

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

ANGELO PAZ

DICÇÃO DE MAURO MORAES

PORTO ALEGRE, RS

2012

ANGELO PAZ

DICÇÃO DE MAURO MORAES

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência parcial para
obtenção do grau de Licenciado em Letras
pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

PORTO ALEGRE, RS

2012

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo enorme apoio dado ao longo de toda a graduação.

A todas as pessoas que de uma forma ou de outra me auxiliaram durante a escrita deste trabalho, em especial a Marcello Caminha.

Ao Prof. Dr. Luís Augusto Fischer, meu orientador, pelas ótimas dicas de bibliografia e por acreditar no meu projeto.

A Arthur de Faria e Vinícius Brum, por aceitarem integrar a banca avaliadora deste trabalho.

A Mauro Moraes, pela magnífica obra, mais do que objeto de estudo, verdadeira fonte de inspiração.

Aos compositores e intérpretes que, ao longo das quatro últimas décadas, vêm abrilhantando os palcos dos festivais nativistas, elevando a qualidade da arte regional sul-rio-grandense.

*Eu tenho só o que preciso:
Poncho, cavalo, facão.
Milonga véia chambona
Me dispara com o ás na mão!*

Eh chambona!

Tukano Neto, Ricardo Martins e Pirisca Grecco,
Milonga véia chambona

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra do cancionista Mauro Moraes à luz do método estabelecido por Luiz Tatit em *Cancionista: composição de canções no Brasil*, procurando estabelecer os processos figurativos que caracterizam sua dicção. Primeiramente busca-se situar Mauro Moraes no panorama da canção popular sul-rio-grandense de matriz regional, em especial o gênero de canção advindo do movimento de festivais nativistas dos anos 80. Em seguida são analisadas canções representativas das diversas fases de sua discografia, enfocando aspectos da composição tais como harmonia, melodia, letra, arranjo e ritmo. As peculiaridades do cancionista permitem traçar um perfil de sua dicção, em um contexto em que a canção regional sul-rio-grandense se encontra já plenamente formada.

Palavras-chave: Canção popular brasileira – Mauro Moraes

RÉSUMEN

El presente trabajo analiza la obra del cantautor Mauro Moraes a la luz del método establecido por Luiz Tatit en *Cancionista: composição de canções no Brasil*, procurando establecer los procesos figurativos que caracterizan su dicción. Primeramente se busca situar Mauro Moraes en el panorama de la canción popular de matriz regional proveniente del estado brasileño de Rio Grande do Sul, en especial el género de canción advenido del movimiento de festivales nativistas de los años 80. Enseguida son analizadas canciones representativas de las diversas fases de su discografía, enfocando aspectos de la composición tales como armonía, melodía, letra, arreglo y ritmo. Las peculiaridades del cantautor permiten trazar un perfil de su dicción, en un contexto en que la canción regional sul-rio-grandense se encuentra ya plenamente formada.

Palabras-clave: Canción popular brasileña – Mauro Moraes

SUMÁRIO

1 Introdução.....	8
2 Mauro Moraes no panorama da Canção Regional Gaúcha.....	12
2.1 Antecedentes: primeiros “movimentos” regionais.....	12
2.2 Antecedentes: o MTG.....	13
2.3 Antecedentes: os festivais nativistas.....	17
2.4 Depois dos festivais: o momento de Mauro Moraes.....	21
3 Análise de canções.....	25
3.1 Milongueando uns Troços.....	25
3.2 Trova da Casa.....	27
3.3 Mandando Lenha.....	29
3.4 Com Cisco nos Olhos.....	32
3.5 Em Cima do Laço.....	34
3.6 Milonga abaixo de Mau Tempo.....	37
3.7 Cuia e Cambona.....	40
3.8 Tchau e Gracias.....	42
3.9 Doble-chapa.....	44
4 Conclusão.....	47
Referências bibliográficas.....	51
Anexos.....	53

1 INTRODUÇÃO

Minha relação com a cultura regional do Rio Grande do Sul data praticamente do berço. Fui criado em uma família de frequentadores assíduos de CTGs. Durante minha infância integrei (não sem uma leve coação por parte de meus pais) diversos cursos de fandango e invernadas artísticas, fui a inúmeros bailes de CTG e rodeios, acampeei na Semana Farroupilha, e ouvi muita “música gaúcha”¹. Literalmente cresci ouvindo este gênero. Até aproximadamente os 10 anos de idade, meu *input* musical se compunha quase que exclusivamente de canções regionais gaúchas, ouvidas da extensa coleção de LPs e fitas cassete de meu pai, ou da Rádio Liberdade, quando esta fazia parte do Grupo Sitarcom. E, depois dos 10, enquanto o universo musical que existia fora do RS se descortinava ante mim, as canções regionais não deixaram de fazer parte do meu cotidiano. Foi justamente nesta época que comecei a estudar música, e naturalmente assumi uma postura mais crítica em relação às canções que povoaram minha infância (e, é claro, em relação ao próprio Tradicionalismo), e pude perceber claramente a existência de inúmeros gêneros no interior daquele vasto repertório. A questão dos gêneros (se é que se pode denominá-los “gêneros”, talvez não passem de “estilos”) será abordada conforme se avance na discussão.

Assim, num primeiro momento, não prestei atenção aos compositores. Incontáveis vezes ouvi canções como “Lástima”, “Milonga abaixo de mau tempo”, “Chamamecero”, “Em cima do laço”, na voz de intérpretes como José Cláudio Machado, Neto Fagundes, Joca Martins, sem me dar conta de que todas elas eram de autoria do mesmo compositor (Mauro Moraes) e sem prestar maior atenção a aspectos técnicos da composição de canções (harmonia, melodia, ritmo, arranjo, etc). Foi somente no ano de 2001, quando do lançamento do álbum *De Bota e Bombacha*², que percebi que havia um nome por trás daquelas canções, muitas das quais já familiares para mim.

-
- 1 Mesmo consciente da amplitude e imprecisão do termo “música gaúcha”, empreguei-o aqui por se tratar do termo corrente para a canção popular de matriz regional produzida no RS e por representar a visão que eu mesmo tinha na época.
 - 2 Mega Tchê, 2001. Este álbum traz 19 canções, todas de autoria de Mauro Moraes, interpretadas por José Cláudio Machado e Luiz Marengo, com produção de Mauro Moraes e arranjos de Marcello Caminha.

Anos mais tarde (já frequentando o curso de Letras), ao ouvir *Cuia* e *Cambona*³, tive a certeza de que o talento de Mauro Moraes estava acima da média dos compositores de canções regionais gaúchas, e percebi que ali havia cabedal para um estudo sério. Neste sentido foi fundamental haver eu cursado a disciplina *Canção Popular Brasileira*, onde pude perceber a canção como gênero autônomo, dissociado por um lado da poesia e por outro da música, ao mesmo tempo que profundamente relacionado com ambas, e para com o qual havia uma crescente receptividade no interior do curso de Letras. Ao contrário do que pode julgar o senso comum, o curso de Letras pode se ocupar com tanta legitimidade do estudo da canção popular quanto o curso de Música. Para analisar a maneira como artistas da estirpe de um Noel Rosa, de um Lupicínio Rodrigues, de um Adoniran Barbosa, foram, ao longo do Século XX, equilibrando letras e melodias, forjando a canção popular brasileira, faz-se necessária uma sensibilidade poética e melódica, a consciência da dimensão sócio-histórica destes compositores, uma abertura à arte de matriz popular, enfim, todas condições encontradas no curso de Letras hoje. Assim, de posse de conceitos musicais básicos advindos de vários anos do estudo autodidático de violão e guitarra e familiarizado com o método analítico de Luiz Tatit⁴, resolvi avaliar a proficiência malabarística de Mauro Moraes.

Para tanto, antes de mais nada, me preocupei em situar o cancionista sincrônica e diacronicamente no vasto panorama da canção regional gaúcha. Não se trata de uma tarefa fácil, e exigiria em primeiro lugar a elucidação do conceito de *canção regional gaúcha*, gênero musical que já acumula mais de meio século de atividade artístico-intelectual, que é (principalmente após a era dos festivais) bastante multifacetado e cuja discussão por vezes descamba para a polêmica. Que se trata de “canção” é ponto indiscutível. E que é “gaúcha” (ou sul-rio-grandense, não importa; emprego ambos os termos aqui como equivalentes), também, pelo simples fato de ser obra de compositores sul-rio-grandenses. Evidentemente,

3 Mega Tchê, 2004. Produzido e arranjado por Marcello Caminha.

4 Desenvolvido no livro *Cancionista: composição de canções no Brasil*, de 2002. Fundamentado na Semiótica, seu método aborda aspectos da composição de canções populares no Brasil, procurando demonstrar como os cancionistas brasileiros têm se utilizado de recursos técnicos específicos para desenvolver uma “gestualidade oral”, isto é, uma capacidade de incluir aspectos da fala nas canções por meio não somente de recursos poéticos, mas principalmente pelo talento musical de manejar melodia, harmonia, ritmo e arranjo.

“canção gaúcha”, assim como “música gaúcha”, seria uma denominação muito vaga, que abarcaria todo e qualquer cancionista gaúcho, independentemente de época e estilo. Assim, me amparo em Paixão Côrtes para defini-la simplesmente como “regional” (o que equivaleria a “de matriz regional”). Este autor enquadra a “música regional” no amplo panorama da canção popular, sustentando que:

A música regional geralmente não tem, obrigatoriamente, sabor de querência; mas pode tê-lo, vindo, neste caso, a apresentar implicações com a música tradicional. Os gêneros são os mais variados e têm influência de épocas, de “modas” e até de gêneros de países vizinhos. Mas é válida, pois conta com um público maior, que não está preocupado com a fidelidade. (Côrtes, 1984, p. 107)

Ou seja, trata-se de uma possibilidade da canção popular, de apresentar alguma dimensão telúrica, alguma relação com as coisas reconhecidas como suas por um povo, região ou “comarca”, utilizando conceito empregado por Luís Augusto Fischer (2006, p. 65-66). A canção regional gaúcha será ora mais comprometida com o Tradicionalismo, ora menos; ora mais relacionada com o folclore, ora menos. O que por si só não pode atestar a intrínseca qualidade (ou falta de qualidade) de uma obra ou artista. Enquanto haja um público usufrutuário e cancionistas interessados em compor novas canções, o regionalismo, assim como qualquer outra manifestação cultural, tem todo o direito de existir.

Para que esta primeira parte do trabalho não tomasse proporções excessivas, primei pela objetividade, traçando um panorama histórico da canção regional gaúcha, procurando desenhar assim, pela primeira vez, o momento histórico de Mauro Moraes. Este cancionista desponta no cenário da canção regional quando a era de ouro dos festivais nativistas encontra-se em declínio (início da década de 90), de tal maneira que as condições do mercado fonográfico, da cena tradicionalista, da cena nativista, além do próprio circuito dos festivais, não são mais aquelas dos anos 80, analisadas por outros autores⁵. Cabe, portanto, fazer um panorama que, ainda que generalizante, possa situar o cancionista em seu tempo e espaço, e funcione como ponto de partida para o estudo de suas canções.

Em segundo lugar procurei compor um *corpus* que englobasse fases

5 P. ex. Oliven, 1992; Santi, 2004.

significativas da carreira do cancionista, ao mesmo tempo que contivesse canções que se prestassem a um estudo produtivo de elementos como letra, melodia, harmonia, arranjo, ritmo, gênero, métrica e rima, temática e sujeito lírico.

2 MAURO MORAES NO PANORAMA DA CANÇÃO REGIONAL GAÚCHA

2.1 Antecedentes: primeiros “movimentos” regionais

Como assinala Álvaro Santi (2004, p. 27), “o Nativismo atual só pode ser compreendido a partir de seus antecedentes históricos, tanto no campo da literatura como fora dela”. Assim, é preciso remontar ao terceiro quartel do Século XIX, quando é fundada a Sociedade Partenon Literário, para reconhecemos as origens da produção cultural sul-rio-grandense de matriz regional. Muitos autores locais tiveram, nesta ocasião, a oportunidade de publicar seus poemas na *Revista do Partenon Literário*, e seu ideário, em consonância com o ideário romântico então em voga no Brasil, irá resgatar mitos e símbolos da história (um tanto quanto recente) da província.

Dentre várias narrativas folclóricas de origem guarani, outras trazidas d'além mar, entreveradas umas às outras, um símbolo se destaca mais que todos no panorama do folclore gaúcho: o próprio gaúcho. Personagem social nascido antes mesmo das fronteiras entre Argentina, Brasil e Uruguai, o gaúcho será aquele personagem para o qual os românticos sul-rio-grandenses (assim como os uruguaio e argentinos) naturalmente voltarão os olhos, assim como Alencar e Gonçalves Dias haviam voltado os seus para o índio. E se *el gaucho* platino aparece na literatura gauchesca relacionado às campanhas de independência dos países do Prata (como nos *Cielitos* e *Diálogos Patrióticos*, de Bartolomé Hidalgo), o gaúcho lusófono trará consigo o ideário da recém fracassada Revolução Farroupilha, descrita, é claro, de maneira ufanista e positiva.

Um exemplo desta literatura é o romance *O Vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre, principal nome da Sociedade Partenon Literário, publicado em 1872, claramente visando a uma desmistificação da imagem reproduzida por Alencar em *O Gaúcho*, publicado dois anos antes. Ambientado na Guerra dos Farrapos, o romance tem como protagonista José de Avençal, um gaúcho dotado de muitas qualidades positivas: liberdade, lealdade, coragem. Interessante é a maneira como a relação do personagem com seu cavalo é retratada; uma simbiose entre homem e animal,

passando a imagem do centauro, o monarca das coxilhas.

Integravam a Sociedade Partenon Literário jovens progressistas, receptivos às ideias republicanas e abolicionistas. Contudo, isto não impediu que as contradições advindas da Revolução Farroupilha se dissolvessem em seus textos de apologia dos símbolos da grandeza rio-grandense. Se é certo que as atividades do Partenon não se resumem à exaltação do gaúcho, também é certo que o movimento republicano foi buscar justamente nesta figura e na da República Rio-grandense sua força, seus símbolos.

Importante também é a inauguração, em 1898, do Grêmio Gaúcho, sob iniciativa do militar João Cezimbra Jacques (1849-1922). Já não tanto pelas contribuições no campo da Literatura, mas principalmente por ter como objetivo explícito “cultivar os usos salutareos do passado de modo a poder-se reproduzir esses quadros da vida dos nossos Maiores”. Ou seja, busca-se cultivar (e inventar, quando preciso) um passado e resgatar um grupo de seletas tradições, bem como cristalizá-las, institucionalizá-las. Inspirado na *Sociedad Criolla*, sociedade literária uruguaia, e na Sociedade Partenon Literário, o Grêmio Gaúcho por um lado influenciou a criação Rio Grande a fora de muitas outras associações voltadas à cultura de matriz regional, uma das quais, a União Gaúcha, em Pelotas, dará como seu fruto mais maduro nada menos que João Simões Lopes Neto. Por outro lado foi pioneiro na recriação de hábitos pertencentes a outro lugar e época no interior de uma agremiação. Ou seja, é lançada a semente dos CTGs, que menos de meio século depois se configurarão numa espécie de templo, destinado à encenação de rituais como o mate, o fandango, o uso das pilchas, etc.

Não que o Grêmio Gaúcho se assemelhasse ao que viriam a ser os CTGs; pelo contrário, era mais parecido a um *club* burguês, como outros existentes à época. A própria influência do Grêmio sobre o MTG não é, segundo Tau Golin (*apud* SANTI, 2004, p. 41), devidamente reconhecida pelos tradicionalistas. No entanto, seu pioneirismo é notável, tendo rendido postumamente a seu fundador o título de patrono do Tradicionalismo.

2.2 Antecedentes: o MTG

Estabelecido em 1966, o Movimento Tradicionalista Gaúcho deriva de uma série de acontecimentos datados do final da década de 40 do século passado. Nesta ocasião em que o Estado Novo se extinguiu, grupos de jovens estudantes, motivados pela abertura política e por suas raízes rurais, tomam iniciativas que culminarão na criação deste movimento, mais articulado e organizado que as iniciativas que o precederam, e que perdura até os dias de hoje. Dentre os nomes dos pioneiros do MTG despontam três: João Carlos Dávila Paixão Côrtes, Luiz Carlos Barbosa Lessa e Glaucus Saraiva. Estes homens, à época residentes em Porto Alegre, mas todos oriundos do interior do estado⁶, ou seja, identificados até certo ponto com a classe dos proprietários rurais (pelo menos com a classe dos pequenos proprietários rurais) e afeitos a usos e costumes próprios destas regiões, estiveram envolvidos, no ano de 1947, na fundação do Departamento de Tradições Gaúchas do Colégio Estadual Júlio de Castilhos e no traslado dos restos mortais do general farroupilha David Canabarro de Santana do Livramento à capital.

No ano seguinte era fundado em Porto Alegre o 35 Centro de Tradições Gaúchas, o primeiro CTG da história, cujos princípios e regras nortearão os do próprio MTG quando de seu estabelecimento 18 anos depois, por ocasião do 12º Congresso Tradicionalista Gaúcho, para não mencionar os princípios e regras dos inúmeros CTGs que serão fundados dali em diante, por todo o Rio Grande do Sul e até mesmo fora dele. O foco destas pessoas, envolvidas neste começo do tradicionalismo, não era a recriação literária do gaúcho, mas sua recriação simbólica. Isto é, enquanto a geração precedente, à qual pertenceram, entre outros, Aureliano de Figueiredo Pinto e Augusto Meyer, se preocupou em produzir textos em que despontassem aspectos da vida rural sul-rio-grandense, utilizando-se do mítico *gaúcho* como protagonista/personagem, os membros do 35 CTG preocupar-se-ão em vivenciar estes aspectos da vida rural e em *ser* o gaúcho. Neste sentido, ocupar-se-ão de pesquisas sobre a indumentária, léxico e costumes em geral do homem do

6 Paixão Côrtes, Lessa e Saraiva são naturais de Santana do Livramento, Piratini e São Jerônimo, respectivamente.

campo rio-grandense⁷, dentre os quais, obviamente, a música⁸. E, em se tratando de música folclórica oriunda de um mundo rural, leia-se *música* como *canção popular*.

Assim, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa dedicar-se-ão com afinco à tarefa de pesquisar o folclore sul-rio-grandense em busca de canções populares que pudessem haver sido passadas de geração em geração, constituindo-se como patrimônio cultural gaúcho. Não se tratava de iniciativa pioneira, uma vez que outros estudiosos já se haviam dedicado ao tema anteriormente, como Apolinário Porto Alegre, que descreve o *Tatu* em seu *Popularium sul-rio-grandense*⁹; o modernista Mário de Andrade, que já mencionava em seu *Ensaio sobre música brasileira* (1928) a canção *Prenda minha*¹⁰; e Augusto Meyer, que cita canções como a *Meia-canha* e o *Chico* no *Guia do folclore gaúcho*, cuja primeira edição é de 1951. Mas Lessa e Paixão conseguiram com seus trabalhos ampliar consideravelmente o escasso repertório de canções tradicionais, e além disso, data desta época a composição de canções de inspiração regional, como *Negrinho do Pastoreio*, de Lessa, e *Piazito carreteiro*, de Luiz Menezes. Estes artistas envolvidos nos primeiros tempos do 35 CTG também ocupar-se-ão da gravação destas canções, com os recursos fonográficos então disponíveis¹¹.

A respeito deste grupo de canções recolhidas pelos primeiros tradicionalistas, alguns fatos merecem destaque. Um deles é a constatação de que, ao se lidar com material recolhido do folclore, se pressupõe, por parte do folclorista, uma certa dose de invenção. Muitas vezes o pesquisador não dispõe de mais do que excertos de velhas canções, e cabe a ele próprio costurá-los, completá-los, a fim de oferecer aos frequentadores dos CTGs e ao público que ouvirá estas gravações um produto final audível e identificável como *canção*. E não se trata de uma exclusividade das canções folclóricas; as pilchas, as coreografias e outros hábitos serão idealizados

7 Com notável preferência pelos costumes do habitante da região da Campanha.

8 Cabe aqui observar que estas pesquisas se deram historicamente alheias ao contexto universitário. O distanciamento entre os tradicionalistas e a universidade é considerado por Barbosa Lessa em *Nativismo: um fenômeno social gaúcho* (1985, p. 85-87), onde o autor avalia o silêncio com que foram recebidas, por parte das instituições de ensino, as teses apresentadas nos congressos tradicionalistas.

9 Meyer, 1975, p. 245.

10 Duarte, 2001, p. 44.

11 É interessante mencionar que à época em que começam as gravações de canções populares gaúchas (1953, se considerarmos o primeiro LP do Conjunto Farroupilha como marco inicial) o mercado fonográfico brasileiro encontra-se aquecido, em plena vigência da era do rádio brasileira.

com uma certa dose de invenção por estes primeiros pesquisadores ligados ao 35 CTG (que tomavam também como parâmetro o trabalho de folcloristas uruguaios relacionados à cultura *gaucha* deste país) sendo cristalizados a partir daí. Esta cristalização de hábitos culturais (que certamente influenciará na composição, anos mais tarde, de canções regionais) será uma das marcas do MTG, após sua fundação, em 1966, quando são estabelecidos regulamentos a ser seguidos pelos CTGs¹². Estes regulamentos, criados com o objetivo de “proteger” a tradição gaúcha de influências “alienígenas”, acabaram caracterizando historicamente a instituição como pouco receptiva a novidades.

Outro fato notável é que dentre estes ritmos recolhidos por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, apenas um número reduzido será aproveitado como material base, como modelo de gênero rítmico para a composição de canções autorais posteriormente. Tanto que o espaço destinado à maioria destas canções no interior dos CTGs será a *invernada artística*, onde se ensinam coreografias a grupos de dançarinos, com o objetivo de se apresentar ou competir em eventos ligados ao movimento. Nestes eventos o foco são a própria coreografia, aspectos teatrais da apresentação e indumentária, e não a música em si, que é sempre a mesma. Nos bailes de CTG e álbuns de música regional são observados apenas alguns destes ritmos, recuperados por meio de um trabalho autoral que somente se estabelecerá após o advento dos festivais nativistas, anos mais tarde.

Aquelas canções compostas inicialmente com o objetivo de ampliar o repertório de canções tradicionais não serão necessariamente o molde para a síntese da canção regional que se fará a partir dos anos 70. Tanto que sua autoria frequentemente é ignorada, e muitas pessoas confundem-nas com o material recolhido do folclore naqueles primeiros anos do tradicionalismo¹³. Em lugar de plasmar o ritmo de canções como o *Tatu*, o *Pezinho*, a *Chula* e o *Balaio*, e moldar suas composições a partir delas, os cancionistas envolvidos nos festivais nativistas terão a *milonga* como ritmo preferido, uma evidência de que sua proposta estética

12 Ademais da fundação do MTG, em 1966, ocorre em 1974 a fundação do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF). Este último representa a institucionalização do tradicionalismo e a influência mútua entre Tradição e Estado.

13 Veja-se, a exemplo, anedota a respeito da autoria da canção *Negrinho do Pastoreio*, de Barbosa Lessa, citada em Oliven, 1992, p. 25-26.

visava a uma mudança de paradigma na canção regional gaúcha.

2.3 Antecedentes: os festivais nativistas

A canção regional gaúcha, tal qual se conhece hoje; aquela que é veiculada nas rádios com programação voltada para a cultura regional; aquela composta e executada por músicos ligados ou não ao MTG, dentro e fora do estado, ligada às mais diferentes propostas estéticas; este gênero enfim, vulgar e inapropriadamente denominado “música gaúcha”, somente será plasmado entre as décadas de 70 e 80 do século passado, época em que desabrocham, florescem e murcham os festivais nativistas no Rio Grande do Sul. Sem dúvida ele deve muito de sua existência às iniciativas que precederam o *boom* dos festivais nativistas, e vimos tentando demonstrá-lo nas páginas precedentes. Contudo, será a estética festivaleira aquela que prevalecerá como modelo (muitas vezes transgredido, mas ainda um modelo) para praticamente tudo o que se fará depois em matéria de canção popular sul-riograndense de matriz regional; inclusive (e especialmente) a obra de Mauro Moraes.

O pioneiro dentre os festivais nativistas foi a Califórnia da Canção Nativa do RS, de Uruguaiana, que surgiu (como tantos outros movimentos ou estéticas) como uma reação. Entre o final da década de 60 e início da década de 70, os festivais de canção se tornaram uma espécie de mania nacional, inspirados nos Festivais Internacionais da Canção, realizados no Rio de Janeiro e propagados para todo o país por meio da televisão. Neste contexto, no ano de 1970, uma rádio uruguaianense promove o I Festival da Canção Popular da Fronteira.

Cabe também ressaltar que nesta época artistas como Gildo de Freitas, Teixeirinha e José Mendes já faziam um gênero de canção regional gaúcha, através do qual granjeavam bastante sucesso, em alguns casos até mesmo fora do estado, especialmente entre as classes populares urbanas e no meio rural. Contudo, estes artistas padeciam do estigma de “grossura”, o que lhes custava a rejeição das classes médias e altas urbanas. Além do mais, este “movimento”, que teve início já nos anos 40 com Pedro Raymundo, trouxe pouca ou nenhuma inovação técnica e estética a ritmos como *toada* e *vaneira*, já reconhecidos então pelos tradicionalistas

como integrantes do folclore sul-rio-grandense.

Assim, a dupla de compositores Júlio Machado da Silva Filho e Colmar Pereira Duarte resolve inscrever no I Festival da Canção Popular da Fronteira uma canção regional, a milonga *Abichornado*, como uma espécie de reação à estética tida então como caricatural, de artistas como Teixeira e José Mendes, que representaria o aviltamento urbano da figura presente no campo. *Abichornado* visava então ao resgate de uma certa imagem do gaúcho, como símbolo da própria conservação das insígnias do passado histórico, social e mítico, além de se erguer contra os estrangeirismos e comercialismos da massificação cultural dos meios de comunicação de massa, através de uma elaboração estética renovada (DUARTE, 2001, p. 18).

Não há um consenso sobre os reais motivos, mas o fato é que *Abichornado* acabou sendo desclassificada do festival. Ligando a desclassificação ao fato de se tratar de uma canção regional, e inconformado com a classificação (no mesmo festival) de canções em espanhol e com tema sertanejo, Colmar Duarte (que no ano seguinte tornar-se-á patrão do CTG Sinuelo do Pago, de Uruguaiana) começa a acalantar a ideia de organizar um festival que “só aceitasse composições que cantassem o Rio Grande do Sul” (DUARTE, 2001, p. 79). Assim nasceu a Califórnia, realizada pela primeira vez pelo CTG Sinuelo do Pago em 1971, com o apoio (dentre outras entidades) do MTG e da Ordem dos Músicos do Brasil.

Com 85 canções inscritas para esta primeira edição, a Califórnia da Canção Nativa cumpriu o papel a que se propôs desde o início: o de promover um salto qualitativo na música autoral de cunho regional produzida no Rio Grande do Sul. O jornalista Osmar Meletti comenta, na contracapa do primeiro disco da Califórnia, sobre sua relutância em integrar a comissão julgadora do primeiro festival, receoso de se deparar com as composições caricaturais que eram então sinônimo de canção regional. A seguir, confessa ter mudado de ideia após assistir ao festival, onde não presenciou “nada de grossura, nada de aberração, mas sim música de alta qualidade” (*apud* SANTI, 2001, p. 58). É evidente o aprimoramento estético que sofria a canção regional gaúcha naquele momento, em todos os sentidos: letras, harmonias, melodias, arranjos, tudo soava mais limpo e elaborado; e autêntico, sem

ser necessariamente forçado. Aprimoramento que só fez crescer nos anos seguintes, com as próximas edições da Califórnia e com a criação, por todo o estado e até mesmo fora dele, de outros festivais de canção regional, moldados à semelhança do festival de Uruguaiana.

Esta cena de festivais nativistas oportunizou o surgimento (ou a migração de estilo) de cancionistas e intérpretes como Luiz Coronel, Marco Aurélio Vasconcellos, Jerônimo Jardim, Ivaldo Roque, Aparício Silva Rillo, Mário Barbará, Leopoldo Rassier, Lúcia Helena, César Passarinho, Os Almôndegas, que foram os responsáveis por levar a canção regional a outro patamar. Inovadores, frequentemente ousados, às vezes desafiadores dos padrões e regras estabelecidos pelo MTG, estes e outros artistas fizeram a síntese da canção popular sul-riograndense de matriz regional. O ápice deste movimento nativista¹⁴ ocorre nos anos 80, época em que foi maior o número e a repercussão dos festivais nativistas.

Mais do que isso, a cena dos festivais possibilitou que se completasse e tomasse proporções consideráveis uma tríade análoga àquela proposta por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*. Assim como a Literatura Brasileira só está perfeitamente formada quando há um público leitor, autores que produzem obras e uma tradição literária, a canção regional gaúcha só pode considerar-se plenamente formada após a era dos festivais. Os festivais ampliaram o interesse do público em geral no regionalismo, multiplicaram o número de cancionistas regionais, que compuseram um número enorme de canções, conformando assim uma tradição que foi seguida pelas gerações seguintes.

É interessante analisar como o nativismo bebe diretamente da fonte tradicionalista, aproveitando-se dos avanços realizados em mais de duas décadas de Movimento Tradicionalista Gaúcho no sentido de um resgate (e estabelecimento) de uma arte regional sul-riograndense, e obtém não raro o suporte do MTG,

14 O nativismo não existiu como um movimento organizado de fato, com membros, presidente, estatuto, sede, etc. Tratou-se de um conjunto de produções culturais regionais (mormente musicais) com características mais ou menos comuns, cujo momento histórico coincidiu com a era dos festivais nativistas (daí o nome). O potencial inovador (maior em alguns cancionistas, menor em outros) e a aproximação com a juventude urbana foram a tônica do nativismo. Em determinado momento criou-se uma polarização entre nativismo (representado portanto não por uma entidade, mas por um conjunto de artistas) e Tradicionalismo (representado pelo MTG), com polêmicas e discussões através da imprensa. Para se entender a natureza do nativismo gaúcho dos anos 80 e a querela entre nativistas e tradicionalistas, ver DACANAL (1993) e OLIVEN (1992).

materializado em apoio à realização de festivais. O que não impede a canção nativista, plasmada no palco dos festivais, de relativizar, problematizar e às vezes transgredir os dogmas do Tradicionalismo. Os instrumentos utilizados nos arranjos, os ritmos empregados pelos cancionistas, a complexidade das melodias e progressões harmônicas, o vocabulário empregado nas letras das canções, a indumentária dos músicos no palco, tudo será motivo de discussão, durante os anos 80, sobre a autenticidade de certas composições apresentadas nos festivais nativistas. A fronteira entre a arte regional e a arte (sem epítetos) será atravessada todo o tempo nos festivais, livrando definitivamente a canção regional (pelo menos certo tipo de canção regional, aquele apresentado nos festivais) de qualquer estigma de arte simplória, sem valor.

Interessa a esta análise, especialmente, a escolha dos ritmos do nativismo. Como já foi observado anteriormente, os cancionistas dos festivais deram preferência a certos ritmos folclóricos dentre aqueles pesquisados pelos primeiros tradicionalistas. Esta seleção de ritmos pautará praticamente toda a produção de canções regionais que se dará após a era de ouro dos festivais nativistas, incluída aí a obra de Mauro Moraes. Conforme aponta Álvaro Santi (1999, p. 101), dentre as canções premiadas nas duas primeiras décadas da Califórnia da Canção Nativa do RS há uma forte predominância do gênero milonga, com um número também significativo de toadas, vaneiras e rancheiras. Há que se considerar que o gênero chamamé, assim como tango, zamba e chacarera, sempre foi extraoficialmente evitado na Califórnia, mas tinha livre passagem em outros festivais da era de ouro¹⁵, e também tornou-se um gênero predominante, assim como a chamarra¹⁶.

Quanto aos temas das letras das canções, é interessante mencionar que os

15 Dentre os principais festivais desta era figuram o Musicanto Sul-americano de Nativismo (Santa Rosa-RS), a Coxilha Nativista (Cruz Alta-RS), a Seara da Canção Gaúcha (Carazinho-RS) e a Tertúlia Musical Nativista (Santa Maria-RS). A análise da era dos festivais nativistas como um todo, bem como das canções legadas por este momento da canção regional gaúcha, ainda está para ser feita, e com certeza contribuirá para a compreensão do fenômeno nativismo.

16 A proibição de ritmos platinos, bem como do sotaque castelhano, só passa a figurar explicitamente nos regulamentos da Califórnia na década de 90, justamente quando a popularidade de ritmos como chacarera e rasguido crescem no novo contexto dos festivais e da canção regional sul-rio-grandense como um todo. Há que se ressaltar a importância e o pioneirismo de cancionistas missioneiros das décadas de 70 e 80, notadamente Noel Guarany e Cenair Maicá, no resgate destes ritmos no contexto sul-rio-grandense. Via Noel Guarany, a propósito, vem do argentino Jorge Cafrune a tradição do canto falado, tão cara à estética de Mauro Moraes.

festivais permitiram múltiplas abordagens da matéria regional, desde as mais banais, como a simples descrição das lides rurais, até as mais transcendentais, como a contemplação de um cometa por um eu-lírico campeiro. Pode-se observar também, neste período, canções de caráter crítico, em relação ao passado ufanista cultuado pelo tradicionalismo, à ocupação da terra no Rio Grande do Sul, ou ao momento político de certos festivais. O vocabulário campeiro foi usado ora com exagero, ora com mais sutileza, tendo também estado ausente de algumas canções, de artistas que entenderam que a canção regional não precisa necessariamente tratar do universo rural sul-rio-grandense.

Quanto aos arranjos, pode-se dizer que o violão foi o principal instrumento da música deste período (até mesmo mais do que a gaita), figurando em provavelmente todas as canções, às vezes acompanhado de gaita, mas muitas vezes sozinho (principalmente nos anos 70). Seu papel na canção varia de cancionista para cancionista, incluindo uso melódico e harmônico (dedilhado ou rasqueado). A gaita será empregada para criar melodias autônomas e pequenas costuras melódicas nas canções. O baixo elétrico também se encontra presente em um grande número de arranjos, quase sempre com um uso percussivo, servindo apenas para demarcar o ritmo da canção e sua progressão harmônica. O uso de percussão é tímido no período dos festivais, tendo o *kit* de bateria ganhado mais popularidade nos anos 80, assim como a guitarra elétrica. Instrumentos como rabeca ou violino, contrabaixo (*fretless*), piano e flautas são usados algumas vezes. Sintetizadores e instrumentos eletrônicos em geral são raros. Metais inexistem.

2.4 Depois dos festivais: o momento de Mauro Moraes

O momento que sucede a era de ouro dos festivais nativistas encontra o mercado fonográfico bastante aquecido. O formato “álbum”, tendo como principal suporte o disco de vinil de 12 polegadas (*long play*), sendo o mais popular à época, será naturalmente o formato padrão da indústria fonográfica voltada para a música regional: o *single* não foi um formato explorado pelos artistas regionais desta época. Emissoras de rádio com programação integralmente dedicada à música regional já

havia alcançado um número expressivo de ouvintes, oportunizando a gravação de compilações em fita cassete. Os próprios festivais nativistas, ainda que em menor escala, continuavam sendo um forte veículo de divulgação da canção regional.

Além disso, os bailes de CTG, recebendo o afluxo de jovens interessados na estética que a canção regional havia assumido nos anos 80, se tornaram bastante populares. Isto acabou criando um nicho de mercado dentro da canção regional. Cada vez mais artistas e grupos se especializavam em animar fandangos, ao mesmo tempo que gravavam álbuns voltados justamente para este público: os frequentadores de bailes. Como o que interessa em um baile é o ritmo (afinal as pessoas estão lá para dançar), os conjuntos de baile secaram ao máximo as possibilidades de inovação da música regional, e pautaram suas canções em harmonias simples, arranjos ultra-sintéticos¹⁷ e letras modestas, explorando ao máximo o recurso do refrão¹⁸. Dentre os ritmos folclóricos, um número limitado (talvez apenas os mais bailáveis) é utilizado pelos conjuntos de baile, e não por coincidência são os mesmos ensinados nos cursos de fandango, ministrados nos CTGs. A vaneira predomina soberana; logo após vêm chamamé e milonga; ao longo do baile, um que outro bugio, rancheira, valsa e chotes. E, uma vez por noite, o contrapasso, quando o conjunto toca a *polonaise* (que na verdade não tem relação com o ritmo polonês, assemelhando-se mais a uma *polka*, sendo um curioso aporte de influência germânica no contexto tradicionalista), e todos os casais se unem numa só coreografia, à moda das quadrilhas juninas.

Esta estética de música de baile deu origem, já nos anos 90, ao fenômeno *tchê music*, constituído de um grupo de conjuntos jovens que levaram ao extremo a fórmula de simplificar letras e harmonias e exploraram ao máximo o potencial rítmico da vaneira, criando o que o MTG denominou, pejorativamente, *maxixe*, ou *vaneira maxixada*. Assim como o pagode e o axé são subprodutos de maior apelo popular

17 A formação de praticamente todos os conjuntos de baile se compõe de gaita, guitarra elétrica, baixo elétrico, bateria e vocal, possibilidade já explorada pelos Irmãos Bertussi no final dos anos 50.

18 É interessante notar que na música regional gaúcha ocorreu o inverso do que costuma ocorrer em outras músicas de origem regional, como o tango e o samba. Estes surgiram de bailes populares para erigir-se em possibilidades autorais complexas, exatamente o contrário do que ocorre com os ritmos da canção regional sul-rio-grandense, que precisou erigir-se como possibilidade autoral complexa para ganhar os salões de baile dos CTGs e dos bailões. Embora, neste processo, haja um descompasso entre o ritmo predileto dos festivais (milonga) e dos bailes (vaneira).

do samba e da música nordestina respectivamente, a *tchê music* pretendia alcançar êxito comercial entre as camadas populares com sua estética regional de fácil assimilação, assim como expandir seu campo de atuação a outros estados brasileiros. Desde o princípio os grupos ligados à *tchê music* sofreram a desaprovação do MTG, que inclusive banuiu o *maxixe* dos CTGs, incomodado com a possibilidade sensual aventada pelo “novo” ritmo.

Enquanto isso, os festivais nativistas haviam perdido sua influência e popularidade. Mas alguns festivais ainda persistiam, e outros surgiram nos anos 90. Criou-se então um nicho bem específico de canção regional, composto de um grupo de artistas que se por um lado não embarcara na onda da música de baile, por outro demonstrava um potencial inovador menor do que o do nativismo dos anos 70 e 80. Encontra-se uma estética que apresenta muita criatividade em melodias e arranjos, resgatando o violão e a percussão étnica latino-americana e usando a guitarra elétrica e a bateria com mais comedimento do que a música de baile. Aos ritmos folclóricos já explorados pelos conjuntos de baile somar-se-ão ritmos oriundos dos países vizinhos, como a chacarera, a zamba, o tango, o rasguido doble e a polca paraguaia, e a chamarra será resgatada. Por outro lado, as inovações em termos de harmonia serão tímidas, reservadas a um que outro artista. E as letras das canções festivaleiras a partir dos anos 90 perderão, em sua grande maioria, aquele potencial crítico e praticamente toda conotação política. Provavelmente o fato se deva ao momento político do país, de democracia estabelecida, e do mundo, de fim da História. Mas o certo é que o tema predominante, observado em praticamente todas as canções, é o universo rural da campanha sul-rio-grandense, cantado de maneira contemplativa e com tom algo ufanista. A lida cotidiana do peão das estâncias fronteiriças é idealizada, em certos aspectos descompassada da realidade, e não se nota nenhum tom crítico. E, note-se, não se trata necessariamente de influência do MTG, uma vez que este movimento não organiza ou apoia financeiramente a maioria dos festivais atuais. Ademais, os artistas envolvidos nesta cena artística utilizam como veículo de divulgação de suas canções não os bailes de CTG, mas a venda de CDs (ainda no formato álbum, herdado do LP) e espetáculos não voltados para a dança, não dependendo diretamente da aprovação ou desaprovação do

MTG.

Falta-nos a distância histórica necessária para avaliar de modo apropriado as transformações que ocorrem hoje no panorama da canção regional sul-riograndense, onde podemos observar artistas propondo novas possibilidades estéticas para o regionalismo. Mas o contexto acima descrito permanecerá praticamente inalterado até pelo menos o fim da primeira década deste século, de tal maneira que cabe selecionar, dentre os cancionistas que vêm sustentando a cena dos festivais nativistas nas duas últimas décadas, um grupo de artistas cujo estudo mais aprofundado será sem dúvida muito proveitoso, pelo que eles apresentam de inovação e/ou qualidade técnica, assim como para a compreensão do atual estado do regionalismo gaúcho. Nomes como Rogério Ávila, Gujo Teixeira, Túlio Urach, Carlos Omar Villela Gomes, Anomar Danúbio Vieira, Lisandro Amaral, Jairo “Lambari” Fernandes, Edilberto Bérghamo, e tantos outros, entre parceiros e intérpretes, merecem estudos futuros. Por ora nos dedicaremos a Mauro Moraes e seus parceiros habituais de produção musical, arranjo e interpretação.

3 ANÁLISE DE CANÇÕES

3.1 Milongueando uns Troços

A primeira canção do *corpus* é *Milongueando uns Troços*, presente no álbum homônimo de 1993. A interpretação, a execução de todos os instrumentos e o arranjo são de Bebeto Alves; a produção é de Mauro Moraes e Ayrton dos Anjos. Trata-se de uma milonga em modo menor, mas com uma progressão harmônica pouco usual em canções regionais, sobretudo em milongas. A tonalidade é mi menor, acorde dedilhado na introdução, com o baixo marcando o sexto e o quinto graus da escala menor natural, como em uma típica milonga. Ao fundo, uma frase melancólica do violão aço, com vibratos, conferem à canção um ar blueseiro.

As estrofes começam com uma alternância entre o acorde de tônica e o relativo da subdominante, para logo depois repousar no relativo do quinto grau menor e voltar à tônica. A sensação é de uma expectativa que não se resolve completamente, a par do clima do eu-lírico:

Era inverno, sim. Eu, perdido em mim,
Rabiscava uns versos pra enganar a dor,
O tédio, o pranto, o tombo. [...]

Depois, a harmonia explora os mesmos três acordes na sequência VI – VII – i, repetida no refrão e no emblemático final da canção. No refrão, a melodia explora notas mais altas que, aliadas a uma nova insistência no acorde relativo da dominante menor, relativizam a resolução da tensão, buscada pela progressão de acordes. Um campo harmônico como o desta canção, explorando as tensões descritas acima e sem a utilização do acorde de sétima da dominante, é pouco aproveitado na canção regional sul-rio-grandense. Sugere tristeza, gravidade, e não por acaso é o campo harmônico preferido das canções *heavy metal*. E, de fato, a melodia de *Milongueando uns Troços*, com poucos saltos intervalares, contribui para uma atmosfera bastante tensa e melancólica.

No plano figurativo da análise, é de se ressaltar o uso excessivo de dêiticos

nesta canção, apontando para um eu-lírico que se desenha muito claramente e se define como o transmissor da mensagem da letra. Como sustenta Tatit,

os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc., que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala (2002, p. 21).

Aqui se destaca um aspecto marcante da dicção de Mauro Moraes. O uso de dêiticos que bem demarcam a extensão do eu-lírico é o principal sintoma da figurativização presente em suas canções, muito mais do que o uso – consciente ou não – das oscilações das melodias por meio dos tonemas¹⁹. A voz que fala, nas canções de Mauro Moraes, é sempre um *eu*. E, frequentemente, um *eu* que dialoga com alguém. Em *Milongueando uns Troços*, os interlocutores são os *compadres músicos*, com os quais o cancionista compartilha suas cismas quando, no refrão, utiliza a primeira pessoa do plural.

O potencial narrativo não é a tônica das canções de Mauro Moraes. Sua poesia será ora mais descritiva (nas canções mais tradicionais), ora mais hermética (nas canções que mais se distanciam do arquétipo regional, como é o caso de *Milongueando uns Troços*). Aqui, as descrições têm o objetivo de apenas situar o ouvinte no momento sentimental do cancionista. O que vem depois são reflexões, tentativas de encontrar uma fuga ao tédio, à tristeza, personificadas na imagem bem regional do *tombo* (a “rodada” do cavalo). Esta fuga se dá por meio da composição de canções, de um milongueio verborrágico, uma *febre de palavras*, tendo como esteio os parceiros, que com o cancionista milongueiam os *troços* que os afligem.

A estrutura do poema é também pouco usual, respeitando uma métrica que ora flui na cadência do ritmo da milonga, ora dispara caudalosamente, acentuada pela interpretação. Os versos não têm tamanho regular nem rimam entre si, apresentando assonâncias e aliterações em seu interior. A seleção vocabular traz uma mescla de vocábulos regionais (poucos), vocábulos próprios da linguagem oral,

19 O conceito de figurativização, bem como a breve explanação de seus dois sintomas (os dêiticos e os tonemas), são propostos por Luiz Tatit (2002, p. 20-22), que considera que a naturalidade de uma canção reside em seu potencial figurativo, isto é, naqueles pontos que aproximam a linguagem da canção da linguagem verbal.

vocábulos próprios da linguagem escrita e neologismos. Todos os elementos que compõem *Milongueando uns Troços* fazem dela uma canção legitimamente regional, mas com elementos pouco usuais que a colocam na esteira da estética dos festivais nativistas.

3.2 Trova da Casa

A segunda canção a ser analisada é *Trova da Casa*, presente no mesmo álbum *Milongueando uns Troços*, de 1993, e interpretada e executada por Beбето Alves. Esta canção foi regravada dez anos depois, no álbum *Com Todas as Letras*, com outro título – *Sistema Nosso de Casa* –, outro arranjo e alterações em seis dos oito versos da última estrofe. Trata-se de outra milonga, também em modo menor. O campo harmônico desta canção se aproxima mais das milongas tradicionais do que *Milongueado uns Troços*, mas a maneira como é explorado e, principalmente, o arranjo com guitarras elétricas, fazem de *Trova da Casa* uma canção potencialmente inovadora.

A progressão harmônica da canção é um ciclo de tônica, subdominante e dominante, que se repete ininterrupto do início ao fim. A simplicidade e a redundância da harmonia ressaltam os solos de guitarra elétrica ao longo da canção, bem como voltam a atenção do ouvinte para o que está sendo dito na letra. Além disso, os acordes não são dedilhados pelo violão. Uma guitarra elétrica toca apenas os acordes de potência, com abafamentos e notas ligadas em *slide*.

Na introdução e nos intervalos entre as estrofes, uma guitarra elétrica traça improvisações em escala pentatônica, utilizando-se de técnicas próprias do *blues* e do *rock*, como ligados e *bends*. É interessante como a sonoridade urbana do arranjo casa bem com a matéria regional da letra e da harmonia, evidenciando uma proximidade de ordem sentimental entre a tristeza que o eu-lírico engambela em *Trova da Casa*, com os *blue devils*, isto é, a melancolia que é inerente ao *blues* estadunidense.

A melodia, assim como em *Milongueando uns Troços*, explora notas próximas umas às outras no pentagrama, o que faz com que a canção tenha poucos saltos

intervalares acentuados. Estes, quando ocorrem, são contingências da interpretação intimista de Bebeto Alves, que atravessa a métrica dos versos e aumenta a duração de certas sílabas ao sabor da entonação própria da fala. *Trova da Casa* é uma conversa, desta vez com um interlocutor cuja identidade não está tão clara. Apesar de nomear um possível interlocutor feminino (*minha santa* na primeira estrofe e *morena* no refrão), não ficam explícitas na letra as circunstâncias do diálogo. Pelo timbre e dicção do intérprete, pode-se aventar a possibilidade de um diálogo entre o eu-lírico e sua “velha”.

Trova da Casa, como tantas outras canções regionais, fala das lides rurais sob a perspectiva de eu-lírico campeiro. Mas o campeiro de *Trova da Casa* é um tipo muito particular, recorrente na obra de Mauro Moraes, muito diferente da idílica imagem do centauro dos pampas, do monarca das coxilhas. Este, no contexto da nova ordem econômica do Rio Grande do Sul, é figura lendária. Tem sua existência remanescente condicionada aos latifúndios pecuaristas da região da campanha, onde, lidando com o gado, a cavalo, pretende ser a personificação do *gaúcho* de outrora.

A voz que fala em *Trova da Casa* – e em outras canções de Mauro Moraes – identifica-se, pelo contrário, com as lides de uma pequena propriedade rural, e apresenta-se despida de ufanismo. O cancionista encontra matéria poética em afazeres menos sublimes:

[...]Comendo bolacha com marmelada,
E uma costela fria de ovelha [...]

[...] Dar água e boia pro baio no curral,
Moer mandioca e milho seco pra porcada,
Rapar o tacho pra cuscada se danar [...]

Trata-se de um gaúcho que fala de suas necessidades fisiológicas (o sono, a alimentação), que laça a pé, que fuma. É a matéria e o vocabulário regional a serviço de uma milonga *bem bagaceira*, isto é, sem peripécias de ginetes sobre o lombo do cavalo, sem farrapos. Uma espécie de *working song*, em que o eu-lírico (não menos campestre) cuida da casa, cria porcos (como em *Juntando os Gravetos*) e galinhas (como em *Milonga Amarga*), cozinha uma *xepa* para si mesmo, e encontra poesia aí. Em meio a esta faina, há espaço para a criação poética e para

um diálogo com a tristeza, o tédio e a saudade, que – assim como em *Milongueando uns Troços* – importunam o cancionista:

[...] Vou dar uma dedilhadinha no pinho com carinho
Tentear a xepa na chapa do fogão,
Beber um trago. Porque tá brabo
Tanta sofreguidão! [...]

[..] Mas que troço bem gaúcho!
Me engambela a tristeza, morena,
E aquerencia a solidão! [...]

[..] Quando a saudade se diverte me sucede.
É lindo estar bem montado estando livre!
Ando precisando tratar uns novinhos
Até sarar o coração!

Para o cancionista, sua poesia não é menos regional por ser menos presunçosa; pelo contrário, é um *troço bem gaúcho*! E, de fato, *Trova da Casa* é uma daquelas canções que, como outras da era dos festivais, efetua uma quebra na tradição ufanista, alcançando um resultado estético interessante e, acima de tudo, refrescante para a canção regional sul-rio-grandense.

3.3 Mandando Lenha

O segundo álbum que integra a “trilogia” composta por *Milongueando uns Troços*, *Mandando Lenha* e *Milongamento* – todos com canções de autoria de Mauro Moraes e interpretação de Bebeto Alves – tem como faixa-título um chamamé. Cabe aqui a observação, a nós oportunizada quando da escolha das canções do *corpus*, de que a obra de Mauro Moraes apresenta uma forte predominância dos gêneros milonga e chamamé, com ocorrências menos frequentes de outros gêneros, como rasguido doble, vaneira e polca. Esta estatística se reflete no *corpus* deste trabalho, composto, como se vai vendo, basicamente de milongas.

Em termos de arranjo, *Mandando Lenha* segue a linha do álbum a que dá nome, em que as canções apresentam uma sonoridade enxuta, com o violão de Lucio Yanel, o contrabaixo de Clóvis “Boca” Freire e a interpretação de Bebeto Alves. Neste chamamé, apenas o violão acompanha o intérprete, da maneira peculiar de

Lucio Yanel, que demarca bem o baixo nos bordões ao mesmo tempo em que imprime uma riqueza melódica aos acordes com sua técnica que mescla ponteio, rasqueio e abafamentos. A simplicidade do arranjo e da melodia casa bem com a complexidade da execução e com a vertiginosidade das mudanças de acordes, e apenas na transição entre a primeira e a segunda parte se pode notar um vazio na canção²⁰.

A progressão harmônica apresenta uma mudança rápida de acordes na introdução e nas duas últimas estrofes; na primeira estrofe a progressão é mais cadenciada. O padrão é sempre circular, e quando os acordes se sucedem velozmente a progressão passa por todos os graus da escala, explorando ao máximo as tensões e resoluções. A segunda estrofe, por exemplo, começa com o acorde de tônica, que é acrescido de sétima maior, criando uma expectativa que se resolve parcialmente com o acorde subdominante. Este, por sua vez, sobe um semitom e recebe a sétima diminuta, o que desloca o campo harmônico da canção por um breve momento e cria uma expectativa que se resolve com o relativo da dominante, um tom abaixo. O que se segue é a sequência, comum na canção regional sul-rio-grandense, sobretudo em chamamés, relativo da tônica, relativo da subdominante, dominante com sétima e, finalmente, tônica.

A estrutura da letra segue a tendência, observável em outras canções de Mauro Moraes, de não respeitar uma métrica fixa. O número de sílabas dos versos é que parece se adequar à melodia (da fala), e não o contrário. Como no décimo verso da primeira estrofe, onde o cancionista empilha sílabas, obrigando o intérprete a acelerar ainda mais a melodia, o que não soa mal, pois condiz com o ritmo acelerado da canção. Em *Mandando Lenha* pode-se observar ainda, ao contrário das duas canções até aqui analisadas, a existência de rimas. As aliterações também estão presentes, como nos outros exemplos analisados, contribuindo para uma maior riqueza poética do que as próprias rimas e constituindo-se como uma característica marcante de Mauro Moraes.

No plano lírico, *Mandando Lenha* é uma canção que encarna um tema

20 Uma curiosidade a respeito da gravação deste álbum é que todos os instrumentos foram gravados separadamente, em ocasiões distintas. Primeiro, sobre uma guia elaborada por Mauro Moraes, Bebeto Alves grava os vocais, e sobre esta gravação Lucio Yanel e Clóvis “Boca” Freire incluem as cordas.

recorrente na poética de Mauro Moraes. Trata-se da chuva e suas consequências para o cotidiano de uma propriedade rural da região da campanha sul-rio-grandense, tema abordado ora sob uma perspectiva melancólica (como em *Milonga abaixo de Mau Tempo*, que será analisada mais adiante), ora utilizando-se de uma verve mau-humorada que acaba conferindo à canção um certo ar cômico (como em *Mandando Lenha e Tempo Feio*, que consta do álbum *Vivendo a Campo*).

Mandando Lenha é outra das canções de Mauro Moraes que traz explícita a ideia de um interlocutor, iniciando um diálogo com o ouvinte ao interpelá-lo já no primeiro verso. A matéria da charla é o clima, que vem atrapalhando o trabalho do cancionista-narrador, uma vez mais identificado com o campesino fronteiriço. Em *Mandando Lenha* não há as mesmas senhas que há em *Trova da Casa*, que permitem situar o universo poético em uma pequena propriedade rural; aqui o eu-lírico poderia muito bem ser um peão de estância, não há nada definitivo na letra que o negue ou afirme. O índice pluviométrico excessivo impede o eu-lírico de se ocupar dos seus afazeres pecuários, obrigando-o a “lidar com cordas”, isto é, lonquear e trançar couro para fazer artefatos utilizados na lida campeira. Esta dimensão do sentido do verbo “torcer” enriquece semanticamente o segundo verso da canção:

Olha aqui, seu moço,
Faz tempo que eu torço pra não chover.
Remendando um cabresto
Eu faço meu tempo e tento viver. [...]

A mesma situação é retratada em *Tempo Feio*, com a mesma verve:

[...] Minhas alpargatas tão viradas nuns tamancos
E eu não aguento mais usar bota de goma.
Já trançei laço, corda forte e barbicacho;
Pra um tropilheiro fiz uns dez buçal-de-doma. [...]

A descrição do cenário alagado segue com os problemas causados pelos animais, que têm seu comportamento alterado pela chuva: as ovelhas que sujam o charque já empapado, a égua que teme até mesmo a água de beber, os terneiros que não apoiam as vacas leiteiras, os bois que se atolam, os cachorros que habitam

o galpão (espécie de oásis ao contrário, único recanto seco em meio a tanta água), impedindo o cancionista de desfrutar seu mate com rapadura. A progressão melódica é repetitiva e rápida, acompanhando o ataque constante das consoantes dos versos, impedindo qualquer prolongamento das vogais. Ao ritmo das aliterações, as figuras vão se despencando da letra da canção, como uma torrente de água. Os saltos intervalares (sempre do primeiro para o quinto, e depois para o quarto grau da escala maior) evidenciam as exclamações do cancionista (“Até pra beber!” e “O troço é peleia!”).

Na última estrofe, os movimentos da harmonia da canção (caída em tom menor, caída cromática) tecem o ambiente sonoro ameno que acompanha o novo “tom de voz” do cancionista. As vogais agora são escandidas, e o sexto grau da escala menor melódica é visitado. O cancionista continua trabalhando o couro, além de entalhar artefatos de madeira para a carreta, mas o faz com uma atitude positiva, e encerra a canção com um verso que fala do seu estado de alma de uma maneira muito peculiar:

[...] Volteando uma canga, trançando um par de rédeas,
 Consertando um buçal, entalhando um canzil
 O coração... Mata a pau!

3.4 Com Cisco nos Olhos

Décima segunda faixa do álbum *Mandando Lenha, Com Cisco nos Olhos* é uma canção representativa de uma estética de certa forma alternativa na obra de Mauro Moraes. Intimista, ora melancólica, ora eufórica, com características de tango (no arranjo deste álbum) e um certo toque bossa-novista, esta canção quebra a sisudez inerente à milonga e à canção regional sul-rio-grandense. O regionalismo, que nestas canções²¹ está presente principalmente pela via do vocabulário, está a serviço de um desafogo do cancionista, que extravasa sua visão particular de mundo, fala de sentimentos, que são essencialmente abrangentes, universais.

O arranjo de *Com Cisco nos Olhos* conta com violão e contrabaixo, e a

21 Outras canções de Mauro Moraes que possuem mais ou menos as mesmas características são *Com o Violão na Garupa* e *Cuia e Cambona*.

progressão melódica a modalidade do /ser/ (2002, p. 10).

Todos estes elementos passionalizantes reforçam a letra da canção, de caráter altamente intimista, que começa com a singela imagem do eu-lírico ouvindo rádio, sendo motivado pelas canções ouvidas a rememorar suas lembranças. E, apesar das poucas características narrativas de *Com Cisco nos Olhos*, pode-se perceber claramente uma sequência de acontecimentos que, após a notícia da saudade do cancionista-narrador, o levam ao pranto, simbolizado pela imagem do violão desafinado e do arrebetamento de uma corda. O eu-lírico lamenta ainda seu isolamento sentimental, retratado no milongueio e no mate solitário, que, juntamente com o “pago”, nomeado no terceiro verso, são os elementos textuais que situam a canção no âmbito regional/rural sul-rio-grandense. Desde o título, a canção exprime um certo estado de espírito propenso ao choro, repleto de tristeza e ao mesmo tempo de alegria, desvelado posto que discreto, essencialmente paradoxal, às vezes sem motivo bem definido, simplesmente um cisco no olho.

Estruturalmente, *Com Cisco nos Olhos* se assemelha às outras canções até aqui analisadas, por não apresentar métrica fixa nem rima organizada (apenas alguns versos rimam, não há um padrão), propiciando uma melodia que por vezes se aproxima do canto falado. Pela estrutura inabitual e pela riqueza metafórica, o texto da canção é um verdadeiro poema, auxiliado pelos elementos musicais no sentido de buscar a passionalização, pondo à prova a habilidade malabarística do cancionista.

3.5 Em Cima do Laço

Esta canção é gravada pela primeira vez no álbum *Milongamento*, de 1999, que fecha a trilogia de álbuns com interpretação de Bebeto Alves. As canções deste álbum seguem a linha de *Mandando Lenha*, com contrabaixo, violão e voz, mas os arranjos e a execução instrumental dos violões estão a cargo de Marcello Caminha. No mesmo ano a canção é apresentada na 29ª edição da Califórnia da Canção Nativa do RS, com um arranjo um pouco diferente, interpretada por Joca Martins. A

versão aqui analisada será a que consta do álbum da 29ª Califórnia, gravada ao vivo no festival.

Em Cima do Laço é uma milonga, mas com características que a diferenciam muito das outras milongas anteriormente analisadas. A primeira diferença, que salta não aos olhos, mas aos ouvidos, é o andamento, muito mais acelerado. A mudança no andamento gera mudanças no arranjo: ao invés de violões dedilhados, uma ágil levada da mão direita, sincopada e abafada, conduz o instrumento através de uma progressão harmônica simples, circular e igualmente veloz. Observa-se também a inclusão da gaita e de um coro no arranjo, recursos musicais que não se fazem presentes nos três primeiros álbuns. Estas peculiaridades fazem de *Em Cima do Laço* um exemplar de *milonga arrabalera* sul-rio-grandense, relacionado ao gênero rio-platense por conta do ritmo, mas autônomo por apresentar características próprias, que o tornam menos bailável.

Escrita em modo menor, a canção explora basicamente a alternância entre o acorde de tônica e o acorde de dominante com sétima, podendo-se observar o aproveitamento do sexto grau da escala tanto pelo violão, na transição entre os acordes, quanto pelo baixo, na marcação do ritmo. O terceiro e o quarto graus também são importantes, pois na introdução servem de ponte entre dominante e tônica, à maneira da milonga rio-platense. Neste ambiente sonoro algo tenso, o violão náilon “conversa” com o cancionista através de uma frase de semicolcheias em menor harmônica. A gaita entra a seguir e executa uma melodia entrecortada, relacionada àquela anteriormente executada pelo violão. O papel da gaita na canção ainda se estende a colorir melodicamente as estrofes, uma estratégia do arranjador que parece ter o objetivo de enriquecer a canção, desprovida de dedilhados. No refrão a progressão harmônica viaja por seis dos sete graus da escala, na seguinte ordem: I (maior com sétima), iv, VII, III, VI, iv, V, i.

Todo este frenesi melódico (não necessariamente refletido pela melodia da letra nas estrofes, com exceção do refrão, mas principalmente pelas frases do violão solo) e harmônico, a velocidade do andamento e o timbre da interpretação modalizam a canção para o /fazer/, o que encontra respaldo na letra, repleta de verbos de ação e reiterativa no uso do verbo “poder”. *Em Cima do Laço* é um

diálogo do cancionista com a milonga, personificada aqui, como em outras canções de Mauro Moraes, na figura bagaceira, velhaca, com a qual o cancionista entra em embate:

Milonguita de fronteira,
bagaceira, bem sem-vergonha,
mete as patas pelas mãos
e não me atocha nunca mais...

A milonga personificada é uma constante na obra de Mauro Moraes, e já dava as caras em *Trova da Casa*, com a mesma alcunha de “bagaceira”. Em *Um Milongão dos Veiaço*, escrita em parceria com Anomar Danúbio Vieira e presente no álbum *Cuia e Cambona* (2004), o cancionista figurativiza seu processo criativo comparando a composição da milonga a uma doma:

Encilhei um milongão, não vi que era dos velhacos
E sacudiu os meus cacos bem no que sai do violão.

Esta relação aparentemente de ódio é na verdade de amor, atestada pelos imperativos da última estrofe, em que o cancionista chama a “medonha” para conversar. Além do mais, o cancionista se coloca em uma posição despreocupada, empenhado apenas em milonguear:

Pode chiar a chaleira.
Pode incendiar o galpão.
Pode rapar as panelas.
Pode tudo, coração...

Pode-se observar estado de espírito semelhante na canção *Atando o Cavalo*, do álbum *Milongamento* (1999):

Milongueia, vida boa,
Milongueia em riba dos animais.
Milongueia nem que doa,
Milongueia ao tranquilo no más.

No que tange às características do poema, *Em Cima do Laço* apresenta

versos rimados, com a ressonância do ditongo final nasalizado ([ãw]) ao longo de toda a primeira estrofe. Os versos têm um número regular de sílabas. Trata-se de uma canção que, neste aspecto, quebra a tradição das outras canções do *corpus*, pautadas pelos versos livres. O refrão, contudo, retoma o tom característico, apresentando aliterações e versos não-rimados.

3.6 Milonga abaixo de Mau Tempo

Após a trinca de álbuns com interpretação de Bebeto Alves, dois álbuns de estúdio são lançados com canções de Mauro Moraes: *Metendo Chamamé*, de 1999, com interpretação de Neto Fagundes, e *De Bota e Bombacha*, de 2001, com interpretação de José Cláudio Machado e Luiz Marengo. No ano 2000 sai ainda a coletânea *Mauro Moraes em Prosa e Verso nos Festivais*, com diversos intérpretes. Os arranjos das canções de *Metendo Chamamé* acabam soando muito parecidos uns com os outros, apresentando pouca inovação do ponto de vista da interpretação e da execução instrumental, razão pela qual nenhuma canção deste álbum será aqui analisada. O álbum de 2001, por outro lado, com arranjos de Marcello Caminha e produção do próprio Mauro, é digno de um estudo mais aprofundado. Se não incluímos nenhuma canção de *De Bota e Bombacha* no *corpus* deste estudo, foi por questão de espaço e síntese.

Ao invés disso resolvi analisar canções da interessante trinca de álbuns que seguem *De Bota e Bombacha: Com Todas as Letras* (2003), que conta com participação especial de Bebeto Alves; *Cuia e Cambona* (2004); e *Vivendo a Campo* (2005), com participação especial de José Cláudio Machado. Nesta nova trilogia, o próprio cancionista assume a função de intérprete, figurando a seu lado, no encarte dos álbuns, o Quarteto Milongamento, composto por Marcello Caminha (violão solo), Diego Caminha (baixo acústico), Carlos Madruga (violão base) e Fabrício Harden (guitarrón²²). No entanto, apenas os irmãos Caminha tomaram parte nas sessões de

22 Relacionado ao instrumento homônimo argentino, o guitarrón utilizado na música regional sul-rio-grandense é um instrumento de seis cordas com afinação B-F#-D-A-E-B. Embora haja luthiers fabricando o guitarrón, frequentemente se improvisa a adaptação das seis últimas cordas de um violão de sete em um violão de seis. O instrumento permite atingir tessituras mais graves nos dedilhados e sua utilização cresceu nas últimas décadas no contexto dos festivais nativistas.

gravação dos três álbuns, ao lado do percussionista Jucá de Leon. A percussão, a esta altura um novo elemento na obra de Mauro Moraes, será uma constante a partir desta fase. Além do mais, em *Cuia e Cambona* e *Vivendo a Campo* abrir-se-á espaço para composições feitas em parceria com outros artistas, outra prática que se repetirá em todos os álbuns destes em diante.

Milonga abaixo de Mau Tempo consta do primeiro álbum da série com o Quarteto Milongamento, e seu tema está relacionado ao de *Mandando Lenha*. O eu-lírico aqui também lamenta o excesso de chuva e suas consequências para o campo, mas a perspectiva é bem outra. Enquanto *Mandando Lenha* é uma charla de galpão bem-humorada (ou mau-humorada se se preferir, mas a perspectiva cômica está presente) com um interlocutor que não partilha das agruras do cancionista, *Milonga abaixo de Mau Tempo* é um lamento melancólico onde os diálogos se dão com personagens que se relacionam com a dor do eu-lírico. E para atingir este estado de espírito na canção, o cancionista se utiliza de recursos modalizantes específicos.

O primeiro destes recursos é o andamento, arrastado, conduzindo uma também lenta progressão de acordes que figura uma perspectiva disfórica, com breves “promessas” de momentos eufóricos que são quebradas com o acorde seguinte. Na estrutura das estrofes, por exemplo, quando um acorde diminuto de sétima é utilizado, se espera que ele sirva como nota de passagem entre subdominante e dominante com sétima, mas ele acaba levando o acorde subdominante de volta à tônica, quebrando a “promessa” eufórica de uma resolução IV – V – I:

A	D
Coisa esquisita a gadaria toda	
D#dim7	A
Penando a dor do mango com o focinho n'água,	

No refrão, o acorde diminuto de sétima é ultra-aproveitado com o deslocamento da fundamental em 1 ½ tom, desdobrando-o em quatro tétrades e explorando ao máximo as tensões daí decorrentes. Como na prática se trata do mesmo acorde com o baixo em outras notas, a reiteração obtida acompanha o

caráter enumerativo dos versos:

A	C#m	D
Amada, me deu saudade!	Me fala que a égua tá prenha,	
	D#dim7	F#dim7
que o porco tá gordo, que o baio anda solto		
	Adim7	Cdim7 E7
E que toda a cuscada lá em casa comeu!		

Além disso, ao longo de toda a canção pode-se observar o aproveitamento dos acordes relativos (da tônica e da dominante), que conferem à milonga composta em modo maior a sonoridade disfórica que possui. A melodia tem poucos saltos intervalares de relevo, e prolonga as vogais ocasionalmente (principalmente no refrão), modalizando a canção para o /ser/.

O contexto narrativo de *Milonga abaixo de Mau Tempo* é uma volta de tropa em meio a um clima chuvoso, inóspito, que comprometeu o sucesso da empresa. A perspectiva do eu-lírico é a de um dos peões da tropa, voltando para casa e considerando as mazelas de sua própria existência. O cancionista-narrador contempla a passividade do gado, que aumenta a melancolia da volta. A religiosidade se faz vivamente presente na perspectiva narrativa por meio da reza, do pedido de trégua da chuva.

Na segunda estrofe, uma espécie de ponte para o refrão, é retratada a cena de um boi atolado sendo puxado pelo laço pelos peões, com o cancionista considerando os revezes econômicos causados pela enchente. Na hora da ronda, o comentário sobre o tempo serve para apartar a “solidão local”. Trata-se de um quadro nitidamente pintado através da canção, os movimentos da progressão harmônica servindo de pano de fundo. No refrão, quando o eu-lírico antevê o regresso à sua casa, o cancionista prolonga as vogais descrevendo um cenário que ele no fundo sabe que não encontrará ao chegar ao lar. Na última estrofe o eu-lírico assiste a peste, a febre, a bicheira e a própria chuva molestando os bois, e sua religiosidade se faz presente através da imagem da santinha que caiu dos *pezuelos* do cavalo e do costume de pescar para a semana santa.

Estruturalmente, *Milonga abaixo de Mau Tempo* apresenta regularidade métrica e apenas o refrão não apresenta ocorrência de rima. As aliterações também

podem ser aqui observadas. O vocabulário é fortemente marcado pela ocorrência de termos regionais, a serviço da ambientação narrativa da canção, essencialmente rural. Digno de nota também é o fato de que a perspectiva do eu-lírico, ainda identificada com a vivência rural, muda em relação às outras canções analisadas até o momento. Ao invés da figura caseira do pequeno proprietário rural temos a figura do tropeiro, trabalhador assalariado cuja ocupação é uma necessidade da estância, do latifúndio destinado à pecuária nascido após o período de cercamento dos campos do pampa. Por isso e pelo contexto narrativo, percebe-se que a figura do gaúcho em *Milonga abaixo de Mau Tempo* aparece desprovida de ufanismo.

3.7 Cuia e Cambona

A faixa-título de *Cuia e Cambona*, segundo da série de três álbuns lançados com o Quarteto Milongamento, é uma sorte de metacanção na obra de Mauro Moraes. O hábito de remeter-se, na letra das canções, ao próprio universo da canção, é uma constante na poética do cancionista, onde a milonga aparece sempre como uma opção de fuga a um estado de alma perturbado por tristezas, como em *Milongueando uns Troços*. O “escrever com o violão no colo”, as coisas que inspiram o cancionista, são frequentemente matéria das próprias canções, sempre inseridas em um contexto mais geral, como um comentário no tema da canção. Em *Cuia e Cambona* o processo criativo do cancionista e a sua inspiração são o tema.

O ritmo é uma milonga conduzida por uma levada do violão base e pela marcação do baixo, mas com um andamento mais lento e elementos diferentes da *milonga arrabalera*, o que permite escrevê-la no pentagrama em um compasso 4/4. Neste gênero de milongas o violão base tem uma grande importância percussiva, parecida ao papel exercido pelo instrumento em um rasguido doble, como se o roçar das cordas imitasse a condução do ritmo pelo *cajón*. A progressão harmônica, simples, explora o sexto grau e seu acorde dominante, criando uma atmosfera sonora com o nível certo de tensão. As frases tecidas nas estrofes pelo violão solo aproveitam as cordas mais agudas para construir melodias ascendentes que preparam o ambiente sonoro do refrão, mais alto. As costuras do violão solo no

refrão constituem um *leitmotiv* da canção, ecoando o solo da introdução.

A primeira estrofe enceta uma enumeração de imagens inspiradoras do cancionista, onde figuram principalmente as coisas do campo, embora também conste um “livro”, motivo inspirador pouco comum na canção regional sul-riograndense. A linguagem rural (simbolizada na “prosa um tanto mais regional”) é também um motivo caro ao cancionista, pois tem relação direta com seu modo de dizer, com sua poética. Os fragmentos de textos mencionados (“um resto de poesia”, “um chasque escrito na carona”) parecem relacionar-se com aquela região do cérebro do cancionista, referida por Luiz Tatit, onde se encontram dispersas as experiências musicais e linguísticas que se combinarão, muitas vezes inconscientemente, na forma de uma canção. Ele define sua arte como uma busca, um eterno campear no universo das palavras, que o conduz a um caminho seguro; o caminho da criação poética:

A vida inteira andei pelas palavras
 Campeando algum lugar, o que dizer!
 E nunca mais perdi aquela estrada
 Onde pensar é o dom que não se lê!

Desta forma, as experiências estritamente rurais, campeiras, se mesclam na mente do cancionista com seus sentimentos, suas questões existenciais. É uma maneira original e não banal de incluir as aspirações de uma arte pretensamente universal no contexto da arte regional. É o indivíduo de campo, o fronteiro, refletindo profundas questões, motivadas por imagens simples, cotidianas, através do seu diário milonguear com os amigos, os “loucos” que “fazem a coisa andar”.

A característica verborrágica da poética de Mauro Moraes, seu costume de, para usar palavras suas, escrever tudo o que lhe dá na telha, numa torrente de palavras, também aparece retratada em *Cuia e Cambona*, onde o cancionista sustenta que a letra é o próprio tema, e a descoberta do termo necessário é a única condição para o atropelo da criação, sempre inspirado pelas imagens rurais:

A letra é o tema, o termo necessário é o passo
 Que a inspiração precisa pra viver...
 A arte é o pampa amando o campo pelos filhos,

Com a ideia pelo ser!

[...]

Assim é o troço, é o nosso fundamento, é o tempo,
É o que atropela a criação, é o fim da picada,
É a poesia no rincão do Toro Passo, cheirando a pasto,
Pechando boi na invernada!

Tal relação entre criação e inspiração encontra-se pintada de certa forma também na canção *Com o Violão na Garupa*, presente em *Mandando Lenha* e *Com Todas as Letras*. Aqui o cancionista se retrata como se estivesse “com a alma cheia de gente”, e enumera fragmentos linguísticos remanescentes de sua vivência cotidiana como parte das coisas que motivam seu processo criativo:

Sairei por aí com o violão na garupa,
A alma cheia de gente, meus pertences, Guarani!

[...]

Uma trova em milonga, uma longa invernada,
Uma nova moçada, uma outra palavra,
Um futuro passado, um espaço vazio...
Uma fala esquisita, uma ideia imprevista,
Uma volta sem ida, uma arte na mira,
Uma tarde tranquila, um caso de rio!

Cuia e Cambona apresenta a mesma versatilidade das outras canções no tocante às rimas. As estrofes apresentam rimas, mas os versos não têm tamanho regular, parecendo antes se submeter à torrente de imagens ditadas pela melodia, aproximando esta da fala. Como a melodia é pautada pelos constantes ataques consonantais, sem prolongamento de vogais, as aliterações constituem um importante elemento de coerência textual no âmbito da canção.

3.8 Tchau e Gracias

Constante do terceiro álbum da trilogia que vimos abordando, *Vivendo a Campo*, esta canção reflete a sonoridade do álbum como um todo. *Tchau e Gracias* é uma das várias canções no álbum que mescla milonga e candombe, ritmo uruguaio que faz parte de uma mais ampla manifestação cultural afroamericana, originada na época colonial, quando tinha funções comunicativas, artísticas e religiosas. O uso de tambores, marcando seu ritmo característico, é a principal

marca distintiva do candombe, e justamente neste álbum o uso dos elementos percussivos nos arranjos aparece de forma marcante, resultando numa sonoridade também próxima do bolero. *Tchau e Gracias* é, neste sentido, uma canção exemplar. A influência da cultura rio-platense se faz sentir também pelas vias do vocabulário, que nesta canção está repleto de castelhanismos. Além disso a letra reflete o universo da tríplice fronteira Uruguaiana – Paso de los Libres – Bella Unión, às margens do complexo hidrográfico formado pelos rios Quaraí e Uruguai, este último se constituindo em símbolo da vivência sem fronteiras desta região da campanha sul-rio-grandense.

O arranjo conta com violão, baixo, cajón e bongô. A interpretação é de Mauro Moraes com recitados de José Cláudio Machado, também um intérprete costumeiro na obra do cancionista. A canção abre com uma seção recitada, tendo ao fundo o violão solo arpejando e dedilhando no campo harmônico que a canção apresentará daí em diante. A progressão harmônica é simples, tipicamente milongueira, mas o colorido da percussão e das costuras do violão solo conferem à canção um ar ibérico, cigano. É interessante observar como o solo inicial, em menor harmônica, contribui para esta atmosfera sonora, nesta e nas outras canções do disco que utilizam o ritmo milonga candombe. O trítone obtido na melodia ocasiona uma aura algo misteriosa; uma dissonância complexa cuja sonoridade casa bem com a milonga.

As partes recitadas no princípio e no fim da letra sugerem um segundo plano narrativo, o antes e o depois do milonguear. No estado anterior, de manhã cedo (o tempo narrativo é sugerido pela expressão castelhana “temprano”, isto é, cedo) o cancionista fita seu violão (aqui identificado pelo castelhanismo “guitarra”) e com ele conversa, chamando-o para a milonga. O começo do milonguear é assinalado pela entrada da percussão e, a exemplo de *Um Milongão dos Veiaço*, na primeira estrofe a milonga é comparada a um cavalo: desta vez “ajeitado de freio”, bem domado, comendo tranquilo no cocho “tapado de boia”. E a milonga “quarteia” o cancionista, que procura nos livros, mais uma vez, sua inspiração.

Na segunda estrofe a imagem da milonga cruzando o rio Uruguai numa chalana ambienta a canção na região da tríplice fronteira, salientando as escolhas

vocabulares e a sonoridade castelhana do arranjo. A copla argentina assobiada ao pé do fogo e a menção do contrabando de cavalos pelas águas de algum passo do rio Uruguai também constituem-se em elementos fronteirços da canção, evocando um ambiente chibeiro a *la* Sergio Faraco. A última seção declamada, o plano narrativo depois do milonguear, exprime o estado do cancionista após o turbilhão *candombero* que o pegou despreparado. Já no fim do dia, o cancionista se sente plenamente satisfeito:

Não há mais nada a dizer
 Nem nada por fazer.
 – Essa milonga,
 Ah! Essa milonga
Me agarró sin perros!

A expressão fixa “tchau e gracias”, meio portuguesa meio castelhana, é repetida no refrão para salientar o aspecto autossuficiente do cancionista, que se basta com sua milonga:

– Essa milonga é da minha laia e tchau e gracias.

3.9 Doble-chapa

Após a trilogia de álbuns com o Quarteto Milongamento, Mauro Moraes lança uma nova série de três álbuns que possuem uma sonoridade relacionada. *Manada*, *Retrato Gauchesco* e *Fronteira* são lançados no intervalo de três anos (entre 2006 e 2008), e mantêm a tradição de incluir canções em parceria no *track list* e também as participações especiais, que são respectivamente de Joca Martins, Luiz Marengo e César Oliveira & Rogério Melo. Os arranjos e a produção desta vez ficaram a cargo de Fabrício Harden, e o *line up* de músicos, apesar de mudar de álbum para álbum, conta com um time base, composto pelo próprio Fabrício (violões), Fabiano Torres (gaita) e Jucá de Leon (percussão). A execução do baixo dividiu-se entre Rodrigo Maia e Juliano Gomes.

A sonoridade dos três álbuns é bastante parecida, evidenciando o caráter cíclico que os álbuns de Mauro Moraes parecem apresentar. A inclusão da gaita nos

arranjos, algo não observado nas canções até aqui analisadas (exceto *Em Cima do Laço*, extraída de um disco da Califórnia da Canção Nativa do RS), já constitui um novo elemento na estética do cancionista, conferindo às músicas uma sonoridade mais tradicional, talvez até mesmo mais rural. Igualmente as letras, quem sabe devido ao fato de serem em sua maioria parcerias com outros artistas, parecem convergir para um universo restrito à narração das cenas campeiras, ao retrato dos personagens campeiros, afastando um pouco a estética de Mauro Moraes de uma certa dimensão urbana mais evidente em outros álbuns.

Deve tratar-se de uma provável coincidência, mas é fato que muitos dos músicos envolvidos nas sessões de gravação dos três discos, assim como muitos dos parceiros de composição das canções que os integram, são naturais de Santana do Livramento, cidade fronteiriça, próxima a Uruguaiana, cuja economia é basicamente dependente da pecuária. Além do mais, a cidade parece ser cara ao cancionista, como fica evidente nos textos dos encartes dos álbuns, no sentido de inspirar boa parte da obra neles mostrada. É como se a canção *De Uruguaiana a Santana*, presente em *Vivendo a Campo*, fosse um símbolo da transição pela qual sua sonoridade iria passar nos três lançamentos seguintes. Um regionalismo essencialmente campeiro, mais ufanista, a par da estética que a canção regional festiva vem assumindo nas duas últimas décadas, conforme observamos na introdução. Mas isso não quer dizer esta nova trinca de álbuns não possua material para uma análise mais aprofundada; e se aqui analisaremos apenas uma canção, será novamente por uma questão de síntese.

Resolvemos pescar a canção *Doble-chapa*, que consta do segundo álbum da nova trilogia, *Retrato Gauchesco* (2007). Trata-se de uma homenagem ao gaitero, intérprete e compositor Leonel Gomez (outro santanense, diga-se de passagem), e a relação intertextual desta canção com as características musicais da obra do homenageado já começa na escolha do ritmo: o rasguido doble. Leonel tem dentre as mais conhecidas e reconhecidas canções que interpreta um número expressivo de rasguidos, como *Romance Musiqueiro* e *Descarnado*, de tal maneira que a sonoridade que o ritmo correntino assumiu no contexto da canção regional sul-riograndense em muito se deve a sua atuação como intérprete e gaitero. As melodias

de gaita e de baixo, neste ritmo, marcam o contrapasso à maneira de um tango, elementos aproveitados em *Doble-chapa*, estabelecendo uma sorte de conexão intertextual com as canções de Leonel Gomez.

Os elementos de maior complexidade se encontram no arranjo e na letra, pois a harmonia de *Doble-chapa* é bastante simples, como são de resto praticamente todos os rasguidos sul-rio-grandenses. A base é a alternância entre subdominante, tônica, dominante e tônica novamente. Talvez falte ao rasguido o desprendimento que a canção regional gaúcha conseguiu atingir com ritmos como milonga e chamamé, e que virá como uma consequência natural da experimentação e do diálogo entre cancionistas contemporâneos e passados. Assim, o colorido das canções em muito se deve aos arranjadores, entre gaiteiros e violonistas, que diversificam as amplitudes melódicas com fraseados e introduções. Um expediente parecido ao emprego dos *riffs* de guitarra elétrica no *rock* e no *heavy metal*, estilos que costumam lidar com progressões harmônicas simples.

A expressão “doble-chapa” designa o indivíduo fronteiriço, notadamente da fronteira Livramento – Rivera, que possui dupla (doble) nacionalidade; documento (chapa) brasileiro e uruguaio. A letra da canção está ambientada justamente neste universo, meio rural meio *arrabalero*, cenário das canções de Rogério Ávila. O esmero do doble-chapa, eu-lírico da canção, com a pilcha domingueira, é retratado na primeira estrofe, bem como a união entre brasileiros e uruguaiois por meio da bailanta, animada por sua gaita, por seu rasguido:

Enquanto preparo na estica
Um lenço encarnado
Uma bombachita.
Campante me tapo de gaita,
Doble-chapa,
Num rasguido...

A dimensão rural da existência do eu-lírico fica evidenciada na segunda estrofe, bem como sua condição de proprietário de uma estância, cujas qualidades são exaltadas pelo cancionista. A gaita aparece novamente, desta vez como um elemento poético que leva o eu-lírico a matar sua saudade, de forma parecida como o violão ameniza o tédio do cancionista em outras canções do *corpus*.

4 CONCLUSÃO

Após a análise das canções do *corpus*, extraídas de diferentes álbuns, refletindo desta forma uma espécie de linha do tempo na carreira de Mauro Moraes, é relativamente fácil enxergar uma poética do cancionista, isto é, um conjunto de traços distintivos que são constantemente observados em suas canções. Estas características recorrentes nos permitem propor uma descrição da dicção de Mauro Moraes. Para Luiz Tatit,

A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise. O que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza (2002, p. 26).

Desta forma, procuramos salientar aquelas características observadas que permitem a pronta identificação de uma canção de Mauro Moraes. A primeira destas características é a preferência rítmica do cancionista. Principalmente nos primeiros álbuns, observa-se uma predominância geral do ritmo milonga na obra de Mauro Moraes, e é justamente nas milongas que seus traços distintivos se fazem mais notáveis, mais facilmente identificáveis. O ritmo chamamé, até mesmo pela proximidade geográfica e cultural com a província argentina de Corrientes, aparece com frequência, havendo inclusive um álbum inteiramente dedicado a ele (*Metendo Chamamé*, de 1999). Contudo, os traços comuns que buscamos encontrar estão menos evidentes nos chamamés de Mauro Moraes, bem como nos outros ritmos utilizados pelo cancionista para compor, cuja frequência aumenta nos álbuns mais recentes. Para empregar outro conceito de Luiz Tatit, pode-se afirmar que a milonga é o ambiente sonoro propício da arquicanção de Mauro Moraes. Entende-se por *arquicanção* “o conjunto dos traços comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (2002, p. 26).

O ritmo é tão caro ao cancionista, que a milonga aparece constantemente personificada na letra das canções, a ponto de poder ser considerado este um de seus traços distintivos. A milonga pandilha, bagaceira, velhaca, aporreada, é um

personagem recorrente em sua obra e, apesar das alcunhas negativas, fica evidente o apreço do cancionista por esta *entidade*. A *bagaceirice* que o cancionista atribui à milonga é antes um elogio a sua natureza sincopada, a sua sonoridade por vezes sensual. É a milonga quem tira o eu-lírico do tédio, quem ajuda-o a esquecer, mesmo que momentaneamente, suas tristezas, quem se constitui em fonte de entretenimento e prazer para o cancionista. Mesmo quando este *se atraca* com a milonga, equiparando-a a um potro xucro, a relação entre o compositor e o ritmo sincopado sempre acarreta consequências positivas.

No âmbito das características relativas à técnica musical do cancionista, observa-se que as canções de Mauro Moraes são pautadas pela simplicidade harmônica e melódica. Suas harmonias aproveitam acordes comuns na canção popular, sobretudo na sul-rio-grandense de matriz regional, e incluem esporadicamente algum elemento inovador, algo que foge à tradição, como uma alternância inusual entre graus da harmonia, ou um movimento mais complexo envolvendo tétrades. São pequenos detalhes que distinguem sua sonoridade, como o aproveitamento peculiar dos graus iii e vi da tonalidade maior.

Os arranjos acompanham as características dos músicos envolvidos nas sessões de gravação de cada álbum, e neles reside boa parte da complexidade melódica ou técnica das canções²³. O violão, outro personagem recorrente nas letras, é o instrumento base da estética de Mauro Moraes. É ele o instrumento utilizado pelo cancionista para escrever e está presente em todos os álbuns, testemunho de sua importância no âmbito da canção regional sul-rio-grandense. A gaita, por outro lado, só encontra seu papel na dicção do cancionista em determinadas canções, sobretudo nas composições mais recentes, muitas das quais escritas em parceria. Os instrumentos percussivos têm um movimento semelhante ao da gaita na história fonográfica de Mauro Moraes, e o baixo se faz presente em

23 Algo que deve ser apontado é a possibilidade de a dicção de Mauro Moraes ser “influenciada” pelos parceiros de gravação no estúdio, o que explicaria a diferença às vezes enorme de sonoridade entre os diferentes álbuns e trilologias em sua obra. Ao se comparar arranjos de uma mesma canção que apareça em diferentes álbuns, ficam nítidas peculiaridades de ordem técnica e estilística inerentes a cada intérprete e a cada profissional envolvido no processo de produção fonográfica. Talvez uma limitação da teoria de Tatit para análise cancionista, este fato não deslegitima as análises aqui empreendidas, ou outras que possam vir a ser empreendidas no futuro utilizando-se do mesmo método. Dos traços distintivos referidos nesta conclusão, nem todos estão relacionados a aspectos técnicos da composição musical, e mesmo estes foram observados em canções de diferentes etapas da obra do cancionista.

praticamente todas as composições. Com exceção do contrabaixo de Clóvis “Boca” Freire, presente em dois álbuns, observa-se uma ausência de instrumentos relacionados à música de raiz erudita, como piano e violino.

A simplicidade das melodias, geralmente pautadas pela repetição de notas e marcadas por saltos intervalares pouco pronunciados, esconde uma complexidade maior no nível da articulação dos fonemas e no nível do texto em si. Mesmo em uma canção de andamento lento, como *Milonga abaixo de Mau Tempo*, o prolongamento das vogais é um recurso pouco utilizado pelo cancionista, sendo suas melodias marcadas pelo constante ataque consonantal. Em geral, a estética de Mauro Moraes modaliza as canções para o /fazer/, investindo no ritmo fragmentado da milonga ou do rasguido. Mesmo as canções mais lânguidas, modalizadas para o /ser/, canções que dizem do estado de alma do cancionista, utilizam como recurso principal a desaceleração do andamento, investindo pouco na sustentação de notas e no aumento das vibrações das cordas vocais.

A complexidade aí contida está relacionada à dimensão prosaica de suas letras, intimamente relacionadas com a fala. É como se o eu-lírico, enquanto falante, e um falante de fronteira, ditasse à melodia os percursos a tomar; a duração de cada nota, os sons consonantais a serem utilizados, as reverberações no interior e no final dos versos, as suaves oscilações na tessitura, tudo parece ser arbítrio do cancionista, e tudo parece acontecer da forma mais natural e até mesmo automática. As imagens acorrem à mente do cancionista, que se apressa em captá-las e plasmá-las em verso, numa torrente de palavras que beira a verborragia e trai mais uma vez a espontaneidade de sua arte. Esta técnica acaba influenciando a estrutura dos poemas que, como se viu, frequentemente abrem mão das rimas em final de verso e apresentam um número não fixo de sílabas em cada verso.

Com versos sem rima, o enriquecimento poético se dá pela seleção de termos, imagens e abordagens do cotidiano, assim como pelas repetições de sons no interior dos versos, isto é, pelas aliterações. Sons vocálicos e consonantais que reverberam nas canções de Mauro Moraes por vezes ocultam do ouvinte a falta de rimas, e têm uma função mais profunda, relacionada à coerência e ao significado das canções enquanto textos. O ouvinte compõe mentalmente o cenário imagético,

sentimental e sonoro de cada canção, servindo-se de mais esta faceta da estética do cancionista. O texto de Mauro Moraes intitulado *Chamigos...*, que introduz o álbum *Cuia e Cambona*, nos diz muito de sua técnica, do jeito singular que o cancionista tem de fotografar em cada verso uma cena peculiar do cotidiano regional sul-rio-grandense:

Esse troço de escrever tudo que me dá na telha, assim à moda loca, sempre que eu posso, milongueio pra mais de metro, meu argumento está inserido no som das palavras, na sensibilidade da prosa, na versatilidade das rimas, não tenho, nem nunca tive a pretensão de alcançar o entendimento pragmático das minhas palavras, a mim basta tocar a alma das pessoas com uma charla interiorana capaz de aproximar qualquer indivíduo de campo e cidade a uma cultura que possibilite a ambos alcançar uma musicalidade inspirada nas coisas que reinventamos dia a dia, proporcionando uma estética nova, moderna e contemporânea às imagens campeiras. Na criatividade baseia-se quase todo o meu exercício. [...]

Suas escolhas vocabulares refletem sua técnica, mesclando o linguajar fronteiriço a uma sensibilidade que é universal. Desta forma Mauro Moraes consegue elevar sua arte, que é essencialmente regional, a um patamar que escapa às amarras da tradição cancionista sul-rio-grandense²⁴, a uma condição extra-rural, por assim dizer. Como se trata de uma técnica pautada pelas escolhas harmônicas que não fogem à tradição da canção popular ocidental, bem como por arranjos típicos da canção regional sul-rio-grandense, o cancionista logra seu objetivo sem perder a espontaneidade. Por estas razões, Mauro Moraes pode ser considerado um exemplo de cancionista que, no contexto da canção regional sul-rio-grandense pós era de ouro dos festivais nativistas, ou seja, no contexto em que a canção regional sul-rio-grandense, como apontamos na introdução, se encontra plenamente *formada*, reúne em si traços que justificam sua inclusão no rol de artistas que representam esta fase da cultura regional gaúcha, que permitem afirmar que a canção regional sul-rio-grandense, ainda que seja difícil definir sua extensão, se encontra, hoje, de fato formada.

24 Quando utilizamos esta expressão queremos nos referir ao conjunto da produção fonográfica da canção regional sul-rio-grandense relacionado ao que sobrou do nativismo dos anos 70 e 80. Isto é, *habitués* dos festivais nativistas dos anos 90 e 2000, cuja obra reflete a sonoridade que o nativismo assumiu neste período (v. p. 23).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Geral

- CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Proletra, 1984.
- DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: GONZAGA, Sergius Antonio Marsicano (Org.). *Nós, os gaúchos*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1993.
- DUARTE, Colmar Pereira e ALVES, José Edil de Lima. *Califórnia da canção nativa: marco de mudanças da cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- FISCHER, Luís Augusto. Memória e invenção do passado – a poesia de Jaime Caetano Braun. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 65-82, jan./jun. 2006.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1975.
- OLIVEN, Ruben George. A polêmica identidade gaúcha. *Cadernos de Antropologia*, Porto Alegre, n.º 4, p. 3-56, 1992.
- SANTI, Álvaro. Canto livre? O nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. 1999. 281 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o nativismo gaúcho e suas origens*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Vol. I. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964.
- TATIT, Luiz. *Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São

Paulo: Ed. da USP, 2002.

Discografia

- ALVES, Bebeto e MACHADO, José Cláudio. *Milongueando uns Troços*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1993. 1 CD.
- ALVES, Bebeto. *Mandando Lenha*. Porto Alegre: Usadiscos, 1997. 1 CD.
- MORAES, Mauro. *Com Todas as Letras*. Porto Alegre: Megatchê, 2003. 2 CDs.
- MORAES, Mauro. *Cuia e Cambona*. Porto Alegre: Megatchê, 2004. 1 CD.
- MORAES, Mauro. *Retrato Gauchesco*. Porto Alegre: Megatchê, 2007. 1 CD.
- MORAES, Mauro. *Vivendo a Campo*. Porto Alegre: Megatchê, 2005. 1 CD.
- XXIX Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. 1999. 1 CD.

ANEXOS

MILONGUEADO UNS TROÇOS

Era inverno, sim. Eu, perdido em mim,
Rabiscava uns versos pra enganar a dor,
O tédio, o pranto, o tombo.
E encantava mágoas milongueando sonhos...
Mas havia em mim um cismar doentio
De agregar estimas aos atalhos gastos
Dos compadres músicos...
Repartindo as tralhas tendo o olhar recluso!

Somos dessa aldeia, filhos de parteiras
Na parelha injusta da cor,
Somos pensadores, sem pedir favores...
Somos dessa plebe, febre de palavras,
Na fronteira oculta dos rios,
Somos cantadores sem pedir favores!

Caso esta biboca, cova da desova,
Dilacere o fruto mastigando o gulo,
O sumo, o tudo, o nada,
Pego essa pandilha e engravido a rima...
Se o amor der sombra, a sesteada é pouca
Pra escorar no esteio os livros, os arreios
O riso humano, o cusco, os ossos
E talvez amigos milongueando uns troços!

TROVA DA CASA

Dá uma trocadinha no rádio, minha santa,
Que eu quero ouvir uma milonga bem bagaceira.
Comendo bolacha com marmelada
E uma costela fria de ovelha.
Vou dar uma dedilhadinha no pinho com carinho.
Tentear a xepa na chapa do fogão,
Beber um trago. Porque tá brabo
Tanta sofreguidão.

Mas que troço bem gaúcho!
Me engambela a tristeza, morena,
E aquerencia a solidão!

Vou ajuntar minhas xergas, a carona, os bastos
E escorar meu cansaço junto ao catre,
Fumar um cigarro, tomar mate
Até o sono me pealar.
Não posso me esquecer do gado solto no pasto,
Dar água e boia pro baio no curral,
Moer mandioca e milho seco pra porcada,
Rapar o tacho pra cuscada se danar.

Mas que tal esse sofrenação se besteando,
Chateando a gente como poeira de tormenta!
A pé na mangueira, na lida do laço,
Escoiceando o redomão.
Quando a saudade se diverte me sucede.
É lindo estar bem montado estando livre!
Ando precisando tratar uns novinhos
Até sarar o coração!

MANDANDO LENHA

Olha aqui, seu moço,
Faz tempo que eu torço pra não chover.
Remendando um cabresto
Eu faço meu tempo e tento viver.
O charque que eu tinha
Atado no arame pra ressecar
Se empapou de porqueira
Com a lã das ovelhas que estavam por lá!
A égua bragada tem cisma d'água até pra beber
E a terneirada guacha, em vez de apoiar as vacas, berra até encher...
O gado se atola. Tudo me amola. O troço é peleia!
Eu só acredito em doma
Com o freio na boca de quem não corcoveia!

Não fosse a cuscada esculhambando no galpão,
Eu enchia a barriga de rapadura e chimarrão!

Volteando uma canga, trançando um par de rédeas,
Consertando um buçal, entalhando um canzil
O coração... Mata a pau!

COM CISCO NOS OLHOS

Meu radinho de pilha toca de tudo,
tudo o que eu acho bom!
A lembrança de amigos nos discos, o pago enfim,

tudo o que me faz feliz...
Ele é o culpado de todo esse amor,
ele é o silêncio, meu convidado,
é o estado das coisas
que a alma aquece guardado!
Não sei como um coração
pleno em felicidade
possa às vezes tornar-se
um poço de tristeza,
quando escuto as notícias da minha saudade,
e o violão desafina, a corda arrebenta!
Apesar dos pesares,
o que mais me machuca
é a distância de dentro que a gente retruca,
é o pecado de haver endurecido o carinho,
milongueando sozinho com o mate lavado!
É ficar em si mesmo proseando à toa,
Com a manada nos olhos da sua pessoa,
é não ter vergonha de chorar
quando se está feliz...
Com a alegria dos outros
voltando pra si!

EM CIMA DO LAÇO

Conversa comigo, violão!

Me apaixonei de novo!

Pode chiar a chaleira.

Pode incendiar o galpão.
Pode rapar as panelas.
Pode tudo, coração...
Pode lavar a égua.
Pode achar que está bom.
Pode encher a cara.
Pode até lamber sabão.
Pode soltar os cachorros.
Pode matar a saudade.
Pode romper o silêncio.
Pode até não ser em vão!
Pode cair do cavalo,
Pode chamar a atenção.
Pode deitar o cabelo.
Pode até rir de montão.

Milonguita de fronteira,
bagaceira, bem sem-vergonha,
mete as patas pelas mãos
e não me atocha nunca mais...

Vem cá, vem pra cá,
vem cá medonha, vem conversar.

Chega, morena!

MILONGA ABAIXO DE MAU TEMPO

Coisa esquisita a gadaria toda
Penando a dor do mango com o focinho n'água,

O campo alagado nos obriga à reza
No ofício de quem leva pra enlutar as mágoas...
O olhar triste do gado atravessando o rio,
A baba dos cansados afogando a volta,
A manha de quem berra num capão de mato
E o brado de quem cerca repontando a tropa...

Agarre, amigo, o laço, enquanto o boi tá vivo.
A enchente anda danada, molestando o pasto,
Ao passo que descampa a pampa dos “mirréis”...
E a boia que se come, retrucando o tempo,
Aparta do rodeio a solidão local,
Pealando mal e mal o que a razão quiser...

Amada, me deu saudade! Me fala que a égua tá prenha,
que o porco tá gordo, que o baio anda solto
E que toda a cuscada lá em casa comeu!

Coisa mais sem sorte esta peste medonha,
Curando os mais bichados, deu febre no gado.
Não fosse a chuarada se metendo a besta
Traria mil cabeças com a bênção do pago...
Dei falta da santinha limpando os pezuelos
E do terço de tento nas prece sinuelas.
Logo em seguidinha é semana santa,
Vou cego pra barranca e só depois vou vê-la!

CUIA E CAMBONA

Um rancho, um livro,

Um pátio, uma milonga,
Um pingo bueno no buçal...
O gado pampa pela volta e a prosa
Um tanto mais regional...
Um verso, um resto de poesia, uma alegria,
Um chasque escrito na carona...
Uma porção de coisas boas, querendonas,
E o mundo, cuia e cambona!

A vida inteira andei pelas palavras
Campeando algum lugar, o que dizer!
E nunca mais perdi aquela estrada
Onde pensar é o dom que não se lê!

Foram tantas rimas sendo repetidas,
Tantos pealos, domas, causos e fogões...
Que a minha alma,
Seca por uma mate, quem sabe
Responda pelos galpões...
A letra é o tema, o termo necessário é o passo
Que a inspiração precisa pra viver...
A arte é o pampa amando o campo pelos filhos,
Com a ideia pelo ser!

O corpo, a mente,
Um freio, um par de arreios,
Uma canção pra se guardar...
O coração chutando toco e uns loucos
Fazendo a coisa andar!
Assim é o troço, é o nosso fundamento, é o tempo,
É o que atropela a criação, é o fim da picada,

É a poesia no rincão do Toro Passo, cheirando a pasto,
Pechando boi na invernada!

TCHAU E GRACIAS

O que se passa? Pra onde te atira,
galponeira, flor de campeira?
– Indago *temprano* a minha guitarra,
Fumaceando um pito, *mirando lejos*,
Onde milogueio rumbeio a estrada.

Uma milonga ajeitada de freio
Esparrama os arreios nas minhas palavras...
Chuleia um preparo trançado a capricho
Campeando nos livros alguma quarteada!
Segue mateando comigo em tudo o que digo
Da boca pra fora...
Proseando um lote de coisas de campo
Com a alma no cocho tapada de boia!

– Essa milonga é da minha laia e *tchau e gracias*.

Banquei o pingo na rédea, apeei as encilhas,
Enxaguei o lombo e soltei no corredor,
Onde um saudade gaviona
Quis me alcançar querendona
Pra me ganhar de fiador.

Uma milonga pampeana criada em campanha
Resmungando no más...

Cortando alça de gaita, numa chalana veiaca
cruzando o rio Uruguai!
Anda no mesmo compasso, num coraçonaço,
A bolapé...
Puxando a cincha no jeito, atando o bocal no queixo
Antes que eu crave o pé!

Uma milonga aporreada floreia baguala
Nas garras dos loucos...
E empurra a dor com a barriga, numa coplita argentina
Ao pé do fogo!
Anda pedindo bolada, botando uma gineteada,
Charqueando a cara do tempo...
Contrabandeando cavalos pelas aguadas do passo,
Deitando o cabelo!

Não há mais nada a dizer
Nem nada por fazer.
– Essa milonga,
Ah! Essa milonga
Me agarró sin perros!

DOBLE-CHAPA

Enquanto preparo na estica
Um lenço encarnado
Uma *bombachita*.
Campante me tapo de gaita,
Doble-chapa,
Num rasguido...

Sou donde cochila a bailanta
Entreverada de *hermanos*.
E uma estampa fronteira
Destramela porteiras
Entre paisanos...

Lá onde engordo novilhos
Desterneirando as vacas
Numa invernada de estância
Buena de pasto,
Buena de aguada!
Lá onde mato a saudade
Dum coraçonaço
Num baita gaitaço
De se babar, floreando!

De *pontezuelo*, paisano,
Saca na orelha e *se vamo*,
Abrindo cancha, lidando!
Campeando alma de campo
Donde charlamos, campereando.