e sobre experiências sociais e culturais que revelavam formas de resistência até então ignoradas pelos pesquisadores (CAPELATO, 2016, p. 24).

No caso da temática missioneira, isso não foi diferente. Dentre esses movimentos, podemos assinalar a influência de grupos da Igreja Católica, envolvida na chamada Teologia da Libertação. Logo, essa temática “norteou as discussões de parte da Igreja Católica a partir da década de 1960, motivadas pelas Conferências do Rio de Janeiro e de Medellín”. Por outro lado, “a partir da conferência de Puebla, 1979, que os defensores da Teologia da Libertação intensificaram a organização, juntamente com os movimentos populares, dos chamados ‘grupos oprimidos’” (POMMER, 2008, p.207).

Pensando na região Missioneira, na cidade de “São Luiz Gonzaga, nos anos 80 foram também a época do desenvolvimento dos Movimentos Eclesiais de Base, em especial a Pastoral da Terra” (POMMER, 2008, p.207). Influenciados pelas ideias da Teologia da Libertação, não só em São Luiz, mas na região como um todo, um movimento crescente era o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), em que, mais uma vez, a história missioneira era apropriada com novos significados. Nesse sentido,

A partir de 1960, num contexto de transformações no interior da Igreja em relação aos oprimidos. A questão indígena começou a ser revista, e esses passaram a ser apresentados como excluídos da história oficial, configurando-se, desta sorte, em sujeitos potenciais a serem incorporados por suas atividades através de um processo de resgate como mártires, com o intuito de propiciar sua integração ao sistema de crenças da nova igreja que surgia, baseada na Teologia da Libertação (BRUM, 2006, p.235).

Mais uma vez, a figura principal envolvida no assunto era a de Sepé Tiaraju, sendo considerado um santo popular e patrono do MST na região, em grande medida, devido ao processo de mitificação de sua existência e da frase atribuída a ele, que teria sido dita aos exércitos das coroas ibéricas durante a Guerra Guaranítica: “Essa terra tem dono!”. Com isso, esse processo de releitura e de uso político do passado:

Focalizando a questão da terra (elo de ligação enquanto objeto de disputa dos dois momentos), simbolizada pela representação mitológica da figura de Sepé Tiaraju, era justamente a apropriação temida pelos membros do IHGRGS. Uma inversão do índio missioneiro monarca das coxilhas cultuado nos CTGs para o anti herói questionador da divisão fundiária do estado, igualmente dotado de eficácia ideológica (BRUM, 2008, p.245-246).

Como vimos até aqui, entre os anos 1950 e 1980, a temática missioneira sofreu inúmeros câmbios de abordagens, apropriações e usos políticos. Na década de 1950, o missionarismo ainda era rechaçado pela intelectualidade, responsável pela historiografia oficial, transferindo-o a outra esfera pela alteridade castelhana, mas passou a ser incorporado pelos crescentes CTGs. Em finais da década de 1970, e no decorrer da década de 1980, ganhou predominância em dois espaços, o acadêmico e o político, imbuídos em um contexto em que interagiram mutuamente.

O campo acadêmico, principalmente, a partir de 1975, ganha foco através de uma produção com viés marxista-estruturalista. Quer nas análises da vida coletiva nas missões, seu sistema político-administrativo ou nas relações de interdependência entre seus povoados.

Por outro lado, ganha espaço na esfera política. Ainda que timidamente, acontecia o processo de redemocratização do país. Com a reorganização de programas político-partidários mais de esquerda, também surgiam movimentos sociais de base: em busca de reforma agrária e melhores condições para as classes populares. Todos encontravam, no uso da história missioneira, legitimação para seus discursos.

No mesmo contexto, surgia, ainda, no campo das artes, uma corrente musical que também se apropriaria de elementos da história das missões, se autodenominando de “Música Missioneira”, sendo uma das principais agentes responsáveis por forjar a figura do Missioneiro, ou gaúcho Missioneiro, o concebendo como um epíteto ou fazendo-se conhecer como gentílico. Esse estilo encontrara eco na voz de seu principal idealizador e expoente, Noel Guarany, como veremos a diante.

Nesse sentido, vemos uma confluência de fatores que permitiram Noel Guarany formular uma musicalidade permeada de questões ideológicas, alinhadas às discussões que estavam em voga em sua região, nas décadas em que inicia sua carreira, assim como o contexto dos países vizinhos, o qual buscou se referenciar, como destacamos a seguir.

2.2 NOEL GUARANY: AS MEMÓRIAS SOBRE SUAS “ANDANÇAS”

Antes de iniciarmos as análises e discussões acerca da figura de Noel Guarany, gostaríamos de fazer algumas considerações sobre a natureza das fontes disponíveis e consultadas, assim como procedemos com a análise.

Para além de suas obras fonográficas – que são analisadas no capítulo seguinte – um dos principais registros disponíveis sobre a vida e a trajetória de Noel Guarany são os escritos deixados por ele mesmo, uma espécie de autobiografia, acrescido de textos em que expressava suas opiniões sobre a arte, a cultura, o folclore etc., intitulado como “Minhas Andanças”.

Os escritos são, na verdade, pequenos fragmentos escritos ao longo dos anos, não havendo datação precisa. Um dos primeiros indícios temporais de produção da obra vem de forma oculta em um trecho de seus escritos, em que ele faz uma cronologia de sua carreira/discografia, comentando a gravação de seu quinto trabalho: “Em 1977, ‘NOEL GUARANY CANTA AURELIANO DE FIGUEIREDO PINTO’, dentre as letras de Aureliano de F. Pinto, foi que encontrei condições de afirmar que ‘ESTA É A MÚSICA MISSIONEIRA’” (SOSA, 2019, p. 50).

A partir daí, Noel não seguiu datando a discografia, mas gravou vários trabalhos depois, sendo o último em 1988, o que sugere o período em que estava produzindo os escritos: no final da década de 1970.

Em outro momento, Noel Guarany escreve sobre as motivações pelas quais “José João Sampaio da Silva escreveu e eu musiquei ‘AQUARELA GUARANY’” (SOSA, 2019, p.47). Isso acaba por ser outro dado importante, pois a música “Aquarela Guarany”

foi gravada somente em seu último disco, em 1988, mostrando, também, a época que Noel escreveu esse material, ou seja, em maior parte na década de 1980, quando já estava no alto de sua carreira, assim como uma maior consolidação da música missioneira.

Noel se mudou para a cidade de Santa Maria, no ano de 1984 (SAMPAIO, 2022, p.146). A partir daí, conheceu o jornalista Chico Sosa, que, após a morte de Noel, em 1998, ficou com seus escritos, os copilou, juntamente com excertos de jornais, entrevistas e fotografias, acrescentou mais informações e textos sobre as Missões, e publicou em formato de livro, intitulado “*Noel Guarany: Destino Missioneiro*”, no ano de 2003, tendo uma reedição no ano de 2019 – sendo a versão que utilizamos nesse trabalho.

Conforme estamos apontando, a principal fonte que tivemos disponível para acessar a trajetória de Noel, os seus escritos, necessitaram de uma série de ressalvas a serem observadas. Como tais escritos foram produzidos pelo artista já no alto de sua carreira, com o intuito de ser deixado para a posteridade, é possível que essas memórias, escritas tardiamente, tragam consigo as expressões de suas opiniões já amadurecidas, assim como formadora de uma autoimagem sobre sua própria trajetória.

Nesse sentido, ao discutir a chamada “escrita de si”, Angela de Castro Gomes (2004) nos traz que

Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de ser lembradas (GOMES, 2004, p. 11).

Na mesma linha de discussão, sobre escritas autobiográficas, Contardo Calligaris (1998, p.49) traz que “narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo”. O autor ainda completa que “Omissões, acréscimos, remanejamentos são peças do *puzzle* do sujeito em um momento do seu *feri*” (CALLIGARIS, 1998, p.52).

Em contrapartida, o mesmo autor defende a possibilidade da utilização desses escritos, com as ressalvas necessárias, como fontes históricas

Nem por isso o ato autobiográfico contemporâneo é menos digno da atenção do historiador. Ao contrário, pois de um diário, de uma autobiografia, o que o antropólogo da modernidade pode e deve antes de mais nada esperar é que o escrito informe justamente sobre a modalidade pela qual, naquele momento e

lugar, o sujeito moderno consegue se dar um pouco de consistência (CALLIGARIS, 1998, p.55).

Outro material que utilizamos é o documentário produzido pelo historiador David Cunha, intitulado “*Minhas Andanças – Noel Guarany*” (2021). Como o nome sugere, o material não deixa de reproduzir aquilo que foi escrito por Noel, porém, acrescido de várias informações, que são trazidas por meio de entrevistas com familiares, amigos e outros contemporâneos do artista.

Sobre esses relatos dos companheiros que Noel teve em vida, cabe sempre a ressalva da problemática com a memória, sobretudo, considerando que Noel faleceu em 1998, o documentário *Minhas Andanças* foi lançado apenas em 2021, ou seja, mais de vinte anos depois de sua morte.

Por outro lado, ainda que as obras possam conter algumas tendências quanto à figura de nosso objeto, não deixam de ser importantes registros que temos à disposição sobre a vida e obra de Noel. Nesse sentido,

Os registros de memória dos indivíduos modernos são, de forma geral e por definição, subjetivos, fragmentados e ordinários em suas vidas. Seu valor, especialmente como documento histórico, é identificado justamente nessas características, e também em uma qualidade decorrente de uma nova concepção de verdade (GOMES, 2004, p. 13).

Discutindo sobre as “*Grandezas e misérias da Biografia*”, Vavy Pacheco Borges (2005, p.212) nos traz que a vida de um indivíduo se pesquisa “por intermédio das ‘vozes’ que nos chegam do passado, dos fragmentos de sua existência que ficaram registrados”, sendo que “a memória familiar pode (ou não?) ser fundamental; quanto à memória que faz parte do domínio público, não há dúvida sobre sua importância para o trabalho do historiador” (BORGES, 2005, p. 221).

Por fim, outro documento utilizado foi a obra de João Sampaio “*A música Missioneira gaúcha: a gênese, o criador e a criatura*”, lançada em 2022. Mais uma vez, a obra segue os mesmos padrões de narrativa, baseados nos escritos deixados por Noel e publicados por Sosa (2019) – inclusive, reproduzindo trechos – e, conseqüentemente, o que é narrado no documentário de Cunha (2021).

A obra também tem características biográficas, trazendo cronologias, relação da discografia e características de sua produção, fotografias, excertos de entrevistas, letras das canções, assim como poemas e demais homenagens dedicadas ao cantor.

Além disso, outra característica marcante que aparece é quanto às memórias do autor da obra, João Sampaio, com Noel Guarany, tendo em vista que foram amigos e compuseram canções juntos ao longo de suas carreiras. Isso, conforme Borges (2005, p.213), coloca seus escritos como uma forma de “testemunho com pretensão de biografia: no qual o narrador conheceu ou conhece seu personagem; é um testemunho que poderá ser utilizado”.

Ainda que haja as particularidades, limitações e possibilidades acerca do material que dispomos para a pesquisa, “o trabalho de crítica exigido por essa documentação não é maior nem menor do que o necessário com qualquer outra, mas precisa levar em conta suas propriedades, para que o exercício de análise seja efetivamente produtivo” (GOMES, 2004, p.15).

Considerando o fato de que “o ser humano existe somente dentro de uma rede de relações. Assim, algumas coordenadas devem ser levadas em conta pelo pesquisador: deve-se atentar para os condicionamentos sociais do biografado, o grupo ou grupos em que atuava” (BORGES, 2005, p.222).

A partir disso, os escritos do próprio artista e dos relatos de seus contemporâneos, ainda que com suas naturais limitações, nos possibilitou e auxiliou na tarefa de expandir o olhar, acerca da trajetória de Noel, e a inseri-lo no contexto histórico de seu tempo, assim como questionar as construções e representações acerca de sua figura e de sua obra.

No fim século XVIII, após a Guerra Guaranítica, travada em decorrência do Tratado de Madrid e a sequência de conflitos envolvendo o sistema missionário jesuítico guarani, incluindo a expulsão da Companhia de Jesus, em 1768, e os tratados que sucederam, em 1801, foi levada a cabo a “Conquista das Missões Orientais”, desde uma perspectiva lusa, tendo como um dos principais líderes, José Francisco Borges do Canto (1775-1805).

No século seguinte, na localidade Bossoroca, na época, sendo distrito do Município de São Luiz Gonzaga-RS, em 26 de dezembro de 1941, nasceu Noel Fabrício Borges do Canto da Silva.

Apesar de carregar os sobrenomes “Borges do Canto” – do qual alguns autores afirmam a hipótese de ser descendente direto do conquistador da coroa portuguesa¹⁴ – e “Fabrício”, de origem de imigrantes italianos, Noel Borges do Canto adotara como nome artístico “Noel Guarany”, trazendo à tona a etnia indígena que descendia de sua mãe e a maioria dos neófitos do sistema missionário, além de usar o “y” no final, demonstrando sua predileção pela dinâmica platina/castelhana, em detrimento da integração lusa de seu estado natal.

De origem humilde, em meio a um ambiente majoritariamente rural, o artista teve pouca formação escolar. O documentário “*Minhas Andanças – Noel Guarany*” (2021) traz, logo de início, como um dos primeiros escritos, o relato: “a Professora mandou fazer uma redação sobre a carreta e ele fez tudo em versos. A professora não gostou e a reação de Noel foi nunca mais voltar à escola” (CUNHA, 2021).

Ainda que não seja trazida a origem do relato, o excerto nos demonstra, não apenas a busca por demonstrar o restrito grau de escolaridade de Noel, como também seu caráter intempestivo, que seria uma característica marcante em sua carreira. Seu contemporâneo e amigo João Sampaio, relata que Noel era

Um bugrezinho que estudou somente até o 2º ano primário, mas que escrevia, tocava e cantava magistralmente, falava fluentemente o espanhol e o guarani e impregnou sua obra de folclore, de sociologia, de antropologia, de informações históricas e, também, de resgate do poético e encantado idioma guarani (SAMPAIO, 2022, p.55).

As letras das canções de Noel, como veremos mais a diante, assim como suas interpretações – incluindo em outro idioma – e depoimentos, tanto orais, como também escritos, indicam que, apesar da pouca escolaridade, era um homem de um vasto vocabulário, proveniente de muitas leituras precedentes, sendo fluente no castelhano e no guarani. É trazido que

que ele tinha de sobra, é cultura geral, conhecimento linguístico e etimológico, pois mesmo com pouca escolaridade, era um homem inquieto, tinha uma biblioteca e lia e pesquisava diariamente, tinha amplo conhecimento da História das Missões, do Brasil, da América Latina e do mundo; sabia o que

¹⁴ João Sampaio (2022, p.53) afirma que o conquistador das missões, Borges do Canto, seria bisavô de Noel Guarany. Cremos ser dificultosa essa afirmação por conta do lapso temporal que os separa, tendo José Francisco Borges do Canto falecido em 1805, e Noel nascido em 1941, sendo um período de 136 anos de diferença, de qualquer forma, não impede o fato de Noel ser um descendente mais distante do mesmo. Chico Sosa (2019, p.26) traz que “do ramo materno, é descendente direto de Francisco Borges do Canto, irmão de José Borges do Canto, que recebeu várias quadras de sesmarias na região das missões”.

fizeram os seus heróis maiores e o que estava acontecendo em cada querência (SAMPAIO, 2022, p.55-56).

Sobre suas leituras, seu conterrâneo, amigo e ex-governador do Rio Grande do Sul, Olívio Dutra, relata que “nós trocávamos livros” “a gente lia sobre os doges de Veneza, o Marco Polo, essas coisas né, aventureiras e misturando história”. Ainda que ambos tenham nascido no distrito de Bossoroca, Dutra diz que se conheceram um pouco mais tarde, quando suas famílias moravam na “periferia de São Luiz Gonzaga” (CUNHA, 2021).

Uma das leituras que Noel teve, foi *Martín Fierro* – do qual, inclusive, gravaria trechos em um de seus discos – absorvendo mais do que a realidade social expressa por Hernández nos versos do poema, mas também a rebeldia do personagem central e sua máxima de “cantar opinando”.

Independentemente de ser influência da obra de Hernández, ou não, apesar de ser um feito em comum entre Noel e o personagem *Martín Fierro*, o fato é que ambos desertaram do serviço militar. Após completar a idade e “servir à pátria”, em 1960, por meio de seus escritos, o artista relata, em suas memórias, que uma das motivações, que o levaram a desertar, foi a descoberta de corrupção em meio aos militares.

Foi descoberto, nesse tempo, um grande roubo na unidade, liderado por majores e capitães até aos soldados rasos. Foi outra desilusão que tive. Não podia acreditar que militares graduados também roubassem. Aprendi mais tarde que o roubo e a corrupção foram os maiores amigos das ditaduras militares. Em seis meses de caserna, acossado por castigos e prisões... desertei e fui para a Argentina. (SOSA, 2019, p. 34).

Tal fato foi um marco na vida e, conseqüentemente, na carreira de Noel, pois marca o início de suas “andanças” – como denominava o cantor – pelos demais países da América Latina. Ao ingressar na Argentina, Noel relata que exerceu várias atividades, começando como

tarefeiro nos ervais de Concepcion de La Sierra, junto a um tio meu que morava nos ervais de Santa Maria, espécie de Distrito dessa cidade. Posteriormente, como existiam várias propostas para desmatamento em San Xavier, Misiones, para o plantio de cana de açúcar, pois queriam fundar uma usina de açúcar e álcool em San Xavier, fui para lá, cortar lenha em metro, pois a cooperativa iria consumir muita lenha (SOSA, 2019, p. 34).

Noel Guarany relata que viveu um período de idas e voltas, trabalhando na Argentina, onde acabou “fazendo parte da Marinha Argentina. Aí trabalhei muito tempo,

passava contrabandos dos quileiros ao Porto Pindaí, e Porto Xavier, no Brasil” (SOSA, 2019, p. 35). Relata, ainda, que passou, também, pelo Paraguai, andou pela Bolívia e esteve no estado do Mato Grosso.

Segundo seus escritos, suas estadias, em diversos rincões, propiciaram, ao artista, mais do que o trabalho nos diferentes ofícios que exerceu, mas principalmente sua percepção e autocrítica musical. Ao descrever sobre as motivações que o teriam levado à busca por uma Música Missioneira, relata e indagava que: “Se existe a música de Corrientes, a música de Entre-Rios, e de tantas outras regiões, porque as Missões, no Rio Grande do Sul, não têm esse tipo de música?” (SOSA, 2019, p. 35). Para além de que, segundo seu relato:

Parecia-me um castigo quando nos rancherios mais humildes fosse do país que fosse, com olhar sincero de patriotismo, um campesino, mesmo abandonado, pelos governos e instituições, dizia ao empunhar qualquer instrumento: “Vou cantar uma canção de minha terra”. Eu considerava uma verdadeira afronta, isto porque, no Brasil, não existia canto missioneiro, aos poucos fui me conscientizando do enorme pecado que estava cometendo pois estava me tornando um grande instrumentista e um aplaudido cantor campesino só daquilo que o rádio da época tocava e ensinava a tantos outros tocadores e cantadores como eu (SOSA, 2019, p. 36).

Mais uma vez, cabe a ressalva de que essas memórias e a “autoimagem” construída por sua narrativa, conforme apontamos, podem ter sido construídas já no alto de sua carreira – para além do fato de os escritos estarem sendo produzidos para a posteridade.

É válido contextualizar que Noel deserta do exército e vai para a Argentina, entre os anos de 1959 e 1960, no entanto, ele já tocava violão desde 1956. Com isso, em paralelo a seus ofícios, usou de suas diferentes viagens e paradas para aprender e incorporar elementos, ritmos e aprendizados a sua prática com o instrumento. Assim, ele estava envolvido de uma revolta – ou, ao menos, como buscou se auto representar em seus escritos – marcada pela ausência de uma música regional que representasse a região missioneira, que considerava

Uma região tão rica em lendas e fatos históricos decisivos no contexto de entrelaçamento latino americano e um sem fim de riquezas a clamar por uma manifestação lírica de defesa ao consumo da intelectualidade do povo. Cantava eu, então, tangos, boleros, canções centro americanas, serestas, guarânias... Foi então que resolvi refazer a música missioneira. Para isto, saí para os grandes centros, procurando infiltrar a música das missões e sensibilizar os intelectuais da época (SOSA, 2019, p.37).

Um dos “grandes centros” que Noel Guarany se refere é Buenos Aires, cidade em que “procurava entrar em contato com musicistas, folcloristas e comunicadores”, onde também “pegava o violão e ia para os bairros, fins de linha.” Mentindo ao dizer que “era de Corrientes” e, mostrando suas habilidades ao tocar tango, “começava a tocar e logo já iam passando ao Chapéu”, fazendo, assim, que conseguisse dinheiro para sua despesa diária (SOSA, 2019, p.36).

Através disso, Noel relata que conseguiu “contato com grandes violonistas da época, aprendendo novas técnicas e tomando novos rumos ao violão. Voltando a Porto Alegre, comecei a introduzir a música missioneira em todos os meios possíveis, que tinha oportunidade” (SOSA, 2019, p.36).

Dentre suas andanças pelos países da Bacia Platina – que se dão, em maior medida, durante a década de 1960 – por seus relatos e pelo que se nota dos elementos incorporados a sua trajetória musical, o país que Noel mais buscou referências foi a Argentina, sendo que o próprio relata: “Eu comecei mesmo foi na Argentina, tive grandes mestres da história do cancionero guaranítico na América, tive grandes mestres do violão, não mestres, assim, de me ensinar, eu olhava com muita atenção e fazia, sempre tive muito esmero no instrumento” (CUNHA, 2021).

Nesse sentido, se faz necessário um aparte na biografia de Noel, contextualizando o cenário sociopolítico e cultural que ele encontrou ao chegar na Argentina, na década de 1960 e, de certo modo, um panorama geral do Cone Sul, do qual não deixaria de incorporar elementos a sua música e a sua ideologia.

De maneira geral, as mudanças ocorridas na dinâmica mundial, após o fim da Segunda Guerra, “ao anunciarem a hegemonia norte-americana, colocaram em curso, na América Latina, mudanças estruturais nos campos político, econômico e social”. Nesse sentido, o campo das artes “tornou-se expressão de disputas em torno da identidade nacional. Redefinir o simbólico da nação implicava também na redefinição dos grupos que partilhariam o poder” (GARCIA, 2013, p. 17).

A respeito da questão da figura do gaúcho – conforme apontado no primeiro capítulo – no Brasil, o arquétipo foi moldado pelas elites políticas do estado do Rio Grande do Sul, na década de 1920, para a chegada de Vargas ao poder nacional. Isso acabou sendo renegado, na década seguinte, pelo próprio governo, em detrimento da unidade nacional, tendo sua volta no pós-guerra, baseada na crescente ênfase do folclore frente ao estrangeirismo, sob a alcunha de Tradicionalismo.

Apesar de efervescer em um novo contexto, algumas estruturas se mantiveram já moldadas anteriormente, replicando a figura de um gaúcho branco, de origem lusa, com influências ítalo-germânicas, sobretudo mitificando o culto a “heróis”, em grande medida, estancieiros e militares de alta patente.

Já na Argentina, apesar de algumas semelhanças, a dinâmica ocorreu de forma um pouco distinta. Assim como no Brasil – ou no Rio Grande do Sul – na Argentina, na década de 1920, houve uma gama de intelectuais que buscaram analisar e enaltecer algumas figuras folclóricas ligadas ao “nacional”.

Na década de 1940, junto com o final da Segunda Guerra, veio a ascensão ao poder de Juan Domingo Perón, de maneira populista, “pela primeira vez na história argentina, elegia, como seu principal interlocutor político as classes trabalhadoras” (PRADO, 1981, p. 63). Nesse contexto, buscou-se uma valorização, uma recuperação e a busca de tudo o que fosse popular, dentre os quais estava a figura do *gaucho*, já com alguns trabalhos literários/historiográficos do início do século XX.

Em um contexto de industrialização e, conseqüentemente, o êxodo da população rural para a cidade, era necessária a integração das novas classes populares na vida urbana da capital argentina, isso “levou o peronismo à valorização das tradições folclóricas, incluindo aí o cancionero popular de origem rural como forma de contrapor-se aos estrangeirismos presentes nas metrópoles” (GARCIA, 2013, p. 22).

Em um país, cuja capital, de alta influência europeia, sobretudo, italiana, promoveu o tango, como sendo o “gênero mundialmente conhecido como sinônimo de argentinidade”, a partir da vinda massiva de trabalhadores *cabecitas negras*, oriundos do interior, que compunham a principal camada eleitoral de Perón, foi necessário integrar os ritmos e costumes dos diversos rincões do interior argentino à dinâmica portenha. Assim, “Buenos Aires, cidade do tango, passaria a ouvir *milongas, zambas, chacareras*, entre outros ritmos do interior” (GARCIA, 2013, p. 25-26). Nesse processo,

Durante o peronismo, o folclore, como representação da nação, deixaria de ser monopolizado pelas oligarquias rurais como legitimador de seus direitos de soberania sobre o território nacional e sobre o Estado que regiam e passariam a simbolizar a inclusão social e política dos setores populares renegociada e institucionalizada pelo poder (GARCIA, 2013, p. 26).

Junto com os trabalhadores oriundos do campo, seus ritmos, danças e costumes, que chegavam à vida urbana, veio a exaltação de uma figura legitimadora, que se tornaria o arquétipo anônimo do construtor da nação: o *gaucho*. Inspirado grandemente pela figura

de *Martín Fierro*, passando o poema épico de Hernandez a ser considerado *'la Biblia Gaucha'*,

a figura do gaúcho e seu universo esteve entre as representações mais mobilizadas no período. Arelada às reconfigurações da identidade nacional, desde o início do século XX, era novamente apropriada como ideia-força, dialogando intensamente com a política de massas do peronismo com vistas ao alargamento de sua base de sustentação. Reconhecer a presença destes novos atores sociais no jogo político, dirimindo resistências à presença desta Argentina profunda na paisagem urbana das metrópoles, compunha a estratégia de construção de uma nova hegemonia (GARCIA, 2021, p. 87).

Esse processo se deu reapropriando festas, como, por exemplo, do *“dia de la Tradición”* comemorado desde 1939, no dia 10 de novembro, em alusão ao aniversário de José Hernández, ou por meio de entidades como o *“Centro Tradicionalista Provincianos Unidos”*, espaço onde *“eram cultuadas as tradições do interior da Argentina”*. Assim, se foi consolidando a figura do gaúcho como patrimônio nacional, porém, de caráter distinto do arquétipo moldado no Brasil. No país vizinho, ele era retratado como um *gaucho* de traços mestiços, origem humilde e, principalmente, de caráter popular, e não elitista.

Outro elemento que se faz fundamental para compreender a trajetória de Noel Guarany, bem como entender de que modo foram forjadas suas concepções ideológicas, refletindo diretamente na sua música e em suas declarações públicas, é o contexto político que, de maneira geral, a América Latina estava envolvida na década de 1960. Esse foi um período *“que marcó un hito en la forma cómo los pueblos comenzaron a pensarse a sí mismos, aún cuando en la mayoría de los casos esta renovación de consciencia eclosionó inicialmente en el interior de las elites que conformaban los grupos sociales de izquierda”* (VELASCO, 2007, p. 140).

Naturalmente, as maiores influências e referências que Noel tenha encontrado, nesse período, era no meio musical, de um movimento de cantautores. Em grande medida, de canções folclóricas engajadas politicamente, que passaram a compor um movimento denominado *Nuevo Cancionero*. Assim, em 1963, se deu o início do movimento, com a publicação do *“Manifiesto del Nuevo Cancionero”*, de autoria do Argentino Armando Tejada Gómez, assinado também por outros músicos:

os objetivos do *Nuevo Cancionero* eram basicamente três: 1) a exaltação da cultura nacional como forma de reação à cultura alienígena perpetrada pelo mercado via meios de comunicação; 2) a nova canção entendida não como um gênero específico e muito menos como genuinamente popular, mas como uma

música renovada de características autóctones; 3) a proposta de um intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares da América Latina (GARCIA, 2013, p. 27).

Com isso, o já vivido *boom* do que se convencionou chamar de música folclórica, na Argentina, das décadas de 1940 e 1950, impulsionada pelo controle dos meios de comunicação, levado à cabo pelo peronismo, ganhava novos elementos nos anos 1960, dando ares de crítica social e engajamento político aos ritmos tradicionais do interior.

Apesar da canção engajada, ou de protesto, ser marcadamente conhecida como fruto da renovação, proposta pelo *Nuevo Cancionero*, desde pelo menos duas décadas antes, o Argentino Atahualpa Yupanqui já trazia tais características em suas canções. Militante do Partido Comunista, a partir de 1945, foi perseguido, preso, e proibido de gravar e apresentar suas canções em território nacional, pelo governo peronista. Dado que, apesar de trazer temas folclóricos, fazia-os de forma crítica, se tornando “uma nota dissonante no cancionero folclórico de Juan Domingo Perón” (GARCIA, 2021, p. 123).

O *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, de 1963, foi uma referência para as novas gerações de compositores. Ali referenciado, “Atahualpa Yupanqui é reconhecido, dentro e fora de seu país, como uma espécie de ancestral comum da Nova Canção”, haja vista que “seu repertório, também comprometido com o passado, revisitava-o sem perder e vista as tensões e conflitos do presente”, fazendo com que “sua indignação com a desigualdade social e com a vida sofrida dos mais pobres estiveram sempre presentes em muitas de suas composições” (GARCIA, 2021, p. 123 e 126).

Não temos a informação se Noel Guarany tenha conhecido ou ao menos se encontrado com Yupanqui, no entanto, a obra de Noel, para além de musicalmente lembrar muito o estilo de Atahualpa, sobretudo pela predileção em gravar apenas a voz e violão e gravar ritmos, como *zambas*, *milongas*, *rasguidos-doble*, o cantor missioneiro se referia ao Argentino como “Mestre Yupanqui”, demonstrando quem seria uma de suas principais referências.

Para além de Atahualpa Yupanqui, outro nome expressivo do cancionero argentino, de meados do século XX, seria o de um artista, cantor/compositor de (sobre)nome artístico homônimo ao de Noel, Horácio Guarany (1925-2017). Para além da adoção do nome, a trajetória dos dois cantores encontra algumas similaridades.

Horácio, filho de um índio guarani, nascido no interior do país – província de Santa Fé – se muda para Buenos Aires os dezessete anos, onde, a partir de então, “Trabajó de lava copas en los bares y comenzó a cantar en los bodegones de la Boca. La malaria

lo empujó a trabajar en los barcos de la mano de un hermano. Fue marinero y estibador, 5 años en diferentes embarcaciones” (MUGAS, 2020, p. 18).

Aos poucos, ele conseguiu espaço nas rádios locais e conseguiu gravar seu primeiro disco, no ano de 1956. Também engajado à vida política, no campo da esquerda – sendo filiado ao Partido Comunista –, é convidado a viajar/participar do Festival Mundial de Estudantes e Jovens pela Paz e amizade, na União Soviética e, logo que regressa, para sua surpresa, vê que seu disco havia se tornado um sucesso em seu país natal.

A música de Horácio Guarany – assim como a de Yupanqui e Noel, posteriormente – também foi carregada de retratos rurais e discurso político, sendo que

Una de las características más importantes del contexto de Horacio Guarany es el discurso que se construye alrededor de su imagen basado en la autenticación de su música a partir de los vínculos que establece con la figura del campesino, con la clase obrera sojuzgada por el capitalismo, con los pueblos ancestrales y todos aquellos elementos de la naturaleza y la tradición relacionados con ellos. Esta intención podemos reconocerla al adoptar su apellido artístico, Guarany, haciendo que hace referencia a la cultura guaraní predominante en Paraguay, caracterizada como aguerrida, combativa y de resistencia. Con este vínculo, el músico crea significaciones en torno a la imagen y condición sociopolítica que quiere ofrecer a la sociedad, potenciado al aparecer en los medios de comunicación masivos, donde difunde sus ideas con respecto al vínculo entre música popular y compromiso político (BOLADO SÁNCHEZ, 2021, p. 41).

Com isso, “A partir de la imagen que Guarany se construye, consigue reforzar el vínculo con características como la tradición, la antigüedad, el ámbito rural o la clase obrera” (BOLADO SÁNCHEZ, 2021, p. 41). Para além de compor, apresentar e gravar suas canções, Horácio Guarany também escreveu livros e produziu filmes, inclusive interpretando Martín Fierro.

Outro feito expressivo de sua carreira foi participar da organização do primeiro Festival Nacional de Folclore de Cosquín, em 1961. Realizado na província de Córdoba, anualmente, o festival se tornou um símbolo do folclore na Argentina, sendo comemorado até dos dias de hoje.

Apesar de várias similaridades em suas carreiras, para além de utilizar o mesmo nome artístico, Noel não regravou nenhum trabalho de Horácio, nem encontramos alguma menção direta dele a seu homônimo argentino. Em contrapartida, ainda assim, o que buscamos destacar é que o ambiente musical/intelectual, que o artista encontra, ao ir para a argentina, na década de 1960, do qual buscou elementos para sua música, teve parcela

de influência, também, de Horácio Guarany, sendo ele um importante nome da música folclórica do período.

Voltando à trajetória de Noel Guarany, destacamos que sua busca de elementos para compor um cancioneiro missioneiro não se deu somente na Argentina, apesar de ser o centro por onde mais se referenciou. Em suas palavras,

O meu conhecimento do cancioneiro guaraníco, foi principalmente através de andanças e investigações “in loco”, em misiones Paraguai, misiones Argentina e Missões do Rio Grande do Sul. Tive grandes conselheiros, independentemente de minha vivência. Por exemplo: tive na Argentina o grande indiscutivelmente uma das maiores autoridades do cancioneiro guaraníco e outros grandes entendidos que ouviam-me tocar e discutir o assunto e diziam-me “com todo esse teu potencial de voz e violão, é uma pena irreparável que tu não seja Argentino, Noel Guarany, e eu te levaria a Buenos Aires e te faria gravar um disco”. Não sei como no Brasil não valorizam um cancioneiro guaraníco (SOSA, 2019, p. 46).

Apesar de citar seu contato com esses “grandes conselheiros” e “autoridades” do cancioneiro, Noel não os nomina. Não obstante a isso, é sabido que manteve estritas relações com artistas do gênero nos países vizinhos, como, por exemplo, o uruguaio Aníbal Sampayo, que regravou canções e constam correspondências suas com o artista uruguaio¹⁵, além dos argentinos Raulito Barboza, acordeonista, e Bartolomé Palermo, violonista, sendo que esses dois últimos, para além de gravar a parte instrumental de um disco de Noel, fizeram algumas apresentações em conjunto no Brasil, em 1977.

Ainda que não expresse tantos detalhes em seus escritos, outro país que Noel passou e incorporou elementos foi o Paraguai – dado o contexto histórico em comum do passado missioneiro.

Mesmo trazendo o nome de “Música Missioneira”, logo percebe-se que não há nenhuma ligação com a música religiosa, praticada nas missões jesuíticas, apenas um uso desse passado. Em contrapartida, por um momento, Noel Guarany fez a tentativa de “reintroduzir a harpa índia na musicalidade missioneira gaúcha” (SAMPAIO, 2022, p.152), como uma maneira de expressar ao menos algum traço da musicalidade praticada nas missões

Apesar de não constar em suas gravações, há uma série de registros fotográficos que mostram Noel se apresentando juntamente com harpistas, provenientes do Paraguai

¹⁵ Sosa (2019, p.91) traz três correspondências trocadas entre Noel Guarany e Aníbal Sampayo.

– por ser mais tradicional daquela região – além de seu contato próximo com o folclorista e também harpista uruguaio Aníbal Sampayo.

Figura 3: Noel Guarany e seu Grupo que integrava o harpista Pepito González



Fonte: SOSA, 2019, p.45.

Figura 4: Noel Guarany e o harpista Lúcio Martínez



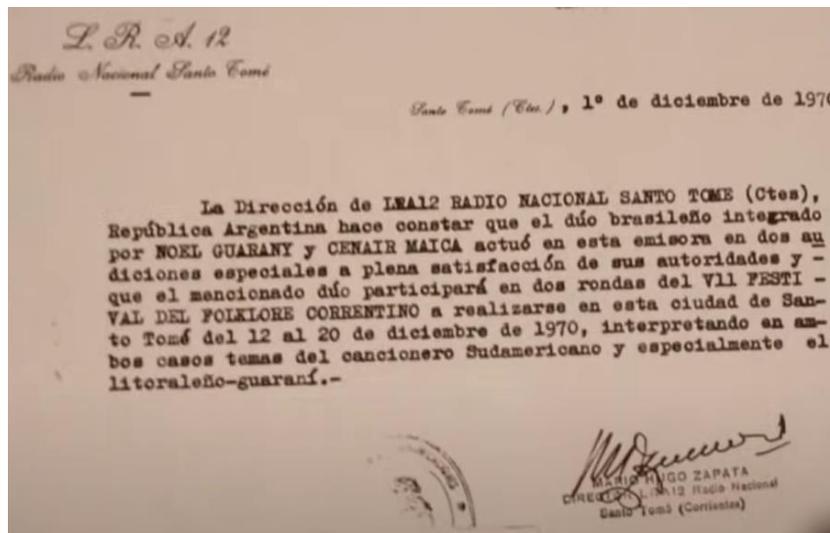
Fonte: SOSA, 2019, p. 45.

Depois de anos de idas e vindas, Noel Guarany regressa ao Brasil, por volta de 1968/9. Sobre sua situação jurídica, por conta de ter saído do país como desertor, em 1960, ele teria se apresentado no regresso. No documentário, sua esposa relata, muito brevemente, que “ele voltou e eles arrumaram” (CUNHA, 2021), deixando a hipótese de uma certa anistia.

Após quase uma década de “andanças”, e de ter conhecido quem viria a ser seu principal companheiro, Cenair Maicá, que se tornaria seu discípulo na música missioneira, ele grava, em 1968/9, seu primeiro material fonográfico. Um compacto simples denominado “*Filosofia de Gaudério*”, composto no lado A pela música homônima, e no lado B um de seus maiores sucessos, “*Romance do Pala Velho*”.

Também em conjunto com Cenair Maicá, participa do *VII Festival Del Folklore Correntino*, na cidade de Santo Tomé, na Argentina, em 1970. Ali, eles recebem uma menção da L.R.A 12, rádio responsável pelo festival, com saudações de “plena satisfacción de sus autoridades”, em admiração pelo duo que interpretaram “temas del cancionero Sudamericano y especialmente el litoraleño- guarani” (CUNHA, 2021).

Figura 5: Menção da Rádio Nacional de Santo Tome sobre o trabalho de Noel e Cenair



Fonte: CUNHA, 2021.

É interessante observar que, na Argentina, a música de Noel foi reconhecida como sendo do “cancionero Sudamericano y especialmente el litoraleño-guaraní”. A música “litoraleña” argentina, se refere a região entre os rios Paraná e Uruguai, principalmente nas províncias de Entre-rios e Corrientes, marcada pela música folclórica, das quais Noel incorporaria elementos e batizaria de “Música Missioneira”

A partir de então, aos poucos, ele consolida seu espaço, inclusive no sudeste do Brasil, gravando outros dez discos durante sua carreira, sendo estes “*Legendas Missioneiras*” (1971), “*Destino Missioneiro*” (1973), “*Sem Fronteira*” (1975), “*Payador Pampa Guitarra*” (1976), “*Canto da Fronteira*” (1977), “*Noel Guarany Canta Auereiliano de Figueiredo Pinto (1978)*”, “*De Pulperias*” (1979), “*Alma, Garra e Melodia*” (1981), “*Para o que olha sem ver*” (1982) e “*A volta do missioneiro*” (1988).

Suas canções pioneiras – como veremos – no gênero para o Brasil, receberam olhares atentos e, relativamente, um certo destaque no cenário nacional. Guardadas as proporções, por se tratar de uma música regionalista, Noel Guarany chamou a atenção de artistas e críticos nacionais do período, sendo convidado a participar de um show ao lado de Elis Regina, Chico Buarque, entre outros – mas que não vieram a ocorrer, por conta da censura federal.

Noel Guarany recebeu também apreciações e críticas de conhecidos jornalistas, como Maurício Kubrusly. Em 1976, ao comentar o lançamento do disco “*Sem Fronteira*”, relatou: “Em Noel Guarany nada é postiço. Sendo tão castiço assim, é lógico que sua música é irrepreensivelmente maravilhosa”. Completando que: “sem alarde, com a discrição dos verdadeiros artistas populares, Noel Guarany vai construindo sua obra – consistente, sem arranjos ou adaptações, in natura” (SOSA, 2019, p. 55).

Outro publicitário, que cumpriu papel importante na carreira de Noel Guarany, foi Marcus Pereira, que, para além de gravar discos do artista, sob o selo de sua gravadora, o convidou para fazer parte da coleção “*Música Popular do Sul*”, o promovendo a partir de notas como a seguinte:

Noel Guarany é um dos maiores cantores, compositores e guitarristas deste país. Lá no pago dele, convive com os irmãos da América Latina e com eles permuta o talento comum, Dom de Deus. E batalha, solito, contra a dominação cultural estrangeira, espúria, imposta. E adoça suas canções com o mate amargo, hábito do pampa, que também é brasileiro (SOSA, 2019, p. 74).

Para além de sua carreira musical, com seus discos gravados e, naturalmente, shows e apresentações diversas – das quais tinha predileção por cantar para o público universitário, – Noel também foi radialista e teve programas em duas rádios importantes de Porto Alegre, cujas ondas AM se estendiam para uma audiência vinculada à dispersão da população gaúcha para a época – e que se expressou na fundação de CTGs Brasil afora.

Ele inicia na Rádio Guaíba, começando seu programa em 1976, tendo, depois, se transferido para a Rádio Gaúcha, ainda no mesmo ano. A partir de 1984, ao se mudar para o município de Santa Maria, estreia um programa na Rádio da Universidade, que julgava ser o formato ideal, “porque uma emissora estatal permite um trabalho mais didático, ao contrário de uma emissora comercial” (SAMPAIO, 2022, p. 146).

Outro trabalho de Noel, ainda que nos bastidores, foi de participar da produção e escolha de temas musicais para o documentário “*República Guarani*” (1981), dirigido por Silvio Back, que traz depoimentos de grandes estudiosos da temática missioneira. Back se refere a ele dizendo que “encantou-nos seu talento, humildade e, ao mesmo tempo, a doçura e a firmeza com que defendia seu inegável atrevimento o patrimônio trágico e outrora triunfante, que lhe chegara do passado” (SAMPAIO, 2022, p.27).

Por suas críticas à indústria fonográfica e à ordem dos músicos, assim como pelos sintomas de uma doença degenerativa que começava se manifestar, Noel passou quase seis anos longe das gravadoras e dos palcos, retornando somente para gravar o disco “*a Volta do Missioneiro*”, em 1988.

A década seguinte foi de um gradual recolhimento, fazendo sua última apresentação, em público, no ano de 1989, devido ao estado de saúde cada vez mais débil, até o seu falecimento, em seis de outubro de 1998, em Santa Maria – em decorrência de ataxia cerebelar, que o acompanhou por mais de uma década.

2.3 NOEL GUARANY E A VIDA POLÍTICA

Não encontramos nenhum documento que aponte que Noel Guarany tinha tido alguma filiação partidária durante a vida, apenas um registro do jornal “*A Notícia*”, de São Luiz Gonzaga, em matéria publicada em 19 de novembro de 1987, em que é trazido “Noel Guarany, que antes militou no PDT e hoje está no PT” (SOSA, 2019, p.75).

Talvez, essa sua “militância” se deu, não no sentido de filiação partidária, mas de apoio aos candidatos dessas legendas, pois, como veremos a seguir, manteve estritos contatos com Alceu Collares (PDT) e Olívio Dutra (PT), inclusive se apresentando em suas campanhas políticas, para diferentes cargos que ocuparam.

Sua trajetória e sua música, assim como seus posicionamentos em declarações públicas, sempre foram marcadas por aspectos políticos. Levando sempre consigo a máxima “*si hay gobierno, soy contra*”, manifestou seus descontentamentos, não só com

a política nacional em si, sobretudo ao governo militar, mas também com diferentes instituições, como o Movimento Tradicionalista Gaúcho e a imprensa nacional, para além de demonstrar seu apoio a organizações socialistas e movimentos operários.

Tendo como ponto de partida a causa missioneira, que foi a principal bandeira durante sua trajetória de vida, ressaltamos que o período que Noel Guarany consolidou sua carreira, a partir da década de 1970, foi a época de uma historiografia missioneira marcada pelo marxismo estruturalista, sobretudo pela interpretação do uso coletivo da terra.

Entre os outros fatores que contribuíram para a conformação política e ideológica de Noel Guarany, podemos citar suas andanças pela Bacia Platina, na década de 1960, visualizando as realidades da exploração do trabalho nas regiões periféricas, a qual vivenciou, trabalhando em diversos ofícios. Da mesma forma, isso se deu com o seu contato com a *Nueva Canción*, voltada para a juventude e permeada de questões políticas, alinhadas a uma ótica progressista, pois

la Nueva Canción Latinoamericana nace en un momento histórico de conflictos y de necesidades políticas y sociales. Se erige como canal de reacción y expresión en contra de la dictadura, a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo, sobre la base de la sabiduría de un pueblo que es inspiración y, a su vez, baluarte de la identidad que urge ser rescatada. Así, la Nueva Canción Latinoamericana se convierte en un símbolo de conciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos de América Latina. No obstante, la dinámica de este proceso pareciera indicar una necesidad de uniformar las ideas desde arriba, desde la elite intelectual que creía poseer la fórmula ideológica y cultural necesaria para la emancipación del Pueblo (VELASCO, 2007, p. 144).

Nesse contexto, Noel moldou suas ideias, de modo compatível com os anseios do campo político de esquerda. Assim, foi crítico, em diversas declarações dos governos militares, ao mesmo passo que demonstrava suas preocupações e seu apoio às camadas baixas da população, sobretudo ao operariado.

No Rio Grande do Sul, deu apoio e manteve relações estreitas com duas influentes figuras do cenário político estadual e nacional. O já mencionado conterrâneo Olívio Dutra, relata que, em 1988, candidato à prefeitura da capital pelo Partido dos Trabalhadores (PT), “Noel acabou participando de espetáculos musicais”, que “se apresentou em Porto Alegre durante a campanha” (CUNHA, 2021).

Além disso, outra figura que Noel Guarany manteve vínculos foi Alceu Collares, como Leonel Brizola, referências históricas do trabalhismo gaúcho. Alceu Collares, da

mesma forma que Olivio Dutra, foi também prefeito da capital, deputado e governador pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), e se refere a Noel como “um dos grandes artistas, revolucionário, só, pode ser que não esteja expressamente nas letras das músicas, mas estava na forma como ele se apresentava”, que tinha um “extraordinário vigor psíquico e espiritual de um revolucionário”.

Collares relata, também, que recebeu Noel Guarany no Palácio Piratini, na época em que era Governador do Estado, quando ele já se encontrava doente (CUNHA, 2021).

Figura 6: Noel Guarany ao lado de Alceu Collares



Fonte: SOSA, 2019, p.134.

Sobre suas relações com algumas figuras políticas, também é relatado que foi da posse de Noel Guarany “um violão Gianinni com um guizo de cascavel no bojo pelo lado de dentro (que tinha pertencido ao ex-presidente Jango Goulart e havia ganho de seu filho João Vicente Goulart)” (SAMPAIO, 2022, p. 144). Lembramos que o presidente, deposto pelo golpe militar de 1964, era natural da cidade missioneira de São Borja-RS.

A nível nacional, nas décadas de 1960 e 1970, Noel Guarany alcançou, ainda que de forma muito breve, um certo contato entre os principais nomes da Música Popular

Brasileira do período, que, em maior ou menor medida, eram engajados na resistência contra o regime militar.

Um dos veículos responsáveis por essa conquista de espaço de Noel Guarany, nesse meio, foi o Jornal “*Versus*”. Idealizado pelo jornalista gaúcho Marcos Faerman, sediado na cidade de São Paulo, “os temas sobre os quais *Versus* dedicou publicação são de política, literatura, música, teatro, filosofia, antropologia”, sendo que “do ponto de vista político, *Versus* foi “filiado” à tradição de esquerda”. Nesse sentido, o jornal trazia publicações sobre

o clima de perseguição e morte do período de ditaduras, não só no Brasil, mas em vários países da América Latina. No Brasil da década de 1970, o regime militar começa a dar sinais de crise o que é acompanhado por uma intensificação de manifestações contrárias ao regime, em um movimento que repercute na redação do jornal *Versus* com uma consequente politização da mesma. Se inicialmente o jornal discutia a política por meio de metáforas, a partir de certo momento, *Versus* passa a debater a política nacional de forma mais clara, direta e propositiva, assumindo uma das teses políticas daquele contexto, passando a defender a necessidade de criação de um partido socialista como uma tarefa necessária na luta pela democracia (RODRIGUES, 2021, p. 2).

O próprio Noel Guarany relata sobre um espetáculo que participaria, organizado por Marcus Faerman, a ser realizado no Palácio das Convenções do Parque Anhembi, em 1977, “quando os amigos da convergência socialista queriam salvar do caos o jornal *Versus*”. Com isso, os “inimigos número um do militarismo existente na época, abraçaram a causa e todos se dispuseram a fazer um Show para o referido jornal” (SOSA, 2019, p.38).

Noel Guarany nomeia as demais atrações como “aqueles que lutaram pelas liberdades democráticas em nosso país, mesmo arriscando sua própria liberdade, são eles: Tarancon, Quarteto em Cy, Dércio Marques, MPB 4, Renato Borgui, Ester Góis, Marília Medalha, Edu Lobo, Alaíde Costa, Chico Buarque, Bibi Ferreira, Guarnieri”. Como é de se supor, o show acabou não acontecendo, por determinação da censura federal (SOSA, 2019, p.38).

Nesse período, Guarany já havia se apresentado para estudantes, na Fundação Getúlio Vargas, e voltaria ao Anhembi no ano seguinte, fazendo sua apresentação, porém, dessa vez, não mais em meio aos artistas listados na programação do ano anterior.

O público jovem, principalmente os universitários, era a predileção de Noel, que, por diversas vezes, se apresentou e se dispôs gratuitamente para a arrecadação de fundos. Esses espetáculos, não só em São Paulo, mas principalmente em seu estado, para os

estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ou da Universidade Federal de Santa Maria, reuniam centenas de estudantes em auditórios lotados.

Em muitos shows no circuito universitário levava o público ao delírio cantando com ironia o refrão da música, aproveitando para rebenquear o regime militar e burlar arditamente a censura: “*Payador com su guitarra/ Sumiram da Pulperia / porque se fueron los gauchos / y quedó la policia*”, que ele cantava: “*O Brizola opinando / não se vê mais hoje em dia / Porque se fueron los gauchos / y quedó la policia*” (SAMPAIO, 2022, p. 140).

Felizmente, um registro fonográfico de um desses shows foi descoberto, na íntegra, pelo historiador Tau Golin, e foi reproduzido em formato de CD, no ano de 2003. Nesse material, é possível ouvir como entre uma música e outra, Noel manifestava suas opiniões sobre o contexto político. Em uma destas declarações, o cantor expressa:

Eu vivo pelas pulperias, eu não canto no Maracanã por 50 milhões de dólares, me sobra um *puchero* e por aí vou andando, com minhas opiniões, claro. Ora, a gente canta feliz, ora a gente vê a infelicidade dos outros e não têm condições. Sem demagogia nenhuma, se não fora essa terra que eu amo tanto e que para mim não tem fronteira, fronteiras, eu acho que eu já teria me tornado um guerrilheiro (GUARANY, 2003).

Para além do suposto ímpeto guerrilheiro expressado por Noel, cabe dizer que o ano de realização do show, em 1980, se deu no período em que já haviam iniciado as greves operárias na grande São Paulo, marcando um certo desgaste do governo militar.

O assunto se fez presente entre as pautas de Noel no espetáculo, que parafraseando Atahualpa Yupanqui, declarou: “diz o velho mestre Yupanqui, *‘la arena és un puñadito, pero hay montones de arena’*. Isso não é subversão, isso aí é simplesmente o bom senso que está mandando a gente se dispor a ajudar a aqueles que reivindicam o que lhes é de direito”. Além disso, se solidarizou aos grevistas expressando: “já que esta casa se encontra lotada, fica aqui minha proposta, se eu não puder ir lá pessoalmente, se vocês quiserem fazer um movimento para arrecadar fundos, para os grevistas de São Paulo, este bugre missioneiro está aqui a hora que vocês quiserem” (GUARANY, 2003, s.p)

Outro descontentamento que Noel manifestava, ainda que não fosse uma instituição declaradamente política, foi com o Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG. Suas diferenças eram, não só com os rumos da construção das aspirações folclóricas e da figura do gaúcho de caráter “oficial”, mas, principalmente, com as posições conservadoras ligadas com o regime militar, a partir de 1964.

Os de minha faixa etária, lembram-se naturalmente de 63, quando da legalidade: a força total dos CTGS acudindo ao chamamento de Leonel Brizola para a legalidade. Vejam os senhores, que até o CTG com o nome de “os legalistas” de Santo Ângelo, saiu em homenagem a essa legalidade, conclamada por Brizola, João Goulart e outros segmentos da sociedade, na época. Em 1964, surgiu o famigerado MTG, dirigido por militares tais como: Cel. De Camino – MTG, Cel. Hugo da Cunha Alves – CTG 35. Ainda criaram outro organismo tão fajuto quanto estes, o qual denominou-se “Instituto Riograndense de Tradição e Folclore”, dirigido pelo Cel. de brigada Hélio Mouro Mariante. Nos CTGS, sargentões de brigada, ou eram patrões ou dirigiam os mesmos. Com isto, a situação conseguiu dominar o movimento tradicionalista no estado, criando assim, uma série de complicações perniciosas ao tradicionalismo em nosso estado (SOSA, 2019, p.51).

Se a gênese do tradicionalismo esteve já atrelada, de certa maneira, ao militarismo, ainda em 1948, para Noel Guarany, é a partir de 1964, com a fundação do MTG e a chegada dos militares ao poder, que o “CTG foi virando apenas mais uma bailanta e perdeu totalmente o sentido de um Centro de Tradições” (SOSA, 2019, p.33).

Guarany era contrário ao “modelo de gaúcho” apresentado pela entidade, em suas indumentárias, músicas e danças. Indo na contramão ao caráter apolítico (não)expressado pela entidade, discorria, em sua opinião, que “O tradicionalismo gaúcho é apresentado fora do estado de uma maneira reacionária, faltando com a realidade social existente em cada segmento como: o peão nas estâncias, o mineiro nas minas, o empregado na construção civil, o estivador nos portos” (SOSA, 2019, p.52).

O Movimento Tradicionalista, em sua trajetória, ganhou um latente apoio estatal no Estado, emprestando seus dirigentes a compor as pastas de cultura e folclore da administração estadual, de modo que, segundo Guarany (2019, p.52), “as festividades tradicionalistas, no estado, são cuidadosamente coordenadas pela brigada militar, para melhor êxito de seus intentos”.

Era o MTG uma instituição destinada a salvaguardar as tradições gaúchas, determinar ou não a validade das diversas expressões gauchescas, moldando um caráter oficial, apoiado pela máquina estatal. Para Noel Guarany, ao contrário, tratava-se de tentar fundar uma corrente musical, também gauchesca, porém independente, marcada, em grande medida, pela influência da gauchesca platina, além da oposição política.

Isto foi algo pioneiro, que lhe rendeu, de certa maneira, uma limitação aos espaços oficiais que o gauchismo tradicionalista alcançara, tendo relatado: “eu vendo discos para o Brasil e para a América Latina e nem mesmo sou reconhecido como músico gaúcho pelo MTG, sou limbo da história musical do Rio Grande do Sul” (SOSA, 2019, p.52).

Ainda no show de 1980, referido há pouco no texto, Noel Guarany comentou a mesma questão, mostrando sua dissidência com o movimento (MTG), e sua opção de cantar um novo estilo musical, o que demonstra que seus descontentamentos se seguiram pelas décadas em que constituiu sua carreira. Além disso, para um artista, se revelava pelos cenários de apresentação e recusava-se a tocar suas músicas gauchescas, nos Centros de Tradições Gaúchas, preferindo a outros espaços:

Bom, eu não tenho compromisso com doutores, MTG's, governadores, deputados, eu estou escrevendo uma realidade nua e crua, claro que vai doer em alguém, mas vai servir de alento para muitas almas sofredoras que como eu andam por aí vendo essas barbaridades, é matança indiscriminada (GUARANY, 2003).

Um dos fundadores do primeiro CTG e principal nome do tradicionalismo, Paixão Côrtes, foi também chefe da seção estadual, por vários anos, de outra instituição que Noel Guarany travaria sérios atritos: a Ordem dos Músicos do Brasil. Em uma de suas declarações, Guarany expressou que “existe um organismo chamado “Ordem dos Músicos do Brasil”, que arrecada milhões por ano, para suas burocracias, não trazendo benefício nenhum aos músicos do Brasil. Lá entrou o famigerado Paixão Cortes, coordenando os ditames da revolução de 64” (SOSA, 2019, p.52).

Nesse sentido, são de conhecimento dois principais documentos que demonstram os descontentamentos de Noel Guarany com a Ordem dos Músicos do Brasil: o ECAD, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, responsável por cuidar dos direitos autorais, e a imprensa nacional como um todo. No ano de 1983, Noel publicou uma “Carta Aberta à Imprensa Nacional”, veiculada em diferentes meios de comunicação, que dizia ter como objetivo

alertar todos os organismos nacionais, tais como: Congresso Nacional, Assembléias Legislativas, etc. ... Das injustiças sofridas por todos os cantores autóctones, ou não, que defendem gratuitamente o patrimônio lírico-cultural de suas respectivas regiões, por parte da Ordem dos Músicos do Brasil, ECAD, e multinacionais responsáveis pela indústria fonográfica no país (SOSA, 2019, p.107).

Em seu relato, ele narra que esteve impedido de exercer sua atividade por nove meses, por motivos de saúde, onde se viu desamparado por tais instituições, tendo tentado diferentes formas “de assistência social, através do órgão federal, INAMPS, sem lograr êxito”. Nesse ínterim, relata, ainda, que recebeu propostas melhores de uma outra gravadora, mas que não pode aceitar por conta do contrato que já tinha e, então, indaga:

“onde se encontram os encargos sociais por parte da “gravadora”? Qual a razão do compromisso assumido ser unilateral? Qual a razão dos contratos sinalagmáticos? Onde está a responsabilidade da gravadora com o artista? Tudo exigem, nada compensam?...” (SOSA, 2019, p. 107).

Outro documento que traz à tona seus descontentamentos e uma certa militância por melhores condições para os músicos, é uma missiva enviada ao então deputado federal constituinte, Olívio Dutra. Para além de suas diferenças com a Ordem dos Músicos, sinaliza a necessidade de mudanças no sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais, relatando que “em todos os Estados da federação, todos os clubes sociais, emissoras de rádios, bares e casas de shows artísticos, e inclusive todos os artistas são obrigados, para atuarem, a pagar o ECAD”, no entanto, expõe que:

eu e meus colegas artistas estamos sendo roubados, principalmente eu que tive uma enorme despesa com viagens ao Paraguai, Uruguai e Argentina e gastei uma existência para tornar conhecida a música missioneira. Dessas 83 músicas, com 8 LPs gravados, com sucessos tocados em vários estados do Brasil, nunca recebi dinheiro a não ser insignificâncias que me mandam agora (SOSA, 2019, p.107).

Outra mágoa exposta, apontava para a mídia nacional como um todo, personificada na figura de Roberto Marinho, diretor do grupo Globo, com sede no Rio de Janeiro, e suas relações com o regime. Noel Guarany relata sua peripécia e a relação com a Ordem dos Músicos, que: “em troca de uma paternalística divulgação permite ao artista, além de sair de seu estado a se apresentar no Programa Som Brasil da Rede Globo em São Paulo. E o Sr. Roberto Marinho ganha assim altos cachês às custas do artista” (SOSA, 2019, p.110).

Sobre o referido programa, seu apresentador, Rolando Boldrin, relatou que, em uma ocasião, entrou em contato com Noel Guarany, para convidá-lo a se apresentar na televisão, tendo recebido como resposta: “Não canto para Roberto Marinho!”, “eu só canto para a juventude”. Completando Boldrin: “se recusou cantar para a Globo, porque ele era meio revolucionário” (CUNHA, 2021, s.p).

Tais fatos demonstram as relações que Noel Guarany travou durante sua trajetória, em diferentes campos de disputa, seja sendo de oposição à ditadura militar e, conseqüentemente, apoiando movimentos artísticos e operários de esquerda, ou, ainda, reivindicando maiores direitos para a classe musical.

Por outro lado, para além disso, sua maior militância foi em prol da música missioneira, indo na contramão dos estilos musicais gauchescos vigentes, sejam aqueles veiculados nos principais meios de comunicação e/ou os ritmos folclóricos estabelecidos pelo tradicionalismo, como veremos a seguir.

2.4 A MÚSICA MISSIONEIRA DE NOEL GUARANY

*Com a garganta bem afiada
E os acordes bem certos
E assim qualquer brasileiro
Ou se escuta algum paysano
Verá que é sul-americano
O canto de um missioneiro
(GUARANY, 1973).*

As décadas de 1940 e 1950 foram muito marcantes para o cenário musical sul-riograndense. Em um período que já havia, de certa forma, sido beneficiário da popularização do uso do rádio, foi marcado, também, pelo crescimento de artistas, duplas e conjuntos musicais de música denominada gauchesca.

Enquanto na região de São Paulo – um dos principais polos culturais e fonográficos do período – se difundiam, pelo rádio, as duplas caipiras, do sul do Brasil, começaram a se popularizar. Dentre eles, a figura do catarinense Pedro Raimundo, sendo um dos precursores a se apresentar e posar para as capas do disco pilchado¹⁶. Sua música trazia “letras com duplo sentido, aguçado senso de humor (Pedro Raimundo ficou conhecido como Gaúcho Alegre do Rádio), por vezes utilizando linha melódica em todos os versos, alterando a letra” (BARBOSA, 2014, p. 59).

Em 1943, Pedro Raimundo estoura seu principal sucesso, com a música *Adeus Mariana*, que seria um divisor de águas, proporcionando a vinda de outros artistas que ganhariam espaço no mesmo estilo musical, nas décadas seguintes. Isso se deu, principalmente, por meio de José Mendes, Gildo de Freitas e Teixeira, sendo que esse último gravou mais de 49 discos inéditos, recebendo o apelido de “Rei do Disco”, além de ter produzido dez filmes. As músicas, em geral, traziam similaridades com as gravações das duplas caipiras paulistas, no entanto, trazendo temáticas regionais do Rio Grande do Sul, em geral, exaltando a valentia da figura do gaúcho.

¹⁶ *Pilchado* significa estar vestido com o traje gaúcho, a *Pilcha*.

Também na década de 1950, surgia, na região serrana do Rio Grande do Sul, a dupla dos irmãos Adelar e Honeyde Bertussi. Sendo de descendência italiana, iriam imprimir, na música gauchesca, a sua forma de tocar acordeom – chamada de gaita – com dois instrumentos, em duetos, que caracterizariam as canções em ritmos dançantes, abrindo as portas para a música fandangueira¹⁷. Os Irmãos Bertussi iniciaram um caminho para os conjuntos musicais gaúchos, que, em um primeiro momento, copiaram o estilo e foram os aprimorando, como, por exemplo, Os Serranos, Os Mirins, Os Monarcas, entre outros.

Cabe ressaltar que, o lugar de origem de todos esses artistas e conjuntos, em geral, é composto pela região da serra gaúcha e metropolitana da capital, não contando com artistas da região da campanha e, tampouco, das missões. Ou seja, eram artistas da metade norte do estado, amplamente influenciados pela imigração ítalo-germânica, e não tanto com uma relação mais efetiva com a gauchesca platina.

Em contrapartida, essa corrente musical ganhara espaço, através das ondas do rádio, em todo o estado e até fora dele, sendo que “nesse tempo abundavam, nas Missões, imitadores caricaturais dos Bertussi”, uma vez que “em cada rincão missioneiro” “tinha um dúo ou um grupo com nome artístico e repertório clonado dos Bertussi.” Para além desse estilo, “esses Irmãos Bertussi ‘genéricos’ ainda tinham a concorrência das duplas sertanejas” (SAMPAIO, 2022, p. 50).

Essas duplas, ou conjuntos musicais, para além do espaço do rádio e dos discos gravados, tinham demanda, cada vez maior, para os bailes que se disseminavam, principalmente nos CTG’s, que se espalhavam pelo Brasil. Com isso, através do tempo, foram sendo incorporados instrumentos até então não tidos como tradicionais, a exemplo da guitarra e do contrabaixo elétricos e bateria, por exemplo.

Enquanto isso, segundo consta em seus próprios relatos, ainda na década de 1950, o jovem Noel Guarany já tocava seu violão e “andava peregrinando, nos bailes e festas junto com o Reduzino Malaquias”, um expressivo gaiteiro de sua região.

Após quase uma década vivendo entre idas e vindas pela região platina, na década de 1960, Noel buscou cunhar uma musicalidade que batizou de “Música Missioneira”, trazendo uma estética renovada e totalmente distinta do estilo regionalista gravado até então. Em boa parte de suas apresentações, utilizou-se apenas de sua voz e violão, na

¹⁷ Fandango remete à um baile gaúcho. Logo, música fandanguera, são aquelas de ritmos dançantes, destinadas a animar esses eventos.

contramão do estilo jocoso e dançante que os artistas vinham gravando, para além de incorporar ritmos de origem platina.

Foi o primeiro entre nós a gravar uma chamarrita (que aqui era mais dança coreográfica), o primeiro a gravar uma *cifra* (ritmo parente da milonga, muito utilizado pelos *payadores*), foi igualmente o primeiro a falar em *pulperia*, *bailanta* e também o primeiro a gravar um *rasguido-doble*, que ele chamava de *passo dobrado* (SAMPAIO, 2022, p. 50)

As letras de suas canções retratam as paisagens de seu pago natal, estando presentes e recorrentes as ruínas das missões, o rio Uruguai, as lidas de campo e as festas, em relações sociais marcadas por uma fronteira de convívio entre lusos e castelhanos e, principalmente, as origens guaranis das missões. Tudo isso, em geral, ocorreu ao embalo do estilo de Payada, reproduzindo uma temática *à la Martín Fierro*.

Com uma estética muito semelhante às canções daquele que considerava seu mestre, Atualpa Yupanqui (sendo que regravou canções dele), as músicas de Noel Guarany, não por acaso, iam se assemelhar ao que se convencionou chamar de música folclórica da Argentina, incluindo as novas inquietações proporcionadas pelo *Nuevo Cancionero*, expressando, principalmente, a questão indígena missioneira e a integração latino-americana.

Percebe-se que a temática da integração latino-americana seria recorrente nas canções gravadas por Noel Guarany de diferentes formas, seja por meio de canções conhecidas nos países vizinhos, como “*En El Rancho y la cambicha*”(1979), de Mário Milán Medina, e “*Milonga del Peón de Campo*”(1979), de Atahualpa Yupanqui, em que é trazido um retrato social de um gaúcho pobre, ou, ainda, fazendo referências a uma história integrada entre as nações platinas.

De uma maneira mais específica, analisaremos, no capítulo a seguir, o trabalho musical de Noel Guarany, através de seus registros fonográficos.

CAPÍTULO 3 - NOEL GUARANY E SUA OBRA MUSICAL EM DOIS MOMENTOS

Para analisar a obra artística de Noel Guarany, naturalmente, uma das principais fontes que temos são os registros fonográficos. O primeiro material gravado por Noel não se trata de um disco de longa duração, mas um compacto simples, contendo duas composições suas: “Romance do Pala Velho” e “Filosofia de Gaudério”, que daria nome ao compacto gravado em 1969.

Ainda que não tenha tido grande sucesso com o material, o fato é que ele não deixou de ser uma mola propulsora para a carreira musical de Noel, pois, a partir de 1971, Noel Guarany conseguiu lançar onze discos de longa duração – LP –, sendo eles “Legendas Missioneiras” (1971), “Destino Missioneiro” (1973), “Sem Fronteira” (1975), “Payador Pampa Guitarra” (1976), “Canto da Fronteira” (1977), “Noel Guarany Canta Auereliano de Figueiredo Pinto (1978)”, “De Pulperias” (1979), “Alma, Garra e Melodia” (1981), “Para o que olha sem ver” (1982), “O Melhor de Noel Guarany” (1984) e “A volta do missioneiro” (1988).

Além desses, ainda teve um LP gravado em parceria com outros três cantores, Cenair Maicá, Jayme Caetano Braun e Pedro Ortaça, lançado em 1988, e intitulado “Troncos Missioneiros” – como passariam também a ser conhecidos esses quatro artistas.

A partir disso, para empregar uma análise sobre a obra de Noel Guarany, fizemos um recorte, de modo a selecionar duas obras, entre as doze citadas acima, para que pudéssemos realizar uma investigação mais detalhada de cada uma, assim como comparar as duas obras, o que trazem consigo os dois momentos distintos da carreira do artista.

A primeira obra a ser analisada consiste no LP “*Legendas Missioneiras*” (1971), o primeiro a ser lançado por Noel Guarany, excetuando a obra “*Filosofia de Gaudério*” (1970), por se tratar de um compacto simples.

Entre as razões pela escolha, estão os fatos de que, por se tratar do primeiro LP, nos permitem indagações como: o modo que o autor buscou se lançar no mercado fonográfico, a objetividade de suas canções, a forma como elas se encontram dispostas no disco, bem como as imagens escolhidas para serem representadas na capa e no verso, entre outros fatores.

Já o segundo trabalho escolhido, consiste no LP “*Payador Pampa Guitarra*” (1976). Dentre as motivações para a escolha, estão não só aqueles mesmos questionamentos feitos sobre o primeiro trabalho, como também outros que surgem a

partir da comparação com esse outro citado, que foi gravado cinco anos após o primeiro, e com um intervalo de outros dois LP's entre um e outro.

Para além disso, um outro fator que pesou para a escolha foi o fato de que esse LP teve um de seus lados gravados em Buenos Aires, o que nos permite maiores indagações sobre as motivações que levaram o autor a isso: o mercado em que consolidava seu espaço, o estilo que tinha sua predileção, a escolha dos músicos para as gravações, entre outros questionamentos.

Para empregar uma análise sobre as obras de Noel Guarany, nos valem – para além de procedimentos metodológicos – de alguns pressupostos teóricos que nos ajudaram a pensar o objeto.

Dentre os principais conceitos utilizados, está o “*Poder Simbólico*”, discutido por Pierre Bourdieu, em que, dentre outras coisas, assinala que

O poder simbólico é um poder que aquele que lhe está sujeito dá aquele que o exerce, um crédito com o que ele o credita, uma *fides*, uma *auctoritas*, que ele lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe (BOURDIEU, 1989, p. 188).

Nesse sentido, as discussões, acerca do conceito, nos ajudaram a pensar os inúmeros símbolos de poder incorporados na elaboração de uma música missioneira, seja nas alusões das letras das canções, nas simbologias escolhidas para as capas dos discos e/ou, ainda, a forma que Noel Guarany se expressava, para além das gravações fonográficas, na busca de estabelecer uma autoridade e um reconhecimento no que se refere no missioneirismo que surgia.

Além disso, Bourdieu nos trouxe, também, uma reflexão do poder simbólico, especificamente, para o campo do regionalismo, trazendo que

O discurso regionalista é um discurso performativo, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região assim delimitada – e, como tal, desconhecida – contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora (BOURDIEU, 1989, p. 116).

Nesse sentido, pensamos, não só a música missioneira de Noel Guarany, mas todo o missioneirismo que ele buscou cunhar como um “regionalismo dentro de outro regionalismo”, em paralelo. Considerando, assim, o processo legitimador do mito do gaúcho, sobretudo pelas vias do tradicionalismo, de amplo caráter homogeneizante, e a

busca de Guarany por expressar aspectos particulares de sua região e, também, de agregar raízes e valores à figura do gaúcho negadas até então.

Com isso, analisamos através da perspectiva de que

O regionalismo (ou o nacionalismo) é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos quer individualmente e em estado de dispersão, quer coletivamente e em estado de organização, e em que está em jogo a conservação ou a transformação das relações de forças simbólicas e das vantagens correlativas, tanto económicas como simbólicas; ou, se se prefere, a conservação ou a transformação das leis de formação dos preços materiais ou simbólicos ligados às manifestações simbólicas (objetivas ou intencionais) da identidade social (BOURDIEU, 1989, p. 124).

Outro conceito que nos auxiliou – complementar, e que dialoga com o exposto acima – é o de “Representação”, abordado em maior medida por Roger Chartier (2002), onde explicita

o porquê da importância da noção de *representação*, que permite articular três registros de realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; Por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ser reconhecida; Enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada (CHARTIER, 2002, p. 11).

Com isso, podemos pensar a música missioneira como uma parcela importante do processo de busca pela criação de uma identidade missioneira, em que o conceito de representação se fez presente de diferentes maneiras. Uma delas vai de encontro com o pressuposto trazido por Chartier (2002 p. 165), de que uma das funções atribuídas a representação é de “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha”, sendo que

neste primeiro sentido, a representação mostra o “objeto ausente” (coisa, conceito ou pessoa), substituindo-o por uma “imagem” capaz de representá-lo adequadamente. Representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediadamente “pela pintura de um objeto”, “pelas palavras e pelos gestos”, “por algumas figuras, por algumas marcas” – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias (CHARTIER, 2002, p. 165).

A partir disso, podemos pensar a música missioneira como uma representação criada – dentro das lutas simbólicas de poder – com o desejo de suprir a ausência do

passado missioneiro, no campo das artes, relacionadas ao gaúcho, criando uma forma de se fazer presente e incorporando características de seu tempo.

Outra contribuição que concebemos, a partir dos escritos de Chartier (2002), foi uma perspectiva mais metodológica, no sentido de pensar o material fonográfico. Ainda que o objeto do trabalho de Chartier seja a literatura, por meio de sua materialidade – o livro –, entendemos que podemos aplicar alguns procedimentos indicados por ele para com os discos. Discorrendo sobre livros, Chartier traz que

para ficar no escrito impresso, o formato do livro, as disposições da paginação, os modos de recorte de texto, as convenções tipográficas são investidos de uma “função expressiva” e sustentam a construção da significação. Organizados por uma intenção, a do autor ou do editor, esses dispositivos formais visam a forçar a recepção, a controlar a interpretação, a qualificar o texto. Estruturando o inconsciente da leitura (ou da escuta), eles são os suportes do trabalho da interpretação. Tanto a imposição como a apropriação do sentido de um texto dependem, pois, de formas materiais cujas modalidades e ordenações, consideradas por muito tempo como insignificantes, delimitam as compreensões desejadas ou possíveis (CHARTIER, 2002, p. 244).

A partir disso, buscamos analisar os discos de Noel Guarany, também com a intenção de perceber tais “funções expressivas” contidas, de modo menos evidente, como a escolha das imagens para a capa, a sequência das músicas, assim como as obras que estão nos lados “A” e “B” do LP.

A partir disso, começaremos, então, a análise a partir do primeiro LP de Noel Guarany.

3.1 O DISCO “LEGENDAS MISSIONEIRAS” E A ENTRADA DE NOEL NO MERCADO FONOGRAFICO

Lançado em 1971, pela gravadora Premier discos, na época, situada em São Paulo, para além das doze músicas trazidas em seu conteúdo, consideramos alguns aspectos importantes a serem levados em conta, a começar pelo título trazido na capa.

Figura 7: Capa do disco Legendas Missioneiras, 1971



Fonte: Arquivo do autor, 2024.

Pensando sob o conceito de “funções expressivas”, trazidos por Chartier, citado há pouco, no sentido de que buscam “sustentar a construção de significação” (2002, p. 244), nos indagamos sobre a escolha do nome para figurar nesse primeiro LP, de Noel Guarany, e o significado simbólico que, possivelmente, o autor tenha buscado expressar.

Começando pela expressão “Legendas Missioneiras”: claramente, o termo “missioneiras” é trazido por conta de toda busca pelo reconhecimento que o autor almejava alcançar para a expressão de sua região. Não obstante, a expressão “Legendas” nos trouxe mais algumas indagações.

Como foi comentado, Noel Guarany teve muita relação/influência com o mundo hispano-americano, sendo, inclusive, falante do idioma castelhano. Com isso, podemos pensar que a expressão “Legenda”, apensar de seguir a grafia do português, possa ter sido trazida com a intenção de representar a expressão “Leyenda”, que, em espanhol, quer dizer “Narração popular de caráter fantástico” (DIAZ Y GARCIA-TALAVERA, 2014, p. 301), isto é, algo mais narrativo ligado à “Lendas”. Assim, é claro, como as conhecidas Lendas do Sul, do também gaúcho Simões Lopez Netto, mas distante de uma tradução literal da palavra, que em seu homólogo castelhano seria “subtítulo”.

Com isso, consideramos que possa, talvez, ter sido trazida as “Leyendas Misioneras”, no sentido de representar as narrativas simbólicas que estavam sendo construídas para a referida região, com a hipótese de ter sido assim trazida, em português, para não causar uma grande estranheza ao público brasileiro, que era seu primeiro trabalho de longa duração.

Abaixo do título, vem a inscrição “Noel Guarany: seu canto e seu violão”, que não deixa de ser descritiva, sobre o conteúdo que o ouvinte encontrará no LP, pelo fato de que todo o disco foi gravado pelo próprio autor, incluindo toda a parte instrumental, sem a participação de outros músicos.

Para além disso, a inscrição “violão” também traz à tona mais um aspecto semelhante ao trazido pela expressão “legendas”, pois o autor costumava se referir a seu instrumento como “guitarra”, como é falado nos países de língua hispânica, ao contrário do Brasil, onde é entendido como outro instrumento, a guitarra elétrica.

Como imagem para a capa, aparece a figura de Noel Guarany com seu instrumento, em uma paisagem campestre, com trajes típicos, incluindo um pala¹⁸ (o que não deixa de ser simbólico também, pois uma das canções que compõe o disco é justamente o “Romance do pala velho”), em uma imagem de coloração mais neutra, em preto e branco, um pouco diferente do que era trazido pelos artistas regionalistas do período¹⁹.

Já na imagem a seguir, que, pelo cenário da foto, assim como pela indumentária e pelo instrumento, indica ter sido tirada na mesma ocasião em que posou para a capa do disco *Legendas Misioneras*, é possível observar a estampa/bordado que compõe o pala que Noel estava utilizando, que contém uma imagem muito comum da região andina: a representação de lhamas. O que nos leva a considerar que o artista estava querendo expressar uma busca pela integração latino-americana – que também aparece em suas canções –, haja vista que tal estampa não é nada comum nos palas originários do Rio Grande do Sul. Ou ainda, expressa sua circulação por aquela região, onde talvez possa ter adquirido a peça.

¹⁸ Peça de vestimenta tradicional de diversas partes da América do Sul, utilizado pelos andinos e também pelos gaúchos, semelhante à um poncho.

¹⁹ Nos anos de 1970 e 1971, os mais conhecidos artistas regionalistas da época no Rio Grande do Sul, que lançaram discos, foram Teixeira com “*Carícias de Amor*” (1970) e “*Num fora de série*” (1971), Gildo de Freitas com “*O rei do Improviso*” (1970), além de grupos musicais como Os Bertussi em “*Os cancioneros das coxilhas*” (1971), e Os Serranos, em “*Nostalgia Gaúcha*” (1971). Um traço comum entre todos esses discos, é que suas capas traziam composições coloridas, o que nos dá margem para mais um questionamento sobre a diferença do disco de Noel; o de que a capa em preto e branco seria uma escolha proposital.

Figura 8: Noel Guarany posando para a capa de seu primeiro LP



Fonte: SOSA, 2019, p. 94.

Já a contracapa do LP, como se observa abaixo, conta, para além da lista com as músicas que compõem o trabalho, uma ilustração, atribuída à Glênio Fagundes – que também participa no disco, com a autoria de uma das canções gravadas – é trazida uma paisagem de campo, em que figura a silhueta de um violão, cuja boca, dá a lugar a um sol.

Mais uma vez, apesar de não haver descrição nem maiores referências, consideramos como uma hipótese de se tratar de uma alusão à simbologia do “Sol Incaico”, ou “Sol de Maio”, muito presente na cultura andina e, também, platina, como, por exemplo, nas bandeiras da Argentina e do Uruguai.

Figura 9: Contracapa do LP Legendas Missioneiras, 1971



Fonte: Arquivo do autor, 2024.

Passemos, então, para a análise das canções que compõe o LP em questão. Como primeira música do disco, encontra-se “Fandango na Fronteira”, de sua composição própria, tendo como base rítmica uma chamarrita.

Este ritmo encontra-se, não somente no folclore gaúcho do Rio Grande do Sul, mas também no folclore gaúcho platino, sendo conhecido como Simarrita no Uruguai e muito popular na província de Entre Rios e Corrientes, na Argentina, havendo uma caracterização de Chamarrita Entrerriana – estilo mais próximo do que Noel traz em suas gravações.

Quanto às origens do ritmo, é trazido que é originário da Ilha dos Açores, Portugal, trazida ao Rio Grande do Sul pela colonização portuguesa. Sobre sua dispersão pelo Prata, uma hipótese é de que

Fue durante la llamada Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay, en los años 60 y 70 del siglo XIX, que em la convivencia de los campamentos militares, los “gaúchos” rio-grandenses, le pasaron la música y el baile de la Chimarrita o Chamarrita, a sus camaradas correntinos e entrerrianos (ASSUNÇÃO; BOTAS; DURANTE, 2011, p. 207).

Trazendo uma sonoridade animada, Noel inicia a música cantando “vou te contar bem direitinho, de um fandango²⁰ na fronteira”, e como tal, segue percorrendo de como

²⁰ Fandango quer dizer baile, festa onde se vai para dançar.

seria – ao menos, em um imaginário ideal – um fandango na região missioneira, que tem, como uma de suas características, o caráter fronteiriço.

Dentre essas características de um fandango na fronteira, Noel canta sobre a “composição” social, de alta mobilidade, entre os dois países, uma realidade da região fronteiriça: Vou te contar bem direitinho das chinocas missioneiras / dos olhares feiticeiros, carinhosa e candongueiras / umas que são argentina e outras que são brasileiras” (GUARANY, 1971, s.p.).

Na sequência do disco, é trazida a música “Gaudério”, poema de autoria de Aureliano de Figueiredo Pinto, musicado por Noel Guarany, gravado no ritmo de milonga.

O ritmo é muito tradicional e característico da região platina, primeiramente utilizado para acompanhar versos de improviso e depois para danças. Muito conhecido no folclore gauchesco, por ser o modo como José Hernández encontrou para narrar a saga de seu personagem, Martín Fierro.

A Gravação de Noel, traz um dedilhado calmo de fundo para a letra, que ora é recitada como poema, ora cantada – uma característica também das milongas platinas. A letra traz uma narrativa sobre um gaúcho que saiu para gauderiar²¹ em sua folga, para visitar uma possível namorada: “Na estância toda a semana / Eu camperee de Sol a Sol/E hoje é sábado e com gana / Me corto a ver a tirana / Com duas braças de Sol” (GUARANY, 1971).

Ao decorrer da letra, são trazidos aspectos da vivência da região, como o transporte à cavalo e as características locais, como por exemplo, o frio: “Cai geada e o flete relincha / Tranqueando o pelo arrepiado / Olho a noite pela frincha / Inté o silêncio é gelado” (GUARANY, 1971).

A próxima canção trazida no disco é uma composição de Glênio Fagundes, intitulada “Eu e o Rio”, gravada com o ritmo de canção costeira – uma variante de guarânia.

Aqui temos, novamente, uma dinâmica de intercâmbios de ritmos das gravações de Noel com os países vizinhos. A Guarânia, a Polca Paraguáia e até mesmo o chamamé, muito característico da região de Corrientes, na Argentina, tem origem comum no Paraguai, que se difunde e se caracteriza de modos distintos, sendo que “la polca, así transformada, corrió río abajo, y, en el litoral, dio origen a La Pola Correntina y otras

²¹ Andar, passear, sair sem pressa ou rumo.

formas regionales más o menos coetâneas (ASSUNÇÃO; BOTAS; DURANTE, 2011, p.235).

Assim, em Canção Costeira, a mencionada “Costa” não se refere a uma região banhada pelo oceano Atlântico, da mesma forma como a região do chamado “Litoral”, na Argentina, faz alusão agora ao percurso interno dos rios Uruguai e Paraná.

Voltando à análise da canção, o “Rio” foi um personagem frequente nas canções gravadas por Noel, fazendo uma alusão ao Rio Uruguai, que, não só passa pela região missioneira, como também é o principal delimitador das fronteiras do Rio Grande do Sul.

No decorrer da música, é feito um paralelo entre as paisagens criadas pelo rio, e a vivência de viver sempre andando – característica dos gaudérios:

Debruça em sono a barranca
desliza a balsa sonhando
Por entre nuvens rogando
Mistérios dos aguapés
Nunca retorna ao caminho
Desmaiado em suas ânsias
Mergulha pelas distâncias
Sem saber bem o que quer

Meu corpo, barca perdida
Entre canções despraiando
Passando no rio da vida
Vagando, sempre vagando
Peregrino dos caminhos
No rumo dos horizontes
Matando a sede da terra
Vivendo a sede de andar
(GUARANY, 1971)

Na sequência do disco, é trazida, de autoria do próprio Noel, a “Canção do peão arrieiro”. Como característica da música gauchesca como um todo, são trazidos – com um andamento animado, quase como um chamamé, com as mesmas origens rítmicas expostas na canção anterior – versos sobre as lidas dos peões arrieiros, homens ligados ao trabalho rural, com animais, que se reuniam à noite para cantar

Em primeira e em segunda é que canta o peão arrieiro
Carregadito de penas campereia o dia inteiro
Em primeira e segunda é que canta o peão arrieiro
De noite lá na fazenda forma a roda galponeira
Canta o peão suas queixas pra ingrata linda e faceira
Em primeira e em segunda num estilo da fronteira
(GUARANY, 1971)

A próxima composição trazida no disco, com a letra de autoria de Jayme Caetano Braun, é intitulada de “Meus dois Amigos”, e foi musicada por Noel Guarany, com o ritmo de *rasguido-doble*, muito comum na Argentina, sendo uma gravação pioneira no Brasil, onde o artista batizou de “passo dobrado”.

A letra faz alusões aos amigos do “eu lírico”, os dois cavalos que tinha – há de considerar-se a figura do cavalo como companheiro inseparável do gaúcho no imaginário social –, discorrendo sobre as características de seu zaino e mouro²²: “Não tenho pressa por que sei que chego / Ao fim da estrada de gaúcho touro / De dia ao trote no meu zaino negro / De noite ao tranco no meu pingo mouro” (GUARANY, 1971).

Por fim, como última canção do “Lado A”, do LP, é trazida a música “Costumes missioneiros”, de autoria do próprio Noel, gravada com ritmo de chamarrita, de forma mais animada, onde o autor inicia dizendo que vai “dizer como é a vida dos índios²³ lá do meu pago / levantam de madrugada pra prosear e tomar um amargo²⁴ / nem bem clareia o dia e cada qual nos seus encargos”.

Para além das paisagens da região, outro tema recorrente, nas obras de Noel, é o trabalho de campo, a lida com o gado – natural do universo cultural gauchesco. Em contrapartida, há de se considerar que, no período em que produz sua obra, os campos já eram marcados mais pela atividade agrícola, em detrimento da atividade pecuária, sendo assim, uma alusão mais presente no imaginário social, conforme o que é trazido acerca dos “costumes missioneiros”:

Domingo eu encilho o pingo, bem cedo de madrugada
E saio a galopito visitar minha namorada
Esse é o costume que eu tenho quando não ando em tropeada

Em Maio nas marcação eu sempre dou mostra do braço
Pialando de sobre lombo e laçando de todo laço
Inté eu mesmo me admiro das gauchadas que eu faço
(GUARANY, 1971).

Com isso, é fechado o Lado A, do LP, ou seja, essas foram as canções escolhidas para o primeiro plano daquele que seria o disco de estreia de Noel Guarany, em

²² Zaino e mouro, são respectivamente, pelagens de cavalos, cores do pelo.

²³ Importante salientar que não está se referindo a indígenas, exclusivamente, mas apenas às pessoas, homens da região.

²⁴ Chimarrão, mate.

detrimento das que analisaremos a seguir – incluindo as possíveis motivações para a escolha das que estão no primeiro e no segundo lado do trabalho.

A canção escolhida para abrir o “lado B”, do disco, traz, mais uma vez, a questão do rio, da vida costeira típica da região da fronteira, sendo uma das vivências de relação com o rio, a pesca. “Sonho de Pescador”, de autoria do próprio Noel, em um embalo animado ao estilo de chamamé, traz os seguintes versos:

Se eu tenho um rio que murmura e um rancho para viver
Um caíque²⁵ pescador e um amor para querer
E o canto da passarada pra alegrar o amanhecer

Sou pescador, sou costeiro nas águas sou o senhor
Nas festas sou guitareiro, afamado payador
Me chama de feiticeiro numa parada de amor

As vezes fico pensando olhando o aguapezal
O céu se espelha nas águas beleza fenomenal
Do Uruguai que abraça a terra da pampa meridional
(GUARANY, 1971)

Uma característica a se salientar é que, pela primeira vez no disco, aparece a expressão “*Payador*”, que seria muito utilizada por Noel – não só nas canções, como também em título de trabalhos posteriores –, inclusive no modo em que o autor se identificava, como um payador missioneiro.

A *Payada* é uma espécie de “repente”, composta em estrofes de dez versos, improvisada sob o acompanhamento do ritmo de milonga, feito no violão. Muito popularizada no Prata, sobretudo pela epopeia clássica “*Martín Fierro*”, em que o personagem conta sua história através de uma longa *payada*.

Na sequência do disco, é trazida a canção “*Meu Quaray Mirim*”, de autoria de Jorge Amarante, em que, novamente, aparece descrições da paisagem da região, incluindo o rio, dessa vez, em uma perspectiva que remonta à infância, de modo saudosista. A grosso modo, esse também é um aspecto recorrente nesse tipo de música regionalista: remontar ao passado de modo nostálgico, relatando um tempo/realidade perdido.

Eu me lembro bem ainda
Daquelas planície infinda do meu Quaray mirim
Das gostosas macaquices
Ao comer as gulodices que Sia Dona fez pra mim
...
Piazito canela arranhada
Descalço pisando as geadas nas duras manhãs de frio

²⁵ Expressão dada à um tipo de embarcação.

Amei a vida campestre
Comendo fruta silvestre sentando à beira do rio
(GUARANY, 1971)

A próxima música do disco, “A Queixosa”, de autoria própria do Noel, foi gravada no ritmo de rancheira, muito comum em quase toda América Latina, desde o México até a Bacia Platina, inclusive nas duplas caipiras brasileiras e demais artistas da música regionalista gauchesca.

Nessa obra, com um ritmo animado, é trazida uma questão mais romântica, onde se queixa de um amor perdido por sua opção de ser um *gaudério cantor*²⁶:

Ser feliz pra quem é pobre, meu senhor
Custa caro e dura pouco, meu senhor
A morena que eu quis, com tanto amor
Não pode casar comigo, não senhor

Não pode casar comigo, não senhor
A morena que eu quis, com tanto amor
Só porque eu sou gaudério flor-e-flor
Só porque eu nasci cantor
(GUARANY, 1971)

Na sequência do disco, é trazida a música de autoria do próprio Noel, que já havia sido gravada no compacto simples, lançado no ano anterior: “Filosofia de Gaudério”. Para além de se identificar como payador, essa obra foi gravada como uma payada, tanto na métrica dos versos, como no ritmo de milonga, assim como em uma linguagem mais apurada:

Senhores, peço licença licença pede atenção
Que junto com meu violão, num estilo missioneiro
Num lamento bem campeiro, de gaudério payador
Pois ser gaúcho senhor, que em toda a pampa existe
É o homem que canta triste, por isso eu nasci cantor
(GUARANY, 1971)

Nessa estrofe, podemos observar algumas concepções importantes que Noel tinha/reproduz em relação à figura do gaúcho, sobre um homem “que em toda pampa existe”, ou seja, um conceito de um ser que transcende as fronteiras nacionais dos países que compõe a pampa, o que era incomum para a música regionalista gauchesca tradicional, que, no Brasil, exaltava exclusivamente a figura de um gaúcho rio-grandense.

²⁶ Viver na estrada, sem paragens, sempre andando.

Para além disso, Noel traz uma das definições etimológicas da palavra “Gaúcho”, difundidas, na primeira metade do século XX, pelo historiador Aurélio Porto. Ele defendia que “o termo vem da “guahú”, do guarani, canto triste ou uivo do cão e “che”, do quíchua, gente” (LAMBERTY, 1989, p. 12), significando, assim, “homem que canta triste”. Uma concepção apropriada por Noel, talvez, por vir a calhar com a ideia de gaúcho payador que busca expressar em “Filosofia de Gaudério”.

Outro aspecto que vem à tona, pela primeira vez, e que se torna recorrente das músicas de Noel, é o tema de uma identidade sul-americana. Vínculo que busca expressar, em sua música gauchesca missioneira, como podemos ver a seguir:

Peço perdão aos senhores a minha xucra linguagem
Pois nela eu trago a imagem da pampa de muitos anos
De índio sul-americano bordoneado de heroísmo
E o meu crioulo aticismo num gesto de reverência
Força minha inteligência ser poeta sem catecismo
(GUARANY, 1971)

Outro ponto a ser destacado, ainda sobre essa composição, é que Noel busca promover sua imagem em paralelo com a voz de um “eu-lírico”, fazendo as duas em uma só, ao colocar aspectos de sua biografia. Como nos termos de forçar sua inteligência “a ser poeta ser catecismo”, no sentido de que o autor não tinha estudos acadêmicos, assim como quando cita em outro momento: “andei por terras estranhas, no mundo muito aprendi, desde a língua guarani, ao clássico espanhol”, em alusão aos seus conhecimentos dos idiomas, provenientes, em grande medida, por suas andanças pelo Cone Sul.

A próxima música, que compõe o disco, também é de autoria do próprio Noel, assim como uma regravação de “Romance do Pala velho”. Essa canção viria a ser um de seus sucessos mais conhecidos, lançada por primeiro no compacto simples que antecedeu esse LP.

Através de um pala – item comum da indumentária gauchesca, que, inclusive, Noel está portando na capa do presente disco –, o autor cita cenas aventurosas que teria vivido com essa vestimenta, e que a perdeu em uma vez que foi “na cidade, na maldita perdição”.

As façanhas aventurosas trazidas através do Romance do Pala Velho, envolvem atividades comuns de um imaginário gauchesco sem fronteiras, desde a época de Martín Fierro, como carreiradas²⁷ e carpeteadas²⁸.

Foi forro para carpetas
Em carreiras perigosas
Inté serviu de agasalho
Pra muitas prendas²⁹ mimosas
Inté nas noites gaudérias
Meu pala, soltito ao vento
Ia abanando pachola
Pras luzes do firmamento
(GUARANY, 1971)

Por fim, como última canção para encerrar o LP, é trazida mais uma composição de Cléber Mércio Pereira, intitulada “Milonga da Chuva”. Como o nome sugere, ao compasso de uma milonga, de uma forma mais poética, são trazidas observações da paisagem em um dia de chuva, onde são feitos paralelos até com a figura de “Cristo nosso senhor”, trazendo um ar de devoção, assim como o passar do tempo:

Uma nuvem preguiçosa
Lá nos campos do infinito
Manda a beleza no pranto
Deixando o pago bonito
...
As sete cores do íris
De belíssimo esplendor
É poncho folhado a ouro
De Cristo Nosso Senhor
...
A chuva que chorou triste
Tamborilando no chão
É o canto que o peito canta
Na lira do coração
Cantamos que a vida passa
Como chuva de verão
(GUARANY, 1971)

Encerradas as descrições e observações de cada música que compõe o LP “*Legendas Missioneiras*”, gostaríamos de destacar mais alguns pontos da obra como um todo, assim como alguns aspectos da trajetória de seu autor.

²⁷ Também chamada de Carreira, são corridas de cavalo.

²⁸ A Carpeta, é uma alusão ao forro da mesa onde ocorre jogo de cartas, baralho. Carpetear seria jogar cartas.

²⁹ Mulher

Acerca das obras musicais que compõem o disco, podemos trazer algumas características que o autor buscou expressar no trabalho que, de fato, estava o inserindo, de uma maneira mais ampla, no mercado fonográfico, para além, é claro, do que foi proporcionado com o compacto simples.

Um dos pontos a serem destacados é a característica solo do material, não só em termos vocais, como também instrumentais. A esse respeito, trazemos dois pontos a serem considerados.

O primeiro deles, versa sobre a imagem e a musicalidade que Noel estava buscando expor, se apresentando somente com sua voz e seu violão, em grande medida, por influência da gauchesca platina, do imaginário de um *gaucho* que apanha sua *guitarra* e inicia uma *payada* – a exemplo do estilo musical e de apresentação exposto por cantores como os argentinos Atahualpa Yupanqui e Jorge Cafrune.

Esse fator, ou seja, uma escolha, por si só, não deixa de ser um grande marcador de diferença com os demais autores regionalistas do Rio Grande do Sul no período. Mesmo aqueles que seguiam carreira solo, como Teixeira, Gildo de Freitas e José Mendes, se apresentavam acompanhados por outros instrumentistas, principalmente por um gaitero³⁰, se fazendo impensável, até então, uma música gauchesca sem gaita.

O segundo ponto que consideramos, para esse trabalho solo de Guarany, em seu disco, é o fato de não encontrar músicos que conhecessem e acompanhassem o estilo que estava se propondo a gravar. Logo, é válido pensar que, já na época, nos principais centros do país, grosso modo, as gravações regionais giravam em torno da música nordestina, do samba e das duplas caipiras, que acabaram por influenciar as músicas gauchescas gravadas desde então.

Para isso, basta pensar ritmos que Noel gravou nesse primeiro LP, a começar pelo primeiro que compõe a obra: uma chamarrita, seguida de guarânias, milongas, *rasguido-doble* e chamamé. Dos ritmos que compõem o trabalho, talvez os músicos das gravadoras, do centro do país, só teriam uma maior familiaridade com as guarânias e rancheiras, conhecidas, no Brasil, por meio da música sertaneja, principalmente no caso das guarânias, incorporadas via Mato Grosso, por sua proximidade com o Paraguai.

Sendo assim, mesmo ritmos já conhecidos no Brasil (Rio Grande do Sul), como milonga, chamarrita e chamamé, ganharam uma nova forma de execução, reproduzindo

³⁰ No sul do Brasil, é comum chamar o instrumento acordeom de gaita, assim como quem o executa de gaitero

as características platinas, sobretudo o “sotaque” da música *litoraleña*, além de gravar ritmos inéditos aqui, como o *raguido-doble*.

Sobre essas novidades trazidas por Noel, ao cenário da música regionalista gaúcha, Jair Gonçalves se dedicou a explicar no trabalho “*Contextos do Violão Missioneiro a partir de transcrições musicais de Noel Guarany*” (2022), onde sustenta que “em todos os discos, o violão é o principal instrumento utilizado por Noel”. Além de que, com um olhar mais técnico e analítico, desde uma perspectiva musicológica, argumenta que

As principais características dessa “guitarreada” no estilo “missioneiro” de Noel Guarany contemplam muitos elementos, tais como: arpejamento de acordes; técnicas de dedilhado flamenco; utilização de solos melódicos em sextas e décimas; solos com dedilhação mista (segurando pestana e solando com o segundo, terceiro e quarto dedos); utilização de alzapua (técnica do polegar no flamenco); uso de ostinatos na primeira corda integrando o arranjo melódico; quiálteras inusitadas; supressão de tempos do compasso (para ódio dos pragmáticos!) (GONÇALVES, 2022, p. 18).

Outro modo que podemos salientar essas diferenças que Noel importou, é através da comparação com outros músicos do período. Um dos precursores em gravações de música gaúcha no violão, foi Antoninho Duarte, que gravou trabalhos solo e, também, com o conjunto de baile “Os Mirins”.

Foi um dos grandes instrumentistas gaúchos a adotar e valorizar o instrumento violão em suas composições. Por meio de ritmos como rancheira, bugio, polca, milonga, xote, vaneira, entre outros, foi um dos principais responsáveis por colocar o violão no cenário da música gaúcha, principalmente aquele que aqui se conhece por “violão bailável” (GONÇALVES, 2022, p.73).

Apesar do destaque alcançado, o que salientamos é que os estilos são muito distintos, sendo a obra de Duarte mais voltada para o público dançante, que, em geral, era a tendência da música gauchesca como um todo, a fim de animar os fandangos do CTG.

Um violonista, que tem muitas similaridades com Noel, e influenciou gerações de músicos gaúchos, é Lucio Yanel. Trata-se de um argentino, “correntino³¹ que se mudou para o Rio Grande do Sul em meados de 1982”, ou seja, posterior as inovações inseridas por Noel. Não obstante, que “também contribuiu para o intercâmbio cultural latino-

³¹ Originário da Província de Corrientes, na Argentina, que faz divisa com o Rio Grande do Sul. Região marcada pela música folclórica, principalmente pelo gênero musical chamamé.

americano na região sul do Brasil. Difundiu gêneros musicais latino-americanos, como chacarera, chamamé, milonga, rasguido doble e zamba” (GONÇALVES, 2022, p.74).

A partir disso, o que buscamos destacar é que a análise do LP “Legendas Missioneiras” nos aponta para um pioneirismo e uma proposta de renovação estética da música gauchesca, que, como veremos posteriormente, acabou por acontecer também com outros cantores e vertentes, trazendo um caráter muito distinto da música regionalista gaúcha produzida até então, em grande medida, influenciada pela vertente tradicionalista.

Tais características instrumentais, incorporadas por Noel, acabaram por causar até mesmo uma certa estranheza, não em um sentido pejorativo, mas sim de levar a enganos, por parte da crítica musical. Isso pode ser destacado através do que expressou o conhecido crítico musical José Ramos Timhorão, ao comentar sobre o trabalho de Noel no “*Jornal do Brasil*”, em 1976:

E tudo isso envolto com uma poesia e uma musicalidade (veja-se o trabalho de dois violões na *Canção do Peão Arriero*) que fazem da figura do trovador Missioneiro Noel Guarany uma das mais importantes figuras da música popular brasileira do momento (TINHORÃO *apud* SAMPAIO, 2022, p. 228).

Apesar do elogio à obra, o engano está no fato de que a *Canção do Peão Arriero* foi gravada ao som de somente um violão, como todo o disco, e não dois, como leva a parecer as técnicas empregadas por Noel, não muito conhecidas no Brasil, naquele período.

Outra característica que analisamos é quanto à disposição das músicas no disco, sua sequência e divisão entre os lados “A” e “B”. Discorrendo sobre a análise de livros, conforme discutido anteriormente, Chartier (2002, p.244) traz que “organizados por uma intenção, a do autor ou do editor, esses dispositivos formais visam a forçar a recepção, a controlar a interpretação, a qualificar o texto”. Isso permite que se estruture “o inconsciente da leitura (ou da escuta), eles são os suportes do trabalho da interpretação”.

Nesse sentido, pensamos sobre algumas possíveis motivações que teriam levado o autor ou o editor a organizar o disco da maneira que veio à público.

Ao escutar o LP, grosso modo, podemos identificar algumas músicas mais agitadas/animadas, se assim podemos dizer, e outras mais calmas, lentas/dolentes. O que se observa, na disposição no disco, é uma alternância entre essas canções, a exemplo da que se abre o disco, com o alegre “*Fandango na Fronteira*”, seguido da calma, alternando

declamação e canto, com a milonga “*Gaudério*”, e, assim, sucessivamente, durante todo o disco, em seus dois lados.

Para discorrer quanto à disposição da música nos lados “A” e “B”, do LP, gostaríamos de salientar um aspecto geral que se observa na obra de Noel. Entendemos que podemos dividir as obras musicais de Noel em duas características principais. De um lado, temos uma característica mais de registro folclórico, popularesco, trazendo, em suas composições, aspectos do dialeto comum, através de expressões como “inté” e “primita” (de até e permita), para além das expressões do vocabulário gauchesco, como “bailanta”, “fandango”, “carpeta” etc.

Por outro lado, temos canções muito elaboradas em termos poéticos e de um vocabulário mais culto, como por exemplo o que é apresentado em “*Filosofia de Gaudério*”, que se tornaria uma certa tendência de composições e gravações posteriores de Noel, que nos leva a pensar o que se tornaria a sua predileção.

Em contrapartida, voltando a nos ater ao LP “*Legendas Missioneiras*”, notamos que, para além da alternância entre os ritmos mais calmos e mais animados, a composição, de cunho mais filosófico (*Filosofia de Gaudério*) está na segunda metade do lado “B” do disco. Para esses dois fatores, consideramos um mesmo determinante: a questão mercadológica.

David Santos Cunha em seu trabalho “*O projeto poético-musical de Noel Guarany: a construção de uma memória e uma identidade missioneira e guarani do gaúcho (1956-1988)*” (2011), traz um capítulo muito pertinente para essa discussão, que se intitula “*Negociando para ser ouvido*”, em que cita que, desde suas primeiras gravações, ocorreram negociações “como uma estratégia para uma maior aceitabilidade de seu trabalho” (CUNHA, 2011, p. 25).

Dentre essas negociações, pensamos sobre a disposição das músicas no disco. Em um cenário mercadológico de música gauchesca, marcado por ritmos dançantes, ou, quando não, com músicas de características jocosas, para se inserir na indústria fonográfica, foi necessário organizar o trabalho de modo a se iniciar de forma semelhante. Isto é, iniciar com músicas mais animadas, ainda que diferentes, e ir alternando com os outros ritmos e estilos mais divergentes. De modo que, uma de suas obras de maior requinte intelectual, acabou por ficar na parte final do LP.

Por fim, outro aspecto que observamos foi quanto a temática “missioneira”, de fato, presente no LP. Ainda que, conforme relatou posteriormente, inclusive em seus

inscritos, Noel buscasse promover a região missioneira. Logo, observa-se que as alusões às missões, nesse primeiro disco, são relativamente escassas.

Para além do nome dado ao disco, “Legendas Missioneiras”, o termo também aparecerá compondo o título da última música do lado “A”: “Costumes Missioneiros”. Por outro lado, em termos de conteúdo, no que toca às letras das canções, a alusão mais direta à região missioneira, entendendo-a enquanto a região das antigas missões jesuíticas, está em um verso da canção que abre o disco, mas que se chama “Fandango na Fronteira”.

Este fandango que eu falo
É na fronteira do estado
Primeira estância da querência
No Rio Grande é o mais falado
E lá dos pagos missioneiros
É a catedral xucra do pago
(GUARANY, 1971)

Ao se referir ao “pagos missioneiros”, onde há a “catedral xucra do pago”, Noel alude às ruínas das missões, sobretudo ao sítio de São Miguel das Missões, onde se encontra um dos maiores exemplares do sistema missioneiro, de um passado que sobrevive, principalmente, através de ruínas arqueológicas.

Além disso, em “Filosofia de Gaudério”, aparecem as expressões “junto com meu violão, num estilo missioneiro” e, também, “só honras eu tenho dado, à minha terra missioneira” (GUARANY, 1971), mais uma vez aludindo à região. Apesar disso, o termo “fronteira” aparece mais comumente nas músicas do LP, e isso parece ser mais relevante.

Nesse sentido, mais uma vez parafraseando Chartier (2002 p. 165), com o conceito de que uma das funções atribuídas a representação é de “tornar presente uma ausência”, identificamos uma característica dupla da obra de Guarany: por um lado, buscou representar a região missioneira, a tornando presente, como forma de expressão musical que fizesse alguma alusão àquela região, em termos de nomenclatura, suprimindo uma ausência que havia nas representações regionalistas sobre aquele território.

Por outro lado, a musicalidade, expressa como “missioneira”, consiste, em grande medida, em uma incorporação da música gauchesca platina, principalmente ao estilo *litoraleño* e não necessariamente em uma alusão às antigas missões jesuíticas, presentes direta ou indiretamente no conteúdo das composições musicais.

3.2 “PAYADOR, PAMPA, GUITARRA”: O QUARTO DISCO DE NOEL GUARANY E A QUESTÃO DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

O presente trabalho de Noel foi gravado em 1976, com um intervalo de dois LPs – “Destino Missioneiro” (1973) e “Sem Fronteira” (1975) – entre o primeiro disco, analisado anteriormente, e este.

Através de alguns elementos existentes no disco – dos quais discorreremos – consideramos que o LP exposto traz características que sinalizam uma consolidação, ou, pelo menos, maiores avanços enquanto estilo musical e movimento “autônomo” dentro do regionalismo gaúcho. Entre esses aspectos, observamos, por primeiro, as características expressas na capa do material.

Figura 10: Capa do disco “Payador Pampa Guitarra”



Fonte: Arquivo do autor, 2024.

Como se observa, por meio da imagem, como elemento principal da capa – que é assinada como de autoria de Stanislaw Kosciuk –, são trazidas as figuras dos rostos dos protagonistas do trabalho: o cantor Noel Guarany e o poeta Jayme Caetano Braun.

Parceiro de Noel Guarany em vários trabalhos, Jayme Caetano Braun (1924-1999) foi um renomado poeta do Rio Grande do Sul, muito conhecido, principalmente, por divulgar o gênero da Payada – inclusive neste trabalho. Nascido na região missioneira, no município de São Luiz Gonzaga, também foi radialista e atuante no mundo político, no início de sua carreira, participando das campanhas políticas do governador Leonel Brizola e do presidente João Goulart. Além de concorrer ao cargo de Deputado Estadual pelo PTB, em 1962, ficando como suplente.

No presente disco, Jayme assina a autoria de três músicas: “Milonga de Três Bandeiras”, “Payador, Pampa, Guitarra” e “Meu Rancho” e participou em outras duas: em “Payador, Pampa, Guitarra”, recita o primeiro verso, e em “Tobiano Capincho”, o faz novamente, mas na íntegra.

Ainda sobre a capa do trabalho, cabe observar que os nomes dos artistas (Noel e Jayme) não aparecem nela, podendo, talvez, assinalar uma escolha no sentido de que, nesse momento, os artistas já eram conhecidos suficientemente pelo público, a ponto de não necessitarem de apresentação.

Observa-se a inscrição do nome do disco, “Payador, Pampa, Guitarra”, estando acima de uma imagem da paisagem da região pampeana, contendo amplas pastagens e água em abundância, além dos semblantes dos artistas. Dito isso, ainda, chama a atenção, na parte superior da capa, a figura de um símbolo religioso: a cruz.

A cruz retratada contém dois braços, sendo uma representação da “Cruz de Lorena”, como é conhecida na França, ou da “Cruz de Caravaca”, como é conhecida no mundo hispânico, sendo uma relíquia da igreja católica que remonta à época medieval, localizada em Caravaca, na Espanha, muito difundida através dos padres jesuítas e suas missões pelo mundo. Haja vista que “Los jesuítas fundaron colegio en Caravaca en 1570, permaneciendo en la ciudad hasta la expulsión de la Orden del territorio español en abril de 1767” (MELGARES GUERRERO, 2006, p. 97).

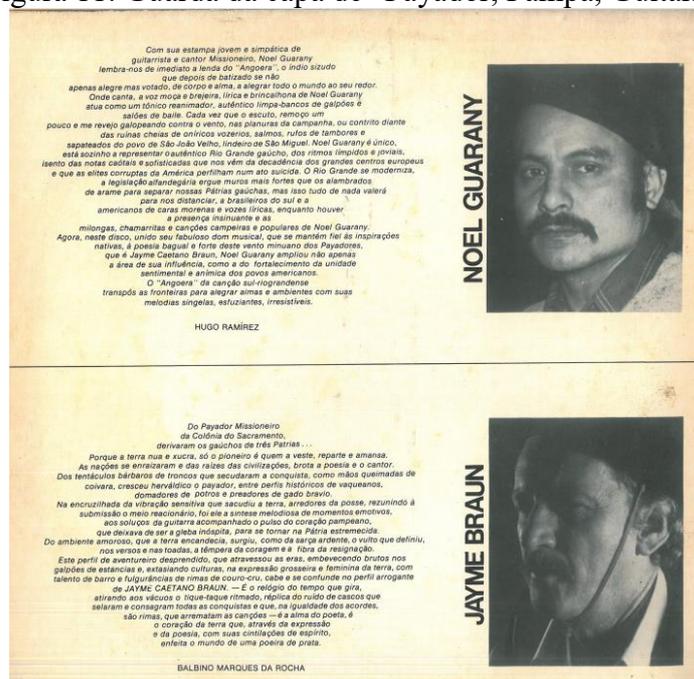
O que aqui nos chama a atenção é a construção de um novo sentido para um artefato, até então, religioso. Conforme sugere Chartier (2002, p. 165), ao afirmar que uma das funções da representação é “tornar presente uma ausência”, de modo que possa “exibir sua própria presença enquanto imagem”, vemos uma apropriação simbólica da Cruz de Caravaca, passando a ser conhecida como “Cruz Missioneira”. Assim, aqui remonta-se, não mais ao caráter religioso, mas sim a cruz representando a região missioneira, enquanto herdeira do passado jesuítico-guarani.

Nesse contexto, a Cruz Missioneira foi incorporada como um dos símbolos máximos da região, continuando presente, com esse sentido, até os dias de hoje.

A Cruz de Caravaca, popularmente conhecida como Cruz Missioneira é um símbolo histórico do período e está intensamente inserida no contexto regional atualmente. A famosa cruz missioneira é muito presente nas rodovias da região, especialmente nos trevos de acesso aos municípios locais, servindo atualmente como meio de identificar os municípios locais, como missioneiros. Muitos municípios também trazem consigo, a cruz missioneira em seus brasões municipais. Apesar de a cruz indicar uma conotação religiosa advinda da presença jesuítica na região, atualmente é usada como modo de representar uma ligação com a terra e com a história missioneira, sendo utilizada pela população para caracterizar sentimento de apego e pertença ao lugar (FREITAS; OLIVEIRA; MIORIN, 2020).

Abrindo a capa do disco, em formato de álbum, têm-se, na guarda, as fotos dos protagonistas do LP: primeiramente Noel Guarany e, após, Jayme Caetano Braun, ladeadas por pequenos textos em dedicatórias a eles. Como assinalamos, por não constar os nomes da capa, talvez esse tenha sido o modo escolhido para apresentar os autores ao público desconhecido.

Figura 11: Guarda da capa de “Payador, Pampa, Guitarra”



Fonte: Arquivo do Autor, 2024.

Uma tendência que começa a se observar no LP, desde suas inscrições na capa, é o da união/integração entre o Brasil, o Uruguai e a Argentina, como signatários de uma

região ligada pela figura do gaúcho, em alusão a um americanismo. Isso começa a ser expresso através dos escritos dedicados aos autores, conforme se vê na imagem acima.

O texto que acompanha o retrato de Noel Guarany é assinado por Hugo Ramírez³², e, entre outros dizeres, diz o seguinte:

Noel Guarany é único, está sozinho a representar o autêntico Rio Grande gaúcho, dos ritmos límpidos e joviais, isento das notas caóticas e sofisticadas que nos vêm da decadência dos grandes centros europeus e que as elites corruptas da América perfilham num ato suicida. O Rio Grande se moderniza, a legislação alfandegária ergue muros mais fortes que os alambrados de arame para separar nossas Pátrias gaúchas, mas isso tudo de nada valerá para nos distanciar, a brasileiros do sul e a americanos de caras morenas e vozes líricas, enquanto houver a presença insinuante e as milongas, chamarritas e canções campeiras e populares de Noel Guarany (RAMÍREZ *apud* GUARANY, 1976).

Como se percebe, amplamente são usadas as referências à América e às “Pátrias Gaúchas”, bem como o imaginário da música de Noel – com seus ritmos platinos – como um elo entre essas “Pátrias”.

No texto dedicado à Jayme Caetano Braun, de autoria de Balbino Marques da Rocha³³, essa tendência de alusões à dinâmica platina, como uma só, também é seguida, conforme vemos no excerto: “Do Payador Missioneiro, da Colônia do Sacramento, derivaram os gaúchos de Três Pátrias... Porque a terra nua e xucra, só o pioneiro é quem a veste, reparte e amansa. As nações se enraizaram e das raízes das civilizações, brota a poesia e o cantor” (BALBINO *apud* GUARANY, 1976).

Conforme está expresso, é dada uma origem como ao “Gaúcho de Três Pátrias”, em uma menção que remonta ao período colonial, das dinâmicas territoriais, entre a região missioneira e a Colônia do Sacramento. Em consequência disso, o poeta/payador seria fruto das “civilizações” resultantes de tal evolução, em um imaginário de populações integradas, apesar das fronteiras políticas.

Na contracapa, ainda há o retratado de uma Gineteada³⁴. Consta ali um texto, em que mais uma vez, e mais explicitamente, vem à tona a questão das integrações entre as “pátrias gaúchas”. O texto é atribuído a uma instituição “recém-surgida”, em 1974, com o nome de “Centro Nativista Gaspar Silveira Martins”, onde expressam que:

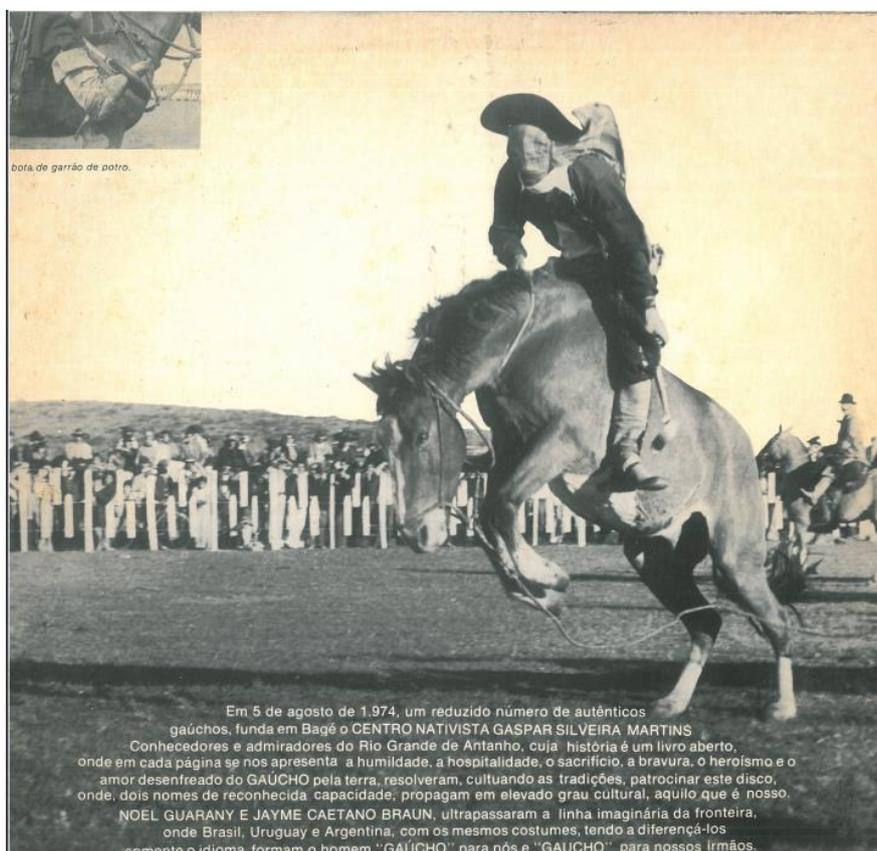
³² Hugo Ramírez (1922-2007) foi um escritor e poeta, além de professor, jornalista, advogado, sociólogo, geógrafo e historiador. Ligado à temática gauchesca, foi presidente do MTG por duas vezes, entre 1969 e 1971, e também ligado ao movimento fundador do festival da “Califórnia da Canção Nativa”.

³³ Balbino Marques da Rocha (1915-1996) era natural de Santa Maria-RS, além de médico, foi escritor e poeta dedicado à temática regionalista.

³⁴ Gineteada é o ato de montar em cavalos ainda não domados, desafio para o ginete permanecer em cima do animal, muito comum no Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

Noel Guarany e Jayme Caetano Braun, ultrapassam a linha imaginária da fronteira, onde Brasil, Uruguay e Argentina, com os mesmos costumes, tendo a diferença-los somente o idioma, formam o homem “GAÚCHO” para nós e “GAUCHO” para nossos irmãos. São três bandeiras que tremulam em cores diferentes, abraçadas (GUARANY, 1976)

Figura 12: Contracapa de “Payador, Pampa, Guitarra”

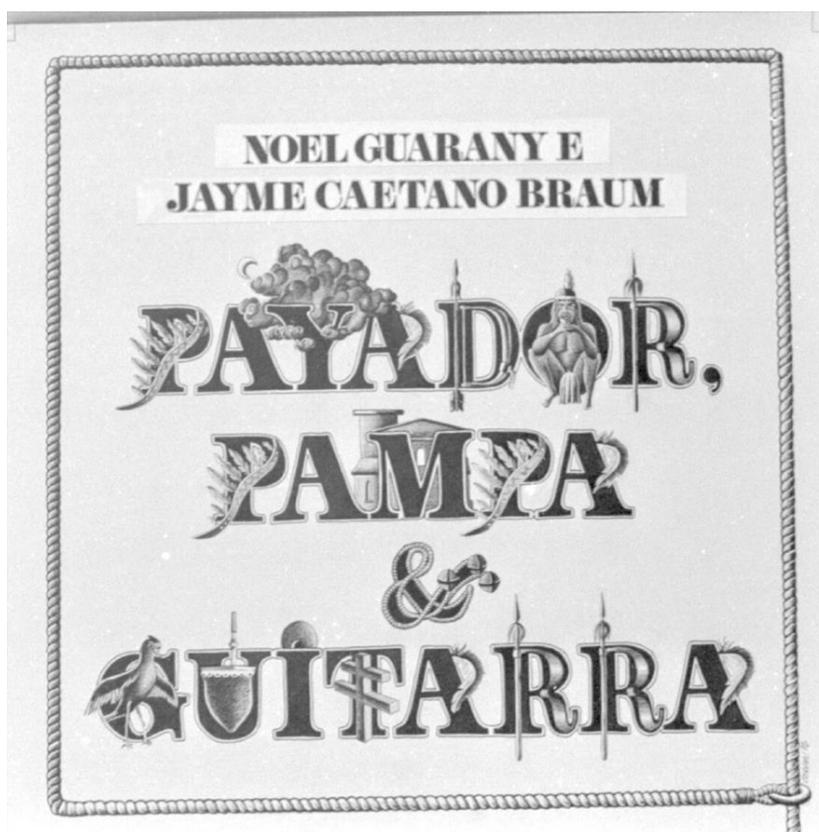


Fonte: Arquivo do autor, 2024.

Como se percebe, por meio do excerto, os três países são tratados como “irmãos”, que têm os “mesmos costumes”, mudando apenas o idioma, mas de forma aleatória – basta vermos como foi usada a grafia castelhana ao se referir a antiga Banda Oriental em um texto em português. Fazendo com que, mais uma vez, seja representado o imaginário social de um cenário platino, integrado através da figura do gaúcho.

Em uma última consideração sobre a capa do trabalho, João Sampaio relata que “A capa do LP *Payador Pampa Guitarra* não era pra ser a que foi, assinada pelo Stanislaw Kosciuk. Guarany tinha encomendado ao Juarez Fonseca uma capa que seria feita pelo desenhista Gérson Scherer” (SAMPAIO, 2022, p. 129), que não teria findado a arte da capa a tempo, sendo lançada a impressa acima. Não obstante a isso, ficou registrada a capa desenhada por Scherer, conforme a imagem abaixo:

Figura 13: desenho de Gerson Scherer que seria destinado à capa do LP



Fonte: SAMPAIO, 2022, p.337.

Apesar do título do LP de Noel, anterior a esse – “Sem Fronteira” (1975) – é em “Payador, Pampa, Guitarra” (1976) que há uma série de características que demonstram mais profundamente sua ligação com o universo cultural Platino e, de certo modo, uma pretensa busca pela integração latino-americana. Dentre elas, podemos citar o fato de que o lado “A”, do LP, foi gravado em Buenos Aires, no estúdio TNT, um renomado estúdio argentino, que gravou trabalhos de renome nacional.

Outro sinalizador desse aspecto é que, nesse trabalho de Noel, há a estreia de uma característica que se tornaria comum, a partir de então, em todos os demais LP’s produzidos pelo artista³⁵: gravar músicas no idioma espanhol. Isso se manifesta já na primeira música do disco, “Milonga de Três Bandeiras”.

Com o sugestivo nome, a milonga das três bandeiras, simbolizando o Brasil, a Argentina e o Uruguai, traz junto com o ritmo marcado da milonga pampeana, alusões à

³⁵ A partir de “*Payador, Pampa, Guitarra*”, todos os demais discos de Noel tiveram em seu conteúdo uma ou mais músicas em língua espanhola, com exceção do último trabalho gravado pelo cantor, “*A volta do Missioneiro*” (1988), que, no entanto, Noel participou somente no “lado A” do disco.

figura, não só do *gaúcho*, transmitindo o ideário de ser comum entre as três nações, mas também menções patrióticas, aludindo aos “heróis” dos três países.

Vieja milonga pampeana
Hija de llanos y vientos
Chiruzo de cuatro alientos
De la tierra americana
Vieja milonga paisana
De los montes y praderas
Tus mensajes galponeras
Trenzaron en oración
Al pie del mismo fogón
Los gauchos de tres banderas

Brasileño y oriental
Rio-grandense y argentino
Piedras del mismo camino
Aguas del mismo caudal
Hicieron, de tu señal
Himnos de patria y clarín
Hasta el mas hondo confin
Bajo el cielo americano
De Osório, Artigas, Belgrano
Madariaga y San Martín
(BRAUN; GUARANY, 1976)

Como percebe-se através do excerto, a letra da canção abre o disco falando sobre o ideário de um certo americanismo, em que coloca generais de diferentes localidades da pampa³⁶, com dois denominadores comuns: terem vivido em meio, ou serem *gaúchos*. E serem lideranças político/militares de conflitos, no contexto da formação das nações Platinas, que vem à tona em outros trechos da música, como o a seguir.

Con tu sonido encadenas
Nel mismo pampa dialecto
Antonio de Souza Neto³⁷
Poncho, lanza y nazarenas
Milonga, sangre en las venas
De la historia que se aleja
Leyenda de patria vieja
Que hizo del cielo divisa
Con Justo José de Urquiza³⁸

³⁶ Manuel Osório (1808-1879) foi um general do sul do Brasil, tendo lutado nos principais conflitos da região e tendo protagonismo na Guerra da Tríplice Aliança. José Artigas (1764-1850), Herói nacional da Banda Oriental, por suas tentativas de independência. Manuel Belgrano (1770-1820), Juan Madariaga (1809-1879) e José Francisco de San Martín y Matorras (1778-1850), militares conhecidos por seu papel na formação das Províncias Unidas do Rio da Prata, sendo, o último, conhecido como um dos “Libertadores da América”.

³⁷ Antônio de Souza Neto (1803-1863) foi um dos principais líderes do movimento separatista Farroupilha, no Rio Grande do Sul.

³⁸ Justo José de Urquiza y García (1801-1870) foi um militar e político Argentino, chegando à presidência da então Confederação Argentina – união das províncias do interior e antecessora da República Argentina.

Para além de menções a esses personagens históricos – exaltados como heróis pela historiografia de seus países – a música traz, também, personagens fictícios da literatura gauchesca, como “Martín Fierro, el Viejo Pancho, Blau Nunes y Santos Vega”.⁴⁰

O que se observa, por meio da análise da canção, é um uso do passado que visa integrar os países correspondentes às “três bandeiras”. Isso ocorre através da representação idealizada de um imaginário de uma pampa unida através dos *gaúchos*, com ideais de um americanismo libertário.

A música seguinte do disco, “Na Baixada do Manduca”, também traz uma inovação para as gravações de Noel: pela primeira vez ele utiliza, em seus discos, um acordeom – que ainda continuaria raro em seus trabalhos, utilizado em poucas músicas.

Consideramos que isso se deve, em alguma medida, a escolha do local de gravação de parte do material, Buenos Aires, contando, também, com a mão de obra disponibilizada pelos músicos locais, habituados com a musicalidade folclórica platina que Noel buscava exprimir em suas canções. Logo, conforme relatava o próprio artista, expressando sua concepção, os músicos, principalmente “os violonistas de lá se entendem melhor comigo que os do Rio e de São Paulo, que só entendem de samba” (SAMPAIO, 2022, p.128).

Um parêntese cabível aqui, é de que, talvez, essa tenha sido uma das principais motivações que levaram a Noel a gravar seu primeiro LP “Legendas Misioneras (1971), analisado anteriormente, fazendo a parte instrumental sozinho.

Ainda sobre a utilização/escolha dos músicos de Buenos Aires para sua gravação, Noel foi acompanhado pelo célebre acordeonista Raulito Barboza⁴¹. Assim como o renomado violonista Bartolomé Palermo⁴², ou seja, duas pessoas que estavam entre os melhores músicos do estilo na época.

³⁹ Juan Antonio Lavalleja y de la Torre (1784-1853) militar e político uruguaio, tendo presidido esse país.

⁴⁰ Martín Fierro, personagem máximo da literatura gauchesca criado por José Hernández; Viejo Pancho é um pseudônimo utilizado por José Alonso y Trelles, poeta uruguaio; já Blau Nunes, é um personagem criado pelo brasileiro Simões Lopes Neto; e Santos Vega uma figura lendária, um Payador Invencível, oriundo dos versos do poeta argentino Rafael Obligado.

⁴¹ Mario Raúl Barboza (1938-), de nome artístico Raúl Barbosa é um renomado acordeonista argentino, nascido na província de Corrientes, muito habituado ao estilo musical do chamamé – típico de sua região natal. Com mais de 40 álbuns gravados, radicado na França há mais de 30 anos, Barbosa recebeu inúmeras premiações na Europa e na América, dentre eles o título Doutor “*Honoris Causa*” concedido pela Universidade Nacional de Rosário em 2022.

⁴² Bartolomé Basimiani (1936-2015), de nome artístico Bartolomé Palermo foi um renomado violonista argentino, natural da província de Santa Fé. Radicado em Buenos Aires a partir de 1950, fez inúmeras apresentações e gravações não só como solista, mas principalmente como acompanhador instrumental.

Voltando a tratar da música do disco, “Na Baixada do Manduca”, com um ritmo mais animado, incluindo o som do acordeom, novamente a questão de um contato próximo na fronteira vem à tona, região na qual os países tinham em comum o pampa como ecossistema:

Lá na baixada do manduca
Hay reboição de china
Três guitarras *orientales*
E uma gaita correntina
E o biriva rio grandense
Com toadas lisboinas
(GUARANY, 1976)

O excerto representa o imaginário de um cenário de festa, onde se integram as “*guitarras orientales*”, ou seja, violonistas uruguaiois, com gaiteiro “*correntino*”, argentino, da província de Corrientes, vizinha do Rio Grande do Sul e birivas⁴³ rio-grandenses de ascendência portuguesa.

Na próxima música, “Bailanta da Siá Chinica”, com um animado ritmo de chamarrita, ao som do violão, Noel trata de uma temática semelhante: um baile popular, na região fronteiriça, onde interagem gente dos “dois lados”:

Hoje tem baile na bailanta da Chinica
Só não baila quem se achica
E só perde quem não vai
Tem muitas moças que vieram do outro lado
Dez caíque, carregado, já atravessou o Uruguai
(GUARANY, 1976)

Ao contrário da “Milonga de Três Bandeiras”, que abre o disco com uma grande elaboração poética em um articulado e requintado vocabulário, a “Bailanta da Siá Chinica” traz um cenário mais jocoso, com um linguajar popular.

Além disso, Noel dialoga com sua própria obra, por meio dos versos que dizem “Tenho certeza que vou ser o bom da sala, pena me faltar o pala, que faz tempo me roubaram” (GUARANY, 1976). Isso expressa uma alusão a obra “Romance do Pala velho”, gravada no primeiro LP, em 1971.

João Sampaio comenta que, uma das inspirações para esses cenários retratados na “Baixada do Manduca” e na “Bailanta da Siá Chinica” tenham vindo de um quadro do

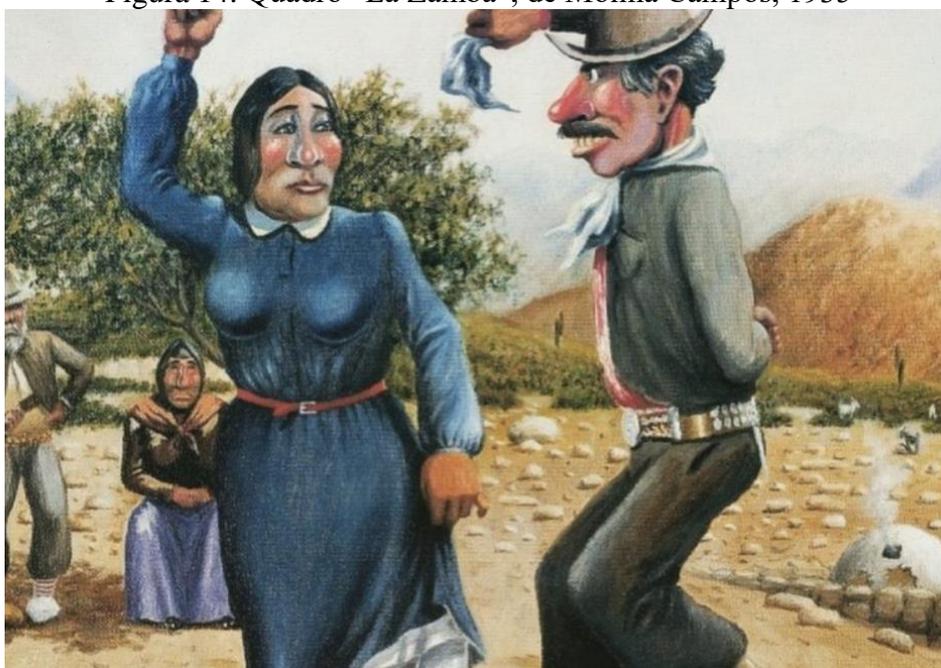
⁴³ Nome dado aos tropeiros, e conseqüentemente povoadores, ligados à rota de Viamão-RS à Sorocaba-SP, a partir do século XVIII.

conhecido *dibujador* argentino Molina Campos, o que talvez possa se confirmar através da menção na música: “e o Possidônio com ciúmes do Telesforo” (GUARANY, 1976), sendo que um dos principais personagens criados por Molina Campos foi o Gaúcho “Tileforo Areco”.

Florêncio Molina Campos (1891-1959) foi um ilustrador/pintor argentino, reconhecido por seus desenhos que retratavam, de modo bem-humorado, cenas gauchescas do interior argentino. Ele tornou-se muito popular, a partir de sua divulgação por meio de calendários e almanaques, criados para a empresa de calçados Alpargata, obtendo grande difusão entre a população.

A imagem abaixo mostra o personagem Tileforo Areco bailando, de modo que a música de Noel talvez possa fazer uma alusão com o quase homônimo “Telesforo”, não sendo, necessariamente, a esse quadro que João Sampaio se referia acima. De toda forma, na imagem, vemos o cenário popular retratado na canção, com o título “La Zamba”, que se refere a um ritmo/dança, inclusive incorporado, de maneira inédita, pela música missioneira.

Figura 14: Quadro “La Zamba”, de Molina Campos, 1935



Fonte: NEWSWEEK ARGENTINA, 2022.

Na sequência do LP de Noel, é trazida mais uma música, gravada em castelhano, de autoria do uruguaio Carlos Santiago Soares de Lima, “Chamarrita y Vichadero”, e que relata, mais uma vez, a dinâmica fronteira e sua integração/mobilidade:

Chamarrita, chamarita
Chamarrita y vichadero
Te canto bien despacito
Pa que aprendam los puebleros
La frontera está cerquita
Ya nos vamos arrimar
Con la marcha de esta noche
Talvez la pueda cruzar
(GUARANY, 1976)

Na sequência do disco, como última música, do lado “A”, está a composição de Noel “Entre o Guaíba e o Uruguay”. A música traz, de certo modo, uma questão ambiental, retratada em alusão às águas do rio Guaíba, que circundam a capital da província, Porto Alegre – urbanizada e, conseqüentemente, poluída –, e seu comparativo com as águas do rio Uruguai, que banha a região missioneira, expressa no título da canção.

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

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

Nessas águas calmas contando segredos
Pra quem vive nelas
Pinta céu e suor
Paira o ódio e o amor
Nuanciando aquarelas
(GUARANY, 1976)

Após alternar a sequência das músicas no disco, entre as mais poéticas e calmas, com as mais populares e animadas – como tendência firmada já no primeiro disco –, Noel encerra o lado A com uma música tranquila, ao ritmo de canção/guarânia, e uma linguagem reflexiva e poética.

A questão ambiental foi expressa nos escritos deixados pelo artista, em uma espécie de tomada de consciência ambiental posterior – que também pode ser vista como uma memória cristalizada sobre um passado idílico –, de quando trabalhou na província argentina de Misiones:

fui para lá, cortar lenha em metro, pois a cooperativa iria consumir muita lenha. Acabei colaborando assim para destruir a ecologia daquela rica região em matas, caças, até onça parda existia e eu, totalmente ignorante, colaborei para

a largada do mioto no nosso rio Uruguai. Consequentemente, o desequilíbrio ecológico em ambas as margens do seu leito que tinha águas azuis e cristalinas (SOSA, 2019, p. 34).

Além disso, em um trecho de uma matéria publicada na Folha de São Paulo, em 1977, o jornalista Dirceu Soares relata que “Noel Guarany tem um programa de rádio em Porto Alegre, das 7 às 8 da manhã, além de apresentar músicas folclóricas fala também de problemas ecológicos” (SOSA, 2019, p. 61).

Nesse sentido, podemos ver em “Entre o Guaíba e o Uruguay” uma certa reflexão sobre a degradação de algo que sempre foi recorrente na dinâmica de suas canções: o rio. Com essa canção, é encerrado o lado “A”, do LP.

Na sequência do disco, a música escolhida para abrir o Lado “B”, do LP, é, também, a que dá título ao álbum: “Payador – Pampa – Guitarra”, de autoria de Jayme Caetano Braun. Ela inicia-se com a declamação da primeira estrofe da payada pelo próprio Jayme, em uma sucinta participação vocal do poeta, que é seguida pelos versos cantados por Noel.

Gravada ao ritmo de milonga – natural de uma payada – após uma primeira estrofe “introdutória” sobre os três sujeitos elencados como temática. A sequência discorre, em cada estrofe, uma dedicatória a cada um deles: o Payador, a Pampa e a Guitarra, ou seja, a relação entre o poeta, o instrumento e a localidade geográfica que ele habita e, consequentemente, canta.

Como tendência observada em todo o LP, desde sua canção de abertura, novamente aparece a questão da integração entre os países platinos. Dessa vez, tendo como elo comum a pampa, fazendo uma representação do imaginário de uma região unida sob a bandeira de três pátrias.

Pampa – matambre esverdeado
dos costilhares do prata
que se agranda e se dilata
de horizontes estanqueados
couro recém pelechado
que tem pátria nas raízes
aos teus bárbaros matizes
os tauras e campeadores
misturam sangue as cores
pra desenhar três países
(GUARANY, BRAUN, 1976)

Na estrofe seguinte, versando sobre a guitarra, os versos fazem dela um elo comum, mencionando suas raízes ibéricas. Ao contrário da tendência de marcar alteridade

com o Prata, imposta pelo tradicionalismo, a música gravada por Noel busca trazer elementos comuns, fazendo um processo inverso, de buscar enaltecer “um só pampa”, independente dos diferentes agentes colonizadores.

Guitarra – china delgada
que um dia chegou da Ibéria
Para tornar-se gaudéria
da pampa venta rasgada
(GUARANY, 1976)

Já na estrofe seguinte, a última, ainda são acrescentados valores – paz, liberdade e amor – em paralelo aos três objetos da canção, no ideário de que “nunca serão proscritos”. Representando, para além da integração, um imaginário de harmonia e felicidade na região em questão:

A Guitarra, o Payador e o Pampa
sempre afinados
são cordas do alambrado da vida
esse corredor
paz, liberdade e amor
que nunca serão proscritos
(GUARANY, 1976)

Na sequência do disco, é trazido um poema, dessa vez, recitado inteiramente por Jayme Caetano Braun, sendo a única gravação na íntegra do poeta, no trabalho. O poema denominado “Tobiano Capincho”, em alusão a uma pelagem de cavalo, é de autoria de Aureliano de Figueiredo Pinto⁴⁴, a quem Noel dedicaria seu próximo disco, sendo intitulado “*Noel Guarany canta Aureliano de Figueiredo Pinto*” (1978).

O poema, que traz um cenário de trabalho rural, faz paralelos entre a difícil tarefa de montar o “Tobiano Capincho”, xucro, com a paixão pela mulher amada. Dentro desse contexto, é trazida a questão da hierarquia e da ordem do trabalho na estância e, também, da punição:

Peão que chegasse atrasado
Na segunda, mui sovado
Das farras pelo rincão
Já se sabia de sua pena
Era encilhar o ventena
Que assim mandava o patrão
(GUARANY, 1976)

⁴⁴ Aureliano de Figueiredo Pinto (1898-1959) foi um poeta sul-rio-grandense, conhecido por suas poesias com temática gauchesca. Radicado em Santiago-RS, conhecida por “terra dos poetas” por sua tradição literária, foi formado em medicina e participou da Revolução de 1930.

A canção seguinte do LP, gravada na voz de Noel, é uma composição de Cholo Aguirre⁴⁵, no entanto, a obra não foi gravada em seu idioma original, sendo traduzida ao português. Para além da tradução, Noel Guarany fez algumas adaptações na canção, moldando-a a região missioneira, visto que a original fala da região da província de Santa Fé.

Essa adaptação pode ser percebida em alguns trechos, como, por exemplo, enquanto na versão original se tem “*olvidame te lo ruego, yo soy como el Paraná/ que sin detener su marcha, besa la playa e se va*”, Noel grava “Esqueça de mim te peço, eu sou como o Uruguai / que sem deter sua marcha, beija a barranca e se vai”. O mesmo ocorre em outra parte, que no original se expressa “*fue una noche correntina*”, e Guarany traduz como “numa noite missioneira” (GUARANY, 1976).

Logo, Noel faz uma transcrição, não apenas do idioma, mas também alterações que visavam “traduzir” a realidade da região retratada na música. Enquanto, na versão original de Cholo Aguirre, se retratava o cenário *Santafesino*, região atravessada pelo rio Paraná, Noel adapta à região missioneira, banhada exclusivamente pelo Uruguai.

Tal feito, de certo modo, é muito expressivo no sentido do que Noel buscava imprimir em sua música missioneira: incluir as Missões/Rio Grande nas representações musicais da dinâmica platina, mais especificamente, *litoraleña*.

Por fim, vem a última canção do disco, “Meu Rancho”, letra de Jayme Caetano Braun, gravada em uma alegre milonga na voz de Noel. Ela traz a representação de um cenário de moradia rural. O “rancho” é descrito como um lugar de paz e harmonia, na idealização de um local bucólico e feliz.

Para além desses fatores, a questão missioneira novamente é trazida, em uma expressão de orgulho, nos dizeres de que “reanima e conforta, o velho sangue guerreiro, e se eu nasci missioneiro, o demais pouco me importa” (GUARANY, 1976).

Por outro lado, um fator que destoa de toda a tendência apresentada, até então, de uma busca à integração com a identidade platina, é que, nessa obra aparece uma certa exaltação ao Rio Grande do Sul e à temática farroupilha – incomuns às gravações de Noel – conforme se expressa no excerto:

⁴⁵ Félix Alberto “Cholo” Aguirre (1928-2021) foi um cantor e compositor argentino, natural da província de Santa Fé.

E o meu verso é como o vento
Que vai dobrando a flexilha
E floreira compadresco
O hino desta coxilha
Entre os buracos de bala
Do pavilhão farroupilha
(GUARANY, 1976)

E ainda:

Mas pra deixar o sossego
Do meu rancho macanudo
Basta só a voz de um clarim
Com china e cusco me mudo
Na defesa do rio grande
Que adoro acima de tudo
(GUARANY, 1976)

Ao aludir ao pavilhão Farroupilha “furado de bala”, ele remete às lutas na Revolta dos Farrapos, que teriam danificado a bandeira republicana. Assim como “bastar um clarim”, para deixar tudo e defender a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, faz alusão a um sentido patriótico. É a exaltação à memória farroupilha do Estado, temática muito comuns das músicas gauchescas tradicionalistas gravadas, até então, mas não das gravações de Noel.

Cabe ressaltar que o autor da letra, Jayme Caetano Braun, antes de formar uma parceria mais consolidada com Noel Guarany, era participante do meio tradicionalista, o que sugere a sua tratativa para a temática. Outro ponto, a ser observado, é que a gravação, que exalta o Rio Grande Farroupilha, ocupa a última posição na lista de músicas do LP, que, como um todo, é voltado para a integração com a dinâmica platina e a exaltação da região missioneira.

Em seus posicionamentos, Noel mantinha críticas à exaltação do Rio Grande Farroupilha, feito pelos tradicionalistas, no sentido de exaltarem os generais latifundiários.

Após análise e descrição dos dois LP's, gostaríamos de discorrer sobre algumas observações feitas, a partir da comparação entre os dois discos e, conseqüentemente, os dois momentos em que os trabalhos representam na carreira de Noel Guarany.

Se em “*Legendas Missioneiras*” (1971), o primeiro LP do artista, as disposições das músicas de Noel, no disco, demonstravam uma certa alocação “moderada”, no sentido das inovações rítmicas/estéticas que o autor estava buscando trazer, abrindo o disco com

uma chamarrita mais animada, em *“Payador, Pampa Guitarra”* (1976), se vê uma maior liberdade, começando o disco com uma milonga, em idioma espanhol, com mais de seis minutos de duração.

Para além disso, consideramos que em *“Payador Pampa Guitarra”* (1976), Noel assume, de fato, uma identidade mais voltada ao Prata, inclusive, gravando músicas no idioma espanhol, que seria recorrente em seus discos a partir de então. Além de que, se em seu primeiro disco, eram mais frequentes os retratos de um imaginário social de sua região fronteira, já nesse outro, a busca é pela representação de um cenário integrado, com a representação das “Três Pátrias Gaúchas”.

Outra diferença evidente é quanto à parte instrumental dos seus dois LP’s analisados. Em *“Legendas Missioneiras”* (1971), conforme mencionado, a opção de Noel foi gravar sozinho, somente com seu violão. Ao contrário de *“Payador, Pampa Guitarra”* (1976), onde foi incorporado outro violão e, também, o acordeom, contando com a presença de músicos argentinos. Ademais, houve algo inédito: nada menos do que gravado em um estúdio de Buenos Aires.

Isso demonstra, de certo modo, não só a escolha de Noel de gravar sozinho para não renunciar ao estilo e arranjos musicais que estava buscando expressar, no contexto de seu primeiro LP, em 1971, como, também, todo o caminho consolidado nesse intervalo de tempo, no sentido de uma adesão do público mais consolidada, em 1976.

Consideramos, também, que as presenças e representações simbólicas observadas não são nada ocasionais, são escolhas e, pode se dizer, escolhas políticas: gravar as músicas em espanhol, traduzir as letras e adaptar os cenários, integrar os nomes de figuras “heroicas” sob um mesmo ideário americanista e, principalmente, as renovações estéticas trazidas como um “novo” estilo musical.

Isso se deve, em alguma medida, há uma série de fatores. Dentre eles, podemos destacar uma certa tendência de renovação estética/poética que o gauchismo estava passando, a partir dos anos 1970, com o modelo artístico-musical implantado pelos cantores regionalistas, com um impulso do tradicionalismo, apresentando um certo desgaste em alguns pontos.

Nesse contexto, a década de 1970 foi muito expressiva para a música regionalista gauchesca, que passou por grandes transformações, proporcionadas, principalmente, a partir da realização de festivais, conforme iremos discorrer a seguir.

3.3 A MÚSICA MISSIONEIRA E O NATIVISMO: A RENOVAÇÃO DA MÚSICA REGIONALISTA GAUCHESCA

Como vimos através do exposto, a obra de Noel Guarany, ou seja, sua Música Missioneira, ainda que, dentro do regionalismo gauchesco, trilhou alguns caminhos estéticos e ideológicos diferentes daqueles comumente apresentados e estabelecidos pelo Tradicionalismo, desde fins da década de 1940.

Um dos questionamentos que nos deparamos, ao analisarmos a trajetória musical de Guarany, foi o seguinte: Como um movimento musical tão díspar – tanto em estética quanto em ideologia – conseguiu espaço no âmbito do círculo conservador e consolidado que já era a música regionalista gauchesca?

Como meio para buscar uma resposta, ou ao menos se aproximar dela, entendemos como necessário olhar para o cenário musical regional do momento e, conseqüentemente, seu “mercado”. Fazendo isso, nos deparamos com uma certa onda/tendência de renovação da arte regionalista, expressa em um novo movimento, chamado de “Nativismo”.

O chamado fenômeno do Nativismo foi gerado “no interior do Tradicionalismo, pretendendo a renovação da cultura regional, até então presa aos dogmas tradicionalistas, que impediam a evolução das formas musicais e poéticas, entre outras manifestações” (JACKS, 1998, p.14).

A partir desse cenário, no início dos anos 1970, adentrando os anos 1980

Os adeptos do Nativismo foram carregados pelos festivais de música e embalados pela mídia, que “pegou o barco andando”, mas ao fazê-lo potencializou o movimento. A partir daí, os festivais se proliferaram, os meios de comunicação criaram espaços para a programação de cunho regional, muitos bares foram abertos para abrigar cantores e público de música nativista, milhares de discos foram injetados no mercado; enfim, a cultura regional virou moda e se estendeu a toda população, que anteriormente renegava seus valores tradicionais por considerá-los “grossura” (JACKS, 1998, p.14).

Uma das principais molas propulsoras para o fenômeno do Nativismo foi o surgimento de um festival musical, batizado de “Califórnia da Canção Nativa”, realizado na cidade de Uruguaiana, a partir de 1971, que existe até os dias de hoje.

O surgimento do festival está ligado ao fato de que

uma emissora de rádio da cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, resolve promover o I Festival da Canção Popular da Fronteira. O ano era 1970. Havia pouco tempo, os Festivais Internacionais da Canção, transmitidos do Rio de Janeiro para todo o país pela televisão, movimentavam a cena artística

nacional, proporcionando um valioso espaço para, entre outras coisas, a contestação do regime militar vigente no País. Verdadeira “febre”, os festivais foram fazendo eco pelo Brasil afora (SANTI, 1999, p.53).

Com a realização do evento promovido pela emissora, o escritor, pesquisador e compositor Colmar Duarte, ligado ao meio do tradicionalismo, ficou “inconformado com o fato de se haverem classificado uma canção com letra em espanhol e outra que tinha como tema a seca do Nordeste brasileiro” e, com isso, passou a “a conclamar a ideia de realizar outro festival” (SANTI, 1999, p.55).

A partir disso, “no ano seguinte, Colmar elegeu-se presidente do CTG Sinuelo do Pago”, localizado também na cidade de Uruguaiana, “com o propósito firme de realizar a I Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul, conforme anunciou na primeira reunião da nova diretoria”, o que de fato aconteceu no final do mesmo ano, em 1971 (SANTI, 1999, p.55).

Com isso, “A primeira edição da Califórnia, realizada de 8 a 10 e de 17 a 19 de dezembro de 1971, teve oitenta e cinco canções escritas”. Sua “comissão julgadora, composta de sete membros”, trouxe consigo grandes cânones do mundo tradicionalista, sendo “nomes de fundadores e dirigentes do MTG” (SANTI, 1999, p. 57).

O surgimento da Califórnia da Canção Nativa deve ser entendido, também, dentro de um contexto mais amplo. Nitidamente, a partir da realização de suas edições, o festival apontava para uma renovação estética e poética, no entanto, sem deixar romper diretamente com as bases tradicionalistas, dada as ligações de seus promotores. Com isso,

Esse salto de qualidade buscado pelos promotores da Califórnia deve ser compreendido também como um esforço no sentido de acompanhar mudanças radicais em curso na própria Música Popular Brasileira, que sofrera na década de 60 a revolução da Bossa Nova, o Tropicalismo e o breve ciclo da Canção de Protesto; adaptando-a, por conseguinte, também ao gosto de uma juventude “pós-1968”; bem como às transformações tecnológicas introduzidas no país, como a eletrificação dos instrumentos musicais e a evolução das aparelhagens de amplificação e difusão sonora. Tudo isso no contexto de um crescimento espantoso do mercado fonográfico nacional (SANTI, 1999, p. 57).

Além disso, devemos pensar, também, que a questão dos festivais não estava restrita ao Brasil. Pelo contrário, sobretudo, no âmbito folclórico, os vizinhos platinos contavam com festivais expressivos, entre eles, sendo o mais emblemático, o “Festival Folclórico Cosquín”, realizado em Córdoba, na Argentina, desde 1961. Para além do próprio festival, vencido por Noel Guarany, na cidade fronteiriça de Santo Tomé, na Argentina, um dos marcos iniciais de sua carreira.

Ainda sobre a Califórnia da Canção Nativa, é válido destacar, também, que, ao longo do tempo, e, devido seu êxito, cada vez mais o festival recebeu apoio de instituições, inclusive estatais. Replicando o que já havia acontecido com o surgimento do tradicionalismo, na década de 1950, essa esfera se fazia presente nesse novo momento de “reformulação” da figura do gaúcho.

A IV Califórnia apresentou um aumento considerável na sua estrutura e na sua repercussão junto ao público. Contando também com a colaboração da Companhia Rio-grandense de Turismo (CRTUR), o Festival passou a agregar diversas atividades paralelas, sempre relacionadas com a cultura gaúcha (por exemplo: Feira do Artesanato Nativo, Encontro de Assuntos Folclóricos". Torneio de Pesca, Torneio de Truco), procurando assim ampliar a sua abrangência. A Segunda Divisão de Cavalaria Mecanizada do Exército, sediada em Uruguaiana, participou na organização da Cidade de Lona, que passou a contar com um Prefeito (nomeado, como era praxe na época em cidades de fronteira, consideradas "áreas de Segurança" pelo Regime Militar) e um "código de posturas" (SANTI, 1999, p. 59).

Em termos estéticos-ideológicos e, aproximando mais a discussão de nosso objeto – Noel Guarany –, podemos visualizar alguns aspectos através do regulamento da Califórnia da Canção.

O festival, sediado em uma cidade fronteira, promoveu algumas aproximações com o universo platino e, conseqüentemente, com a figura gauchesca daquela região – que Noel estava buscando evidenciar – além de, especialmente, renovar os padrões estéticos das músicas, trazendo temáticas mais poéticas, semelhantes aos da música missioneira.

Com isso, a convite dos promotores do festival, se apresentaram um “considerável número de artistas argentinos”, a exemplo de “Atahualpa Yupanqui (pela primeira vez cantando no Brasil) e Ruben Durán, em 1980; Mercedes Sosa, em 1987; Lito Vitale, em 1988” (SANTI, 1999, p. 66).

Por outro lado, comparando com os moldes do festival e seu regulamento, essa suposta “integração” evidencia, na verdade, uma ampla contradição. A exemplo do que já acontecia no tradicionalismo, o modelo desejado aponta para um “purismo” rio-grandense, excluindo e marcando uma alteridade com o Prata, nessa ocasião, proibindo a apresentação de ritmos e temáticas “do outro”.

Um desses pontos é sobre o ritmo *chamamé*. Oriundo da província de Corrientes – vizinha argentina do Rio Grande do Sul – e, também, muito popularizado no sul do Brasil, o ritmo foi proibido pelo regulamento da Califórnia, “juntamente com o tango, a

zamba e a chacareira”, por julgarem que era “representativo de países e regiões vizinhas, por não considera-los integrados à cultura musical rio-grandense” (SANTI, 1999, p.81).

Um ponto muito contraditório e curioso é que, “na mesma edição em que consta esta proibição, foi oferecido um prêmio especial para o melhor “tema de integração latino-americana!” (SANTI, 1999, p.81).

Nessa busca por uma “integração”, mas que fosse seletiva e continuasse a marcar uma alteridade, por vezes, a questão do Prata se tornou um problema para o festival. A exemplo disso, podemos citar os acontecidos nas edições de 1984 e 1985, em que:

os organizadores tentaram impedir Daniel Torres, cidadão brasileiro filho de pais estrangeiros, de defender duas canções, mas os compositores conseguiram assegurar sua participação por meio de um mandado de segurança. Conforme o presidente do Festival, Néelson Pereira da Silva, a medida se justificaria, com base no regulamento, em virtude de terem havido muitos protestos no ano anterior, pela vitória do cantor argentino Dante Ramón Ledesma, que teria cantado em "portunhol" (SANTI, 1999, p. 64).

Passada essas considerações sobre as transformações ocorridas no âmbito da música gauchesca, podemos voltar à pergunta inicial desse tópico e/ou acrescentar: o que todo esse movimento significou ou se relacionou com a obra de Noel Guarany?

O fato é que a Califórnia da Canção Nativa, assim como o Nativismo, se consolidou no universo gauchesco. A partir de então, as artes de temática gauchesca estavam presentes, não apenas nas esferas do tradicionalismo, ligada diretamente aos CTG's, mas agora conquistando cada vez mais espaço nas rádios e programas de TV, ou seja, no cotidiano da população sul-rio-grandense.

Para além disso, há de se considerar, também, que a Califórnia é o mais reconhecido e o mais expressivo festival de música gauchesca, porém, não é o único. A partir de sua realização

O Rio grande do Sul presenciava um surto de festivais, em número tão elevado, que se realizavam quase que semanalmente. O calendário dos festivais para o ano de 1987, por exemplo, previa 44 eventos, mas esse número já havia sido maior, considerando os festivais que não conseguiram sobreviver (JACKS, 1998, p. 45).

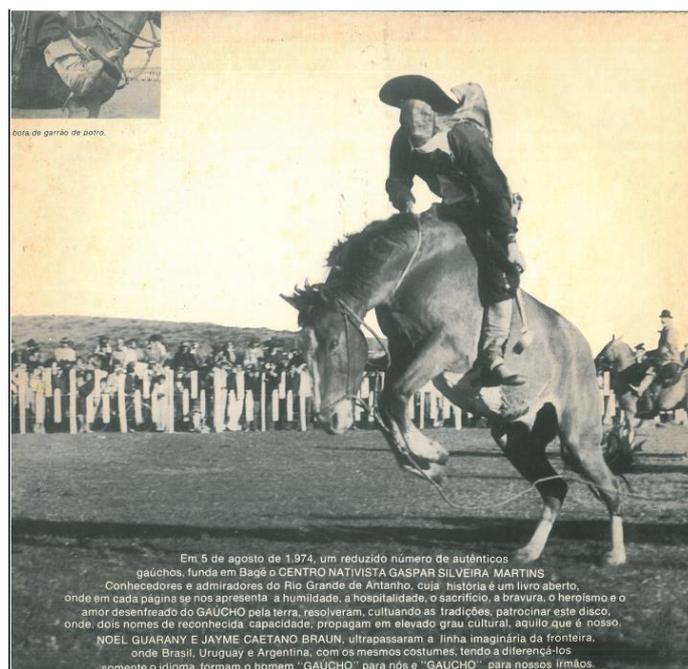
Não é de conhecimento que Noel Guarany tenha participado de algum desses festivais, no Rio Grande do Sul, no entanto, o que estamos buscando apontar é que, a partir desse contexto, criou-se um mercado consumidor mais amplo, em que as obras de Noel teriam uma maior aceitação.

Um dos fatores que contribuem para esse cenário é que, através do aumento dos festivais, ocorreu também uma “abertura de mercado de trabalho para os profissionais envolvidos na produção da música nativista” que se concentrou, principalmente, “na produção de discos” (SANTI, 1999, p.71).

Vejamos, por exemplo, o que é trazido na capa do LP de Noel Guarany “Payador, Pampa, Guitarra” (1976), analisado anteriormente. Em sua contracapa, consta o seguinte texto:

Em 5 de agosto de 1.974, um reduzido número de autênticos gaúchos, funda em Bagé o CENTRO NATIVISTA GASPAS SILVEIRA MARTINS. Conhecedores e admiradores do Rio Grande de Antanho, cuja história é um livro aberto, onde em cada página se nos apresenta a humildade, a hospitalidade, o sacrifício, a bravura, o heroísmo e o amor desenfreado do GAÚCHO pela terra, resolveram, cultuando a tradições, patrocinar este disco (GUARANY, 1976).

Figura 15: Contracapa de “Payador, Pampa, Guitarra”



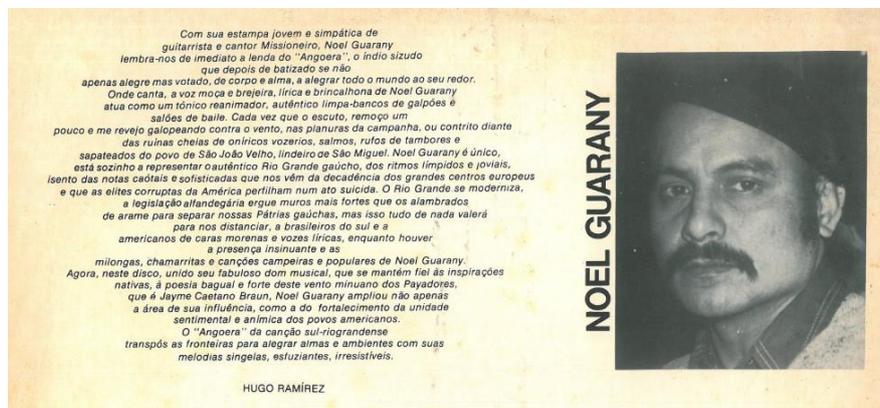
Fonte: Arquivo do autor, 2024.

Como se pode observar, três anos após a edição da Califórnia da Canção, acontece a fundação de um “Centro Nativista”, ou seja, uma organização paralela ao tradicionalismo, que é intitulada como uma agremiação de “autênticos gaúchos”, que acabam por financiar o trabalho de Noel Guarany.

Para além disso, ainda na capa do mesmo LP, de 1976, o texto, que é dedicado à Noel Guarany, é assinado por Hugo Ramírez. Conforme trazido por Santi (1999, p. 57),

Ramírez fez parte da comissão julgadora, presente na primeira edição da Califórnia da Canção Nativa, em 1971.

Figura 16: Texto assinado por Ramírez na contracapa de “Payador, Pampa, Guitarra”



Fonte: Arquivo do autor, 2024.

Com isso, podemos, mais uma vez, assinalar uma ligação entre os trabalhos fonográficos de Noel Guarany e a esfera intelectual, estética e de mercado que foi modificada, a partir da consolidação do ciclo dos festivais, ainda que Guarany não participasse diretamente deles.

A partir do exposto, chegamos a três possibilidades que consideramos ser plausíveis para nosso questionamento inicial, de como Noel Guarany, trazendo uma musicalidade tão díspar da música regionalista gauchesca, que era consolidada no momento, conseguiu seu espaço.

A primeira delas é que Noel, de fato, tenha sido um pioneiro, até mesmo do próprio Nativismo. Ainda que não reivindicasse o termo, sendo um precursor da renovação estética da música gauchesca, pautada, em grande medida, nas raízes oriundas da região platina.

Quanto a isso, pesa o fato de que o primeiro LP de Noel Guarany foi lançado anteriormente à realização da primeira Califórnia da Canção Nativa, ainda que ambos ocorreram no ano de 1971.

Em contrapartida, em 1969, Noel Guarany já havia gravado um compacto simples. Há de se considerar, também, que, para alcançar uma gravação, já havia existido anos de apresentações, durante a década de 1960. A respeito disso, guardadas as proporções e a problemática envolvendo as questões sobre a memória, temos o relato de sua esposa:

“Antes de iniciar a Califórnia o Noel lotava aquele cinema, o mesmo onde saía a Califórnia lá, muitas vezes lotou, sozinho!” (CUNHA, 2021, s.p.).

O cinema, que a esposa de Noel se refere, é o “Cine Pampa”, localizado na cidade de Uruguaiana. Foi lá que se realizou a primeira edição da Califórnia, em 1971, e “que tinha capacidade de 1300 lugares numerados, recebendo menos de cem pessoas na noite de abertura”, refletindo, também, “o estágio amador da primeira edição da Califórnia” (DUARTE, 2011, p.14).

Por fim, cabe a consideração de que o “ciclo dos festivais” e sua consolidação, no mercado fonográfico, se consolidou, em grande escala, “a partir da segunda metade dos anos 80” (SANTI, 1999, p. 71), ou seja, quando Noel já havia consolidado suas gravações e seu nome no mercado fonográfico.

Em segundo lugar, trazemos a possibilidade de que Noel tenha sido beneficiário do processo de consolidação da Califórnia da Canção e o conseguinte ciclo dos festivais, ocorrido ao longo das décadas de 1970 e 1980. Essa mobilização feita pelo

Movimento Nativista desencadeou ainda um crescimento muito grande do mercado de produção artística, ampliando o espaço para seus poetas, compositores e músicos, gerando a profissionalização dos mesmos, o crescimento do mercado editorial, o aumento dos espaços para a cultura regional na mídia (JACKS, 1998, p.52).

Além disso, “o movimento nativista desencadeado pelos festivais, entretanto, saiu do âmbito musical, expandiu-se para a área dos costumes e do consumo”. Com isso, a mudança de comportamento em relação às “coisas do Rio Grande” foi facilmente detectada, pois a população, de classe média, passou a admirar e a adotar hábitos tradicionais, anteriormente taxados de “grossura”, como usar bombachas e tomar chimarrão (JACKS, 1998, p.51).

Assim, entendemos que isso possa ter contribuído para uma aceitação, principalmente dos trabalhos fonográficos gravados por Noel, em que, como vimos, algumas músicas traziam, não só inovações rítmicas e instrumentais, mas também poéticas, refletindo uma linguagem mais culta, e não jocosa e festiva, como expressava a música gauchesca antes da renovação estética, proporcionada pelo ciclo dos festivais.

Com isso, ainda que Noel nunca tenha participado desses festivais, no Brasil, nem como intérprete, tampouco como comissão de avaliação, ele pode ter sido beneficiário desse processo pela criação de um público, em meio à indústria de produção nativista, passando também a incorporar os seus trabalhos.

Por fim, trazemos a última possibilidade que não deixa de ser uma junção de fatores das duas anteriores, assinaladas acima, o que se afirma, também, como uma alternativa plausível.

O que buscamos assinalar é que a trajetória musical de Noel, com suas apresentações, na década de 1960, a gravação de um compacto simples e, depois, de um LP, em 1971, e a sua consolidação no mercado fonográfico, ao decorrer da década de 1970, ocorreu de maneira independente de instituições. Assim, marcando um certo pioneirismo nessas inovações estéticas trazidas para o cenário regionalista.

Quanto a isso, ainda pesa o fato que suas produções eram “independentes”, ocorridas sem filiação institucional. Ao contrário do tradicionalismo e do nativismo, em que seus festivais foram organizados via MTG e com amplo apoio estatal, as produções de Noel contaram apenas com tímidos patrocínios particulares.

Por outro lado, a realização da Califórnia da Canção Nativa e o consequente ciclo dos festivais, também pode ser entendida como uma produção autônoma. No sentido de que não tenha se debruçado no “pioneirismo” de Noel e das inovações trazidas por ele, desde a década de 1960.

A partir desse aspecto, o que entendemos é que os dois movimentos, se assim podemos intitular, a Música Missioneira de Noel Guarany, e o Nativismo pós Califórnia da Canção, têm diferenças. Não obstante, também, coisas em comum, inclusive o ano de 1971, que marca o início do festival e também a entrada de Noel no mercado fonográfico.

Além disso, ainda que sendo dois movimentos independentes um do outro, não deixaram de influenciar e contribuir – ainda que não direta e propositalmente, – para a consolidação de ambos.

A esse respeito, encontramos uma entrevista dada pelo amigo e companheiro musical de Noel Guarany, Cenair Maicá, à revista Tarca, em dezembro de 1984:

Vínhamos aqui em Porto Alegre e nos diziam: Ah, essa música acastelhanada, e tal. Então iniciamos uma campanha com uma música mais no estilo cultural, porque na época o músico tinha que tocar música de baile, como os Bertussi, ou música sertaneja paulista, senão não era música que o povo estivesse acostumado. Havia uma predominância da música sertaneja e dessa serrana dos Bertussi. Então iniciamos cantando essa música das Missões e tivemos dificuldades, é claro. Depois iniciamos no meio estudantil – Santa Maria é que deu força para nossa música. Aí surgiu o festival de Uruguaiana, e então o negócio foi melhorando, pegando força, surgindo novos valores (SOSA, 2019, p.131).

Conforme aponta o excerto acima, nas palavras de Cenair Maicá, após o surgimento do “Festival de Uruguaiana”, “o negócio foi melhorando”, ou seja, abriu-se um novo espaço de aceitação para o estilo musical proposto por Noel Guarany.

Se a Califórnia da Canção e o ciclo dos festivais pode ter contribuído para a trajetória de Noel, no sentido de criar/ampliar um mercado consumidor, em que ele foi inserido, ainda que não intencionalmente, Noel também deixou suas marcas nos festivais.

A exemplo disso, podemos citar o fato de que, além de premiarem temas de integração latino-americana, “a partir da VIII Califórnia”, ou seja, 1978 – quando Noel já gravava seu 5º LP –, o festival passou a premiar o “melhor tema das Missões, ou Missioneiro”. O que veio a se repetir nas “IX, XI e XII edições” (SANTI, 1999, p. 88), ou seja, a vertente musical, idealizada por Noel, passava a ser reconhecida e a adentrar os festivais ligados ao tradicionalismo.

Assim, se reafirma a hipótese de que os dois movimentos são independentes um do outro, mas que, de alguma maneira, mesmo inconsciente, se influenciaram mutuamente.

Para além disso, pelos seus traços em comum, entendemos, também, que os movimentos expressam as necessidades de seu tempo, e as demandas de renovações ideológicas e estéticas. No caso do Rio Grande do Sul, ocupou espaço as influências do cenário musical sul-americano como um todo, compondo o matizado e heterogêneo cenário musical, compreendido entre as décadas de 1960 e 1980.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso transcorrido para a construção desse trabalho, pudemos observar, em diferentes momentos e contextos, a disputa pelas memórias, simbolismos e diferentes representações, envolvendo a figura do gaúcho, cantada, também, por nosso objeto, Noel Guarany, e sua Música missioneira.

No primeiro capítulo, foi possível visualizar o quanto esse arquétipo social foi moldado, ao longo do tempo, saindo da composição social dos campos e adentrando as páginas dos livros e letras de músicas produzidas na época. Com isso, as principais características criadas, acerca da figura do gaúcho, estiveram em consonância com a matriz lusitana da historiografia, muito valorizada no contexto intelectual após 1930, com o projeto de integração nacional.

De maneira geral, a partir daí, foi se consolidando a imagem de um gaúcho de origem lusitana, que traz, de forma internalizada, grande alteridade com o Prata, criando, para além das fronteiras políticas, algo imaginário de diferenças e antagonismos entre gaúchos e *gauchos*.

Todo esse imaginário social e suas representações foram absorvidos de uma certa forma organicista, pela intelectualidade e pelas organizações sul-rio-grandenses. Se, em um primeiro momento, coube ao IHGRGS, de maneira “acadêmica”, criar e guardar uma imagem oficial do personagem símbolo do Estado, na década de 1950, marcada pelo folclorismo, isso se transferiu para a esfera do Tradicionalismo, se tornando, até para a atualidade, a instituição que cultua e guarda a versão “oficial” do gaúcho.

É fato, também, que o tradicionalismo se embrenhou nos aparatos estatais, de modo a conquistar espaços nas festividades oficiais do estado. Além disso, nas camadas populares, ainda que, com artistas não necessariamente com vínculos institucionais, a esfera tradicionalista acabou por fomentar a circulação e a adesão de uma música gauchesca, muito distinta da encontrada nos países platinos, mas semelhante, guardadas as proporções, com a música caipira do centro do país.

É nesse contexto que Noel Guarany se insere, conforme abordamos no segundo capítulo. Sendo natural de uma região distante da capital do estado, muito próxima da fronteira com a Argentina, essa situação possibilitou, ao artista, mobilidade (no sentido de estar ora de um lado da fronteira, ora do outro lado), vivências e interpretações que incorporou a sua arte.

Como é natural de regiões fronteiriças, a mobilidade espacial de “cruzar para o outro lado”, Noel encontrou, principalmente na Argentina e, além dela, no Uruguai, no Paraguai e, até mesmo, na Bolívia, músicas regionalistas, entendidas como “folclóricas”, muito distintas do que havia em seu Estado. Especialmente na Argentina, ele deparava-se com a figura de um gaúcho muito distinta da existente no Brasil, representando as classes populares.

Por outro lado, consideramos que esses aspectos observados e incorporados por Noel, estiveram em conjunto com um processo paralelo – e não necessariamente interligado ou intencional – em que a região missioneira passava a revisitar o seu passado. Isso, tanto academicamente quanto na esfera política e tanto na criação de identidades, enquanto “municípios missioneiros”, quanto na legitimação de movimentos sociais, pautados no passado histórico da região.

Noel encontrou, também, no Prata, os aspectos de uma música engajada, uma música “folclórica”, que refletisse a situação social de seu povo, a exemplo de figuras como Atahualpa Yupanqui, Horácio Guarany e, também, o movimento da *Nueva Canción*. Essas características, como vimos, também ecoaram em sua vida artística, opinando e se relacionando com a esfera política, ainda que não fosse tão explicitamente pela letra de suas canções.

Sobre suas músicas e a vida artística como um todo, vemos que – em comparação com a musicalidade rio-grandense da época – Noel buscava circular entre diferentes esferas. Ele produziu músicas com linguagem popular, como fazia Horácio Guarany, sem deixar de lado obras com maior refinação poética/intelectual, como fazia Yupanqui. Assim, ele atingiu diferentes públicos, entre os seus prediletos, o universitário.

Tais aspectos são analisados no terceiro capítulo, em que logramos ver dois registros fonográficos de sua carreira. O primeiro, “Legendas Misioneras” (1971), mostra-nos um Noel mais contido, no sentido de expressar sua latino-americanidade e predileção pelo Prata.

Sem dúvida, são músicas de um estilo muito diferente do que se produzia no regionalismo gaúcho, naquela época, replicando a música platina, sobretudo, da região do “*litoral argentino*”. Por outro lado, revela-nos algumas ponderações, na disposição do disco, com músicas mais populares, “comerciais”, guardando as de linguagem poética e mais densa para o final do LP.

Muito diferente disso, é o apresentado no segundo LP analisado, de 1976, que é, de forma muito evidente, um clamor/exaltação pela integração latino-americana.,

sobretudo, entre as “Pátrias Gaúchas”, a começar pela música que abre o disco “Milonga de três Banderas”, gravada em espanhol. Além disso, pesa o fato de metade do LP ter sido gravado em Buenos Aires, com músicos de renome no cenário folclórico argentino.

De maneira mais geral, ao pensarmos a trajetória/obra de Noel analisadas no trabalho, buscamos estabelecer algumas relações, através dos materiais que dispúnhamos. Conforme relatado, os registros que nos chegam de Noel, para além de sua discografia, são replicantes de um mesmo discurso, criado pelo próprio artista, através de seus escritos, “Minhas Andanças”.

Em geral, os materiais consultados mostraram uma narrativa comum, a partir dos relatos do próprio Noel: sua ida aos países do Prata e sua volta ao Brasil, com a “missão” de “criar” a música missioneira, no Rio Grande do Sul, como Martín Fierro, que teve sua ida e sua volta. O que nos coube, foi buscar agregar mais elementos a essa narrativa, visto que é a única que nos chega, e pela análise da construção da figura do gaúcho no Brasil, principalmente, à luz do conceito da matriz lusitana e sua hegemonia.

Assim, pensamos a figura de Noel, a partir do entorno intelectual, político e social existente na região, sobre as Missões, além das mobilizações de identidade, usos do passado e construção de memória sobre o decorrido na região missioneira. Além disso, consideramos, também, o início do fenômeno do “nativismo”, conseqüente do ciclo dos festivais, impulsionados pelo surgimento do Festival da Califórnia da Canção Nativa, espetáculo que propiciou uma renovação estética da música gauchesca, ao mesmo tempo em que Noel Guarany iniciava suas gravações. Assim, ainda que fossem movimentos independentes, acabaram por influenciar e beneficiar-se um ao outro.

Comumente, é atribuído a Noel um certo pioneirismo pelas inovações e renovações estéticas que trouxe à música gauchesca, bem como a “criação” da música missioneira. O que podemos considerar é que isso não deixa de ser uma realidade. Em contrapartida, deve-se somar a isso outros fatores que elencamos, como as mudanças no cenário intelectual, com a valorização da historiografia missioneira, bem como no ramo musical, com as renovações trazidas também pelo movimento Nativista.

A essa altura, ainda pode restar a pergunta: o que, de fato, seria a Música Missioneira? A partir do que foi trabalhado durante a pesquisa, elencaremos alguns elementos que caminham para uma definição que poderia responder, ou contribuir para a resposta dessa pergunta.

Em uma entrevista, concedida em 1984, Cenair Maicá defendeu que:

Bom, a verdade é que música missioneira sempre existiu, no Paraguai, na Argentina, no Uruguai. No Brasil é que não existia. Então, a partir da década de 70, sessenta e pouco, nós fizemos os primeiros registros dessa música com o Noel. Eu e ele gravamos um compacto nas Missões e iniciamos uma campanha para afirmar nossa música que aqui não era reconhecida (SOSA, 2019, p.131).

Ao afirmar que a música missioneira “sempre existiu” no Paraguai, na Argentina e no Uruguai”, é fundamental entendermos que não se trata de uma mesma nomenclatura, enquanto “Música Missioneira”, mas, de uma forma geral, uma alusão ao que se chama de *Música Litoraleña*, como é conhecido, sobretudo, no “litoral argentino” (faixa de terra entre os rios Uruguai e Paraná, que compreende as províncias de Misiones, Corrientes, Santa Fé e Entre Rios).

Cabe, lembrarmos, que, quando Noel e Cenair vencem um festival de música folclórica, em Corrientes, ganham um certificado com os dizeres de que interpretaram “temas del cancionero Sudamericano y especialmente el litoraleño- guarani” (CUNHA, 2021).

Nesse sentido, entendemos que a Música Missioneira, assim batizada por Noel, consiste em um resgate da música *litoraleña*, da Argentina, em confluência com o Paraguai, remontando as origens guarani. Assim como os balseiros, que atuavam nessa região, ligando uma margem à outra, Noel acabou por ser um *chibeiro*⁴⁶, trazendo, em sua bagagem, como um contrabando, a música “do outro lado”, fazendo com que as fronteiras regionais ficassem restritas aos limites políticos, mas não culturais.

Com isso, foram incorporados os ritmos, as técnicas instrumentais, os instrumentos e os arranjos, ou seja, as características, quase em sua totalidade, da música *litoraleña*, dotando-as com letras que fizessem alusão à região missioneira do Rio Grande do Sul – quando não regravadas as canções dos países vizinhos com suas letras originais.

Ainda que evidenciemos, no trabalho, o protagonismo e o pioneirismo de Noel Guarany, entendemos que a Música Missioneira acabou por se tornar um movimento, com outros artistas e variedade estética, sendo eles, principalmente, aqueles que se convencionou a chamar de “Troncos Missioneiros” – a partir do lançamento de um disco homônimo – Cenair Maicá, Jayme Caetano Braun e Pedro Ortaça.

Outra marca evidente, que podemos agregar a uma definição de Música Missioneira, é quanto sua característica, conforme apontamos na análise dos LP’s de

⁴⁶ Negociante, contrabandista, aquele que transportava o chibo (contrabando) nas regiões fronteiriças.

Noel, de oscilar entre o poético e o animado, o reflexivo e o dançante, e o mais elaborado e o popularesco.

Assim como Noel teve gravações extremamente elaboradas, poeticamente, Jayme Caetano Braun o fazia com suas *payadas*, e Cenair Maicá com suas letras contendo críticas sociais evidentes. Além disso, os mesmos artistas gravavam músicas com linguagem mais popular e com ritmos mais animados, a exemplo das gravações de Pedro Ortaça, onde há um uso mais evidente da gaita.

Para além das questões estéticas, conforme assinalamos, ainda há a questão social, que, em maior ou menor medida, estiveram presentes no conteúdo das canções ou nas expressões de seus artistas.

A Música Missioneira e essas características não se perderiam ao longo do tempo. Mesmo com a morte de três dos “Quatro Troncos Missioneiros”, estando vivo e de idade avançada, apenas Pedro Ortaça, ainda restaram outras gerações de músicos da região que seguiram ao estilo/movimento.

Uma dessas expressões segue com “Jorge Guedes” e sua família⁴⁷. O cantor gravou um lado do último LP de Noel Guarany, em 1988, e trouxe algumas inovações estéticas. Em contrapartida, preservou as características temáticas e instrumentais, sendo uma expressão de renome, tendo se apresentado há vários anos na “Fiesta Nacional del Chamamé”, que ocorre há 33 edições na província de Corrientes, na Argentina.

Ao chegar ao término da análise da trajetória musical de Noel Guarany, um último aspecto, que nos cabe ressaltar, é no sentido de observar como a Música Missioneira se insere no contexto, ou dicotomia, entre as matrizes lusitana e platina, conforme elegemos como fio condutor para pensar nesse trabalho em suas três etapas.

Embora entendamos que a Música Missioneira não tenha sido um movimento puramente intelectual e tampouco historiográfico, para onde cabem os conceitos de matriz lusitana e platina, buscamos ligar, a essas matrizes, os movimentos artísticos que surgiram, em maior ou menor medida, refletindo a historiografia por elas escrita.

Por um lado, a matriz lusitana se tornou hegemônica, (re)escrevendo a história – e as artes – do Rio Grande do Sul, de “leste para oeste”, tendo como norte a Colonização Portuguesa e o Estado Nacional Brasileiro. Por outro lado, Noel Guarany buscou marcar

⁴⁷ O conjunto é formado por Jorge Guedes (vocalista) e seus filhos, Karáí (violão), Andresito (Acordeom), Sanpedro (Acordeom Cromático) e Anahy (vocalista), além de outros músicos que acompanham no contrabaixo e bateria.

uma outra “fronteira” a oeste, na região missioneira, através de sua voz e ideias, o que acabou por representar, no imaginário social, um *entre-lugar*.

Esse conceito, expresso no trabalho de Garcia (2021), foi discutido, no sentido de observar a música folclórica argentina, representando a narrativa de um “eu poético”:

desenraizado do tempo presente, realiza na canção o reencontro com sua identidade perdida em meio à profusão de signos da metrópole. As temáticas trabalhadas pelos compositores, constituem, assim, um *entre-lugar*, uma fronteira imaginária entre a cidade – território onde vive o provinciano, mas com o qual não se identifica totalmente – e o campo, território de origem, núcleo de suas referências (GARCIA, 2021, p.117).

Portanto, entendemos que, em paralelo com os movimentos intelectuais, políticos e historiográficos da região missioneira, de reaproximação com o passado colonial, Noel Guarany acabou por fazer uma “tradução” da música gauchesca platina, ou melhor, *litoraleña*, inserindo suas influências no âmbito missioneiro.

Além disso, tentou reaproximar sua região de origem ao imaginário social do gaúcho, depois de ter sido desvalorizada pela matriz lusitana, reproduzindo, assim, nesse *entre-lugar*, quase uma “zona de transição” entre o Rio Grande lusitano e o Prata, mais além de uma dicotomia campo-cidade, já muito presente na figura do gaúcho rio-grandense a pé.

Sendo assim, música missioneira, de Noel Guarany, navega na mobilidade entre “os dois lados”, do rio Uruguai, e fez, da região, um novo espaço dotado de sentidos simbólicos. Quase como uma ligação entre o gaúcho rio-grandense e o *gaucho* platino, conforme discutimos, nessa pesquisa, e expressamos no título dessa dissertação.

REFERÊNCIAS

Documentário

CUNHA, David dos Santos. **Minhas andanças – Noel Guarany**. Youtube, 23 de julho de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qiosvtRhbDs>>. Acesso em 07 de novembro de 2023.

Discografia

NOEL GUARANY. **A volta do Missioneiro**. Rio de Janeiro: Gravadora Discoteca Produções, 1988. LP

NOEL GUARANY. **Alma, Garra e Melodia**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1980.LP

NOEL GUARANY. **Canta Aureliano de Figueiredo Pinto**. São Paulo: RGE Premier 1978. LP

NOEL GUARANY. **Canto da Fronteira**. São Paulo: RGE Premier 1977. LP

NOEL GUARANY. **De Pulperias**. São Paulo: RGE Premier 1979. LP

NOEL GUARANY. **Destino Missioneiro**. Porto Alegre: Mega Tchê, 2003. CD

NOEL GUARANY. **Destino Missioneiro**. São Paulo: Sinter, 1973. LP

NOEL GUARANY. **Legendas Missioneiras**. São Paulo: RGE Premier, 1971. LP

NOEL GUARANY. **O melhor de Noel Guarany**. São Paulo: RGE Premier 1984. LP

NOEL GUARANY. **Para o que olha sem ver**. São Paulo: RGE Premier 1982. LP

NOEL GUARANY. **Payador, Pampa e Guitarra**. São Paulo: MusiColor, 1976. LP

NOEL GUARANY. **Sem Fronteira**. São Bernardo do Campo-SP: Odeon, 1975. LP

Bibliografia

ALENCAR, José de. **O Gaúcho**. São Paulo: Ática, 1978.

ASSUNÇÃO, Fernando O.; BOTAS, Olga Fernández Latour de; DURANTE, Beatriz. **Bailes Criollos Rioplatenses**. 1ª ed. Buenos Aires: Claridad, 2011.

BARBOSA, Iuri Daniel. **Das raízes às ramagens: quatro troncos na construção de uma música missioneira**. Dissertação (Mestrado em Geografia) Instituto de Geociências, Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

BOLADO SÁNCHEZ, Andrea. Nuevo cancionero argentino desde el exilio. Horacio Guarany en la escena musical española (1974-1978). **Cuadernos de Etnomusicología**. Nº16(2), p.34-53, 2021. Disponível em:
https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/64791/Etno_2021_16%282%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 24 de novembro de 2023.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 94–109, 2010. Disponível em:
<https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28658>. Acesso em: 20 dez. 2023.

BORGES, Vavy Pacheco. *Grandezas e Misérias da Biografia*. In Carla B. Pinsky (org.). **Fontes Históricas**. 2 ed. São Paulo, Contexto, 2005.

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BRASIL. Lei nº 12.032, de 21 de setembro de 2009. Inscreve o nome de Sepé Tiaraju no Livro dos Heróis da Pátria. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 21 set. 2009.
- BRUM, Ceres Karam. “**Esta terra tem dono**”: representação do passado missioneiro no Rio Grande do Sul. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2006.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998.
- CAPELATO, Maria Helena. **História do Brasil e revisões historiográficas**. Anos 90, Porto Alegre, vol 23, n 43, p.21-37, jul 2016.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: a História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. Irmãos Vitale: Rio de Janeiro, 1961.
- CUNHA, David dos Santos. **O projeto poético-musical de Noel Guarany: a construção de uma memória e uma identidade missioneira e guarani do gaúcho (1956-1988)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- DIAS, Maria Alice Medeiros; DILIGENTI, Marcos Peireira. O laçador: espectro de significação e identidade. **Paisagem e Ambiente**, [S. l.], n. 36, p. 209-227, 2015.
- DIAZ Y GARCIA-TALAVERA, Miguel. **Dicionário Santillana para estudantes: espanhol-português, português-espanhol**. 4ed. São Paulo: Moderna, 2014.
- DORATIOTO, Francisco. **General Osório: A espada liberal do Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DUARTE, Thiago Scott. **Lanças erguidas, espadas no ar: como a música regionalista da Califórnia da Canção Nativa escreve a História do Rio Grande do Sul**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. **História, tempo presente e história oral. Topoi**, Rio de Janeiro, n.5, v. 3, jul-dez., p.314-332, 2002.
- FREITAS, Décio. **O Socialismo Missioneiro**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
- FREITAS, Luiz Felipe de; OLIVEIRA, Iolanda Lopes de; MIORIN, Vera Maria Favila., *Identidade, Simbolismo e Pertencimento: O caso da Região Missioneira*. In: SANTOS, Fabiane dos. (Org.) **Geografia no Século XXI** – Volume 6. Belo Horizonte: Poisson, 2020.

FREITAS, Luiz Felipe de; OLIVEIRA, Iolanda Lopes de; MIORIN, Vera Maria Favila,. *Identidade, Simbolismo e Pertencimento: O caso da Região Missioneira*. In: SANTOS, Fabiane dos. (Org.) **Geografia no Século XXI** – Volume 6. Belo Horizonte: Poisson, 2020.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. **Entre a Tradição e o Engajamento: Atahualpa Yupanqui e a Canção Folclórica nos Tempos De Perón**. Projeto História, São Paulo, n.36, p. 197-209, jun. 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. TOMÁS, Lia (orgs.). **Música e Política: um olhar transdisciplinar**. São Paulo: Alameda, 2013.

GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Editora FGV, 2004.

GOLIN, Tau. **A Guerra Guaranítica: O levante indígena que desafiou Portugal e Espanha**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

GONÇALVES, Jair. **Contextos do violão missioneiro a partir de transcrições musicais de Noel Guarany**. 1ed. Curitiba: Appris, 2022.

GUTFREIND, Ieda. **Historiografia Riograndense**. 2.ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

HERNÁNDEZ, José. **El Gaucho Martín Fierro**. La Vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires: RTM S.A, 2009.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOMENAGE al artista Molina Campos. **Newsweek Argentina**, 2022. Disponível em: <<https://www.newsweek.com.ar/cultura/homenaje-al-artista-molina-campos/>> acesso em: 21 fev. 24.

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

JUVENAL, Amaro. **Antônio Chimango**. 2 ed. Porto Alegre: Ex Librix, 1915.

KERN, Arno Alvarez. **Missões: Uma Utopia Política**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

LAMBERTY, Salvador Ferrando. **ABC do tradicionalismo gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1989.

- LEENHARDT, Jacques. *Fronteiras, Fronteiras Culturais e Globalização*. In: MARTINS, Maria Helena (org). **Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai, Argentina**. Ateliê Editorial: Cotia, 2002.
- LARRAYA, Antonio Pagés. **Prosas del Martín Fierro**. Buenos Aires: Hyspamerica, 1987.
- LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. 3ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- LUGON, Clovis. *A república “comunista” cristã dos guaranis: 1610-1768*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- MAEDER, Ernesto, J. A; GUTIÉRREZ, Ramón. **Atlas territorial y urbano de las misiones jesuíticas de guaraníes: Argentina, Paraguay y Brasil**. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009.
- MARCHI, Darlan de Mamann. **O patrimônio antes do patrimônio em São Miguel das Missões: dos Jesuítas à Unesco**. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2018.
- MARTINS, Cyro. **Estrada Nova**. Porto Alegre: Território das Artes/CORAG, 2008.
- MARTINS, Cyro. **Porteira Fechada**. 11.ed. Porto Alegre: Movimento, 2001.
- MARTINS, Jeferson Teles. Dois modelos de História em Disputa no IHGRGS nos anos 1950: o caso Sepé Tiaraju. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, ano 95, n.149, p.185-206, dezembro de 2015.
- MELGARES GUERRERO, José Antonio. Bases antropológicas De La devoción a La Cruz De Caravaca En América Hispana. **Revista Murciana De Antropología**, n.º 13, dezembro de 2006, p. 95-103.
- MOREIRA, Luiz Felipe Viel. **Las experiencias de vida em el mundo del Trabajo. Los sectores populares em el interior argentino (1861-1914)**. Córdoba: CEH, 2005.
- MOREIRA, Luiz Felipe Viel. **Os setores populares frente ao desenvolvimento do capitalismo na província de Córdoba 1861-1914**. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo: USP, 1999.
- MUGAS, Santiago Ignacio. **Memorias del grito: Horacio Guarany**. 2020. 80f. TCC (Graduação) – Licenciatura em Comunicação Social. Universidade Nacional de Córdoba, Córdoba, 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEDEL, Leticia Borges. **Um Passado Novo para uma História em Crise: Regionalismo e Folcloristas no Rio Grande do Sul**. Brasília, 2005. Tese (doutorado em

História). Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, 2005.

NEUMANN, Eduardo Santos. **O trabalho guarani missioneiro no rio da Prata colonial, 1640-1750**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

PACHECO, Eliezer. **O Povo Condenado**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Borges de Medeiros**. Porto Alegre: IEL:DIVERGS, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Historiografia e ideologia*. In: **RS: Cultura & Ideologia**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

POMMER, Roselene Gomes. **Missioneirismo – a produção de uma identidade regional**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2008.

PORTALETE, Valter. **Terra & Cidadania na obra de Cenair Maicá**. 2.ed. Santo Ângelo: Metrics, 2021.

PRADO, Maria Lígia. **O populismo na América Latina**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

REMOND, René. **Por uma História Política**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RODRIGUES, Roberto da Silva. **A luta pela Democracia: uma análise a partir do Jornal Versus**. In: Seminário Internacional História do Tempo Presente, 9, Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IVSIHTP/paper/viewFile/1019/595>> Acesso em 27/10/2023.

SAMPAIO, João. **A música missioneira gaúcha: a gênese, o criador e a criatura**. Porto Alegre: Martins Livreiro-Editora, 2022.

SANTI, Álvaro. **Canto Livre? O Nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SANTOS, Wanderson Oliveira dos. **Representação e identidade do Gaúcho: “A Exposição do Centenário Farroupilha”**. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilização e barbárie**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SOPELSA, Renata. **Aquerenciados em um novo rincão: migrantes e o culto às tradições gaúchas na cidade de Ponta Grossa – PR (1958-1968)**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2005.

SOSA, Chico. **Noel Guarany: Destino Missioneiro**. 2. ed. Santa Maria: Ed. Palotti, 2019.

TORRES, Luiz Henrique. **Historiografia sul-riograndense: o lugar das Missões Jesuítico-guaranis na formação histórica do Rio Grande do Sul (1819-1975)**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

VELASCO, Fabíola. **La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición**. Presente y Pasado. Revista de História. Nº 23. Janeiro-junho, 2007. p. 139-153.

VERÍSSIMO, Érico. **O Continente**. 18.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

ZALLA, Jocelito. **O centauro e a pena: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas**. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ZALLA, Jocelito. O gaúcho de José de Alencar e a nação como projeto: “romantismo político” à brasileira?. **Nau Literária**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2010.

ZALLA, Jocelito. O Rio Grande da Globo: temporalidades regionalistas e edições de livro (1924-1960). **História Unisinos**. São Leopoldo, v.19, nº3, p.313,324, set./dez., 2015.

ZALLA, Jocelito. **Simões Lopes Neto e a Fabricação do Rio Grande gaúcho. Literatura e memória histórica no sul do Brasil**. São Leopoldo: Oikos; Porto Alegre: ANPUH-RS, 2022.