



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ELAINE MIGUEL SPINDOLA

**SANTA CATARINA NOS VERSOS E NA SANFONA: ANÁLISE DE CANÇÕES DE
PEDRO RAYMUNDO EM UMA PERSPECTIVA NATIVISTA**

Tubarão
2014

ELAINE MIGUEL SPINDOLA

**SANTA CATARINA NOS VERSOS E NA SANFONA: ANÁLISE DE CANÇÕES DE
PEDRO RAYMUNDO EM UMA PERSPECTIVA NATIVISTA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dra. Jussara Bittencourt de Sá.

Tubarão

2014

(Página reservada para inserção de ficha catalográfica)

ELAINE MIGUEL SPINDOLA

**SANTA CATARINA NOS VERSOS E NA SANFONA: ANÁLISE DE CANÇÕES DE
PEDRO RAYMUNDO EM UMA PERSPECTIVA NATIVISTA**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 01 de julho de 2014.

Professora e orientadora Jussara Bittencourt de Sá, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professor Maicon Tenfen, Doutor.
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Raquel Stela de Sá, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Miguel Spindola e Tarcísio Antônio Spindola, que sempre me foram exemplos de amor, vida digna e perseverança.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação de Mestrado é uma experiência enriquecedora. Para que este trabalho se concretizasse, ao longo do percurso, dispus de forças amigas; a gratidão seria o mínimo de correspondência a estes que, especialmente, fizeram parte de mais uma etapa de minha vida. De coração, agradeço:

A Deus, razão de todas as coisas;

A minha família – pais, irmãos, sobrinhos – pelas orações e pelo constante estímulo, conforto e amor;

Ao meu marido, Paulo Renato, que fomenta meus sonhos – e a sua família, que me demonstra muito afeto;

Aos meus estimados alunos, pelas orações, apoio e carinho;

À Professora Doutora Jussara Bittencourt de Sá, pela orientação, amizade, sábias palavras e compreensão das minhas limitações;

À Professora Elita de Medeiros, por estar ao meu lado em momentos cruciais do percurso;

Ao escritor e amigo Israel Lopes e ao colega de pesquisa Antônio Machado, pelo incentivo à pesquisa e por todas as contribuições referentes ao acervo bibliográfico e fonográfico;

Ao FUMDES, Fundo de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento da Educação Superior, pelo incentivo financeiro;

Ao Programa de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina;

À banca examinadora;

À Escola Adventista de Tubarão;

À Escola de Educação Básica Fridolino Hülse;

À Escola de Educação Básica Monsenhor Francisco Giesberts;

E aos amigos que me acompanharam nesta trajetória, meus sinceros agradecimentos.

“Como é lindo a gente ver, desde o mar até a serra, o luar catarinense, o luar da
minha terra...” (Pedro Raymundo).

RESUMO

Esta dissertação desenvolve um estudo sobre canções do artista catarinense Pedro Raymundo, visando a compreendê-las enquanto canções nativistas e promovedoras de possíveis diálogos com outros textos e contextos. Parte-se do pressuposto de que o artista, além do lirismo, atribui relevância aos elementos da cultura sulista, em especial da nativista, na criação de suas composições. Tenciona-se definir Pedro Raymundo como um trovador nativista de seu tempo. Neste sentido, busca-se evidenciar, em suas composições, o *homem* e o *espaço* sulista, entendidos como identitários da cultura do sul do Brasil, e suas possíveis relações com o *tempo* a que pertencem. Contudo, compreende-se que a arte de Pedro Raymundo alcança diálogos que transcendem o cenário sulista e promovem algumas inquietações do ponto de vista sociocultural, e por essa razão algumas considerações e discussões desse cunho são pertinentes. Foram eleitas seis obras para a análise: *Adeus Mariana*, *Gaúcho Alegre*, *Não Chores Morena*, *Saudade de Laguna*, *Luar catarinense* e *Sanfoninha, velha amiga*. Optou-se pela análise literária pautada nos pressupostos da micro e macroanálise, que significa partir das minúcias do texto para atingir a sua totalidade. Ressalta-se que não se ensaja analisar a canção apenas do ponto de vista linguístico, poético ou melódico, mas enquanto promovedora de diálogos. Entende-se que a música pode sinalizar relevantes elementos para os estudos sobre a linguagem, a cultura e o imaginário dos contextos e dos tempos. Destaca-se a relevância desta pesquisa, dentre outros aspectos, por sua proposta de investigação da representação de imaginários e contextos histórico-sociais humanos, possibilitando reflexões sobre a linguagem artística enquanto representação da vida.

Palavras-chave: Linguagem. Cultura. Música Popular Brasileira. Música Nativista. Pedro Raymundo.

ABSTRACT

This dissertation develops a study about songs of Santa Catarina's artist Pedro Raymundo, aiming to understand them while nativist songs and articulator of possible dialogues with other texts and contexts. It is departed of the presupposition that the artist, beyond de lyricism, assigns relevance to the southern culture elements, in particular the nativist culture, in creating his compositions. It is intended to define Pedro Raymundo as a nativist minstrel of his time. Thus, it is highlighted in his compositions the southern *man* and *place*, understood as identities of the Brazilian southern culture, and their possible relations with the *time* that they belongs. However, it is understood that the art of Pedro Raymundo reaches dialogues that transcend the southern setting and promote some concerns the sociocultural point of view; therefore, some considerations and discussions of this nature are relevant. It was elected six songs to the analysis: *Adeus Mariana*, *Gaúcho Alegre*, *Não Chores Morena*, *Saudade de Laguna*, *Luar Catarinense* and *Sanfoninha, velha amiga*. It is chosen for the literary analysis, basing upon the micro and macro analysis presuppositions, that means to depart of the text details to achieve its fullness. It is noteworthy that it entails examining not only the songs of the linguistic, poetic or melodic points of view, but as a promoting of dialogues. It is understood that music can signal important elements for the study about the culture and the imaginary of the contexts and times. This research is relevant, among other things, because its research proposal represents human social-historical imaginaries and contexts, enabling reflections about the artistic language as a representation of life.

Keywords: Language. Culture. Brazilian Popular Music. Nativist Music. Pedro Raymundo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pedro Raymundo.....	65
--------------------------------	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	CONSIDERAÇÕES SOBRE A LINGUAGEM	16
3	CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA	21
3.1	A CULTURA DO SUL DO BRASIL	27
3.1.1	Santa Catarina.....	28
3.1.2	Rio Grande do Sul.....	32
3.1.3	Nativismo.....	36
4	SOBRE A ARTE.....	39
4.1	A LITERATURA.....	43
4.1.1	Poética	44
4.1.2	Considerações sobre a metáfora	48
4.2	A MÚSICA	51
4.2.1	A música popular brasileira	53
4.2.2	A música nativista	60
5	VERSOS E SANFONA: ANÁLISE DE CANÇÕES DE PEDRO RAYMUNDO	63
5.1	PERCURSO METODOLÓGICO.....	63
5.2	O ARTISTA PEDRO RAYMUNDO	65
5.2.1	Discografia	68
5.2.2	Pedro Raymundo: um trovador de seu tempo.....	70
5.3	OS VERSOS E A SANFONA.....	71
5.3.1	Canções Nativistas.....	71
5.3.1.1	Adeus Mariana.....	72
5.3.1.2	Gaúcho alegre.....	75
5.3.1.3	Não Chores Morena.....	78
5.3.2	Canções Nativistas: Santa Catarina em cena	81
5.3.2.1	Saudade de Laguna.....	82
5.3.2.2	Luar catarinense.....	86
5.3.2.3	Sanfoninha, velha amiga	88
5.4	A ARTE E A VIDA DE PEDRO RAYMUNDO DO PONTO DE VISTA DIALÓGICO E SOCIOCULTURAL	94
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	108

ANEXOS	111
ANEXO A – FOTOGRAFIAS	112
ANEXO B – CAPAS DE ÁLBUM	113
ANEXO C – LETRAS DAS CANÇÕES	115
ANEXO D - INTERTEXTOS.....	121

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação possui como tema um estudo sobre composições do artista catarinense Pedro Raymundo.

Este compositor, cantor, instrumentista e sanfoneiro (1906-1973) teve mais de cinquenta discos lançados. Nascido em Imaruí, é um artista de renome nacional, recebendo inclusive versão cinematográfica para a sua canção *Adeus Mariana*. Já adulto, mudou-se para o Rio Grande do Sul buscando melhores condições de vida. Neste estado, destacou-se, primeiramente, cantando e tocando nos cafés de Porto Alegre, depois, como membro (quase sempre como sanfoneiro e/ou vocal) de grupos musicais e em programas de rádio. Do Rio Grande do Sul foi para o Rio de Janeiro, onde se tornou um ícone da *Era do Rádio*, obtendo sucesso nacional.

A opção por estudar o artista decorre justamente da abrangência de sua obra, bem como do número exíguo de estudos sobre o referido artista no âmbito das ciências da linguagem, em especial, em nossa linha de pesquisa, Linguagem e Cultura. Observa-se que, no âmbito das artes, a música pode sinalizar relevantes elementos para os estudos sobre a linguagem, a cultura e o imaginário dos contextos e dos tempos.

Parte-se do pressuposto de que o artista, além do lirismo, atribui relevância aos elementos da cultura sulista, em especial da nativista, na criação de suas composições. Com o intuito de referendar esta hipótese, elegeu-se como objetivo norteador identificar, nos versos e melodias de Pedro Raymundo, o *espaço* e o *homem* sulista, ambos entendidos como identitários da cultura do sul do Brasil, bem como suas possíveis relações com o *tempo* a que pertencem. Especificamente, o principal objetivo é analisar, nas canções, como aparecem elementos que definiriam o artista como um trovador nativista de seu tempo, e quais são os possíveis diálogos que podem ser estabelecidos com outros textos e contextos. Ademais, a vida e a obra do artista trazem à baila algumas *inquietações* que serão discutidas a partir do ponto de vista sociocultural.

Estruturalmente, esta dissertação é composta por seis capítulos. No primeiro são apresentadas as reflexões introdutórias. Entendendo que a canção é uma produção artística e cultural promotora de diálogos, no segundo capítulo são desenvolvidas considerações sobre a linguagem, evidenciando seu aspecto dialógico com base nos pressupostos de Bakhtin. Conforme Stam (1992, p. 13), “para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem”. Bakhtin (2006) entende a linguagem como um constante processo de interação entre os sujeitos, mediado pelo diálogo. Neste sentido, o discurso, para este autor, não é uma produção

individual, pois resulta das relações dialógicas sociais. Em seus estudos, Bakhtin diferencia o discurso cotidiano do discurso artístico. Ressalta-se que a música é um discurso artístico que dialoga com outros textos, intertextos e contextos.

Para dar suporte ao escopo, fez-se oportuno, no terceiro capítulo, delinear algumas considerações sobre cultura. Para isto, apresentam-se, principalmente, teorias de Eagleton (2005), Hall (2006) e Bhabha (1998). Evidencia-se, neste capítulo, a cultura sulista – Santa Catarina e Rio Grande do Sul – onde viveu Pedro Raymundo; em especial, a cultura nativista.

Na arte, “a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio” (STAM, 1992, p. 24). No quarto capítulo, desenha-se a linguagem artística, no caso específico, a literatura e a música. Observa-se que a poesia é arte literária composta em versos. A canção (material semiótico definido a ser analisado) é a música composta por versos, ritmos, melodia, harmonia e poesia. Assim sendo, o verso é a linha melódica da poesia/poema, presente na literatura e na música. Delineando a arte poética, sublinham-se reflexões teóricas sobre a poesia e as características do poema, além de algumas considerações sobre a metáfora, com o intuito de articulá-las ao escopo teórico. Referindo-se à música, destacam-se a popular brasileira e a nativista.

No quinto capítulo descreve-se o percurso para que se chegasse ao estudo das canções; destacam-se elementos da micro e macroanálise a partir das considerações de Moisés (1981), objetivando desenhar a linha metodológica para a análise. Em seguida, apresentam-se elementos da biografia de Pedro Raymundo – entendendo que “toda análise textual é também contextual” (MOISÉS, 1981, p. 25) e, por isso, é importante delinear a biografia do artista. Depois disso, busca-se compreender o artista como trovador de seu tempo. Então, desenvolve-se a análise das obras selecionadas, interpretando-as, pontuando figuras de linguagem e possíveis significações e relações dialógicas com a referida biografia, o tempo, os usos e costumes, o espaço/lugar e o homem sulistas. Contudo, a análise não se encerra ao compreendermos a obra do artista como ligada à estética nativista; entende-se que sua obra dialoga com textos e contextos que transcendem estas relações, e que a relação entre sua arte e vida traz à cena inquietações de caráter sociocultural e, por isso, este capítulo é concluído com considerações e discussões desse cunho.

Para a análise foram selecionadas seis obras, compostas e lançadas em meados do século XX, especialmente de 1943 a 1961. Determinamos este recorte temporal pelo fato de que foi esta a época de maior criação e divulgação das obras do referido artista. A análise observará as categorias anteriormente mencionadas. As considerações finais serão apresentadas no que compõem o sexto capítulo.

A pesquisa desenha-se como um estudo de caso, qualitativa, aportando-se nos pressupostos da pesquisa bibliográfica. Como etapas para o desenvolvimento deste estudo, a partir da pesquisa bibliográfica, primeiro elabora-se seu referencial teórico. Conforme Rauén (2002, p. 65), “a pesquisa bibliográfica consiste na busca de informação bibliográfica relevante para a tomada de decisão em todas as fases da pesquisa”, ou seja, ela serve para dar fundamento ao problema, operando “a partir do material já elaborado, que constitui o acervo referencial da humanidade” (RAUÉN, 2002, p. 55). De acordo com Gil (1991), o estudo de caso, além de definir o universo da pesquisa, apresenta outras vantagens, como o estímulo a novas descobertas, que abre a possibilidade de o pesquisador se deparar com fatos interessantes que não haviam sido previstos no plano inicial.

Visa-se à análise e interpretação de dados, conceituando, historicizando e teorizando linguagem, cultura, arte, literatura e música, evidenciando a música popular brasileira e a nativista, bem como a vida e obra do artista Pedro Raymundo. As canções são analisadas como promovedoras da cultura sulista, nativista.

Destaca-se a importância deste estudo na medida em que, além de apresentar ao contexto acadêmico o artista e sua obra, permite analisar a linguagem artística e seu papel, tanto na representação do imaginário quanto na representação da realidade, através dos elementos da cultura de uma região colocados em cena. Portanto, entende-se que a pesquisa realizada poderá se caracterizar, também, como importante documento para investigações posteriores, contribuindo para a fortuna crítica das ciências da linguagem.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LINGUAGEM

Signo, palavra, enunciado, discurso e dialogismo são palavras-chave nas discussões de Bakhtin¹. A linguagem é responsável pela razão e comunicação humana. Através dela expressamos, interpretamos, conferimos juízos de valor. Bakhtin (2006) entende a linguagem como um constante processo de interação mediado pelo diálogo, pois, pautada em um *compartilhar com o outro*, constitui uma relação dialógica entre locutor e interlocutor no meio social. Nesta concepção, o discurso é compreendido pelo autor não enquanto fala individual, mas como instância significativa, entrelaçamento de discursos que, vinculados socialmente, realizam-se *nas e pelas* relações entre sujeitos.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), Bakhtin observa que a linguagem se materializa através dos signos. Um signo é um corpo físico ao qual é atribuído significados, um produto ideológico. Resulta de uma consciência individual, que é carregada de significados, em contato com outra consciência. Nesta perspectiva, os signos provêm do processo de interação entre os sujeitos. Para Bakhtin (2006, p. 32),

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual a consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.

Portanto, compreender um signo implica em aproximar o signo apreendido de outros já conhecidos; em outras palavras, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de outros signos. Esta cadeia ideológica é contínua.

Conforme Bakhtin (2006), todo corpo físico pode ser percebido como símbolo, e toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Assim, um objeto físico transforma-se em signo que, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar outra realidade. Para o autor, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode se tornar signo e adquirir um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades.

¹Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi um filósofo marxista que revolucionou as discussões sobre a linguagem humana. Foi o líder intelectual de estudos científicos e filosóficos desenvolvidos por um grupo de estudiosos russos, conhecido como *O Círculo de Bakhtin* (FARACO, 2009).

Um produto ideológico faz parte de uma realidade, natural ou social, como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas também reflete e refrata outra realidade que lhe é exterior. Em outros termos, tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Tudo que é ideológico é signo e, para Bakhtin (2006), sem signos não existe ideologia.

Mesmo um signo ideológico sendo um reflexo da realidade, também é um resquício material desta realidade. Todo fenômeno que funciona como signo tem uma constituição material, seja como massa física, como movimento do corpo, som, ou como outra coisa qualquer.

Ainda para o mesmo autor (2006), a comunicação e o espaço semiótico não aparecem em nenhum lugar de forma mais clara e completa que na linguagem. A palavra, que para o autor é a linguagem no sentido mais amplo, é um signo ideológico, e é o modo mais sensível de relação social. “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros” (BAKHTIN, 2006, p. 115).

Cabe observar que, nas noções desenvolvidas por Bakhtin e o *Círculo*, a linguagem não se restringe ao verbal, ao uso das palavras. Do ponto de vista bakhtiniano, a linguagem tem vida em um espaço enunciativo/discursivo e, com isso, é ainda mais abrangente ao ser entendida como verbal e não verbal. A música, objeto de análise desta dissertação, é uma linguagem verbal e não verbal, pois é constituída por palavras e melodia.

A palavra está presente em todo fenômeno ideológico através do discurso interior, mesmo que a constituição material deste fenômeno ocorra apenas no âmbito da linguagem não verbal (imagem, expressão e movimento corporal, som). O autor ainda assevera que

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele (BAKHTIN, 2006, p. 36).

Assim, todas as manifestações ideológicas que tenham a intervenção do homem instituem-se como linguagem, enunciado, texto.

Faraco (2009) observa que, de acordo com as reflexões bakhtinianas, os signos refletem e refratam o mundo. Com eles podemos apontar para uma realidade que lhes é externa, ou seja, para a materialidade do mundo, e o fazemos sempre de modo refratado.

Conforme Faraco (2009), refratar significa que, com nossos signos, não somente descrevemos o mundo, mas construímos diversas interpretações desse mundo, que são as refrações. As diferentes interpretações ocorrem na dinâmica da história e decorrem do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos. Desta forma, a refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos diferentes grupos sociais. Portanto, os grupos humanos são heterogêneos, vão atribuindo valorações diferentes e, por vezes, até contraditórias às ações e relações sociais.

Bakhtin aponta que “cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira” (BAKHTIN, 2006, p. 31). Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social.

Pode-se constatar que a linguagem funciona de maneira diversa para diferentes grupos, na medida em que variados materiais ideológicos, configurados discursivamente, participam do julgamento de determinada situação. Segundo Faraco (2009, p. 21),

O mesmo mundo, quando correlacionado comigo ou com o outro, recebe valorações diferentes, é determinado por diferentes quadros axiológicos. E essas diferenças são arquitetonicamente ativas, no sentido de que são constitutivas dos nossos atos (inclusive de nossos enunciados): é na contraposição de valores que os atos concretos se realizam; é no plano dessa contraposição axiológica (da alteridade, portanto) que cada um orienta seus atos.

Para o mesmo autor, como a linguagem ocorre no âmbito social, os signos não podem ser monossêmicos ou unívocos, só podem ser multissêmicos ou plurívocos. Não que eles sejam ambíguos, mas porque deslizam entre múltiplos quadros semânticos que os envolvem.

Da linguagem e das relações interpessoais emanam os enunciados. O enunciado é a unidade básica do conceito de linguagem de Bakhtin. Decorre do discurso interior em relação com o discurso exterior. Consoante Bakhtin (2006, p. 17, grifo do autor),

A enunciação, compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade básica da língua, trata-se de discurso interior (diálogo consigo mesmo) e exterior. Ela é de natureza social, portanto ideológica. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um “horizonte social”.

O sujeito se vale do conhecimento de enunciados anteriores para formular suas falas e redigir seus textos. Um enunciado sempre é modulado pelo falante para o contexto social, histórico, cultural e ideológico; do contrário, ele não será compreendido.

Em *Estética da Criação Verbal* (1997), Bakhtin observa que o processo estético pressupõe um olhar de fora, um eu externo em relação ao outro para poder desenvolvê-lo, encorpá-lo, fazê-lo crescer esteticamente. O outro, do ponto de vista da dialogia, não é somente o interlocutor imediato, é muito mais: projeta-se a partir de discursos variados. São as outras vozes discursivas, posições sociais, ideias e opiniões que habitam de diferentes formas o discurso em construção. Com isso, o outro se apresenta em diferentes graus de presença no enunciado.

Todo enunciado/discurso constitui-se de uma fronteira do que é seu e daquilo que é do outro, o que, para Bakhtin (1997), é dialogismo. Como este autor pauta seus estudos na dialogia, questões sobre o eu e o outro são constantes em suas reflexões. O eu e o outro são, cada um, um universo de valores. Consoante o autor, no interior de cada enunciado ocorre uma interação intensa e um choque de ideias entre a palavra de um e a de outrem, um processo no qual elas se opõem mutuamente ou interagem dialogicamente.

Vale ressaltar que, para Bakhtin e o *Círculo*, dialogar não pressupõe apenas uma significação positiva como solução de conflitos ou entendimento, apontando somente na direção das consonâncias; também aponta para as multissonâncias e dissonâncias. Isto é, as relações dialógicas são espaços de tensão entre enunciados, que não apenas coexistem, mas se tencionam nestas relações.

Stam (1992) comenta que, para Bakhtin, a linguagem é um campo de batalha social, o local onde os embates políticos são travados, tanto pública quanto intimamente. As palavras figuram em meio a diferentes entonações sociais. Uma palavra, sendo pronunciada por diferentes sujeitos (um camponês, um operário, um intelectual, ou um empresário), não é a mesma palavra.

Da diversidade e dinamicidade de enunciados (orais e escritos) suscitam os diferentes gêneros da enunciação, discursivos textuais que, por serem oriundos das relações sociais, sofrem, incessantemente, influência das transformações que ocorrem na sociedade. Eles respondem às necessidades e intenções comunicativas do sujeito em diferentes esferas sociais. Conforme Bakhtin (1997, p. 284), “uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico”.

Como Bakhtin não discute apenas o discurso cotidiano, mas o discurso artístico, ele distingue os gêneros em discursivos primários e secundários. Conforme o autor,

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano [...] e as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários [...] (BAKHTIN, 1997, pp. 179-180).

Assim, os discursivos primários acontecem no âmbito da comunicação cotidiana, que pode ocorrer em casa, na praça, na feira ou no ambiente de trabalho. São considerados simples e resultam da troca verbal espontânea. Já os secundários são produzidos com base em códigos culturais elaborados, sendo considerados complexos e não espontâneos. São determinados por dimensões específicas da comunicação, materializam-se em romances, textos científicos e jornalísticos, discursos políticos, entre outros. Os gêneros artísticos são considerados secundários por Bakhtin. A canção, portanto, é um gênero secundário.

Faz-se apropriado observar que os enunciados do cotidiano e os enunciados artísticos têm um chão comum, estão ambos na corrente da comunicação sociocultural e têm uma dimensão axiológico-social em sua comunicação.

Para Faraco (2009), o universo da cultura é intrinsecamente responsivo, pois se move como se fosse um grande diálogo. Para este autor, o sujeito nasce e se constitui em meio à dialogização. É nessa atmosfera heterogênea e de múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica que o sujeito constitui-se discursivamente. Portanto, enunciados emergem da multidão das vozes interiorizadas como respostas, ativas que são, no diálogo social.

Para Stam (1992), toda produção cultural fundada na linguagem é um texto. E o texto dialoga com o *outro* autor, o *outro* leitor e o *outro* intertexto.

O discurso das canções de Pedro Raymundo alcança diálogos no intuito de simular a *realidade* e a cultura cantada em seus versos enunciativo-discursivos. Em suas obras, o dialogismo acontece no momento em que se recorre a outras leituras, outros textos já existentes como fatores de construção de sentido. Ainda do ponto de vista dialógico, entende-se que as canções são concretizadas pelos artistas que a produziram, mas somente vão se completar com a participação das outras pessoas (leitor/ouvinte) que com elas se relacionam.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CULTURA

As relações dialógicas decorrentes da linguagem levam à atividade da cultura. O termo *cultura* vem, ao longo do tempo, adquirindo vários sentidos, principalmente no que diz respeito a sua relação com a sociedade.

Para Cevasco (2003), cultura, do latim *colere*, significa cultivar, habitar, cultuar, cuidar, tratar bem, prosperar. Para a mesma autora, foi a partir do Renascimento que se atribuiu ao termo uma analogia entre o cultivo natural e um desenvolvimento humano. A autora ainda observa que, no século XX, a ideia de cultura passa a ser entendida como um conjunto de valores, crenças, costumes, artefatos e comportamentos com os quais os seres humanos participam do mundo, bem como o interpretam e o transformam. Pode-se dizer, também, que cultura é um modo de vida característico de determinada sociedade.

Eagleton (2005) observa que o conceito de cultura, etimologicamente falando, deriva do conceito de natureza: “se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz” (EAGLETON, 2005, p. 11). Portanto, sugere a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós, havendo também uma dimensão construtivista, sendo que essa matéria-prima precisa ser elaborada de forma humanamente significativa. A palavra cultura implica uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade.

Cabe observar que os meios culturais que usamos para transformar a natureza são eles próprios derivados dela. Para o autor, a natureza é sempre, de alguma forma, cultural; então as culturas são construídas pelo contato com o trabalho. Assim, as construções que formam uma cidade são tão naturais quanto a natureza rural é cultural. Os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, também não são esses ambientes “pura argila para automoldagem arbitrária daqueles” (EAGLETON, 2005, p. 14).

Conforme Eagleton (2005, p. 15), “como cultura, a palavra natureza significa tanto o que está ao nosso redor quanto o que está dentro de nós”; desta forma, “se ela celebra o eu, ao mesmo tempo o disciplina, estética e asceticamente”. A natureza humana precisa ser cultivada, como se fôssemos a matéria-prima em nossas próprias mãos.

Os valores culturais não são espontâneos, mas decorrem das relações sociais. Do ponto de vista sociológico, não existiria nenhuma comunidade, ou seja, vida em sociedade, a não ser pelos padrões culturais existentes nessa sociedade. Para Caldas (2008), os padrões culturais são formas relativamente homogêneas e socialmente aceitas de pensamentos,

sentimentos e ações. Um padrão cultural resulta da interação social e exerce função de preservar uma forma de organização.

Eagleton (2005) observa que Raymond Williams (1976) investigou parte da complexa palavra cultura, diferenciando três sentidos principais. Primeiramente, a palavra significou *civilidade*. Depois, *civilização*, termo francês relativo a costumes e moral, que significa a vida como a conhecemos, mas também sugere que ela é superior ao barbarismo, um desenvolvimento total e social da personalidade. Neste sentido, a cultura exige certas condições sociais, e já que essas condições podem envolver o Estado, pode-se dizer que ela também tem uma dimensão política. Por fim, os alemães, usando o termo francês *culture*, passam a interpretá-la como o nome da crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo e, com essa teoria, o termo põe em questão o sentido de vida organizada em sociedade. Entretanto, se a cultura deve ser uma crítica efetiva, ela precisa manter a sua dimensão social, e não tornar a ter o seu antigo sentido de cultivo individual. Segundo Eagleton (2005, p. 37), “os três sentidos de cultura não são facilmente separáveis”.

A cultura designa os significados comuns (signos ideológicos) a uma sociedade humana, seus modos de vida usuais, e também a sua produção artística e intelectual. A vida em sociedade acontece nas relações entre eu e o outro. Os seres humanos interagem através da linguagem que, conforme os estudos de Bakhtin, é dialógica. A cultura suscita da atividade da linguagem, portanto, o universo da cultura se move como se fosse um grande diálogo. Por isso, domínio cultural não deve ser visto como uma espécie de todo espacial ou monossêmico, mas precisa ser entendido como existindo sempre na intersecção de múltiplas fronteiras.

Sociedade e cultura são inseparáveis, mas não são termos sinônimos. As culturas humanas são múltiplas, diferentes. Toda sociedade humana é também cultural, mas nenhuma sociedade atua de forma idêntica às demais. A sociedade é dinâmica, sujeita a transformações; portanto, ao longo da história, pode preservar, criar e/ou substituir valores e padrões que (trans)formam a cultura vivida no cotidiano.

Cabe observar que as pessoas não se limitam apenas a reproduzir os valores e padrões culturais estabelecidos pela sociedade. Por mais que cultura e sociedade integrem uma a outra, não se pode negar a individualidade do sujeito. A ideia de cultura, conforme Eagleton (2005, p. 21), “é assim, tanto pessoal quanto social, a cultura é uma questão do desenvolvimento total e harmonioso da personalidade, mas ninguém pode realizar isso estando isolado”.

Para Cevasco (2003), em especial a partir da década de 1960, o termo cultura se disseminou e reuniu mudanças na organização social de um mundo conectado pelos meios de comunicação de massa. Conforme a autora,

“Viva a diferença” e “abaixo o universalismo” parecem ser as novas palavras de ordem em uma época em que se convencionou chamar pós-moderna, como se tudo tivesse ultrapassando o contemporâneo. Nesse novo momento, a Cultura, com maiúscula, é substituída por culturas no plural. O foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais (CEVASCO, 2003, p. 24, grifos da autora).

A partir de então, entende-se que a cultura é uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares.

Em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Hall argumenta que, no mundo dito pós-moderno, o sujeito, que vivera como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto por várias identidades, às vezes até contraditórias. Assim como os sistemas de signos representacionais da cultura se difundem e se multiplicam, somos defrontados com identidades híbridas, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente.

Consoante esta visão, a cultura passa a ser o universo da escolha, da seleção e da opção e, portanto, identitária.

De acordo com Campbell (2007), na sociedade moderna, a sociedade de consumo², a identidade do sujeito está relacionada ao que ele consome. O autor observa que, em jornais e revistas (o que hoje é mais comum em redes sociais de internet), quando alguém procura se relacionar com outro e para isso precisa mostrar sua identidade, acaba se definindo pelos seus gostos e desejos, pelo que consome. Para o mesmo autor, os termos mais comuns são os que definem gostos pelas artes, música, literatura, comida, bebida e o que se faz como lazer. Para Stam (1992, p. 28), “nossa identidade forja-se no intercâmbio de linguagem com os outros, à medida que começamos a nos ver através dos olhos de outros”.

Hall (2006) entende que, no mundo moderno, nascemos e crescemos em meio a *culturas nacionais imaginadas*, e estas se constituem entre as principais fontes de identidade cultural. A nacionalidade é um conjunto de representações, características da cultura de um povo que permite reconhecê-lo, diferenciá-lo dos demais. A formação da ideia de uma nação

²Jean Baudrillard caracterizou a sociedade moderna (ou pós-moderna) como a “Sociedade de consumo” (BAUDRILLARD, 2007).

ocorre através do compartilhamento de sentidos, de narrativas produzidas pelas culturas nacionais. Consoante o autor, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 2006, p. 59).

A cultura é plural, diferencia nações, mas também há diferentes culturas dentro de uma única nação. O próprio sentido do termo cultura serve para realçar a diferença. Primeiro uma identificação nacional, as diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas. Segundo Hall (2006, p. 49, grifo do autor),

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas.

O homem, o espaço, os usos e costumes – e sua relação com o tempo em que se vive – de cada região do país, apontam para diferentes culturas dentro da própria nação. Nosso país forma uma nação híbrida, pois é formado pelo choque e convívio de diversas culturas. O hibridismo ocorre sempre que diferentes civilizações entram em conflito, em combinação ou em síntese.

Bhabha (1998) entende nação pensando justamente nas suas diferenças, privilegiando suas relações, seus conflitos sociais, suas minorias, seus grupos excluídos.

Em *O local da cultura*, Bhabha (1998) discorre sobre diversidade cultural e diferença cultural. Para tratar de questões ligadas à cultura, prefere este último termo. A diversidade cultural é uma categoria, enquanto a diferença cultural é um processo. Para o autor, a diversidade cultural abrange um universo de coisas, enquanto a diferença cultural representa melhor como enunciados são criados para promover a legitimação de determinadas culturas em relação a outras.

Bhabha ainda assevera que

A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto do conhecimento empírico – enquanto a diferença cultural é o processo da enunciação da cultura como “conhecível”, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Se a diversidade é uma categoria da ética, estética, ou etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e

autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (BHABHA, 1998, p. 63, grifo do autor).

Desta forma, a diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais previamente dados, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade.

A sociedade é formada por entre lugares, mesmo que subjetivos. Destes entre lugares originam-se signos de identidade que definem a própria ideia de sociedade. Aqui, reporta-se mais uma vez aos estudos de Bakhtin sobre linguagem e sua relação com a cultura. É neste meio que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.

As discussões sobre diferença cultural tendem a ser conflituosas, pois podem confundir definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Vale ressaltar, mais uma vez, que nenhuma cultura é unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do eu com o outro. A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade.

As diferenças culturais mencionadas por Bhabha (1998) não podem ser pré-definidas como o reflexo de traços culturais ou étnicos de tradição, mesmo que a tradição seja uma forma parcial de identificação. Consoante o autor, não há identidade original ou tradição recebida, pois, ao reencontrar o passado, outras temporalidades culturais incomensuráveis são introduzidas na invenção da tradição; trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição.

De acordo com Bhabha (1998), o conceito de diferença cultural concentra-se no problema da ambivalência da autoridade cultural: a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação. E é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no conceito e no momento da enunciação.

Com o objetivo de analisar o processo de subjetivação desenvolvido através do discurso do estereótipo ambivalente e da discriminação, Bhabha (1998) menciona o discurso colonial, que é político. Em *O local da cultura* (1998), o autor apresenta uma discussão sobre o sujeito colonizado e o colonizador, levantando questões sobre como ocorre a construção do discurso de poder, que garante a dominação e superioridade de um povo sobre outro.

Alteridade é a concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e interdepende de outros indivíduos. O autor afirma que, no discurso colonial, está presente o conceito de fixidez como elemento importante na construção ideológica de alteridade.

O colonialismo é analisado por Bhabha (1998) como o poder de significação, persuasão e unanimidade que determinada cultura (principalmente a europeia) tem sobre outras culturas, como se fosse a mais correta ou a única existente. Para o autor, o processo colonial evoca a perspectiva do outro na conexão com o conceito de alteridade intimamente ligado a uma construção da identidade do sujeito.

A memória constante das significações colonialistas traz, de forma fantasmagórica, a naturalização dos sujeitos. Através de um discurso que exalta um povo, uma raça, valores são repassados de geração em geração. Tudo o que está fora desse contexto é desconstruído, repudiado e mal visto. Assim, temos a criação de estereótipos que fixam uma ideia negativa a respeito do outro, do que não está classificado dentro dos padrões sociais requeridos. O que se nega não é somente representações simbólicas da vida cotidiana dos sujeitos, mas a negação da própria intencionalidade da alteridade. O estereótipo reconhece e recusa a diferença. Ele impõe um enquadramento, uma classificação que não corresponde, muitas vezes, à realidade social.

As discussões de Hall (2006) acerca da cultura nacional e das diversas culturas que compõem uma nação, e de Bhabha (1998), que privilegia o *diferente*, as minorias, desmistificam o conceito de globalização.

O termo *globalização*, de certa forma, implica *unificação*, *universalismo*. Por vezes, acredita-se que as identidades regionais, as tradições, seriam substituídas por identidades únicas, universais. Contudo, para Hall (2006), não se vê, na sociedade moderna, uma cultura globalizada. Conforme o autor,

Tanto o liberalismo quanto o marxismo, em suas diferentes formas, davam a entender que o apego ao local e ao particular daria gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais; que o nacionalismo e a etnia eram formas arcaicas de apego – a espécie de coisa que seria “dissolvida” pela força revolucionadora da modernidade. De acordo com essas “metanarrativas” da modernidade, os apegos irracionais ao local e ao particular, à tradição e às raízes, aos mitos nacionais e às “comunidades imaginadas”, seriam gradualmente substituídos por identidades mais racionais e universalistas. Entretanto, a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do “global” nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do “local” (HALL, 2006, p. 97, grifos do autor).

Nem global, nem local; assim como não há cultura unificada, universal, também não há culturas exclusivamente locais, regionais, que não dialogam com outras culturas. Entende-se que a cultura brasileira é plural, híbrida; as diferenças regionais e étnicas, no Brasil, são acentuadas. No entanto, as próprias culturas regionais foram/são influenciadas por outras culturas, de outros estados, de outras nações, de outros povos.

3.1 A CULTURA DO SUL DO BRASIL

O homem determina a história ao mesmo tempo em que é determinado por ela. Da vida em sociedade e da história da qual o ser humano participa e determina, suscita a cultura. Conforme já observado, toda sociedade humana é também cultural. Logo, para que se discorra sobre a cultura de determinado povo ou região, é conveniente compreender também sua história. Por isso, considera-se relevante reportar momentos que desenharam a história de Santa Catarina e Rio Grande do Sul e, por conseguinte, contribuíram na formação de sua cultura.

De acordo com Farias (2001), antes mesmo de Cabral ter tomado posse das terras brasileiras em 1500, o Sul do Brasil já pertencia a Portugal e Espanha devido ao Tratado de Tordesilhas³, que definiu as áreas de domínio dos territórios ultramarinos entre estes dois países. Havia muito mais contingente espanhol (presença) no Rio Grande do Sul e português em Santa Catarina.

Quando os portugueses *descobriram* as Terras de Santa Cruz – assim nosso país foi nomeado no primeiro momento – o Sul do país ainda não atraía olhares ambiciosos. Consoante Farias (2001, p. 53),

O sul do Brasil, no início da ocupação do território brasileiro pelos portugueses, foi uma terra de ninguém, com os limites imprecisos e interesses econômicos limitados, em face do desconhecimento, tanto da existência de minerais preciosos, quanto de outros potenciais econômicos da região.

Não apenas o Sul, mas todo o litoral brasileiro definido pelo Tratado de Tordesilhas, só veio a ser conhecido e mapeado no decorrer da primeira metade do século XVI.

³ Assinado em 1494, definia uma linha de demarcação localizada a 370 léguas a oeste do arquipélago de Cabo Verde, de polo a polo. Caberia à Espanha as terras do lado ocidental e a Portugal as do lado oriental (FARIAS, 2001).

Conforme Farias (2001), no início do século XVII acentua-se o interesse pelo Sul do Brasil. Portanto, de forma lenta, mas constante, a partir deste século, o sul passa a ser efetivamente ocupado, consolidando duas grandes rotas de escambo-comércio: a do litoral e a do planalto meridional, conhecida como caminho das tropas.

3.1.1 Santa Catarina

Farias (2001) comenta que os riscos crescentes de invasão por povos europeus frente às possibilidades econômicas extrativas e agrícolas das terras brasileiras, somadas à ambição do povo português, levaram a Coroa Portuguesa a adotar, no Brasil, o Sistema de Capitânicas Hereditárias⁴. Então, assim o Brasil foi dividido, e coube a Pero Lopes de Souza as Terras de Santana, que compreendiam aproximadamente a metade da costa do atual Estado do Paraná e dois terços no atual Estado de Santa Catarina, que era chamado, à época, Terra de Santana.

Segundo Piazza (1970), a ocupação de Santa Catarina, como de todo o Brasil, ocorreu por fatores geopolíticos e econômicos. A terra já era habitada por índios, e vieram os imigrantes europeus, além de náufragos e desertores. Houve uma miscigenação de brancos europeus, negros e indígenas desde o início da ocupação do litoral brasileiro.

Em 1738 cria-se a Capitania Subalterna de Santa Catarina, que tinha sua sede na Vila do Desterro, atual Florianópolis. Tal capitania teve como seu primeiro governante e idealizador o sargento-mor-de-batalha José da Silva Paes. Até então, as terras catarinenses eram pouco habitadas.

Alegando a região estar correndo riscos de invasões e domínio espanhol devido ao baixo índice populacional, José da Silva Paes pede ao Rei de Portugal que enviasse para cá casais das ilhas açorianas. Então, de 1748 a 1756 (após 10 anos), vieram das nove ilhas dos Açores⁵ para Santa Catarina, mais de quatro mil pessoas. A ocupação efetivou-se de São Miguel para o Sul, até Laguna. Fixaram-se aqui os chamados *casais açorianos*. Mais tarde, parte dos casais foi reembarcada para o Rio Grande de São Pedro, atual Rio Grande do Sul. Posteriormente, na promessa de melhores condições de vida, os luso-açorianos também continuaram imigrando em novas arremessas.

⁴ Era um sistema de administração territorial que consistia em dividir as terras em grandes faixas (partes), cuja administração era da responsabilidade de particulares (FARIAS, 2001).

⁵ O Arquipélago dos Açores é uma das Regiões Autônomas da República Portuguesa, cujo povoamento iniciou no contexto da expansão portuguesa dos séculos XV e XVI pelo Oceano Atlântico. Localiza-se ao lado do Arquipélago da Madeira (Idem, Ibidem).

Farias (2001) divide em quatro fases o povoamento efetivo de Santa Catarina: a primeira, do século XVI a 1850 com os exploradores da região e, mais tarde, com a vinda dos casais açorianos; a segunda, de 1851 a 1918, com a vinda dos primeiros alemães, italianos, poloneses, franceses, portugueses, espanhóis e russos, somada a um grande fluxo de migração interna; a terceira, de 1919 a 1966, no desenrolar da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, quando Santa Catarina passava por melhorias socioeconômicas – vale ressaltar que, nesta época, descendentes de italianos, alemães, poloneses, negros e luso-açorianos foram estimulados ao processo de interação interétnico e cultural, daí surgiram novos valores culturais notáveis na gastronomia, trajes, linguagens, costumes e tecnologias de produção, que passaram a ser comuns às diferentes etnias; e a última fase, de 1967 até atualmente, com o surgimento da BR-101, de polos urbanos em crescimento, como Florianópolis, Criciúma, Tubarão e Joinville, e com a força do turismo, principalmente nas áreas litorâneas.

De acordo com Piazza (1970), até 1822 o Brasil era colônia de Portugal e não tinha política imigratória definida. A partir de então, a vinda de imigrantes alemães, italianos, poloneses e de outras etnias contribuiria para integrar social e economicamente o país. As etapas da colonização alemã em Santa Catarina podem ser definidas por vales: por exemplo, em 1850, Blumenau e Itajaí; em 1851, Joinville, e assim por diante. Em 1875 inicia-se a grande imigração italiana para o Sul do Brasil, principalmente Santa Catarina e, em 1880, a polonesa. Assim, Santa Catarina foi se moldando no que pode-se chamar de miscigenação europeia.

Cabe ressaltar que a cultura de Santa Catarina não tem apenas traços europeus. Neste estado, havia escravos registrados, mas estes foram aos poucos diminuindo, pois em Santa Catarina, em tempos de escravatura, não existia exploração agrícola monocultora. Portanto, a contribuição africana, no contexto cultural catarinense, não é acentuada, mas o negro que neste estado viveu como escravo também contribuiu com traços culturais africanos.

Quanto aos índios, muitos foram exterminados no decorrer do Período Colonial, não apenas em Santa Catarina, mas em todo o país. Consoante Farias,

O gigantismo do território brasileiro, associado à reduzida população portuguesa, abriu campo fértil ao espírito guerreiro/conquistador da pequena nobreza portuguesa e sua ambiciosa burguesia comercial, que com seus recursos técnicos e bélicos superiores aos da cultura indígena local, submeteram pela escravidão ou mataram milhares de índios, abrindo os espaços vitais à implantação da cultura ibero-romana nestas paragens da América do Sul (FARIAS, 2001, p. 54).

Portanto, as marcas da cultura indígena em terras catarinenses são pouco ponderáveis, mas existentes.

Santa Catarina apresenta traços culturais alemães, italianos, luso-açorianos, enfim, traços advindos de várias etnias. É como se cada comunidade/município fosse se moldando culturalmente de acordo com o país de origem dos primeiros habitantes. Observa-se que as tradições do país de origem são conservadas em alguns municípios, de forma notável naqueles que descendem de italianos e alemães.

Mesmo os ítalo-germânicos sendo numericamente dominantes em Santa Catarina, a herança cultural luso-açoriana é expressivamente forte. Em conformidade com Farias (2001, p. 641):

Os portugueses procedentes do arquipélago dos açores, que chegaram em massa ao semi-ocupado sul do Brasil, em meados do século XVIII, mais de 6.000 indivíduos, quase igual ou toda a população branca moradora na região, foram os grandes responsáveis pela introdução, de forma consistente, da cultura lusitana, assegurando a permanência destes valores culturais por mais de 200 anos, de forma quase intocável.

A cultura de uma região resulta da combinação de elementos que representam para o povo fundamentos do seu ser, saber e saber fazer. Neste conjunto reúnem-se a religiosidade, o imaginário, as relações com a natureza e os sentimentos.

Farias (2001) afirma que, no sul do Brasil, principalmente entre os açorianos, desenvolveu-se um conjunto de valores que possibilitou a convivência harmoniosa entre a Igreja e o povo, ainda que, para isso, precisasse existir tolerância recíproca no decorrer dos tempos. Deste fato destaca-se a presença marcante de festas e procissões religiosas na cultura catarinense. O culto ao Senhor dos Passos, que atrai muitas pessoas a Imaruí e a outras cidades catarinenses, é um exemplo importante. As Festas Juninas, em homenagem a São João, São Pedro e Santo Antônio, são exemplos de festas religiosas, e realizavam-se nas feiras, em volta de fogueiras, quando se dançava cantorias e se realizava os tradicionais casamentos na roça. Hoje em dia realizam-se nos salões comunitários ou nas praças das cidades, ao redor das igrejas.

Destacam-se, na cultura catarinense de base açoriana, também os folguedos: Boi-de-mamão, Malhação de Judas, Terno de Reis, entre outros.

Os luso-açorianos dedicaram-se aqui à agricultura de subsistência e à pesca, e também trabalharam com engenhos de farinha. A mandioca era um dos alimentos mais cultivados. Em épocas produtivas para a pesca, os agricultores deixavam as atividades de

engenho para fazer estoques de peixe-seco. O peixe frito com pirão de farinha de mandioca é típico açoriano. Trouxeram para o Brasil, ainda, diversas espécies de uvas, laranjas de diferentes espécies, além do trigo e da cevada que, por condições climáticas, destacam-se no Rio Grande do Sul. O milho e o café também fazem parte da gastronomia açoriana.

Das expressões humanas, além de apresentarem marcas identificáveis no contexto histórico-geográfico e cultural dos povos, é a arquitetura que mais perpassa o tempo. Nas cidades litorâneas e em sítios históricos de Santa Catarina são comuns construções de base luso-açorianas.

Algumas brincadeiras como o Pião, a Amarelinha, o Esconde-esconde, o Pega-pega, entre outras, são de origem açoriana.

O artesanato distingue-se principalmente com o crochê, tricô, engrenagens de engenho, cangas de boi, balaios e cerâmicas utilitárias e decorativas.

Literaturas populares como o Pasquim, Cantos, Trovas, Causos e Décimas também foram cultivados em terras catarinenses com a vinda dos luso-açorianos, e perpassados de geração em geração.

Quanto às músicas e danças, destacam-se os bailes. Cabe observar que, consoante às pesquisas de Farias (2001), dança difere de baile. Na dança, que é mais séria, a música desenvolve um papel secundário, auxilia no desenrolar da coreografia. No baile, que é para divertimento, a música comanda a coreografia. A dança utiliza todo um figurino, o baile é a paisana. O fandango (que pode ser entendido também como um conjunto de danças açorianas e, por vezes, hispânicas) é uma dança de passos rápidos e sapateados. De origem portuguesa, foi reproduzida em Santa Catarina por volta da década de 40 em bailes e encontros nas casas de família, ao som de instrumentos como o acordeom, o pandeiro e a rebeca, violão e cavaquinho.

Conforme Costa (2003), em Imaruí, terra do artista Pedro Raymundo, há a presença da cultura indígena, mas principalmente a portuguesa vinda dos Açores, pois a comunidade já foi parte do município de Laguna, onde aportou boa parte dos casais açorianos.

De acordo com as pesquisas de Costa (2003) publicadas em seu livro *Imaruí do Senhor dos Passos*, os primeiros habitantes da região que hoje é chamada de Imaruí foram os índios Carijós, do grande tronco tupi-guarani, que residiam em terras imaruenses antes mesmo de o Brasil ser oficialmente *descoberto*. Os sinais da presença indígena na região estão nos sambaquis, nome indígena que, consoante Costa (2003), significa *monte de conchas*. No litoral catarinense encontram-se os maiores sambaquis catarinenses. Segundo Costa (2003), cada sítio arqueológico é uma página da pré-história. O próprio vocábulo Imaruí pode ter sua

origem etimológica na língua indígena, pois vem de *maruim*, nome dado a um pequeno mosquito que infestava a região. Para o mesmo autor (2003), alguns historiadores observam que a denominação dada aos índios Carijós não é científica, mas é válida por serem encontradas em documentos históricos referentes aos índios que povoaram o litoral catarinense.

Os Carijós expressavam-se artisticamente na produção de utensílios domésticos e ornamentos corporais, bem como na produção e manuseio do arco de flechas e de instrumentos musicais e danças.

Segundo Farias (2001), a primeira descrição feita da região Sul do Brasil, dos índios que aqui habitavam e sua cultura foi feita em 1504 por um aventureiro francês chamado Binot de Gouneville, que ficou por estas terras por oito meses, enquanto seu navio, o *Explorer*, era consertado. Assim escreveu Gouneville (apud FARIAS, 2001, p. 55):

De pele mais clara, viviam seminus ou em nudez total, adornavam-se de peles e penas trançadas atadas na cintura. Habitavam choças de palhas. Reuniam-se em grupos chefiados por um líder. Sua alimentação era baseada na pesca, agricultura, caça, tubérculos e frutas da terra. Sua plantação era rudimentar, feita no sistema de coivaras, onde se queimava o mato, usando a cinza como adubo. Cultivavam o milho, a mandioca, a batata e o inhame. Usavam como armas de ataque e defesa o tacape, a zarabatana, o arco e flecha. Trançavam cestos, redes e esteiras. Seus objetos de uso diário como facas, machados, pontas de flechas, lanças, panelas, urnas funerárias, alguns de rara beleza, eram na maioria de pedra, osso ou barro.

Contudo, os índios acabaram sendo banidos completamente da região. Conforme Costa (2003), verdadeiras caçadas levaram quase toda a população como escravos para fazendas de São Paulo e do Paraguai.

Citamos aqui algumas manifestações culturais catarinenses – e de forma especial as de base açoriana, por predominarem nas terras de Pedro Raymundo, Laguna e Imaruí. Estas, associadas a manifestações culturais de outras etnias, formam o todo cultural plural catarinense.

3.1.2 Rio Grande do Sul

De acordo Farias (2001), o Tratado de Tordesilhas tornou as terras americanas das costas do Oceano Pacífico propriedade exclusiva dos espanhóis. No que se referia à costa Atlântica da América do Sul, desde logo se estabeleceram dúvidas quanto ao local da linha demarcatória imaginária. Rio Grande do Sul, o estado mais meridional do Brasil faz parte, portanto, de uma história de confrontos, principalmente entre os impérios português e

espanhol, que visavam, dentre os principais motivos, à aproximação do estuário do Rio da Prata.

Antes de atrair olhares portugueses e espanhóis, estas terras eram habitadas por índios guaranis, tapes, charruas e minuanos há séculos.

Segundo Farias (2001), no Período Colonial, o atual Rio Grande do Sul foi inicialmente povoado pelos jesuítas espanhóis⁶, que fundaram os Sete Povos das Missões, com algumas reduções, como Tapes e São Miguel. Mas estas terras, que pertenciam ao domínio espanhol, foram, a partir do século XVII, sendo povoadas e tomadas por portugueses e bandeirantes⁷. Cabe ressaltar que o gado foi introduzido nas missões pelos jesuítas para que o alimento fosse garantido. Com o ataque dos bandeirantes às missões, houve a dispersão do gado.

Conforme Farias (2001), antes mesmo de os casais açorianos de Desterro e Laguna migrarem para o litoral das atuais terras sul-rio-grandenses (como plano de conquista do território espanhol), lagunistas e paulistas já vinham descendo, ocupando as terras junto ao litoral e as encostas da serra, preando e invernando o gado, formando estâncias.

Assim a história foi se moldando, com invasões e tomadas, tanto de portugueses quanto de espanhóis. Portugueses entravam em terras espanholas e espanhóis em terras portuguesas (de forma pacífica ou não). Por isso, em 1750, com o intuito de cessar as disputas e definir os limites entre as duas colônias, Portugal e Espanha firmaram o Tratado de Madri⁸, que resultou na limitação das fronteiras entre Santa Catarina, Rio Grande do Sul e países vizinhos.

De acordo com o novo tratado, o povoamento das missões deveria deixar suas reduções. Coordenados pelos jesuítas, os índios resistiram, e essa resistência culminou em uma batalha, na qual Portugal e Espanha uniram-se contra os índios. Esta batalha é entendida por muitos historiadores como um massacre.

A fase de ocupação inicial do território sul-rio-grandense (luso-hispânico-indígena) foi completada a partir de meados do século XIX, com a introdução de enormes contingentes de italianos, alemães e outras etnias, que reforçaram populacionalmente as

⁶ Jesuítas portugueses tiveram tentativas de catequese na região anteriormente, mas sem sucesso (FARIAS, 2001).

⁷ Eram vicentinos (da Capitania de São Vicente, atual São Paulo) que buscavam minerais e produtos de fácil transporte, como couro de animais e peixe seco, e mão de obra escrava indígena (Idem, Ibidem).

⁸ Substituiu o Tratado de Tordesilhas. Este tratado seguia a seguinte regra: quem possui de fato, devia possuir de direito (Idem, Ibidem).

comunidades litorâneas e se embrenharam para os fundos dos vales, subindo progressivamente para a região do planalto.

É apropriado ressaltar a formação da região dos Pampas⁹, de onde se originaram os gaúchos¹⁰. Para Marrero (2006), os gaúchos, homens marcados por uma visível unidade cultural¹¹, são descendentes principalmente da mistura entre índios e espanhóis.

Para Lessa (1985), o gaúcho veio de uma casta favorecida pelo boi (campos de criação), que lhe garantia a subsistência; e pelo pingo (cavalo), que lhe conferia a mobilidade. Originalmente eram índios errantes (tapes, charruas, minuanos, jarros) acrescidos de índios egressos das missões, desertores de quartéis e aventureiros de Laguna, Corrientes, Curitiba, Buenos Aires e Montevideú, em um processo de acelerada mescla sanguínea com mulheres que se apresentavam em seu caminho. Pelo viver despreocupado, de gáudio ou gozo, deram-lhe os espanhóis inicialmente o nome de *gaudérios*. Depois, colonos das Ilhas Canárias trazidos para Montevideú passaram a chamá-los de *guanches*, nome que lá definia os habitantes autóctones. Com o tempo, novos e divergentes nomes de etimologias diferentes foram dados a estes que, por fim, vieram a ser conhecidos como gaúchos.

Conforme Marrero (2006), os gaúchos, associados a atividades pastoris, possuem como herança ibérica o cavalo e a faca, que servia de arma, e era o único instrumento de trabalho para o abate do gado e a preparação do couro. Dos nativos americanos (charruas e minuanos, por exemplo) vieram as boleadeiras, o poncho, o mate e o chiripá¹², assim como diversos objetos de couro que fazem parte dos utensílios e indumentária tradicional gaúcha, além da técnica de dominar o cavalo. À sua linguagem, o gaúcho incorporou elementos indígenas, mesclando-os ao português e ao espanhol.

A origem da bombacha difere no imaginário popular do Rio Grande do Sul. Uma versão conveniente é de que esta indumentária é de origem turca, e veio para a América do Sul com os ingleses, que as venderam para os soldados na Guerra do Paraguai. Outra versão, a

⁹ Área geográfica extensa que sobrepõe os limites de fronteiras dos países da região – Brasil, Argentina e Uruguai (MARRERO, 2006).

¹⁰ Neste contexto, refere-se ao conceito cultural – dos gaudérios do Pampa – e não ao gentílico sul-rio-grandense (Idem, Ibidem).

¹¹ Pareciam constituir uma sociedade sem mulheres (LESSA, 1985).

¹² Peça de roupa usada por índios cavaleiros, feita de algodão, que possibilita maior movimento das pernas sobre o cavalo (MARRERO, 2006).

mais aceita do ponto de vista cultural, é que a bombacha veio da Península Ibérica com os espanhóis¹³.

É conveniente mencionar que, conforme Marrero (2006), também há gaúchos (no sentido cultural, não no sentido gentílico) espalhados por Santa Catarina e Paraná.

Um aspecto cultural notável no Rio Grande do Sul é a forte presença do que Lessa (1985) viria a chamar de nativismo, um sentimento que procura valorizar a cultura local. Os aspectos nativistas sul-rio-grandenses são exaltados principalmente na figura mítica do gaúcho, também conhecido como monarca das coxilhas, e de seus costumes.

Segundo Marrero (2006), ainda que o Rio Grande do Sul tenha uma notável diversidade interna (tradições alemãs e italianas, por exemplo), existe uma tendência a associar os habitantes sul-rio-grandenses à figura clássica do gaúcho dos Pampas. Com isso, os elementos campeiros e a indumentária do homem típico gaúcho, acrescidos do culto ao local e ao passado (principalmente no intuito de resgatar a figura tradicional do gaúcho dos Pampas) culminam no que poderíamos denominar nativismo gaúcho.

No imaginário sul-rio-grandense, desde as primeiras fases de povoamento, já havia fatores de predisposição do que Lessa (1985) denominava nativismo: as atividades pastoris, a saliência do militarismo/heroísmo¹⁴, o fogo comunitário e o solidarismo da roda de chimarrão, por exemplo. Conforme Lessa (1985, p. 27):

Conquanto ainda muito jovem, e em pleno processo de formação inicial de sua cultura, já apresentava o povo continentino (natural do continente do Rio Grande) alguns aspectos bem diferenciados. Estes resultavam, por certo, de fatores locais como a situação geofísica – 30 graus de latitude marcando o encontro das massas polares com as massas tropicais –, a lida em torno do gado e do cavalo, a proeminência do militarismo como contingência das guerras de fronteira, e assim por diante.

Lessa (1985) ainda observa que, naquela região, o culto ao local já havia sido notado por volta de 1820 por Saint-Hilaire¹⁵. O naturalista já estranhava que, apesar da língua em comum e da mesma origem histórica, os gaúchos se distanciavam dos paulistas, mineiros e açorianos do litoral catarinense. Eles eram arraigados à sua terra natal, sabiam que fora dela

¹³ Neste caso, a bombacha tem origem árabe, pois foi inserida na Península Ibérica com as invasões dos mouros. Para o autor, os colonizadores espanhóis e portugueses que no sul estiveram, traziam consigo uma carga genética e cultural muito influenciada pela miscigenação árabe. Por consequência da colonização, os gaúchos também herdaram características que remetem a este passado (ORNELAS, 1999).

¹⁴ Sentimento sobrevivendo das batalhas que figuram a história de formação do estado (LESSA, 1985).

¹⁵ Viajou pelo Brasil alguns anos e possui escritos importantes sobre as paisagens e os costumes brasileiros (Idem, Ibidem).

seriam obrigados a renunciar ao hábito de estar sempre a cavalo e em parte alguma encontrariam tamanha abundância de carne.

3.1.3 Nativismo

Consideramos o nativismo um sentimento arraigado ao local, ao regional. No entanto, ressalta-se que *nativismo* não é a única expressão que surge para denominar este sentimento, e não é uma característica cultural presente apenas no Rio Grande do Sul. Observa-se que, por possuírem como principal característica o apego aos valores naturais e culturais de determinada região, o *nativismo* associa-se e, por vezes funde-se, por exemplo, ao *regionalismo*.

Moreira observa que há sentimento nativista/regionalista sempre que “a terra assume para o homem, a natureza de elemento matriz: ela é a mãe, de onde decorrem seus atributos telúricos” (MOREIRA, 1982, p. 87). Há nativismo/regionalismo quando os aspectos locais de qualquer região são trazidos à cena.

O nativismo/regionalismo destaca-se nas artes em diferentes momentos. Na literatura já era característica da cantiga de amigo, no período medieval, o apego à natureza, ora aparecendo como ambiente, ora como confidente da mulher apaixonada. No Brasil, nos poemas produzidos durante o período literário denominado Arcadismo já havia culto à natureza, ao bucólico, às lides pastoris.

No entanto, o nativismo destaca-se com mais ênfase no Romantismo. Neste movimento, aspectos locais de várias regiões brasileiras passaram a ser exaltados. Esses aspectos envolvem componentes geográficos, históricos e culturais.

Conforme Tavares (1974), o nativismo decorrente das tendências nacionalistas constitui feições constantes na obra do artista romântico. Gonçalves Dias na poesia e José de Alencar na prosa, por exemplo, foram buscar, no habitante primitivo, o idealismo nativista, cingindo todo o horizonte da pátria na reconstituição do passado e pintura do presente, detendo sua atenção nos pontos característicos do vasto território brasileiro. No Romantismo, o nativismo é o sentimento autêntico do amor a terra. O escritor/poeta romântico deixava-se fascinar pela natureza e pelo que ela tem de exótica. A natureza, para o escritor/poeta romântico, significa e revela, é representativa do pitoresco e da cor local.

O movimento modernista (desde o Pré-modernismo) trouxe à literatura brasileira o conceito de modernidade artística: defendia a liberdade formal e veiculava uma concepção crítica da realidade do país. Na crítica do Modernismo, o pitoresco e a cor local também eram

trazidos à cena através do regionalismo. Assim, o Modernismo segue a tendência regionalista com características similares à nativista.

Cabe observar que, mesmo com o surgimento de novas tendências, as artes mantêm pontos de contato com tendências anteriores, existindo uma continuidade artística. Assim acontece com a literatura regionalista no Modernismo, que prossegue da literatura nativista do Romantismo. No período romântico, o herói era o índio e, depois, no Modernismo, veio a ser substituído pelo sertanejo, o cangaceiro e o gaúcho, por exemplo.

No Modernismo, o regionalismo literário é bem representado na série *O Tempo e O Vento*, de Érico Veríssimo. A partir das três obras que compõem a série, *O continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961), Veríssimo narra a formação do Estado do Rio Grande do Sul através das famílias Terra, Cambará, Caré e Amaral. A série remonta o passado histórico do Estado, ressaltando o homem, o espaço/lugar e o tempo como formadores da história e cultura de um povo. *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, que trata da Guerra de Canudos, no interior da Bahia, também pode ser definido como literatura regionalista. Sua obra, que traz à cena o sertanejo e seus costumes, também expõe a terra (especialmente suas características naturais) e o homem como produto do meio e do momento histórico (relacionando a terra e o homem também ao tempo).

Toda obra de arte é nativista/regional quando tem como pano de fundo o local, ou parece provir intimamente desse fundo. Sua substância vem do natural e das características que a diferem de outra localidade. Pode-se inferir que há nativismo/regionalismo nas obras de Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, por exemplo, pelo apego ao lugar e ao homem do lugar, do tempo em que a obra foi criada.

Não somente na literatura e na pintura, mas também na música, o nativismo/regionalismo está presente. Conforme Lopes (2013), através do rádio, Pedro Raymundo mostrou o estilo nativista/regionalista gaúcho para o Brasil. O compositor, cantor e instrumentista catarinense trouxe para sua música elementos representativos da terra e do homem sulino de seu tempo.

Nas artes, em especial na literatura, o termo regionalismo é mais comum (exceto no período literário denominado Romantismo). No Rio Grande do Sul, a expressão *nativismo gaúcho* associa-se e funde-se à expressão *regionalismo* e, até mesmo, ao *tradicionalismo*

gaúcho. É apropriado ressaltar que o termo *nativismo* veio à cena com mais ênfase a partir do surgimento da *música nativista*¹⁶.

São características do nativismo gaúcho, segundo Lessa (1985), o culto à terra (ao local), principalmente no que diz respeito aos aspectos naturais; o culto ao passado, constantemente acompanhado do sentimento de nostalgia; e o *viver* do homem *da terra* (usos e costumes que emanam do homem). No sul, em relação à cultura que emana do homem, evidenciam-se as lides campeiras, as atividades guerreiras, a narração de causos na roda de chimarrão, o viver telúrico em um espaço definido e demarcado com rigor, e o constante contato com as tradições gaúchas, no sentido cultural do termo.

¹⁶ Ver capítulo 4 (subcapítulo 4.2.2) desta dissertação.

4 SOBRE A ARTE

Desde sempre o ser humano busca expressar-se através da arte, sendo ela uma representação da vida. Conforme Gombrich (1999), arte é expressão e supre a necessidade do homem de conservar e registrar sua história, ideias e sentimentos.

A arte é promotora do diálogo e ocorre em meio às manifestações e interações sociais. Para Coelho (1976), arte é linguagem, pois toda expressão artística é vista como um fenômeno expressivo, como linguagem específica. Em outras palavras, um fenômeno que busca expressar uma experiência em termos de cor ou movimento, de harmonia ou de impacto; de visualidade ou de sons, dependendo da matéria utilizada como expressão.

Estética é a ciência do belo ou a filosofia da arte. Consoante Tavares (1974), deriva de um termo grego que significa sensação. Por vezes, a arte é dividida em utilitária (dos artesãos) e bela. São belas artes a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a dança, o teatro e o cinema.

A arte destina-se a provocar sentimentos vários e, principalmente, o sentimento do belo. Bosi (1986) afirma que, para a maioria das pessoas, a arte está ligada ao belo, e quando indagadas acerca do que se entende por arte, rapidamente são usados como referência os grandes mestres da Renascença (Leonardo da Vinci, Michelangelo). O mesmo autor ainda destaca que “a visão romântica e renascentista é a que associa a arte ao belo, que por algum tempo esteve ligado à noção de bem” (BOSI, 1986, p. 14). No entanto, para Gombrich (1999), os gostos e os padrões de beleza variam muitíssimo, pois a beleza de uma obra não está simplesmente em seu tema, mas na forma como o artista a faz encantadora.

De acordo com Coelho (1976), ainda que o ideal de beleza seja de caráter subjetivo e varie com os tempos e costumes, todo artista investe mais na possível beleza de sua obra do que, na verdade, na elevação ou utilidade que possa ter.

Atualmente, o conceito de belo é universal; tanto a beleza quanto a arte estão nos olhos de quem as vê. A arte traz três aspectos caracterizadores: ela é produto de um ato criativo; a cada instante ela corresponde às concepções ideológicas da sociedade em que aparece; ela também é universal. A partir daí, pode-se afirmar que toda criação artística constitui um resultado da atividade do homem. A arte pode ser vista ou percebida pelo homem de três maneiras: visualizadas, ouvidas ou mistas (audiovisuais).

Bosi (1986) considera como decisivos do processo artístico três momentos: o fazer, o conhecer e o exprimir. A arte é um fazer, é uma produção. Na antiguidade era vista como um fazer acentuando o aspecto executivo e manual. O romantismo fez com que a beleza

da arte estivesse na expressão. Sendo assim, a arte é fazer, não só no sentido de executar, mas de criar. O artista, enquanto executa sua ação, inventa o que deve fazer e o modo de fazê-lo. O poeta e o músico aparecem no *Ion de Platão*¹⁷ como seres habitados por energias divinas, ou seja, eles possuem o dom da criação artística. No entanto, Bosi (1986) afirma que esta criação traz, em si, um dinamismo expressivo que ultrapassa o modo de ser do artesanato e da indústria mecânica.

Platão (apud BOSI, 1986, p.14) afirma que:

O conceito de criação (poiésis) é muito amplo, já que seguramente tudo aquilo que é causa de que algo (seja o que for), passe do não ser ao ser, é criação, de sorte que todas as atividades que entram na esfera de todas as artes são criações; e os artesãos destas são criadores ou poetas.

Para Bosi (1986), a arte é criação, mas também é conhecimento. Este é o segundo momento do processo artístico. A arte é conhecer, não somente no sentido de que ela passa a realidade, mas no sentido de que nos faz querer e conhecer sobre a verdadeira realidade. A partir deste conceito de arte, devemos entender que o conhecimento peculiar à operação artística é a representação. Desta forma, trabalha-se o conceito de arte como mimesis.

A mimesis da arte é uma ficção tão consumada que dá a impressão de realidade. Segundo Bosi (1986), tanto Aristóteles quanto Platão perceberam, na mimesis, a representação da natureza. Contudo, para Platão, toda a criação era uma imitação, até mesmo a criação divina era uma imitação da natureza verdadeira (o mundo das ideias). Sendo assim, a representação artística do mundo criado por Deus (o mundo físico) seria uma imitação de segunda mão. Desta forma, Bosi (1986) afirma que, para Platão, mimesis é imitação. “Quando alguém, adaptando a própria pessoa como instrumento, tornar o próprio corpo ou voz semelhante ao teu corpo ou à tua voz, essa espécie de maneira ilusionista (ou simulada) se chamará mimesis” (BOSI, 1986, p. 29).

Já Aristóteles, segundo Bosi (1986), via a mimesis como a “imitação de uma ação” que, na tragédia, teria o efeito catártico. Como rejeita o mundo das ideias, ele valoriza a arte como representação do mundo. A imitação tende à recriação e esta não significa o que é, de fato, mas o que pode ser. Assim, a poética tem, por fim, o possível. O homem apresenta-se de diferentes modos em cada gênero poético: na poesia épica, o homem é um ser idealizado; na tragédia, ele exalta suas virtudes; e na comédia, ressalta seus defeitos e vícios.

¹⁷ Ion é um diálogo platônico que discute a poesia, buscando compreender se esta decorre da inspiração divina ou do conhecimento (PLATÃO, 2010).

Para Bosi (1986), não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, mas representar o que poderia acontecer, dizer o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa, mas em narrar; o primeiro, fatos, e o segundo, o que poderia suceder. De acordo com os pensamentos de Aristóteles (apud BOSI, 1986), o historiador escreve sobre o que aconteceu, sobre fatos e pessoas reais, em um tempo e espaço específicos. Enquanto o artista, neste caso o poeta, recria a vida, mostrando como ela poderia ser. Deste modo, para Aristóteles, mimesis é representação.

No entanto, a mimesis não é uma operação idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, é informação que se liga intimamente ao discurso sobre o realismo na arte.

Consoante Bosi (1986), o pressuposto geral de qualquer leitura contextualizada da arte acha-se na ideia de que cada época é qualificada e rica de conteúdos próprios. Assim, as rupturas entre os vários tempos da história envolvem mutações radicais no modo de falar, escrever, cantar e construir. No entanto, a arte não é uma esfera de pura imitação, mas o desejo de transpor as formas, as cores e o brilho do mundo.

Criar, tanto na música quanto na literatura – no fazer poético – é dar vida às imagens e às ideias. É usar a liberdade para animar novos seres que imitem a vida no sentido aristotélico da expressão.

Gombrich (1999) afirma que os artistas se defrontam com a dificuldade de querer admirar a habilidade de representar as coisas tal como as veem. Acrescenta, ainda, que a habilidade com que contribuem para a reprodução fiel do mundo visível é realmente digna de admiração: porém, isso não significa dizer que, se uma obra não traz uma representação fiel, ela seja menos perfeita, pois o artista moderno faz arte criando e recriando à sua própria maneira.

O realismo do século XX propôs-se a construir obras que pudessem atravessar os reflexos da vida presente para se constituírem em projetos de uma realidade futura, afirma Bosi (1986). E não se trata de priorizar temas sociais. O realismo afirma-se como político no momento em que o artista vive a ideia de que arte é conhecimento.

O terceiro e último processo artístico a que Bosi (1986) se refere é a arte como expressão. A ideia de expressão está intimamente ligada a uma força que se exprime e uma forma que a exprime. “A relação constante entre força e forma permite a constituição de um saber que investiga as correspondências entre as expressões corporais e a sua qualidade subjetiva” (BOSI, 1986, p. 50).

Na obra de arte, a relação entre as forças e as formas é dinâmica. É no interior deste movimento que nasce o ato expressivo. Bosi (1986) observa que as mutações da forma devem ser objeto principal do estudioso de arte que seguir a dialética de força interior e expressão. Desta forma, a arte é exprimir, pois passa emoções, expressando o belo ou o feio, importando, assim, o sentimento que ela quer mostrar.

Segundo Gombrich (1999), quando se trata de harmonizar formas, um artista é exigente ao extremo. Ele é capaz de ver o que dificilmente notaríamos. O artista faz verdadeiras transformações com um sem-número de coisas. Ele coloca centenas de matizes e formas que lhe cumpre para equilibrar a obra, até tudo parecer *perfeito* na sua visão.

Gombrich (1999, p. 35) ainda afirma que:

O artista não obedece a regras fixas. Ele simplesmente intui o caminho a seguir. É verdade que alguns artistas ou críticos, em certos períodos, tentaram formular leis para a sua arte; mas sempre se constatou que artistas medíocres não conseguiam nada quando tentavam aplicar essas leis, ao passo que os grandes mestres podiam desprezá-las e, ainda assim, conseguir uma nova espécie de harmonia em que ninguém pensara antes.

Assim, a expressão e seu significado são formados em um processo de mútua atração. Observa-se que, no canto e na dança, os afetos vividos estariam em conexão bastante forte com os movimentos do corpo, gerando-se quase ao mesmo tempo. Tudo que foi tocado pela poética expressionista se desfigura ou se transfigura. Nada mantém forma convencional.

A canção, objeto de estudo desta dissertação, é uma manifestação artística que figura entre a literatura e a música. Por meio das canções de Pedro Raymundo é possível identificar o fazer, o conhecer e o exprimir artístico evidenciados por Bosi (1986); o artista moderno encontra-se com o fazer, conhecer e exprimir, pois estas continuam sendo as práticas operacionais em todo o processo que conduz à obra. Mas é preciso pesquisar formas contemplando o mundo externo e o mundo interno. A arte do século XX, de acordo com Bosi (1986), busca o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o valor maior fosse o encontro da total subjetividade com a total objetividade.

Uma obra de arte não é um objeto que existe por si só e que oferece aos observadores de diversas épocas sempre os mesmos aspectos, é uma manifestação cultural humana.

Para Gombrich (1999), olhar uma obra de arte com olhos de novidade e aventurar-se em uma viagem de descoberta é tarefa bem difícil, embora também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada.

4.1 A LITERATURA

Literatura vem do latim *litteris* que, como cita Coelho (1976, p. 24), “foi designativo das letras do alfabeto e da escrita, ou melhor, da arte de desenhar; pois, por escrita, entendia-se a reprodução organizada das letras sobre um material mais ou menos resistente”.

Logo após a descoberta dos sistemas escritos, a linguagem passa a ser transmitida de maneira fixa, ou seja, inscrita em superfícies como pergaminhos, tabuletas, papiros e pedras. Conforme Gumbrecht (1998), a história da literatura está diretamente ligada à história da imprensa.

A literatura é a arte em palavras e, como sabemos que a palavra é um instrumento de comunicação e de interação social, então a literatura também pode ter o papel de transmitir as ideias e cultura de uma sociedade.

Para Tavares (1974), na época clássica, a arte literária era formada por dois conceitos: amplo – consiste na realização dos preceitos estéticos da invenção, da disposição e da elocução, no qual a invenção trataria da escolha do assunto, a disposição encarregar-se-ia de coordená-lo numa ordem lógica e atraente e a elocução estilizaria a obra, propondo-lhe forma externa; e restrito – a arte que cria, pela palavra, uma imitação da realidade, no qual a arte poderia tomar da natureza o objeto e fantasiá-lo. Já na era moderna, os dois conceitos seriam: em sentido amplo – a literatura é o conjunto da produção escrita; e em sentido restrito – a arte literária é, verdadeiramente, a ficção, a criação de uma suprarrealidade com os dados profundos, singulares da intuição do artista.

Atualmente, a literatura é um espaço de cruzamentos múltiplos, cada vez mais ampliados.

Os gêneros literários são técnicas expositivas que caracterizam as obras literárias. Assim, o conteúdo de uma obra, além da maneira como um escritor se utiliza da linguagem, determina a que movimento artístico esta obra pertence. Os gêneros literários épico, lírico, tragédia, comédia, sátira, dramático, entre outros, foram criados pelos romanos e gregos. Então, a partir dessas obras literárias é que a história e a cultura das civilizações foram transmitidas através dos séculos. Para cada época são atribuídas, à literatura, naturezas e funções distintas condizentes com a realidade cultural e social de determinado período.

De acordo com Tavares (1974), o gênero lírico apresenta um eu lírico (voz que fala no poema, que nem sempre corresponde à do autor) que exprime suas ideias, emoções e

impressões diante do mundo exterior. Diferencia-se dos outros gêneros pelo cunho subjetivamente poético.

O gênero épico, para o mesmo autor, caracteriza-se pela presença de um narrador, geralmente contando uma história que envolve terceiros. São narrativas, normalmente longas, em forma de versos e com fundo histórico. O gênero épico é narrativo. O romance e o conto, por exemplo, são manifestações da narrativa. São elementos que constituem a narrativa o enredo, o tempo, o espaço, as personagens e o narrador.

O gênero dramático, ainda para Tavares (1974), é composto por textos escritos para serem encenados no teatro, no palco, onde os personagens são representados por atores. Este gênero compreende a tragédia (representação de um fato trágico); comédia (fato inspirado na vida cotidiana e no sentimento comum) e tragicomédia (mistura dos elementos trágicos e cômicos).

A literatura, como todas as expressões artísticas, está ligada ao meio em que se origina. Desta forma, a obra literária é um objeto vivo, sendo um resultado das relações interativas entre autor, público e sociedade. As obras artísticas não só nascem vinculadas à realidade, mas também podem interferir nessa realidade, auxiliando no processo de transformação social.

4.1.1 Poética

Muitas definições já foram apresentadas à poesia. Tradicionalmente, afirma-se que “é a linguagem de conteúdo lírico ou emotivo escrita em verso (o que geralmente ocorre) ou em prosa” (TAVARES, 1974, p. 162). Para Cassiano Ricardo, “ela é indefinível, porém definidora [...] lida-se com ela sem saber o que ela é” (RICARDO, 1964, p. 83).

Entretanto, é considerável observarmos que a poesia não está apenas no poema, mas em toda parte: nas canções de ninar, nas cantigas de roda, nos trava-línguas, nas parlendas, nos provérbios, nas quadrinhas populares, nas propagandas, nas canções, nos livros, nos gestos, na natureza.

A poesia é mais do que arte de fazer poemas, ela é *poiésis*, criação no sentido mais amplo do termo. Segundo Coelho (1976, p. 57), “poesia é o fenômeno criador que transforma em linguagem as emoções, os impulsos ou reações do poeta em face de determinada realidade”. Para que este processo aconteça, segundo Tavares (1974), faz-se necessário o *dom criador*. Não é qualquer pessoa que consegue *ver* a poesia presente nos

objetos, (trans)formando-a em poema ou música, por exemplo. Conforme Tavares (1974, p. 43),

Faz-se o poeta pelo dom de exprimir, tanto a si mesmo, como a vida em geral, ou a obra de arte. (...) Criar, em literatura, é dar vida às imagens e às ideias. É passar do domínio da meditação e da observação ao da ação, por meio da intuição criadora. É usar a liberdade e a inteligência para animar novos seres que imitem a vida, no sentido aristotélico da expressão. A literatura é, por isso mesmo, expressiva tanto da vida interior como da vida exterior.

Na Idade Média, a poesia era ligada à música. O poeta-criador era poeta-cantor, trovador. Ele não só compunha os poemas, denominados cantigas, mas também o interpretava, atribuindo uma performance.

As palavras não são soltas como folhas ao ar. Elas têm a capacidade de transmitir sentimentos, ideias, desejos, pensamentos e emoções, mas, para que isso ocorra, as palavras são organizadas em textos. Um desses textos é o poema – gênero lírico – no qual as palavras parecem ter a finalidade de compor imagens, sugerir formas, cores, odores, sons, permitir múltiplas leituras e interpretações. No poema há poesia. O poema destaca-se, também, pela combinação de palavras, e disso resulta uma espécie de melodia e ritmo.

O poema é um gênero textual lírico-poético que se constrói por meio do emprego do verso e de seus recursos musicais (sonoridade e o ritmo das palavras), de palavras com sentido conotativo e do desejo de expressar ideias e sentimentos.

Muitas são as modalidades no que se diz respeito à classificação dos poemas. Consoante Tavares (1974), de acordo com a estrutura e o tema, os poemas subvidem-se em épicos, líricos e satíricos. Já na Idade Média, quando poesia e música eram unidas, as cantigas já se dividiam em líricas e satíricas.

Tavares (1974) ainda ensina que os subgêneros dos poemas épicos são Romance ou Xácara, Canção de Gesta, Balada ou Balata, Poema Épico ou Epopéia, Poema Heroico ou Poemeto, Poema Herói-Cômico, Poema Burlusco, Poemas Alegóricos Morais e Poemas Didáticos. Quanto ao gênero lírico, os subgêneros são Acalanto, Acróstico, Balada, Barcarola, Canção, Canção Redonda, Cantata, Canto Real, Casida, Copla, Décima, Dístico, Ditirambo, Elegia ou Treno, Epitalâmio, Gazal, Genetlífico, Glosa, Haicai, Hino, Letrilha, Lira, Micrologia, Madrigal, Noturno, Ode, Oitava, Pantum, Parlenda, Poema Bucólico, Poema Figurativo, Poema-Piada, Rondel, Rondó, Rubai, Sextina, Solau, Soneto, Tautograma, Terceto ou Terça-rima, Triolé ou Trioletto, Trova e Versículo ou Verseto. E os subgêneros do

gênero Humorístico ou Satírico são Poema Satírico, Poema Humorístico e Paródia. Destes, destacaremos os mais relevantes para o referido estudo.

1) Balada: atualmente são produções literárias cultivadas modernamente de forma simples e melancólica.

2) Canção: divide-se em trovadoresca, clássica, romântica e/ou moderna. As românticas e modernas definem-se pela ampla liberdade formal e conceitual: tornaram-se poema simples e expressivo. Dentre as românticas e modernas destacam-se a religiosa, a patriótica (exalta a terra natal), a guerreira (exalta a coragem e heroísmo), a amorosa ou erótica (cantam o amor nas suas manifestações idílicas), as nostálgicas (expressam o sentimento de saudade), as nacionais (típicas de cada povo) e a sertaneja (utiliza o linguajar do sertanejo).

3) Trova: composição monostrófica formada por quatro versos que condensam o pensamento ou emoção.

De acordo com Tavares (1974), a canção é um poema lírico. Para a análise das canções de Pedro Raymundo, é conveniente mencionar algumas considerações sobre o poema, inclusive sobre sua forma.

Conforme Moisés (1981), é da natureza do enredo do poema sugerir, evocar, descrever ou projetar emoções, sentimentos e conceitos a um só tempo.

Referindo-se ao tempo, Moisés (1981) observa que a poesia não se prende às dimensões de ordem temporal, cronológica – pelo menos no plano do poema em si, não de sua história externa ou da biografia literária de seu autor.

Para o autor, “as emoções, sentimentos e conceitos que integram um poema ignoram qualquer sucessividade análoga a do tempo no relógio e apenas se arquetam conforme um nexos psicológico ou inerente à própria substância da poesia, dir-se-ia um nexos emotivo-sentimental-conceitual” (MOISÉS, 1981, p. 43). Então, no plano do poema em si, não se encontra o tempo histórico, mas o tempo da emoção-sentimento-conceito. Desta forma, no poema, o tempo aponta para a ordem circular das palavras que, para Moisés (1981, p. 44), “coexistem numa circunferência, verdadeiramente à semelhança de uma galáxia – em perpétuo dinamismo”.

Quanto ao espaço, salvo quando este aparecer como natureza ou tema do poema, é a-geográfico. Moisés (1981) assevera que a poesia se constitui de atmosferas e de metáforas que são localizadas apenas no espaço do poema.

No que se refere à forma, poemas são compostos de estrofes ou estâncias (agrupamento de versos) e versos (cada linha do poema ou unidade rítmica do poema). Há, portanto, diversificações quanto ao número de versos agrupados em cada estrofe.

De acordo com Coelho (1976), nos versos, o número de sílabas poéticas pode ser contado, isto é a metrificação ou escansão dos versos. Cabe ressaltar que a divisão silábica poética é diferente da divisão silábica gramatical: as vogais átonas são agrupadas numa única sílaba, e a contagem das sílabas deve ser feita até a última tônica.

Conforme Coelho (1976), desde que haja uma repetição, tanto na poesia, quanto na música, na arquitetura e em outras artes visuais, é ritmo. Na poesia, o ritmo do verso é dado pela sucessão de sílabas acentuadas e não acentuadas, isto é, sílabas que apresentam maior ou menor intensidade quando pronunciadas. Pode se referir à intensidade dos fonemas (ritmo acentual), à sua duração (ritmo quantitativo) ou ao seu timbre (ritmo qualitativo). A acentuação de uma sílaba poética é determinada pela sequência melódica em que ela se insere: portanto, este tipo de acentuação não coincide com o conceito gramatical de sílaba tônica.

A rima é um dos elementos importantes para a modulação dos versos. Rimas são concordâncias de sons finais (rima externa) ou internamente, no corpo do mesmo verso (rima interna). Os versos que não apresentam rimas entre si são chamados versos brancos ou soltos, mas aqueles em que a rima se faz presente, possuem suas classificações especiais. Segundo Tavares (1974), de acordo com a disposição, as rimas de sons finais classificam-se em paralelas ou emparelhadas (AABB), opostas ou intercaladas (ABBA), cruzadas ou alternadas (ABAB), misturadas ou deslocadas (não obedecem a uma disposição fixa) ou continuadas (se repetem insistentemente).

É bastante comum, principalmente em poemas e músicas, a presença de figuras de linguagem. Há tipos de linguagens que parecem ser utilizadas exclusivamente por grandes escritores. Contudo, ao contrário do que se pode imaginar, as figuras de linguagem são corriqueiras para os falantes da língua, são matéria viva, nós as ouvimos, criamos e atualizamos. As figuras de linguagem brincam com a língua. Fazem, por exemplo, com que vejamos e entendamos certa expressão diferentemente do seu sentido denotativo. Por exemplo, a expressão *Estou verde de fome* não significa que o emissor apresenta coloração verde em consequência da fome, mas apenas tenta comunicar a alguém a grande intensidade da fome.

A seguir, destacam-se algumas figuras de linguagem conceituadas por Tavares (1974), que são importantes para a análise da obra de Pedro Raymundo:

Assonância (Hiatismo): repetição de um mesmo som vocálico, acumulação de vogais;

Paralelismo: repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido;

Pleonasmo: palavra ou expressão redundante que, no bom sentido, aviva a elocução;

Descrição: tem por fim reproduzir, por meio de palavras, a representação imaginária, intelectual, sentimental ou real dos seres e das coisas, numa sequência de aspectos;

Metonímia ou sinédoque (uma parte pelo todo): indicação de relação constante ou correlação entre termo expresso e termo subentendido ou substituído;

Antonomásia: é um caso especial de metonímia, consiste na substituição de um nome próprio por uma circunstância ou qualidade;

Personificação: consiste em emprestar vida aos seres inanimados, fictícios, ausentes ou mortos;

Apóstrofe: interpelação direta a pessoas ou coisas personificadas;

Antítese: é a oposição entre duas ou mais ideias ou pensamentos;

Hipérbole: figura que engrandece, exageradamente, a verdade;

Eufemismo: figura que utiliza as palavras de forma mais branda, mansa. Também é entendida por Tavares (1974) como uma hipérbole, não engrandecendo exageradamente a verdade, mas diminuindo.

Por ser mais abrangente e tratar-se de peça-chave da linguagem conotativa, discorrer-se-á sobre a metáfora de forma mais consistente, significativa.

4.1.2 Considerações sobre a metáfora

Das figuras de linguagem, enfocamos a metáfora, uma vez que entendemos que a ela é presença constante e necessária no fazer poético. Consoante Davidson (1992, p. 35), “a metáfora é o trabalho de sonho da linguagem e, como todo trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre seu criador”. A interpretação da metáfora requer tanto o sonhador quanto o homem desperto, mesmo que seja a mesma pessoa. Sendo assim, de acordo com o autor, tanto *fazer* quanto *compreender* uma metáfora exige esforço criativo.

Não há manual de como se criar uma metáfora, ela subentende um tipo ou grau de sucesso artístico. Para Davidson (1992), não há metáforas fracassadas, do mesmo modo que não há piadas não engraçadas. Existem metáforas insípidas, mas, mesmo assim, são formas que alcançam sucesso em realizar algo, mesmo que pudesse ter sido realizado de maneira melhor.

Muitos críticos literários, filósofos, psicólogos e linguistas compreendem dois sentidos na metáfora, um sentido literal e, além deste, outro. Davidson (1992) questiona esta ideia. Para este autor, as metáforas significam aquilo que as palavras, em sua interpretação mais literal, significam. Ele não discorda de que a metáfora tem um objetivo e nem crê naqueles que, no passado, viam a metáfora como confusa, meramente emotiva, inadequada ao discurso científico e filosófico. O mesmo autor ainda ensina:

(...) a metáfora pertence exclusivamente à esfera do uso. É algo levado a cabo pelo emprego imaginativo de palavras e sentenças, e depende inteiramente dos significados comuns daquelas palavras e, por conseguinte, dos significados comuns das sentenças que eles abrangem (DAVIDSON, 1992, p. 36).

É claro que a metáfora faz notar certa semelhança entre duas ou mais coisas, o que nos faz comparar uma a outra. Mas a similaridade comum depende de agrupamentos estabelecidos pelos significados comuns das palavras.

Davidson (1992, p. 37, grifo do autor) exemplifica este argumento da seguinte maneira:

Um crítico famoso disse que Tolstoi foi “uma grande criança moralizadora”. O Tolstoi aqui referido, obviamente, não é a criança Tolstoi, mas o escritor adulto; isso é metáfora. Agora, em que sentido é Tolstoi, o escritor semelhante a uma criança? O que vamos fazer é, talvez, pensar sobre a classe de objetos que inclui todas as crianças comuns e, além disso, o adulto Tolstoi, e então perguntar-nos que propriedade especial e surpreendente os membros dessa classe têm em comum.

Então, desde que aquilo que consideramos como *similar* combine com o que consideramos *significados*, é natural requerer significados inusitados ou metafóricos para ajudar a explicar as similaridades que a metáfora promove.

Ao falar sobre símile e metáfora, Davidson (1992) observa que o que as palavras fazem com seu significado literal, em um símile, uma comparação, deve-lhes ser possível fazer em uma metáfora, que dirige a atenção para as mesmas similaridades do símile correspondente. Deste modo, para o autor, os paralelos e semelhanças inesperados e sutis, que são tarefas da metáfora promover, não precisam depender, para sua promoção, de nada mais

do que o significado literal da palavra. O que distingue a metáfora do símile não é o significado, mas o uso.

A metáfora é sintética, e a comparação ou símile é analítica ou discursiva. Ou seja, a metáfora é considerada uma comparação implícita ou condensada; e a comparação, uma metáfora explícita ou desenvolvida.

Ao discutir o processo metafórico, Ricoeur (2000) o relaciona com a cognição, a imaginação e o sentimento. Este autor (2000) ainda determina que o processo metafórico é regido tanto pela cognição quanto pela imaginação e emoção. O autor defende a tese de que, sem incluir imaginação e sentimentos, não se atingirá o cerne informativo das metáforas. Em outras palavras, não está apenas no seu caráter cognitivo o poder representacional de uma metáfora.

O mesmo autor (RICOEUR, 2000, p.160) ainda afirma que “há uma analogia estrutural entre os componentes cognitivos, imaginativos e emocionais do ato metafórico completo e o processo metafórico delinea sua solidez e sua totalidade a partir dessa analogia estrutural e desse funcionamento complementar”.

Ricoeur (2000), assevera que não há metáfora no dicionário, apenas existe no discurso. Neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva: esta constitui, por excelência, uma *instância de discurso*.

Nas concepções do autor, a metáfora vai além da palavra, ou seja, ela apresenta significação no nível da frase. A metáfora, portanto, é um processo pelo qual o signo desenvolve suas potencialidades alcançando a pluralidade de significados. E a poesia só destrói a linguagem corrente para reconstruí-la em um plano superior.

As metáforas estão presentes tanto em nossos discursos cotidianos quanto em obras artísticas. Ao relacionar a metáfora com as obras artísticas, Ricoeur (2000, p. 372) propõe que

[...] a compreensão do mundo da obra abre espaço para analisar as metáforas em rede (ou por modelo, ou por arquétipos), ou seja, a metáfora pode realizar-se na obra por meio de uma palavra, de uma frase, de um poema ou, ainda, pode tipificar uma comunidade linguística, cujas falas caracterizam-se como um todo.

Pode-se afirmar que a metáfora confere, à verdade da experiência, uma verdade do conhecimento, pois ela é um meio de passar do imediatismo individual a um mundo público estabelecido; o novo deve ligar-se ao antigo e a experiência de um indivíduo deve ligar-se àquela de sua sociedade.

A arte, considerada como expressão ou comunicação, funciona como metáfora, ligando o indivíduo ao seu mundo em expansão.

Para Shiff (1992, p.112),

A obra de arte em si tem sido considerada pelos críticos e acadêmicos modernos como alvo que tanto incorpora a nova verdade da experiência imediata, alterando e estendendo o mundo conhecido do passado, e, alternativamente, exhibe a verdade estabelecida, o padrão ideal ou externo ao qual a experiência de vida que está ocorrendo no momento deve ser relacionada. No primeiro sentido, a arte tem sido geralmente descrita como gerada pelo indivíduo, enquanto que, no segundo sentido, a arte tem sido concebida como definidora de uma cultura ou grupo social (...).

Desta forma, quando a arte é concebida como experiência, é reveladora de um mundo interior. A experiência associada à obra de arte pode ser a do artista ou do público. Quando é concebida como objeto, é reveladora da realidade como mundo externo.

4.2 A MÚSICA

A música, uma das belas artes, é arte formada pela sucessão de sons e silêncio. Segundo Candé (1986), procede do vocábulo grego μουσική τέχνη (musa), que significa inspiração, poesia, harmonia e encanto. Por vezes, é considerada a musa das artes.

Raynor (1981) observa que se pode estabelecer o desenvolvimento da história da música com o da própria história do desenvolvimento da inteligência e da cultura humanas. A música acompanhou o homem à medida que este se espalhava sobre a Terra, formando culturas e civilizações. Portanto, a essência da música tem uma íntima ligação com a história e a cultura.

Os sons da natureza, de acordo com Candé (1986), envolveriam os primórdios, dando-lhes vontade de imitar o sopro do vento, o ruído das águas, o canto dos pássaros. Provavelmente esta percepção tenha despertado a necessidade, ou desejo de uma atividade baseada na organização de sons. Batendo as mãos e os pés, ou ritmando pancadas na madeira, nossos antepassados buscavam celebrar fatos da sua realidade: vitórias na guerra, descobertas surpreendentes.

Como vimos, música sempre exerceu forte influência nas sociedades ao longo dos tempos. Em especial, destaca-se o povo grego, que criou mitos para enaltecer a música: um

deles é o mito de Orfeu¹⁸ que, segundo a mitologia, foi o mais talentoso músico e poeta que já existiu.

A arte da música é uma das formas preferidas, e por que não dizer *a preferida* do ser humano para expressar suas ideias e sentimentos. Nenhuma arte provém de tantos fatores advindos do povo como a música. Conforme Raynor (1981, p. 14),

A música (...) tem o seu lugar na história geral das ideias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes, ou pela decadência deles; tem sua influência, talvez velada e sutil, no desenvolvimento das ideias fora da música.

Para Raynor (1981), é conveniente reforçar a relação entre vida e arte. A canção é um produto cultural humano, uma forma de expressão, uma narrativa que interpreta e constrói o mundo, bem como a existência humana nele. Assim, a canção é, ela mesma, uma representação, pois é uma forma de tratar a realidade: reconhecê-la, falar dela, dialogar com ela e reconstruí-la simultaneamente, atribuindo-lhe sentidos.

Consoante Hermeto (2012), em termos mais específicos, pode-se definir a canção como uma narrativa que se desenvolve num espaço de tempo relativamente curto, que constrói e veicula representações sociais a partir da combinação entre melodia e texto. Circula majoritariamente por meio de registros sonoros, sendo veiculada através dos meios de comunicação de massa.

Sobre a ideia de formas de representações presentes no cancionário, Hermeto (2012) destaca a presença e exposição da realidade imediata, do vivido, que nas canções se traduz, em geral, nas crônicas do cotidiano e na crítica de costumes; realidade ausente trazida para o presente que, nas canções, costuma aparecer representada por imagens, metáforas e signos complexos. É uma reconstrução da realidade, muitas vezes expressa nas canções por

¹⁸Orfeu é apaixonado por Eurídice, sua bela noiva, filha de Apolo. No dia de seu casamento, Aristeu, um apicultor que se apaixonara por Eurídice, persegue-a e, na fuga, a bela jovem cai e pisa em uma serpente escondida, morrendo ao ser picada. Orfeu vai procurá-la entre os mortos, pega sua lira e desce ao inferno. Sua melodia inebria os deuses e monstros, guardiões da porta da morada dos mortos. Comovidos pela paixão de Orfeu, Hades, rei do Mundo dos Mortos, entrega Eurídice, impondo-lhe a condição de não olhar para ela enquanto não deixassem o inferno. Após concordar, Orfeu começa a caminhar de volta ao mundo dos vivos, seguido por sua amada, que vem logo atrás. Próximo à saída, a curiosidade de Orfeu é maior, ele olha para saber se sua amada realmente está ali. No mesmo instante, Eurídice desaparece para sempre, permanecendo no inferno. Orfeu permanece fiel à Eurídice e não aceita se relacionar com outras mulheres. Estas, revoltadas, matam-no, lançando pedaços de seu corpo esquartejado ao rio. Sua cabeça e sua lira vão parar na ilha dos Lesbos. Os habitantes fazem-lhe um túmulo, de onde, muitas vezes, contam, sai o som da lira de Orfeu e, nestas proximidades, os rouxinóis cantam mais docemente que os outros, pois, segundo a mitologia, na morte Orfeu juntou-se à Eurídice (JIMENES, 2010).

utopias, desejos e propostas de um novo real. Pode-se inferir, então, que a música é um discurso sobre outros discursos.

Analisando empiricamente, canção é a combinação de sons que provêm da melodia (linguagem não verbal) e da letra (linguagem verbal). De acordo com Tatit (2003), na canção, letra e melodia são dependentes. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, estes mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível. A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção e indiferença (estados emotivos) compatibilizam-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração, como se uma tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica.

A canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução. A presença simultânea da tematização, passionalização e figurativização compõem o projeto geral de dicção do cancionista.

A música era originalmente ligada ao poema. Separaram-se na Idade Média, mas os poemas continuam ritmados e as músicas continuam poéticas. Para Matos (2008), música e poesia estão ligadas por duas vertentes frutuosas, uma relação de parentesco (certa similaridade ou equivalência intrínseca de predicados e poderes) e outra de parceria (os processos de articulação entre texto poético ou verbal e texto musical). Segundo a autora,

Palavra lírica e música aparecem articuladas em sua função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais da experiência anímica. Ambas seriam capazes de falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música, considerada uma espécie de linguagem universal dos afetos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas (MATOS, 2008, p. 86).

Neste sentido, reforçamos a ideia de que a música é a forma de expressão *preferida* do ser humano. É uma arte que transcende as mudanças históricas e as diferenças culturais.

4.2.1 A música popular brasileira

No decorrer da história humana, a música, assim como a cultura, tem sido definida de diferentes formas. Para Napolitano (2005), todas as formas de definição citadas são insatisfatórias e incompletas, e só podem ser válidas se entrecruzadas as definições com o contexto histórico e o sistema cultural específico que está em questão.

Napolitano (2005) ainda afirma que a música ocupa, no Brasil, um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Portanto, observa o autor que “o Brasil é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música” (2005, p. 7). Nesta perspectiva, a música ajuda a pensar a sociedade e a história.

A música popular brasileira é um produto cultural que se consagrou no século XX. Conforme Tatit (2008, p. 11) “toda a sociedade brasileira – letrada ou não letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais férteis do planeta”.

Para Hermeto (2012, p. 12),

Na cultura brasileira, a canção popular é arte, diversão, fruição, produto de mercado e, por tudo isso, uma referência cultural bastante presente no dia a dia. Produzida pelo homem e por ele (re)apropriada cotidianamente, objeto multifacetado e polissêmico, é elemento importante na constituição da cultura histórica dos sujeitos. Construtora e veiculadora de representações sociais, apresenta um rol enorme de possibilidades de usos e interpretações.

Ainda segundo Hermeto (2012), a música popular brasileira trata de diferentes temáticas e temporalidades, é uma grande referência para a construção das representações sociais que produz, em termos globais, sempre em diálogo com as referências individuais e/ou locais dos sujeitos que a compõem. Uma canção popular brasileira não representa somente os hábitos e costumes brasileiros, mas também os valores correntes na sociedade em dado momento.

Albin (2004) afirma que a música popular brasileira surgiu antes mesmo do descobrimento. Segundo o autor, os índios que aqui viviam já repercutiam o *batuque*, música provida de palmas, danças sensuais e instrumentos de percussão criados por eles próprios, ritmo que deixou-nos um forte sentimento de musicalidade.

Conforme Tatit (2008), desde o descobrimento, a percussão e a oralidade permeiam a sonoridade do país, “ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical, ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical” (TATIT, 2008, p. 19).

Para Albin (2004), a história da música popular brasileira nasce no exato momento em que, em uma senzala negra qualquer, os índios começam a acompanhar as

mesmas palmas dos negros cativos, enquanto os colonizadores brancos se deixam penetrar pela magia do cantarolar das negras de formas curvilíneas.

A música religiosa, que aportou em nossa terra junto aos Jesuítas, é apontada por Albin (2004) como a primeira manifestação musical no Brasil. Segundo Almeida (1948), com a fé, os jesuítas trouxeram arte. Percebendo o ascendente da música nos índios, empregaram-na para a catequese, tanto nos momentos de orações quanto nos momentos de divertimento.

Para Tatit (2008), a influência religiosa também não pode ser refutada. O autor também acredita na fusão das práticas culturais nativas com as atividades culturais doutrinárias dos jesuítas para a formação da sonoridade brasileira:

(...) do lado indígena, a música de encantação – “magia, religiosidade, rito propiciador de espíritos, defuntos e trabalhos coletivos” – mais rítmica que melódica, pautada por um instrumento singelo, à base de percussão e sopros rudimentares (apitos, gaitas, flautas de madeira, etc.); do lado português, os hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, ressoando o canto gregoriano do medievo europeu, mas também cantos coletivos de lazer que beiravam o profano (TATIT, 2008, p. 20, grifo do autor).

É oportuno ressaltar que os cantos coletivos de lazer, oriundos das festas rurais da metrópole, exerciam, conforme Tatit (2008), poderosa atração sobre os nativos. Já naquela época, a música gregoriana cedia espaço às palavras cantadas dos índios. Se, no interior das igrejas mantinha-se a liturgia portuguesa, ao seu redor as folias já não eram muito ortodoxas e os elementos terrenos (o chão, o corpo, a voz) iam tomando conta das práticas sonoras.

Conforme Albin (ALBIN, 2004, pp. 17-18),

Justamente quando a música dessacralizou-se, ou mundanizou-se, ou ainda quando, ao mesmo tempo, deixou as casernas, ou como queiram, escapou das igrejas e da ordem unida e ganhou as rodas públicas, é que se pode começar a falar numa música popular brasileira. Numa palavra, quando miscigenou-se com apetência e liberdade.

A partir de então, a música brasileira foi adquirindo vários outros ritmos musicais. Entre eles é possível citar o lundu, a modinha, o choro, o xote, o samba, o samba canção, o baião e a bossa nova, e a música regionalista do sul, denominada nativista.

Almeida (1948) já atentava para a miscigenação musical que havia no Brasil, fato decorrente dos elementos fundamentais que originaram a nacionalidade brasileira: o encontro cultural entre índios, negros e colonizadores europeus. Além disso, com o tempo e o processo seguido para a nossa formação, tornamos *nacional* o que criamos.

Ainda para Almeida (1948), as persistências mais duradouras da nossa música vieram de Portugal, assim como de lá, de forma mais intensa, decorrem a língua, a religião e

os costumes. “Formas melódicas, ritmos, tonalismo harmônico, instrumentos, formas folclóricas em toadas, rezas, canções, romances, danças e autos, tudo isso, muitas vezes readaptado aqui por outros, pelos negros em particular, veio diretamente dos colonizadores” (ALMEIDA, 1948, p. 12).

Depois disso, para o autor, a contribuição africana também deve ser mencionada, de forma especial, pela variedade de timbres, pelos numerosos instrumentos de percussão, pelo modo peculiar de dançar, pela facilidade com que moldavam elementos de outras culturas em um admirável sincretismo, enfim, por todo esse colorido especial que acrescentaram à música brasileira.

De forma mais singela fez-se a contribuição indígena. Suas marcas permanecem mesmo modificadas pelo contato com africanos e europeus. Das marcas deixadas, prevalece o ritmo discursivo, marcado pela oralidade.

Conforme Almeida (1948), além destas três influências básicas, deve-se destacar a espanhola, através dos boleros, fandangos, entre outros ritmos; a italiana, através da música erudita de ópera, que alcançou o gosto popular pelas modinhas; a francesa, pelas canções de roda; a americana através do jazz e a cubana por meio da rumba.

No século XX, a canção popular se consagra como produto. A divisão do trabalho, o crescimento das indústrias dos mais variados produtos e a consequente divisão da população em classes econômicas são fatores importantíssimos para se explicar o surgimento da música como produto. Até o fim do século XIX, a única forma de comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano, mas esta situação seria modificada com o aumento da popularidade da música destinada ao lazer. Segundo Tinhorão (1998, p. 247),

Com o aparecimento das gravações – primeiro em cilindros, e logo também em discos, a produção de música popular iria ter ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima.

O início do século XX foi um tempo de mudanças para o Brasil. Com os revolucionários anos 1920, a Semana de Arte Moderna, as revoltas tenentistas e a fundação do Partido Comunista do Brasil, nosso país caminhava para a industrialização.

Albin (2004) observa que, para o crescimento da música popular brasileira, duas modificações foram essenciais: a mudança do sistema de gravação mecânica para gravação elétrica e o aparecimento do primeiro veículo de comunicação de massa, o rádio. Getúlio

Vargas fez uso do rádio para se comunicar com a população em massa. O governo de Getúlio enxergou, nesta mídia, um oportuno fator de integração social. O rádio, que é significativa na nossa cultura, foi a paixão do povo brasileiro nas décadas de 1930, 1940 e parte de 1950 que, conseqüentemente, foi a *Era do rádio*. Foi neste momento que a música expandiu-se por todo o Brasil e houve um consumo crescente de novas músicas, compositores e intérpretes.

A comunicação de massa produziu os primeiros grandes ídolos brasileiros, cujas vozes estavam presentes nas casas brasileiras, todas as noites e em muitos momentos do dia. Trata-se, segundo Albin (2004), de Carmem Miranda, a *Pequena Notável*, que deixou sua presença registrada na cultura do Brasil e também dos EUA; Mário Reis, muito apreciado pelos críticos e intérpretes de várias músicas de Sinhô; Sílvio Caldas, o grande seresteiro conhecido como *Caboclinho Querido*, escolhido, em 1938, cidadão samba; Carlos Galhardo, filho de italianos e intérprete da marcha *Ala-la-ô*, imortalizado como o *Rei da Valsa* e o *Cantor que dispensa adjetivos*; Luís Barbosa, que morreu jovem com tuberculose, vítima da vida boêmia; Patrício Teixeira, especialista no repertório de canções folclóricas brasileiras e dono de uma extensa discografia; Marília Batista e Aracy de Almeida, as garotas que disputavam a preferência de Noel Rosa por serem as melhores intérpretes de suas letras; Gilberto Alves, grande revelação deste período, fez sucesso com *Natureza bela*, considerado o primeiro samba-enredo na discografia da música popular brasileira; Vicente Celestino e Gilda de Abreu, o casal de cantores mais popular da música brasileira da época; Orlando Silva, considerado por boa parte do público o melhor cantor do período, com uma das vozes mais comoventes da música popular brasileira, o primeiro cantor a reunir dez mil pessoas em uma apresentação; e aquele que, segundo Albin (2004), mais encantou o Brasil, o *Rei da Voz*, recordista em gravações e vendagem de discos, e maior lançador das músicas de Sinhô, Francisco Alves.

Vale ressaltar que, com o advento dos meios de comunicação de massa e da popularização da música brasileira, houve uma parceria da música com o cinema. A maior parte dos cantores famosos também atuou em filmes, que serviam de pretexto para um delicioso desfile de números musicais. Pedro Raymundo também se destacou na música e no cinema na Era do Rádio.

Albin (2004) observa que, depois do fim da guerra, nos anos 1940 e 1950, a música popular brasileira ressurgiu um tanto diferente: em primeiro lugar, pela diversidade e isolamento de tendências e, de forma coerente com a diversidade, a quebra da matriz urbana da nossa música. Surge, então, a música de periferia e dos interiores brasileiros.

Conforme Almeida (1948), em meados do século XX, no Brasil, domina a música de dança e nela se faz a própria crônica dos fatos, ou seja, são músicas lírico-narrativas. Como exemplo, a marchinha e o samba no meio urbano e as modas de viola no meio rural.

Ainda consoante Almeida (1948), as danças brasileiras são as expressões mais fieis do nosso espírito musical. Pela dança, a música popular ganha o mundo. A descendência afro deu requebrado e coreografia especiais à música popular brasileira: dentre as danças por ela influenciadas, a de mais relevância é o samba. Nos interiores brasileiros, destaca-se o fandango, que compreende não só a dança desse nome propriamente dito, mas o conjunto de danças açorianas e, por vezes, hispânicas, cuja área geográfica é a parte do sul do país, o interior paulista, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Atualmente, o hibridismo rítmico musical é ainda mais notável. No decorrer do século XX, a música popular brasileira foi recebendo influências de muitos outros ritmos e culturas. Assim, como antropófagos culturais que somos, nesse processo de aglutinação de culturas, transformamos toda essa mistura em um produto nacionalmente simbólico brasileiro. Para Almeida (ALMEIDA, 1948, pp. 13-14),

Desses elementos, retificados no meio brasileiro, germinou uma música, rica e variada, cujas formas podem não estar caracterizadas de uma maneira determinada, mas possuem uma persistência perfeitamente nacionalizada. As nossas cantigas, as nossas danças, os nossos bailados, os nossos cantos religiosos católicos ou de feitiçaria já apresentam constâncias específicas.

Assim, a música popular brasileira apresenta uma série de constâncias e peculiaridades que provém tanto das fontes originárias, quanto do dinamismo seletivo da criação das formas nacionais, por aculturação, justaposição, reinterpretação, empréstimo, aglutinação ou fusão.

Na primeira metade do século XX, antes mesmo de discussões acerca de questões de identidade, diferença cultural e cultura de massa permearem a comunidade acadêmica, Mário de Andrade (apud ALMEIDA, 1948, p. 14) já se dedicava ao estudo da música popular brasileira, entendendo-a como uma expressão cultural rica:

Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica dessa manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas, se o documento musical em si não é conservado, ele se cria dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, jeitos de cadenciar, que todos são já tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes

peculiares, e sempre característicos do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia, em seis ou dez anos, poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do tradicional (MÁRIO DE ANDRADE, apud ALMEIDA, 1948, p. 14).

Para Almeida (1948), a música é a expressão artística dominante da sensibilidade do Brasil. Conforme o autor, “Pelo que o seu povo tem criado, adaptando, transformando, mestiçando, mas dando sempre uma contribuição original, armazenou uma soma considerável de músicas, com feições próprias e já inconfundíveis, na composição, na melodia, na rítmica e na harmonia” (ALMEIDA, 1948, p. 123).

Cultura é linguagem e, assim como observa Faraco (2008), o universo da cultura se move como se fosse um grande diálogo, conforme já exposto anteriormente. Se a música é uma expressão cultural humana e o sujeito nasce em meio a uma grande dialogização, nossos enunciados, bem como nossas produções artísticas, nascem da multidão de vozes que formam o grande diálogo social. Pode-se afirmar, portanto, que a música popular brasileira, como discurso artístico, nasce desse processo de dialogização.

Pata Tatit (2008, p. 69), “a prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas”. É como se as elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que espera por um conteúdo a ser dito.

A canção brasileira é entendida por Tatit (2008) como canto falado ou fala cantada. Segundo o autor, a canção popular tem um vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete. Além disso, as falas contêm suas próprias leis, que interagem de forma contínua com as leis musicais, gerando o que entendemos ser a compatibilidade entre letra e melodia.

A voz do artista acusa a presença de um *eu* pleno (sensível e cognitivo), que conduz o conteúdo dos versos e expressa as ideias e os sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora. Os cancionistas (principalmente a partir de 1930) fazem dos intérpretes personagens definidas pela própria entoação. Para Tatit (2008), é como se ouvíssemos a voz do malandro, do romântico, do traído, do embevecido, do folião.

Para Almeida,

O músico brasileiro se impõe pelas sensações inéditas e diferentes que faz surgir de suas obras, desdobrando e multiplicando as forças líricas. A sua invenção, a sua poesia, a maneira de sentir musicalmente a realidade e o valor particular que der ao som, as linhas da sua arquitetura, o dinamismo da sua criação é que constituirão o

canto que o mundo desconhece e ouvirá com elevo e paixão (ALMEIDA, 1948, p.127).

De acordo com Albin (2004), a música popular brasileira será sempre nossa fonte inesgotável, multiplicadora e redentora.

4.2.2 A música nativista

Primeiro, faz-se oportuno observar que, no Rio Grande do Sul, o conceito de música nativista associa-se e funde-se ao conceito de música regionalista, assim como acontece com o nativismo e o regionalismo do ponto de vista cultural, artístico e literário.

A música nativista e regionalista gaúcha é um estilo de música popular brasileira difundido do sul do Brasil, que *canta* a cultura sulista, em especial a gaúcha (no sentido cultural, referente à figura do gaúcho dos Pampas, e não no sentido gentílico do termo). Em sua linha poético-melódica observam-se, principalmente, elementos naturais sendo exaltados ou como ambientes de canções lírico-narrativas, a vida do homem do campo (a técnica de dominar o cavalo, por exemplo), o culto ao passado e, conforme Lopes (2013), o amor às mulheres.

Por ocupar no Brasil, conforme Napolitano (2005), um lugar privilegiado na história sociocultural, a música popular brasileira possui, como principal característica, a miscigenação. A região sulina foi cenário de convívio entre índios, espanhóis e portugueses, o que fez com que, no Período Colonial, obtivesse um perfil luso-hispânico-indígena. Os ritmos nativistas/regionalistas do sul têm suas origens neste perfil melódico. Segundo Lopes (2013), o xote, a polca, a marcha, a valsa, a rancheira, a habanera, o tango, o fandango, por exemplo, são ritmos que encorpam os temas referentes ao nativismo/regionalismo.

Ouvir música *nativista* e *regionalista*¹⁹ remete a questões voltadas ao amor profundo às coisas de sua gente e de sua terra.

Conforme Lopes (2013), a música regionalista de raiz ou cancionero folclórico (no que diz respeito ao ritmo, acredita-se) chegou ao sul com a colonização portuguesa, no ciclo da música e dança fandanguera. De acordo com o autor, as canções regionalistas (no que diz respeito à letra) são composições que se enquadram na tríade regional *homem, espaço* e *tempo*, assim como acontece no regionalismo literário.

¹⁹ Na medida do possível, procurar-se-á distinguir a origem destes termos.

Já a música nativista (que não deixa de ser regionalista) especificamente dita surgiu em 1971, com a *1ª Califórnia da Canção Nativa*, em Uruguaiana, o primeiro de muitos Festivais de Música Nativista. O festival procurou resgatar temas regionais (do sul), produzindo composições poéticas mais trabalhadas, filosóficas, dando uma nova estética à música regionalista.

Faz-se oportuno mencionar também a música missioneira (também regionalista e nativista) que, de acordo com Lopes (2013), registra temas missioneiros em suas composições, ligados às Missões sul-rio-grandenses. Já existia nos países vizinhos, e foi trazida para o Rio Grande do Sul por Noel Guarany.

Conforme Lopes (2013), os estilos regionalista, nativista e missioneiro, por vezes, se fundem. Existem músicas nativistas que se enquadram no estilo regionalista e vice-versa. As características são basicamente as mesmas. Assim também acontece com a música missioneira.

É interessante reforçar que, mesmo representando uma cultura local, a música regionalista, nativista e missioneira gaúcha, assim como toda música popular brasileira, é híbrida. Possui, inclusive, influência de países vizinhos, como Argentina, Uruguai e Paraguai, devido à posição e história fronteiriça do atual Rio Grande do Sul.

Segundo Lopes (2013), Pedro Raymundo foi o responsável por introduzir no rádio este estilo musical. Apresentava-se, inclusive, a moda do gaúcho dos Pampas. Lopes (2013) observa, ainda, que até a chegada do artista catarinense ao Rio Grande do Sul, não existia música gaúcha. O catarinense Pedro Raymundo foi quem disseminou a música gaúcha por lá. E foi ele também, através da Rádio Nacional, que apresentou este estilo para todo o Brasil.

O próprio Luiz Gonzaga, o *Rei do Baião*, que possuía um estilo regionalista (nordestino) marcante, inspirou-se em Pedro Raymundo ao apresentar o baião nordestino para o Brasil. Conforme Lopes (2013), em entrevista antológica realizada pela equipe do Pasquim, em agosto de 1971, ao ser questionado sobre a imagem de cangaceiro nordestino, Luiz Gonzaga afirmou ter se inspirado em Pedro Raymundo: “Quando Pedro Raymundo veio para cá vestido até os dentes de gaúcho, eu me senti nu (...) quando eu mandei buscar meu chapéu de couro no sertão, eu já estava vendo Pedro Raymundo na Rádio Nacional abafando (...) eu disse: ah, meu Deus do céu, ele no Sul e eu no Norte (...) vou imitar esse senhor, mas ninguém vai perceber que eu estou imitando (...) ele é gaúcho e eu sou um cangaceiro”.

Faz-se oportuno observar que, apesar de ter figurado com sucesso no cenário musical brasileiro, a música regionalista, nativista e missioneira do sul quase nem é

mencionada pelos maiores estudiosos de música do Brasil. É citada, por vezes, pelos estudiosos do sul e de países fronteiriços com o Rio Grande do Sul.

É considerável esclarecer que a expressão *música regionalista* é abrangente, podendo ser a denominação da música que assinala os elementos característicos de qualquer região. As letras de Luiz Gonzaga, por exemplo, associadas ao ritmo *baião*, assinalam características do sertão nordestino, portanto, sua música também pode ser entendida como regionalista. Mas a expressão *música nativista* só é utilizada no sul do Brasil e, por conseguinte, ao citar a música nativista no capítulo 5, que diz respeito às análises das canções de Pedro Raymundo, está-se tratando da música regionalista sulista.

5 VERSOS E SANFONA: ANÁLISE DE CANÇÕES DE PEDRO RAYMUNDO

5.1 PERCURSO METODOLÓGICO

A presente dissertação desenha-se metodologicamente como um estudo de caso, partindo da pesquisa bibliográfica, de natureza qualitativa. Pesquisa qualitativa é aquela que busca entender um fenômeno específico em profundidade. Ao invés de estatísticas, regras e outras generalizações, a pesquisa desta natureza trabalha com descrições, comparações e interpretações, sendo mais participativa e menos controlável.

Entendendo que “a pesquisa bibliográfica consiste na busca de informação bibliográfica relevante para a tomada de decisão em todas as fases da pesquisa” (RAUEN, 2002, p. 65) e que serve para dar fundamento ao problema, primeiro levantou-se o aporte teórico sobre linguagem, cultura e arte – em especial literatura e música.

Depois, pesquisou-se sobre a biografia de Pedro Raymundo e buscou-se o acervo fonográfico do referido artista. Neste percurso, constatou-se que são ínfimos os estudos sobre ele; mesmo contatando pessoas de sua família, não se conseguiu fontes relevantes que dessem suporte para este trabalho.

Durante a trajetória, conheceu-se o pesquisador e escritor sul-rio-grandense Israel Lopes, que estuda Pedro Raymundo há, pelo menos, 30 anos. O escritor contribuiu com a obra *Pedro Raymundo* (1986), proveniente de uma parceria com Vitor Minas. Lopes certificou, ainda, que lançaria outra obra sobre o artista em 2013. Foi esperado, portanto, pelo lançamento de *Pedro Raymundo e o canto monarca / Uma História da Música Regionalista, Nativista e Missioneira* (2013), que aconteceu na 59ª Feira do Livro de Porto Alegre.

É conveniente ressaltar que, feita a leitura da obra de Lopes (2013), apareceram questões não previstas nos projetos iniciais e retomou-se a teoria. De acordo com Gil, “além de definir o universo da pesquisa, o estudo de caso apresenta outras vantagens, como o estímulo a novas descobertas, que abre a possibilidade de o pesquisador se deparar com fatos interessantes que não haviam sido previstos no plano inicial” (GIL, 1991, p. 59).

Com intuito de assimilar melhor a poética da canção e definir os objetos de análise, foram realizadas audições do acervo do artista em estudo. A partir de então, almejando discutir a estética nativista (reportando-se à música regionalista do Sul do Brasil), optou-se por canções que trazem à cena o homem e o espaço sulista e suas relações com o tempo a que pertencem. Ainda que em todas as composições estudadas seja possível encontrar

elementos característicos da natureza e da cultura sulista, elegeram-se três canções que citam Santa Catarina, estado natal do artista.

A análise é literária por ser a canção um texto poético. Entende-se que este tipo de análise abarca uma área muito grande de ideias e implica vários pressupostos. A sondagem do texto poético é um aproximar-se constante na procura do ponto que tende a fugir à proporção que se chega ao íntimo, pois, segundo Moisés (1981, p. 43), “a análise, por isso, consiste num esforço de apreensão e não numa técnica infalível de sondar o interior da matéria poética”.

Ressalta-se que “o campo da análise literária é o texto” (MOISÉS, 1981, p. 17), portanto, a análise de um texto poético deve basear-se em sua essência. Um texto é composto por forma e conteúdo. Se analisarmos um texto poético apenas pela sua forma, ou seja, pela disposição dos versos, ritmo e rima, por exemplo, teremos uma análise fragmentada, conduzindo o texto a nada. Seria uma análise da palavra pela palavra. Portanto, é na análise do conteúdo que se descobre a palavra como expressão de significados vários e como promotora de diálogos, que vão surgindo com o tecer da própria análise, pois “o próprio texto é que determina o caminho a tomar” (MOISÉS, 1981, p. 34). Não se enseja resumir a canção a seu aspecto linguístico, poético ou melódico, mas procura-se ampliá-la como texto, promotora de diálogos.

Considerando os pressupostos de Moisés (1981) como critério de análise, optou-se pela micro e macroanálise das obras escolhidas.

A análise microscópica, ou da microestrutura literária, são as minúcias do texto. A análise macroscópica, ou da macroestrutura literária, ambiciona ver o texto como um todo. Moisés (1981) entende as microestruturas como signos que levam às macroestruturas. As análises microestruturais delineiam a análise macroestrutural. A macroanálise busca analisar em mútua correlação e de forma dinâmica os micros elementos do texto, procurando vê-lo na totalidade, visando ao que está nas entrelinhas ou implícito nas microestruturas.

Conforme Moisés (1981, p. 87), “as macroestruturas não podem ser vistas, mas apenas supostas ou imaginadas, sempre com base nas microestruturas”. Desta forma, as macroestruturas ocupam um espaço virtual e imaginado de possíveis diálogos.

Perpassando canção por canção no cotejo, ou seja, na comparação e confronto dos versos com a temática estudada, microscopicamente optou-se por analisar suas formas e interpretá-las, pontuando as figuras de linguagem; macroscopicamente, procurou-se apontar possíveis intertextualidades, significações e relações dialógicas entre as canções e o homem, o espaço e usos e costumes sulistas, bem como o tempo a que pertencem. Elegeram-se, como objeto de análise, seis canções representativas do imaginário sulista, em especial, nativista;

três delas citam Santa Catarina. Em seguida, estabelecendo uma articulação dialógica com a fundamentação teórica, fizeram-se reflexões a respeito das canções, do artista e do contexto social a que pertencem, evidenciando o caráter dialógico e sociocultural da canção.

Enquanto poesia, o texto da canção identifica-se como a expressão do *eu* por meio de linguagem conotativa. Na análise das canções de Pedro Raymundo, recorreremos à palavra no seu sentido mais amplo, nas suas possíveis relações com outros textos, com o imaginário do artista e com elementos da cultura sulista, entendendo que a canção pode ser representativa de um povo, de uma região, sendo reveladora de vozes culturais, sociais e históricas.

5.2 O ARTISTA PEDRO RAYMUNDO

Figura 1 – Pedro Raymundo



Fonte: Capa da **Revista do Rádio** nº 49, de 15 de agosto de 1950 (LOPES, 2013, grifo do autor).

Conforme Lopes e Minas (1986), Pedro Raymundo²⁰ nasceu em Imaruí, um vilarejo habitado por famílias de pescadores e alguns comerciantes, entre Laguna e o Porto de Imbituba, em 29 de junho de 1906. Filho do pescador e sanfoneiro João Felisberto Raimundo e de Dona Maria Umbelina Vieira Raimundo, nasceu em berço humilde. Ainda juvenzinho,

²⁰ O sobrenome do artista gera controvérsias. No acervo encontrado, por vezes menciona-se Raimundo, por vezes Raymundo (grifo nosso). Seguindo o pesquisador e escritor Israel Lopes (2013), nesta dissertação, optamos por Pedro Raymundo.

perdera a mãe, então passou a acompanhar o pai nas pescarias. Com apenas quatro anos já tocava uma gaitinha de boca. Aos oito anos, ganhou do pai sua primeira sanfona. Morou em Imaruí até aos dezessete anos, e até lá, foi pescador.

Estudou na Escola Pública Estadual de Imaruí. Segundo Lopes e Minas (1986), pessoas da época lembram-se de um menino magro, queimado do sol, sempre acompanhado por algum instrumento musical.

Quando adolescente já animava Imaruí nas festinhas e até mesmo bailes, tocando e cantando. Tinha um ouvido sensível para a música, bastava ouvi-la para que a repetisse no instrumento. Por volta de 1924, tocava na banda *Amor à Ordem*.

Neste ano, seu pai que, segundo relato de moradores de Imaruí, tinha problemas com o alcoolismo, teve uma discussão com José Torres, contrabaixista da banda *Amor à Ordem*. Na briga, *Seu* João Felisberto perde uma parte de uma das orelhas, e este fato torna-se motivo de chacota na cidade. Pedro Raymundo, sentindo-se muito atingido com a situação, sai de Imaruí. Com 18 anos, nas proximidades de Blumenau, longe da família, o moço trabalha como mineiro. Na mesma época, ajuda a construir a Estrada de Ferro Esplanada-Rio Deserto.

Com experiência como mineiro, decidiu mudar-se para Lauro Müller, região carbonífera catarinense. No entanto, não se emprega como mineiro, mas como oleiro. Pouco tempo depois já trabalhava na Ferrovia Dona Tereza Cristina; inicia como forneiro, depois foguista, guarda-freios, chaveiro e, finalmente, manobrista.

Nesta fase acabou acidentando-se e seu polegar direito perdeu os movimentos. Mesmo assim, continuou a tocar acordeom, adaptando uma gaita que ficara conhecida como gaita cromática xadrez.

Em 1925, na companhia de amigos, anima festas em Lauro Muller, quando conhece Luiza Nunes, natural de Orleans, com quem casa-se em 1926. Nasce o primeiro filho do casal, mas vem a falecer ainda em 1927, mesmo ano em que Pedro Raymundo perde seu pai. Triste, o jovem pai de família resolveu regressar para Laguna, cidade vizinha de Imaruí. Em Laguna, trabalhou como balconista e caxeiro na loja *Novo Paraíso*.

Lopes (2013) observa que, nesses tempos, a música popular brasileira, aos poucos, vinha agradando às classes dominantes. Ainda em Laguna, ao lado dos irmãos Bessa, Agenor e Manoel; Pedro Maria; Roberto Natividade; Arnaldo Carneiro e João Rosa, compõe o grupo *Choro Chorado*, que encanta toda a sociedade lagunense da época. Pedro Raymundo viveu tempos gloriosos na cidade.

Em Laguna, sua esposa engravidou novamente: nasce uma menina que, em 1928, tem o mesmo triste destino do irmão falecido, deixando o casal, mais uma vez, arrasado.

Um ano e meio depois, o artista envolveu-se em um relacionamento amoroso e extraconjugal com uma jovem da cidade e, para que o casamento não fosse prejudicado, deixou Laguna. Tempos depois, já com fama, compôs a valsa *Saudades de Laguna*, lembrando e revivendo os bons momentos vividos por lá, canção que, para o povo, o faria lagunense.

Pedro Raymundo foi para Porto Alegre onde, segundo Lopes (2013), os bondes elétricos trafegavam pela cidade e o hotel *Majestic* e o *Teatro São Pedro* viviam a sua fase de ouro. E o sanfoneiro empregou-se, então, como condutor de bondes.

Em 1930 nasceu, com saúde, o terceiro filho do casal. Em 1933 nasceu o quarto. Quando não estava trabalhando, estava tocando nos cafés do Mercado Público para reforçar o orçamento. Até em 1937 sua vida permaneceu assim, sem muitas mudanças. Prestou concurso para contínuo do Arquivo Público do Estado e assumiu o cargo em 1938. Em 1940 já não possuía mais dois empregos, era somente músico, pois era a música o que mais lhe dava prazer.

Consoante Lopes (2013), depois de mais ou menos 10 anos no Rio Grande do Sul, onde se sentia muito à vontade com sua sanfona, passou a frequentar os programas de rádio da cidade. Em 1939 formou o conjunto *Quarteto de Taurus*, que fez sucesso, mas separou-se em 1943, quando o sanfoneiro organizou um livro de ouro e angariou fundos para seguir em frente, indo para o Rio de Janeiro.

Assim como conquistou Rio Grande do Sul, conquistou Rio de Janeiro e, por que não dizer, o Brasil. Segundo Lopes (2013), o próprio Luiz Gonzaga inspirou-se em Pedro Raymundo ao se apresentar com trajes típicos do Nordeste, pois era assim mesmo que o sanfoneiro sulista se apresentava, com chapéu, bota e bombacha, a caráter gaúcho.

No Rio, apresentou-se na Rádio *Mayrink Veiga*, no *Show Muraro*. Apresentou-se também em programas na *Rádio Tupi*. Ainda atuou nas rádios *Tamoio*, *Guanabara* e *Globo*. Por iniciativa do radialista e cantor Almirante, foi contratado pela Rádio Nacional e mudou-se de vez para o Rio de Janeiro.

Ainda em 1943, gravou pela Columbia seu primeiro disco, interpretando, de sua autoria, o choro *Tico-tico no terreiro* e o xote *Adeus, Mariana*, que logo se tornou um sucesso de norte a sul do país. No mesmo ano gravou pela Continental, também de sua autoria, a valsa *Saudade de Laguna* e o xote *Se Deus quiser*. Gravou mais de 50 discos em 78 RPM.

Depois dos programas de rádio vieram os de auditório e as excursões por todo o Brasil.

Em 1945, recebeu o título de *Gaúcho Alegre do Rádio*. Foi um dos maiores criadores de xotes e músicas gauchescas alegres. Tornou-se o primeiro artista do sul do país a obter sucesso nacionalmente.

Em 1949, atuou no filme *Uma luz na estrada*, de Alberto Pieralise. Em 1958, participou do filme *Natureza gaúcha*, de Rafael Mancini.

Assim, Pedro Raymundo teve sua fase de explosão e, depois, de declínio. Em 1950 sua música já não oferecia mais novidade. Voltou para o Sul, apresentava-se em rádios de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, bem como em circos e cinemas da região. Foi aconselhado a se aposentar, mas não quis. Quando faleceu, em 1973, o Brasil já quase nem lembrava mais do artista que apresentou a música sulista ao país.

5.2.1 Discografia

- (2004) Saudade de Laguna • Revivendo • CD
- (1967) Adeus, Mariana. Pedro Raimundo e sua música • Continental • LP
- (1961) Sanfoninha, velha amiga/Escadaria • Continental • 78
- (1961) É mentira dele/O baião da esperança • Chantecler • 78
- (1960) São João que passou/Quadrilha no arraiá • Chantecler • 78
- (1957) Palhaço/Angústia • Odeon • 78
- (1957) São João em Pernambuco/Minha promessa • Odeon • 78
- (1956) Juiz de Fora/Mexendo com a gente • Odeon • 78
- (1956) Feio de sorte/A nossa valsa • Odeon • 78
- (1956) Quadrilha no arraiá/Meia canha • Odeon • 78
- (1955) Amor de gaúcho/Lindo no mas • Odeon • 78
- (1955) Casamento da Rosinha/Arrasta-pé • Odeon • 78
- (1955) Culpado/Ladrão de moça • Odeon • 78
- (1954) Sandunga/Mara • Odeon • 78
- (1954) Maria Fogueteira/Oração de junho • Odeon • 78
- (1954) Oriental/Saudade de Laguna • Odeon • 78
- (1953) Vivo solito/Sanfoneiro bom • Continental • 78
- (1953) Baião alvorada/Felicitações • Odeon • 78
- (1953) Paulicéia/Nossa Senhora do Rocio • Odeon • 78

- (1953) Festa no arraiaá/Pedido a São João • Todamérica • 78
- (1952) Baião de três/Baião do Havá • Continental • 78
- (1952) Pulando a fogueira/Pobre sanfoneiro • Continental • 78
- (1952) Linda paulistinha/Malandrinho • Continental • 78
- (1951) Boi barroso/Lajeainha • Continental • 78
- (1951) Antigamente/Milonguita • Continental • 78
- (1951) A carta de Mariana/Querência amada • Continental • 78
- (1951) Pingo mulato/Oriental • Todamérica • 78
- (1951) Fanfarronada/Mágoas de sanfona • Todamérica • 78
- (1951) Baú velho/Corre, corre, meu cavalo • Todamérica • 78
- (1950) Festa na fazenda I/Festa na fazenda II • Continental • 78
- (1950) Levanta o pé, velhada/Luar catarinense • Continental • 78
- (1950) Meu cavalo branco/Tricolor • Continental • 78
- (1950) Laranjeira carregada/Prece • Continental • 78
- (1949) Dança da quadrilha/Pinheirinho copado • Continental • 78
- (1949) Saudade de querência/Trocando ideia • Continental • 78
- (1948) Tá tudo errado/Contemplando o firmamento • Continental • 78
- (1948) Dança vovó/Desgraça pouca é bobagem • Continental • 78
- (1948) Prenda minha/Cavalinho crioulo • Continental • 78
- (1947) Chico da ronda/Na casa do Zé Bedeu • Continental • 78
- (1947) Adeus, mocidade/Nem é bom falar • Continental • 78
- (1946) Gaúcha malvada/Sofrer sorrindo • Continental • 78
- (1946) Calanguinho bom/Cavalinho crioulo • Continental • 78
- (1946) Dança da fogueira/Festa na roça • Continental • 78
- (1946) Puladinho/Tira cisma • Continental • 78
- (1945) Gauchinha/Manhoso • Continental • 78
- (1945) Segura o bonde!/Trenzinho do amor • Continental • 78
- (1945) Meu coração te fala/mexeriqueira • Continental • 78
- (1945) Pensando em ti/Rancho triste • Continental • 78
- (1945) Saudade do Rincão/Pulando muro • Continental • 78
- (1945) Gauchada/Mágoas de amor • Continental • 78
- (1945) Índio vago/Falando à nossa felicidade • Continental • 78
- (1945) Provocando/Prenda minha • Continental • 78
- (1945) Brincando na areia/Mariana no samba • Continental • 78

- (1944) O carreteiro/Contigo no pensamento • Continental • 78
- (1944) Meu cavalo parreheiro/Escadaria • Continental • 78
- (1944) De galho em galho/Morena faceira • Continental • 78
- (1944) Gaúcho largado/Cuidado Maneca • Continental • 78
- (1944) Flor brasileira/Lamentos • Continental • 78
- (1944) Súplica/Adeus, moçada • Continental • 78
- (1943) Tico-tico no terreiro/Adeus, Mariana • Columbia • 78
- (1943) Saudade de Laguna/se Deus quiser • Continental • 78

5.2.2 Pedro Raymundo: um trovador de seu tempo

Se Pedro Raymundo propagou a música nativista, colocando em cena aspectos da cultura sulista de seu tempo através da música, o compreendemos como um trovador nativista. Portanto, para considerá-lo um trovador nativista, antes faz-se necessário entendê-lo como trovador.

Conforme já mencionado, na literatura da Idade Média, destacava-se a figura do trovador, que era, ao mesmo tempo, um poeta-criador e um poeta-cantor.

A origem medieval europeia dos trovadores dialoga com a figura do compositor e intérprete de canções, conforme acontece, nos dias de hoje, na canção popular brasileira.

O trovador medieval era performático e expunha sua voz poética. Para Tatit (2008), a canção brasileira é canto falado ou fala cantada, e tem um vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete. Letra e melodia compatibilizam-se na performance²¹ do cantor que, assim como o trovador da Idade Média, é performático e expõe sua voz poética.

Pedro Raymundo pode ser identificado, dentre outras características, como um trovador de seu tempo. Sua performance como compositor-intérprete resgata a imagem lúdica dos trovadores medievais, não apenas pela produção poética, mas pelo que expressa através da combinação poético-melódica.

Através da performance, a mensagem poética é transmitida e percebida. O trovador, assim como o cantor, traz a performance. Gumbrecht (1998), ao reportar-se à Idade Média, observa que a palavra *autor* (trovador), além de assumir a conotação de inventor do texto, também era quem a ele emprestava sua voz.

²¹ Um modo vivo de comunicação poética (ALCÂNTARA, 2010).

Segundo Tavares (1974), o gênero textual mais difundido na Idade Média denominava-se cantiga – poemas interpretados com acompanhamento musical. Articulando corpo, melodia e texto, as cantigas eram concebidas para serem cantadas, e o canto, de certa forma, era interpretação, performance. O autor/trovador apresentava seu texto ao público acompanhado da melodia, adicionando a este, performances. Quando poesia e música separaram-se, as performances, com sua natureza de encenação, passaram a ser lidas somente na esfera do palco, isoladas da construção do poema no momento da composição. A partir destas colocações, observa-se a importância do corpo humano na produção literária medieval e a redução dessa importância com o advento da imprensa. Na Era Moderna, o intérprete/cantor, como construtor de sentidos, é performático, assim como era o trovador medieval.

Pode ser atribuída a Pedro Raymundo a denominação de trovador pela própria capacidade de que o cancionista (compositor/cantor) brasileiro tem de se reinventar. Conforme já mencionado em concordância com as colocações de Almeida (1948), a invenção, a poesia, a maneira de sentir musicalmente e realidade, as linhas performáticas e o dinamismo da criação do compositor/cantor brasileiro é que constituem o canto que o mundo desconhece e ouvirá com elevo e paixão.

Conforme Gumbrecht (1998), o autor (enquanto compositor, intérprete, trovador performático) assume máscaras tentando garantir uma intencionalidade ao texto. Pedro Raymundo se apresentava a caráter gaúcho²². O estilo nativista/regionalista não era sinalizado apenas nas letras e ritmos de suas canções: de acordo com Lopes (2013), o artista ficou conhecido nacionalmente como gaúcho alegre; gaúcho pelo traje, alegre pela forma espontânea com a qual cantava, interpretava as canções, se apresentava. Observa-se que não só pelas composições e caracterização, mas por sua performance, Pedro Raymundo pode ser considerado um trovador nativista de seu tempo.

5.3 OS VERSOS E A SANFONA

5.3.1 Canções Nativistas

Neste subcapítulo apresenta-se a análise das canções. Procura-se, a partir dos pressupostos da análise literária, compreender as canções de Pedro Raymundo enquanto

²²Mais uma vez, não no sentido gentílico, mas cultural (MARRERO, 2006).

reveladoras da estética nativista, e entender o artista como um trovador nativista de seu tempo.

5.3.1.1 Adeus Mariana

*Nasci cá na cidade me casei na serra
Com a minha Mariana moça lá de fora
Um dia estranhei o carinho dela
Disse: Adeus Mariana que eu já vou embora*

*É gaúcha de verdade de quatro costados
Usa chapéu grande, bombacha e espora
Eu que estava vendo o caso complicado
Disse: Adeus Mariana que eu já vou embora*

*Nem bem rompeu o dia me tirou da cama
Encilhou o tordilho e saiu campo afora
Eu fiquei danado e saí dizendo:
Adeus Mariana que eu já vou embora*

*Ela não disse nada mas ficou cismando
Que era desta vez que eu daria o fora
Segurou a soiteira e veio contra mim
Eu disse: larga Mariana que eu não vou embora*

*E ela de zangada foi quebrando tudo
Pegou a minha roupa, jogou porta afora
Agarrei, fiz uma trouxa e saí dizendo:
Adeus Mariana que eu já vou embora*

Do gênero musical xote, ritmo que figura entre as canções nativistas, *Adeus Mariana* foi gravada em 1943, pela Continental²³, em 78 RPM²⁴. É a música mais conhecida de Pedro Raymundo, regravada por muitos artistas posteriores a ele. Rendeu ao compositor, cantor e instrumentista catarinense, inclusive, uma versão cinematográfica.

A canção é composta por cinco estrofes de quatro versos. São, portanto, cinco quartetos. Baseando-se nos estudos de Tavares (1974), observa-se, quanto à disposição poética que, pela linguagem simples, aproxima-se da balada, e os versos agrupados em quadras apontam características da trova. Possui rimas intercaladas (ABAB), como se observa em *serra* (A), *fora* (B), *dela* (A), *embora* (B).

Como tema da canção, aparece a figura humorística de uma mulher zangada. O eu lírico, moço da cidade, casa com Mariana, moça da serra, e estranha seu *carinho*, seu jeito de ser. Por este motivo, deseja, constantemente, ir embora, deixar Mariana. Pata Tatit (2008), a prática musical brasileira está associada a pequenas narrativas ou cenas cotidianas. As músicas de Pedro Raymundo, como esta, enquanto música popular brasileira, constituem-se em pequenas narrativas. Pequenas, mas abrangentes na relação dialógica com outros textos. Como é característica do poema a expressão do *eu*, é o eu lírico quem conta os fatos.

Conforme já mencionado, a tensão presente na letra da canção produz humor. Esta música deu origem a uma característica da música regionalista do sul, o *humor gaudério*. Segundo Lopes (2013, p. 45), “a projeção do *humor gaudério* no regionalismo, a partir desse sucesso, irá se refletir para sempre na música regional gaúcha”.

Para trazer maior expressividade à canção, o poeta, inconscientemente ou não, faz uso de determinadas figuras de linguagem. Na primeira estrofe, nos versos *Nasci cá na cidade me casei na serra / Com a minha Mariana moça lá de fora*, o contraponto entre os advérbios *cá* e *lá* resulta em uma antítese; figura de linguagem que, de acordo com Tavares (1974), é a oposição entre duas ou mais ideias ou pensamentos. Estes termos sugerem um contraste cultural entre o moço da cidade e a moça da serra, o que contribui para o efeito de humor presente no texto.

Na segunda estrofe apresentam-se características da Mariana, instituindo a figura de linguagem denominada descrição que, para Tavares (1974), reproduz, por meio de palavras, a representação imaginária, intelectual, sentimental ou real dos seres e coisas.

²³É um Selo pertencente a Gravações Elétricas S.A., gravadora famosa que possui vários Selos, como Continental, Phonodisc e Musicolor. Mais tarde comprou também a Gravadora Chantecler.

²⁴ Um disco de 78 rotações por minuto, geralmente de cor negra e com dimensões de 25 centímetros.

Na última estrofe, *E ela de zangada foi quebrando tudo*, a expressão *quebrando tudo* constitui um exagero, supostamente com o intuito de reforçar a ideia de que Mariana estava muito zangada. Subentende-se que Mariana não quebrou *tudo* no sentido literal da palavra, mas possivelmente alguns objetos. Tal exagero constitui-se, conforme Tavares (1974), na figura de linguagem denominada hipérbole.

No último verso de cada estrofe, que reafirma a vontade do eu lírico de deixar Mariana, observa-se um paralelismo, figura de linguagem que, de acordo com as considerações de Tavares (1974), consiste na repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido.

Atenta-se para o primeiro verso da segunda estrofe – *É gaúcha de verdade de quatro costados*. Ele indica a descendência essencialmente gaúcha de Mariana, sendo que a expressão *de quatro costados*, popularmente utilizada no Rio Grande do Sul, significa, de acordo com o dicionário Houaiss (2001), descendente por parte dos quatro avós.

O segundo verso da segunda estrofe sugere, ainda, que Mariana usa roupas de homem. O chapéu grande, a bombacha e a espora, citados neste verso, fazem parte da indumentária do homem gaúcho, no sentido cultural do termo.

As próximas três estrofes trazem, de forma implícita, outras características de Mariana: é impulsiva e zangada. Tais características são supostamente notadas através das ações da moça/mulher: tirou o marido da cama; encilhou o tordilho – cavalo na cor branca flocada de preto, acinzentado; saiu campo afora – atividade que, principalmente no tempo em que a canção foi composta, era mais comum entre os homens; queria bater no marido com uma soiteira (chicote); quebrou tudo; jogou fora as roupas dele. Uma hipótese plausível é a de que, ao criar a figura da impulsiva Mariana, Pedro Raymundo possa ter parodiado a figura do *gaúcho valente*, perpetuado no imaginário gaúcho devido, conforme Lessa (1985), ao sentimento de heroísmo sobrevivendo das batalhas que figuram a história de formação do estado.

De acordo com Lopes (2013), as canções regionalistas são composições que se enquadram na tríade regional *homem, espaço e tempo*, assim como acontece no regionalismo literário.

Em *Adeus Mariana*, o homem aparece na figura de Mariana, moça da serra (do campo), em contraste com a figura do moço da cidade (eu lírico). Mariana vive em meio à natureza serrana e a lides campeiras, o que se pode comprovar no verso *Encilhou o tordilho e saiu campo afora*. Através de Mariana, o poeta/compositor evidencia o homem sulista arraigado às lides campeiras, elemento identitário da cultura nativista.

O espaço/lugar é presente nesta canção como um elemento motriz, que contribui com o tecer dos versos. O contraste entre o espaço *serra* e o espaço *cidade* constituem, junto à figura da zangada Mariana, o tema da canção. Através deste contraste, a região sulista, assim como o homem sulista, são ambos trazidos à cena.

Na tessitura dos versos predominam os verbos no tempo passado. De acordo com os pressupostos de Moisés (1981), no plano do poema em si, não se encontra o tempo histórico, mas o tempo da emoção-sentimento-conceito. Segundo as considerações de Almeida (1948) discutidas neste estudo, uma das características da música popular brasileira é o caráter lírico-narrativo que a compõe. Desta forma, o tempo está presente em *Adeus Mariana* em uma relação dialógica com o homem e o espaço sulista, de forma a contribuir com as emoções, os sentimentos e os conceitos que emanam do narrar dos fatos que sucederam.

Conforme Lessa (1985), na estética nativista, elementos culturais regionais sulistas são trazidos à cena. Pautando-se nas pesquisas de Marrero (2006), entende-se que o gaúcho, no sentido cultural do termo, é apresentado na canção através da indumentária usada por Mariana e por sua técnica de dominar o cavalo, por exemplo. É conveniente ressaltar que, ainda de acordo com Marrero (2006), o gaúcho, no sentido cultural, não vive apenas no Rio Grande do Sul, mas também em Santa Catarina e Paraná. Os elementos identitários da cultura do sul do Brasil colocados em cena nesta canção contribuem para que se entenda o compositor/cantor Pedro Raymundo enquanto um trovador de seu tempo e um trovador nativista. O espaço *serra*, por exemplo, assim como o nativismo, podem ser encontrados em quaisquer dos estados citados por Marrero (2006).

5.3.1.2 Gaúcho alegre

*Eu sou um gaúcho alegre
por isso vivo a cantar
não acredito em tristeza
ando por todo lugar
sempre encontro bons amigos
e moça pra namorar*

*Eu sou um gaúcho alegre
acredite quem quiser*

*e também graças a Deus
sei amar e tenho fé
carrego sempre comigo
cavalo bom e mulher*

*Eu sou um gaúcho alegre
e também sou decidido
há um ditado nos pagos
que eu já tinha me esquecido
mulher, cavalo e cachaça
deixa um gaúcho perdido*

Esta toada é a canção que, segundo Lopes (2013), pode ter feito com que Pedro Raymundo tenha recebido o epíteto de *Gaúcho Alegre* do rádio. Acredita-se que foi na Rádio Mayrink Veiga que ele passou a ser chamado desta forma, pois, de acordo com Lopes (2013), na emissora estava Cesar Ladeira, que se destacava como locutor e criador de epítetos na época, como por exemplo, Carmem Miranda, a *Pequena Notável*, Francisco Alves, o *Rei da Voz*, entre outros.

Lopes (2013) assinala, assim como se pode perceber no subcapítulo *Discografia*, que esta canção não se encontra nas gravações de Pedro Raymundo. Entretanto, a letra da canção se encontra em um de seus livrinhos de composições (modinhas) editado em 1954, e sabe-se que ele cantava esta toada em suas apresentações ao vivo.

A canção é composta por três estrofes de seis versos. Possui rimas intercaladas (ABABAB) como, por exemplo, em *alegre* (A), *cantar* (B), *tristeza* (A), *lugar* (B), *amigos* (A), *namorar* (B), que contribuem para o ritmo. Pela linguagem simples, este poema/canção aponta também características da balada.

Conforme já observado, Pedro Raymundo se apresentava à moda gaúcha. No Rio de Janeiro, era um protótipo do homem dos pampas e, com sua gaita cromática xadrez, se apresentava de forma alegre, espontânea. Tanto que, ao ouvir as canções do artista, pode-se perceber sua interação com o público entre uma estrofe e outra, tecendo comentários sobre a letra, sorrindo. O tema desta canção dialoga com a forma como Pedro Raymundo cantava e se apresentava nos programas ao vivo: ele afirmava ser gaúcho e alegre. O título da canção já aponta para sua descrição e denominação de *gaúcho alegre*. No desenrolar dos versos, através

da descrição, o eu lírico busca expor ao leitor/ouvinte seu modo de ver o mundo, suas crenças, seus costumes.

O caráter egocêntrico da linguagem poética é evidenciado na canção. Do início ao fim, o eu lírico se descreve. O *eu* presente na canção é o próprio Pedro Raymundo no protótipo do gaúcho dos Pampas. O *eu* é o personagem tecido pelo artista em estudo.

O primeiro verso de cada estrofe, *Eu sou um gaúcho alegre*, nos quais o eu lírico afirma ser gaúcho e alegre, já apontam para o caráter descritivo da canção. Estes versos unidos a outros como, por exemplo, *e também sou decidido*, apontam para a figura de linguagem denominada por Tavares (1974) como descrição.

A repetição dos versos *Eu sou um gaúcho alegre* sinalizam outra figura de linguagem, o paralelismo, que, conforme Tavares (1974), consiste na repetição de ideias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido.

Nos versos *mulher, cavalo e cachaça / deixa um gaúcho perdido*, o termo *perdido* está sendo usado no sentido figurado, em um plano metafórico. Não significa que o eu lírico está perdido no sentido de não se encontrar em algum lugar, por exemplo. Significa que, para o gaúcho, mulher e cavalo viciam, assim como a cachaça. Portanto, na canção, *perdido* significa *viciado*, mas não no sentido negativo do termo; o compositor quis trazer à cena os costumes do gaúcho. Talvez o cavalo – a técnica de dominar o cavalo, a lide com o cavalo – seja um dos mais notáveis traços do imaginário gaúcho, da cultura nativista arraigada à figura do gaúcho dos pampas. Tanto que a figura do cavalo, assim como a da mulher, são elementos constantes nas canções nativistas.

Em letras como estas, Pedro Raymundo vai moldando a figura do gaúcho – a base da estética nativista – no cenário nacional. Logo na primeira estrofe, o trovador nativista busca incutir, no imaginário popular, a figura do gaúcho *boa pinta, gente boa*, cercado de amigos e moças.

Na segunda estrofe, ele evidencia sua fé, resquício, talvez, do período colonial e de catequese no cenário sul-rio-grandense e, também, acentua a forma como se identifica com o cavalo.

Na terceira estrofe, mencionando um ditado dos pagos (pago, no dialeto gaúcho, significa lugar onde nasceu), ele afirma que cavalo e mulher deixa um gaúcho viciado, assim como a cachaça, confirmando a ideia de que tanto a figura do cavalo (as lides campeiras e a paixão pela técnica de dominar o cavalo) quanto a figura da mulher (o amor pelas mulheres) são componentes que permeiam, de maneira notável, o imaginário gaúcho. Segundo Lopes (2013), o amor pelas mulheres é um dos temas que delineiam as canções nativistas.

O homem aparece na canção através figura do gaúcho alegre, personagem criado por Pedro Raymundo. Protótipo do gaúcho dos pampas, é figura notável na cultura sulista, em especial, na nativista. Ressalta-se que Pedro Raymundo se apresentava à moda gaúcha. Então, ao cantar esta música em suas apresentações, todo o contexto (inclusive a indumentária com que se vestia) contribuía para que a ele fosse dado o cognome *Gaúcho Alegre*.

Nesta canção, o espaço/lugar sulista aparece timidamente na lembrança do trovador nativista. O termo *pagos*, nos versos *há um ditado nos pagos / que eu já tinha me esquecido*, é que desenha de forma sutil o espaço/lugar sulista. Conforme já mencionado, pago, no dialeto gaúcho, significa o lugar onde nasceu ou viveu, especialmente ao se referir ao Rio Grande do Sul. Então, recordando-se dos pagos, Pedro Raymundo traz à cena a região sul, especificamente o estado do Rio Grande.

Na tessitura dos versos observa-se, predominantemente, o tempo presente. A apresentação do gaúcho alegre ao rádio e ao cenário nacional é o objetivo mor da canção, então o tempo presente é condizente com a ideia de que Pedro Raymundo está se apresentando ao público em tempo real. O tempo passado aparece apenas na sutil lembrança do eu lírico, no momento em que ele se recorda dos pagos.

Por trazer à baila elementos identitários da cultura sulista, em especial a nativista, esta pode ser considerada uma canção nativista. Ela faz parte de um repertório, cujo autor é Pedro Raymundo, que apresentou a região sul ao Brasil. Pela representação do homem e apresentação do espaço sulista em mídia nacional, este artista gaúcho/catarinense pode ser entendido como um trovador nativista.

5.3.1.3 Não Chores Morena

Não chores morena

Não faça eu sofrer

Pois tudo que eu tenho

Darei a você.

Tenho na roça um ranchinho

Cobertinho de sapê

É pequenino bem sei

Mas dá folgadinho, pra mim e você.

*Eu tenho um cavalo baio
Que é uma revelação
Também darei a você
Morena querida da minha paixão.*

*Tenho uma linda rocinha
Cheinha de plantação
Também darei a você
Morena formosa do meu coração.*

*Eu juro linda morena
Que não te posso esquecer
Te darei tudo o que tenho
E também se quiser? Eu serei de você.*

A valsa *Não Chores Morena* é da autoria de Pedro Raymundo e, conforme Lopes (2013), interpretada por ele na Rádio Nacional. Todavia, quem gravou esta canção foi a *Dupla Campeira* (Oswaldinho e Zé Bernardes), em outubro de 1956, pela Odeon, em 78 RPM.

Segundo Lopes (2013), na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, no Programa *Coisas do Arco da Velha*, no período de junho a setembro de 1944, Pedro Raymundo divulgou, principalmente através da música, a temática nativista. Em um destes programas apresentou a música *Não Chores Morena*.

A canção é composta por cinco quadras, formando um total de vinte e quatro versos. Pautando-se nos estudos de Tavares (1974) constatam-se, no poema/canção, rimas intercaladas (ABAB).

O tema da canção é a declaração de amor e promessas para a morena, promessas de uma vida simples, bucólica, mas com amor.

A morena é a interlocutora do eu lírico: ele canta para ela. As expressões *morena*, *morena querida*, *morena formosa* e *linda morena* assumem a função de vocativo na canção. Os adjetivos *querida*, *formosa* e *linda* comprovam a admiração do artista pela mulher amada.

O nome da musa a quem o eu lírico se refere está oculto, não se sabe quem ela é. O eu lírico refere-se à amada através de predicados, o que consiste em uma figura de linguagem denominada antonomásia que, segundo Tavares (1974), é a substituição de um nome próprio por uma circunstância ou qualidade, um caso especial de metonímia.

A descrição, entendida por Tavares (1974) também como figura de linguagem, percorre todo o poema. O poeta/compositor descreve a morena, o ranchinho, o cavalo, a rocinha.

Talvez com intuito de reafirmar a ideia de vida simples ou até mesmo singela, o poeta/compositor faz o uso de palavras no diminutivo, como *ranchinho* e *rocinha*, o que sugere a presença da figura de linguagem denominada eufemismo que, para Tavares (1974), procura abrandar determinada situação. Talvez, se fossem utilizados os termos *rancho* e *roça*, a ideia de vida simples seria substituída pela ideia de vida do campo afortunada.

Na primeira estrofe, subentende-se que há amor recíproco entre o eu lírico e a morena. Ele pede que a morena não chore, pois ficará com ela, e ainda afirma que, se a moça chorar, ele também estará sofrendo. A partir destes versos infere-se, portanto, que a moça não estará bem se não estiver com ele, pois chorará; que ele está bem quando a moça está bem, pois não sofre; logo, é vontade dos dois estar juntos.

Nas estrofes seguintes, o eu lírico relata o que oferecerá à moça em troca de seu amor: o ranchinho, o cavalo, a rocinha e ele próprio, denominando um elemento emotivo-conceitual em cada estrofe. Nas entrelinhas, infere-se que ele desenha uma vida simples, bucólica, pastoril ao lado da moça.

Observam-se, na canção, elementos bucólicos trazidos à cena (vida campeira, simples, em meio à natureza) e determinada vassalagem amorosa (em troca do amor da mulher amada, o eu lírico oferece *tudo* a ela).

Bhabha (1998) entende *nação* pensando justamente nas suas diferenças, privilegiando ainda suas relações, seus conflitos sociais, suas minorias, seus grupos excluídos. O regionalismo traz à cena o diferente, o singelo, o local (que viria a formar o todo nacional). Nesta canção, Pedro Raymundo também trouxe à cena a figura do sulista singelo, campeiro.

É relevante mencionar que, conforme Bhabha (1998), não há identidade original ou tradição recebida, pois, ao reencontrar o passado, outras temporalidades culturais incomensuráveis são introduzidas na invenção da tradição; trata-se do problema de *como*, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição. Cantando seu tempo e cultuando o passado, Pedro Raymundo traz à cena tradições do sul. Pelos elementos identitários da cultura sulista, em especial no que se refere à figura do gaúcho (no sentido cultural) evidenciados nesta canção, vê-se Pedro Raymundo, mais uma vez, inserido na estética nativista.

Em *Não Chores Morena*, a figura humana é representada pelo homem simples, do campo, que cultivava atividades pastoris. Remete-se, portanto, à figura do gaúcho, não no

sentido gentílico, mas no sentido cultural, aquele que, conforme Marrero (2006), originou-se nos Pampas, descendente principalmente de índios e espanhóis. Aquele que, segundo Lessa (1985), nasceu de uma mistura entre índios errantes, acrescida de índios egressos das missões, desertores de quartéis e aventureiros de Laguna, Corrientes, Curitiba, Buenos Aires e Montevideu, em um processo de acelerada mescla sanguínea com mulheres que se apresentavam pelo caminho.

As principais características do gaúcho eram, segundo Lessa (1985), o viver despreocupado, de gáudio ou gozo, motivo pelo qual lhe deram os espanhóis inicialmente o nome de *gaudérios*. Já conforme Marrero (2006), levava uma vida simples em meio às atividades pastoris. Ressalta-se que estamos nos referindo ao gaúcho no sentido cultural do termo, não gentílico. O gaúcho referido nesta reflexão não é exclusivo do Rio Grande do Sul: ele também vive em países ou estados vizinhos, como em Santa Catarina – principalmente no oeste e no planalto catarinense – e no Paraná, por exemplo.

A natureza bucólica, comum no sul do Brasil, permeia o espaço/lugar presente na canção. Entende-se que, consoante Moisés (1981), a poesia é a-geográfica; no entanto, o espaço bucólico entremeia os versos da segunda, terceira e quarta estrofes da canção analisada como uma unidade emotivo-conceitual, uma força motriz, assim como o amor que o eu lírico sente pela morena.

No texto em análise, prevalecem os verbos no tempo presente em relação com o tempo futuro, sugerido pela ideia de condição: tudo o que é do eu lírico (no presente), o muito que é pouco, inclusive ele, será da morena *se* ela ficar com ele (no futuro). Ainda assim, pelo fato de trazer à cena elementos culturais sulistas comuns na estética nativista, o poeta/compositor é entendido, também a partir desta canção, como trovador nativista de seu tempo.

Conforme Lopes (2013), na linha poético-melódica das canções nativistas observam-se, além do culto ao passado, elementos naturais sendo exaltados, como a vida do homem do campo e o amor às mulheres. Portanto, o fato de trazer à baila a vida simples em meio às atividades pastoris (característica do gaúcho) e o amor às mulheres faz desta uma canção nativista.

5.3.2 Canções Nativistas: Santa Catarina em cena

Neste subcapítulo apresenta-se a análise das canções as quais Pedro Raymundo põe em cena Santa Catarina, a terra natal do artista em estudo. Atenta-se que, por sua estética

e por apresentarem elementos naturais e culturais do sul do estado, essas também são canções nativistas.

5.3.2.1 Saudade de Laguna

*Sinto no coração uma saudade
Daquela terra amada onde nasci
Saudade que hoje choro, saudade sem fim...
Saudade de Laguna, que é tudo para mim.*

*Quando de ti me lembro, Laguna amada,
Minha alma triste canta esta saudade...
Parece que te vejo diante dos meus olhos
Laguna de meus sonhos, por ti eu choro...*

A canção *Saudade de Laguna* é uma valsa lançada em 1943, pela Continental, também em 78 RPM. De acordo com os estudos de Lopes (2013), a valsa também é um gênero/ritmo que figura entre as canções nativistas. Esta canção foi uma das primeiras composições do artista.

É composta por duas estrofes de quatro versos. Identificam-se rimas no poema, como em *fim* e *mim*; porém, estas não seguem a um rigor formal, pois são rimas misturadas. Apresenta características da trova e da balada.

Como representação do vivido, esta canção dialoga com a história do artista catarinense. Conforme pesquisas de Lopes (2013), Pedro Raymundo viveu um passado glorioso em Laguna, Santa Catarina. Pode-se inferir que é motivado pelo sentimento nostálgico por este passado que o poeta/compositor compôs *Saudade de Laguna*.

O tema da canção, como o próprio título anuncia, é a saudade de Laguna. Na tessitura dos versos (agrupados em apenas duas quadras), a palavra *saudade* aparece cinco vezes. O termo *saudade* significa *sentir falta e*, por vezes, é sinônimo de um misto de amor, distância ou perda, por exemplo. É uma palavra mencionada significativamente na literatura e na música, em especial na música popular brasileira que, pode-se afirmar, é a expressão dos sentimentos e do cotidiano do povo deste país.

Assim como em qualquer produção poética, as figuras de linguagem contribuem para a expressão do poeta/compositor.

Os termos caracterizadores *amada*, *tudo para mim* e *dos meus sonhos* desempenham o papel de descrever Laguna. A descrição, que segundo Tavares (1974) pode ser considerada uma figura de linguagem, conforme já observado, que tem por fim reproduzir, por meio de palavras, a representação imaginária, intelectual, sentimental ou real dos seres e das coisas. Como o poema é a expressão do *eu*, Laguna é descrita de acordo com a visão e os sentimentos do poeta/compositor.

Pautando-se nas colocações de Tavares (1974), observa-se outra figura de linguagem presente no texto: a metonímia. No verso *Sinto no coração uma saudade*, há uma troca da parte pelo todo. Por exemplo, é o eu lírico que sente saudades, não somente seu coração. Por vezes, na linguagem conotativa, a palavra *coração* remete a amor; neste verso, portanto, possivelmente foi empregada com o intuito de intensificar o sentimento de amor pela terra em que vivera parte da sua juventude.

Atenta-se para o termo *tudo*, que é bastante significativo. *Tudo* é indefinido e, ao mesmo tempo, significa muita coisa. Apesar de ser indefinido, o termo carrega uma significação positiva na sua relação (dialogização) com o todo do poema, pois não se tem saudades de passados ruins, mas de passados bons. No sentido denotativo, não há como Laguna ser tudo. A palavra está empregada em um plano metafórico.

Mas, o que *tudo* significa para o poeta/compositor/cantor ou para o leitor/ouvinte? Qual era o intento do trovador Pedro Raymundo ao comparar Laguna com tudo? Consoante aos estudos de Ricoeur (2000), construção metafórica é um processo pelo qual o signo desenvolve suas potencialidades, alcançando a pluralidade de significados. Se as metáforas em si já apontam para um número plural de sentidos, neste verso, ao ser Laguna comparada ideologicamente com *tudo*, pode haver um universo ainda mais expressivo de significados nas intenções do poeta/compositor/cantor, ou nas interpretações do leitor/ouvinte. Em uma relação dialógica com o todo do poema e com o contexto biográfico do artista em estudo, entende-se que Laguna traz boas lembranças ao eu lírico, e este sofre por estar com saudades da terra amada. A comparação ideológica entre *Laguna* e *tudo* é a metáfora mor do poema.

A linguagem poética é conotativa. É evidente que o verso *Minha alma triste canta esta saudade* está disposto no sentido figurado. A alma é abstrata, e apenas neste plano ela pode cantar, não no plano concreto. Por ser abstrata e receber vida neste verso, a palavra *alma* aparece personificada no poema, constituindo a figura de linguagem denominada prosopopeia. Contudo, esta palavra é complexa. Como dizer que não há vida em uma alma? Figurativamente, reportamo-nos à alma como sentimento, como se fossem palavras sinônimas. Neste verso, o trovador catarinense possivelmente deseja amplificar o sentimento

de saudade. Se a alma do poeta canta a saudade de Laguna, pressupõe-se que ele conserva bons sentimentos em relação à Santa Catarina, onde viveu e cresceu. Desta forma, o amor e a exaltação pela terra, características do nativismo, são reforçados.

Ainda sobre este verso, quem chora é o eu lírico, e não apenas sua alma: compreende-se este, então, como um exemplo de metonímia, pela substituição de uma parte pelo todo (alma do eu lírico / eu lírico).

O verso *Parece que te vejo diante dos meus olhos* consiste em redundância e aponta para um pleonasma. No entanto, não se trata de um vício de linguagem, é uma redundância intencional, um pleonasma literário, de acordo com os pressupostos de Tavares (1974). O compositor utiliza a expressão *diante dos meus olhos* para enfatizar a forma como ele vê Laguna, a maneira como ela está próxima, clara e nítida em seu coração.

Pondera-se também o significado de *sonhos* no verso *Laguna dos meus sonhos*, pois cumpre a intenção do poeta de exaltar a terra, afinal, ao entender a expressão de forma dialógica com o tempo em que o eu lírico/poeta/compositor viveu em Laguna. Mais uma vez, percebe-se que se trata da terra dos sonhos, dos bons momentos, dos prazeres da juventude.

Ambas as estrofes abordam a poética da saudade de Laguna; no entanto, na primeira estrofe, Laguna aparece como terceira pessoa e, na segunda, é a interlocutora do eu lírico.

De acordo com os estudos de Tatit (2003), empiricamente analisando, canção é a combinação de sons que provêm da melodia (linguagem não verbal) e da letra (linguagem verbal). Conforme o autor, na canção, letra e melodia são dependentes. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, estes mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível. A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção e indiferença (estados emotivos), compatibilizam-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração de som, como se uma tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica.

Ainda que esta análise não aborde os elementos sonoros, considera-se relevante destacar que, nesta canção, o som da sanfona aparece em primeiro plano, em tom saudoso, melancólico, procurando traduzir certa nostalgia. Desta forma, o sentimento de saudade não é evidenciado apenas na letra, também na melodia. Apenas no final, em um segundo plano, aparece a voz do artista Pedro Raymundo, não como cantor, mas como poeta. Desta vez, Pedro Raymundo não canta, mas encanta declamando versos melancólicos, saudosos, nostálgicos sobre e para Santa Catarina. Para Almeida (1948), o músico brasileiro se impõe

pelas sensações inéditas e diferentes que faz surgir de suas obras. Nesta canção, com o som melancólico proveniente de sua acordeona e a recitação de versos, Pedro Raymundo se entrega ao sentimento de saudade.

Cabe observar que, possivelmente, ao compor suas canções, Pedro Raymundo assumiu a estética nativista por estar em contato com esta cultura no tempo em que morou no Rio Grande do Sul. Lá, o nativismo é muito mais forte que nos estados de Santa Catarina e Paraná. Contudo, ao mencionar o passado, uma característica das canções nativistas, o trovador traz à cena Santa Catarina, um ambiente (espaço/lugar/cenário) da região sul. Isto não significa que Pedro Raymundo coloca Santa Catarina em identificação com o nativismo; mas, assumindo e cantando o nativismo gaúcho, característica mor na estética das canções nativistas, que perpetua o passado e põe em cena elementos característicos da região sul, o trovador apresenta Santa Catarina aos seus interlocutores. Mesmo assumindo e cantando o nativismo gaúcho, ele se demonstra, de certa forma, arraigado ao estado onde nasceu e viveu até a juventude.

Em *Saudade de Laguna*, o homem é aquele que possui raízes, apaixonado pelos aspectos naturais e culturais de sua terra, é o homem telúrico.

O espaço/lugar abordado no poema/canção é evidente para o leitor/ouvinte desde o título. Laguna é o cenário dos sonhos, a terra amada da voz que fala no poema, que é do próprio Pedro Raymundo. Através da menção poética a Laguna, pode-se inferir que, de certa forma, esta cidade ainda vive na alma de trovador deste artista gaúcho catarinense.

Os tempos presente e passado dialogam na canção. O sentimento do eu-lírico é atual, os verbos no presente *sinto, choro, é, lembro, canta e vejo* elucidam esta ideia. Mas o próprio sentimento de saudade remonta o tempo passado, pois, se ele sente saudade, é de algo que já passou. O tempo passado está na lembrança do eu lírico. Consoante estas colocações, retomam-se os pressupostos de Moisés (1981), que assevera que, no poema, o tempo aponta para a ordem circular das palavras que coexistem em perpétuo dinamismo.

Cotejando/relacionando os versos desta canção com outras canções do artista, observa-se que, nela, a estética nativista aparece através da saudade expressa pelo eu lírico, da exaltação à terra (que já fora sua), e do amor e culto ao local (espaço/lugar) e ao tempo passado (tempo em que viveu em Laguna). Moreira (1982, p. 87) observa que há um sentimento nativista ou regionalista sempre quando “a terra assume para o homem, a natureza de elemento matriz”. Entende-se que através da música nativista, a qual, segundo Lopes (2013), o próprio Pedro Raymundo impulsionou e disseminou no Rio Grande do Sul, o

trovador gaúcho catarinense não põe em cena apenas o estado do Rio Grande, mas também o estado de Santa Catarina.

5.3.2.2 Luar catarinense

*Quando vejo a lua cheia
Prateando a solidão
Minha alma saudosa chora
Bate mais meu coração*

*Como é lindo a gente ver
Desde o mar até a serra
“O luar catarinense”
O luar da minha terra*

A valsa *Luar catarinense* foi lançada em 1950 e, assim como *Adeus Mariana* e *Saudade de Laguna*, foi gravada pela Continental, em 78 RPM.

O poema/canção é composto por dois quartetos: são duas estrofes e um total de oito versos, que possuem rimas intercaladas (ABAB). Assim como as duas primeiras canções analisadas, esta também apresenta características da trova e da balada.

O título já prenuncia o tema da canção, o luar de Santa Catarina. Em uma relação dialógica com o contexto biográfico do compositor, cantor e instrumentista em estudo, pode-se concluir que o eu lírico desta canção também é ele próprio. Desta forma, pela dialogia obra/vida, entendemos que o sentimento de saudade encorpa o tema.

O ano de lançamento desta valsa, por exemplo, contribui para que possamos entendê-la melhor. O fato de as ações da segunda estrofe serem marcadas por verbos no presente sugere que, quando o eu lírico vê o luar catarinense, ele sente saudade de algo que já viveu e sente-se só; neste caso, ele estaria vendo o luar de Santa Catarina em um tempo presente. Contudo, ao estabelecermos uma relação dialógica entre a crônica dos acontecimentos, a biografia do artista e o ano de lançamento da canção (foi composta quando já não morava mais em Santa Catarina), pode-se concluir que, quando o eu lírico vê a lua cheia e se sente só, ele lembra o luar catarinense e, conseqüentemente, dos momentos que viveu no estado do luar, dos mares e das serras exuberantes.

Embora apresente linguagem conotativa, própria do gênero lírico, as figuras de linguagem aparecem em menor escala nesta canção.

No desenrolar dos versos observa-se, de forma mais expressiva, o uso da vogal **a** consiste, de acordo com os estudos de Tavares (1974), em uma assonância em **a**, como em *Minha alma saudosa chora*.

O verso referido implica, ainda, outras duas figuras de linguagem, assim como no verso *Minha alma triste canta esta saudade*, da canção *Saudade de Laguna*: personificação ou prosopopeia e metonímia. Personificação pela capacidade humana de chorar dada à palavra abstrata *alma*, e metonímia pela substituição da parte (alma do eu lírico) pelo todo (eu lírico); quando o eu lírico afirma que chora, é ele em um todo que chora, não somente sua alma.

Nesta canção, em ambas as estrofes o interlocutor do eu lírico é o leitor/ouvinte. O luar catarinense aparece como terceira pessoa. Cada estrofe é construída a partir de duas unidades emotivo-conceituais, a saudade e o luar catarinense.

Na primeira estrofe, mais uma vez as palavras *alma* e *coração* permeiam os versos de um poema/canção do artista. Em *Saudade de Laguna*, a alma cantava melancolicamente; agora, a alma chora e o coração bate mais forte, movidos pelo sentimento de saudade expressado pelo *eu* em ambas as músicas. Desta forma, o sentimento de nostalgia em relação à Santa Catarina é, mais uma vez, abordado pelo poeta/compositor. E, novamente, ele aporta-se na estética nativista para colocar em cena o estado de Santa Catarina.

Ainda na primeira estrofe, os verbos *vejo*, *chora* e *bate* apontam para um tempo presente, o momento da composição ou cada vez que a canção é executada. O passado é perceptível pelo verso *Minha alma saudosa chora* e pela sua relação com o texto (poema em si) e o intertexto/contexto (relação obra/vida). Se o *eu* do poema/canção chora e está com saudade, certamente é de algo que já passou.

Os versos *Quando vejo a lua cheia / prateando a solidão* apontam para a linguagem poética – conotativa – do poema/canção. No sentido comum da palavra, não há possibilidade de a lua pratear a solidão. Solidão é um sentimento, um termo abstrato. Mais uma vez, relacionando a palavra / os versos com a história de Pedro Raymundo, compreende-se que o artista se sente só longe de Santa Catarina, e quando vê a lua cheia, lembra-se do luar catarinense.

Na segunda estrofe, além do luar, outros aspectos da natureza de Santa Catarina são apresentados; não só a beleza do luar, mas do mar e da serra, está sendo exaltada no poema/canção. As palavras *mar* e *serra* contribuem com o culto ao espaço/lugar catarinense. Compreende-se que, nas artes, o conceito moderno de belo é relativo, mas, conforme Coelho

(1986), ainda que o ideal de beleza seja de caráter subjetivo e varie com os tempos e costumes, todo artista investe na beleza de sua obra. Desta forma, pode-se inferir que Pedro Raymundo citou o mar e a serra com o intuito de materializar o belo em sua obra; a lua torna-se mais bela e poética quando refletida nas águas do mar ou quando clareia os verdes montes da serra.

O verbo *ver*, empregado no primeiro verso de cada estrofe, é dinâmico. Na sua relação com o todo do poema, a significação de *ver* remete a apreciar.

O pronome possessivo *minha*, disposto tanto na primeira quanto na segunda estrofe, evidencia o caráter poético egocêntrico da produção lírica. Relacionando a ideia de posse contida na expressão *minha terra*, no último verso, com a história do artista, percebe-se que Pedro Raymundo se entende como filho de Santa Catarina, mesmo sendo reconhecido nacionalmente como gaúcho.

A voz que emana da canção é, mais uma vez, do homem telúrico, nostálgico, que tem raízes em Santa Catarina; é a voz de um trovador nativista, a voz do próprio Pedro Raymundo.

Conforme os pressupostos de Tatit (2003), uma canção é capaz de relatar algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução: logo, aspectos naturais de Santa Catarina são trazidos à cena cada vez que a canção é cantada/interpretada/escutada. O espaço/lugar da canção é, outra vez, assim como em *Saudade de Laguna*, o cenário catarinense.

A saudade é um sentimento momentâneo – presente – que ocorre em uma relação dialógica com o passado. O tempo aparece nos versos através deste sentimento e da sua relação entre passado/presente. A poética da saudade é uma característica marcante do acervo do artista Pedro Raymundo. Nesta canção, é marcada pelo culto ao passado de forma nostálgica, que percorre todo o poema através da lembrança do artista e dos versos *Minha alma saudosa chora / Bate mais meu coração*.

Luar catarinense é uma canção nativista. Mais do que pelo ritmo, a música se faz nativista principalmente por sua poética e pelos elementos apresentados no entremear dos versos. O adjetivo *saudosa*, referente ao substantivo alma, e a locução adjetiva *da minha terra*, referente ao luar, contribuem para a formação telúrica da canção, afirmando o culto ao passado e à terra. Estas palavras evidenciam, portanto, o nativismo presente na canção.

5.3.2.3 Sanfoninha, velha amiga

Sanfoninha velha amiga

*minha fiel companheira
vou contar a todo mundo, sanfoninha
onde te vi a vez primeira*

*Foi em Santa Catarina
na cidade Imaruí
na praia da casa grande, sanfoninha
no lugar onde eu nasci*

*Te agarrei contra o meu peito
e o teu fole puxei
desde aquele feliz dia, sanfoninha
eu nunca mais te deixei*

*Eu contava sete anos
quando eu te conheci
com sete anos também, sanfoninha
minha mãezinha eu perdi*

*Passei toda a minha infância
sem brinquedo e sem festinha
meu consolo era você, minha amiga
minha velha sanfoninha*

*Com quinze anos de idade
fui trabalhar no pesado
mas sempre vivi feliz, sanfoninha
contigo sempre ao meu lado*

*A minha maior tristeza
sempre lamento cantando
da minha santa mãezinha, sanfoninha
não me ver assim cantando*

*Sempre busco em minha vida
alegria e amor
a ti devo a minha vida, sanfoninha
o que tenho e o que sou*

Pedro Raymundo gravou *Sanfoninha, velha amiga* em 1961, pela Continental, em 78 RPM. É uma polca, um dos gêneros musicais que figuram, segundo Lopes (2013), em meio às temáticas regionalistas em tempos pós-guerra quando houve, conforme Albin (2004), a quebra da matriz urbana da música e predominavam, consoante Almeida (1948), as músicas de dança lírico-narrativas.

A canção é composta por oito estrofes e trinta e dois versos. Cada estrofe é um quarteto ou quadra, e apresenta rimas intercaladas (ABAB). Sabendo que a trova é uma composição monostrófica formada por quatro versos (com rimas), podemos inferir que tais versos estão dispostos como se fosse a junção de várias trovas. Analisando o acervo do artista, é possível observar que as quadras são muito comuns em suas composições.

Conforme apresentado anteriormente na revisão teórica, as canções são formas de representações. Na música popular brasileira, Hermeto (2012) destaca a presença e exposição da realidade imediata, do vivido que, nas canções, se traduz, em geral, em crônicas do cotidiano e crítica de costumes. Conhecendo a biografia de Pedro Raymundo, observa-se que, o que eu lírico vive é o que o artista viveu; portanto, o eu lírico da canção é ele próprio. O desenrolar do poema dialoga com a própria história do artista catarinense. De acordo com as pesquisas de Lopes (1986/2013), percebemos que os fatos da música são reais, então a representação acontece através do vivido, e os versos apontam para a crônica do cotidiano.

O tema motivador da canção é a relevância da sanfona na vida do eu lírico, bem como o sentimento de carinho e gratidão para com o instrumento. Na tessitura dos versos, tais sentimentos podem ser observados.

Contribuindo com a formação do ritmo, além das rimas há, em alguns versos, a repetição de um mesmo som vocálico, como em *na praia da casa grande, sanfoninha*, o que, conforme Tavares (1974), consiste em uma figura de linguagem denominada assonância.

O verso *Te agarrei contra o meu peito*, na terceira estrofe, remete a um forte abraço, exagerado, podendo ser entendido como uma hipérbole, figura de linguagem que consiste em enfatizar determinada ação.

No verso *minha mãezinha eu perdi*, na quarta estrofe, há um eufemismo, pois o eu-lírico conta sobre o falecimento da mãe de forma mais branda, mansa.

Outra figura de linguagem presente na canção é o paralelismo. Pautando-se nas colocações de Tavares (1974), compreende-se que são construções paralelas os versos *Sem brinquedo e sem festinha e o que tenho e o que sou*, representados no primeiro verso pela ideia de adição negativa através das conjunções *sem/e/sem*, acompanhadas pelos substantivos *brinquedo e festinha*, e da ideia de adição positiva no segundo verso que liga, através da conjunção *e*, os termos paralelos *o que/o que* seguidos dos verbos *tenho e sou*.

Na canção, o interlocutor do eu lírico é a própria sanfona. O termo *sanfoninha* está presente no texto predominantemente como um vocativo – geralmente no final do terceiro verso de cada estrofe. O ato de chamar pela sanfona, como se ela o estivesse ouvindo, pressupõe vida ao instrumento que, de forma conotativa, deixa de ser objeto, em um processo de personificação ou prosopopeia, figura de linguagem que, segundo Tavares (1974), consiste em emprestar vida aos seres inanimados. O fato de a sanfona aparecer no texto como um vocativo possibilita inferência, ainda, a outra figura de linguagem, a apóstrofe, que se define pela interpelação direta a pessoas ou coisas personificadas.

A sanfona, que aparece antropomorfizada, ou seja, personificada, representa a companheira do eu lírico. Metaforicamente, ela o afasta da solidão, podendo também ocupar o lugar que outrora fora de sua mãe. Esta comparação ideológica (mãe/sanfona) aponta para outra figura de linguagem empregada na canção: a metáfora.

Ricoeur (2000) observa que o poder representacional de uma metáfora não está apenas no seu caráter cognitivo. Ele defende a tese de que, sem incluir imaginação e sentimentos, não se atingirá o cerne informativo das metáforas. Para o autor, o processo metafórico é regido tanto pela cognição quanto pela imaginação e emoção, por isso, pode-se afirmar que, metaforicamente, a sanfona assumiria o lugar de mãe do eu lírico.

Sabe-se que a principal característica do texto lírico é a expressão do *eu*. Na canção de Pedro Raymundo, o uso expressivo do pronome pessoal *eu* e do pronome possessivo *minha*, este último expresso em *minha sanfoninha, minha mãezinha, minha tristeza e minha vida*, também em primeira pessoa, apontam para a atitude egocentricamente lírica assumida pelo poeta/compositor.

O tema motivador da canção já se faz presente na primeira estrofe. Logo nos dois primeiros versos, *Sanfoninha, velha amiga / minha fiel companheira*, os substantivos *amiga e companheira*, acompanhados dos adjetivos *velha e fiel*, evidenciam a maneira afetuosa com que o eu-lírico demonstra a presença da sanfona em sua vida.

Esta relevância é acentuada, ainda, pelo fato de que o poeta/compositor não fala diretamente para o leitor/ouvinte: ele fala para a sanfona que, na canção, é a segunda pessoa

do discurso. O terceiro verso da primeira estrofe aponta para a posição de terceira pessoa do leitor/ouvinte, representado por *todo mundo*. O último verso da primeira estrofe, *onde te vi a vez primeira*, anuncia a segunda estrofe.

Na segunda estrofe, o eu lírico elucida Santa Catarina, especificamente Imaruí, sua terra natal, lugar onde teve seu primeiro contato a sanfoninha. Contudo, em *Saudade de Laguna*, entendeu-se Laguna como sua terra. Pautando-se nas colocações de Costa (2003), faz-se conveniente explicarmos, então que, antes de ser emancipado, em 1890, Imaruí era comunidade/bairro de Laguna e, portanto, os imaruenses possuíam lá suas raízes.

A terceira estrofe retoma a relevância da sanfona, já apresentada na primeira estrofe, e dá continuidade à segunda, pois, nesta última, o eu lírico situa o lugar do encontro (entre ele e a sanfona), já na terceira estrofe, ele conta como foi o encontro. O verso *Te agarrei contra o meu peito* enfatiza a forte relação entre os dois. Pode-se inferir, inclusive, que houve uma espécie de amor à primeira vista.

Na quarta estrofe, o eu lírico reforça quando teve seu primeiro contato com a sanfoninha nos versos *Eu contava sete anos / quando eu te conheci*. Nos versos *com sete anos também, sanfoninha / minha mãezinha eu perdi*, o eu lírico conta que perdeu a mãe muito jovem. Estes versos são marcadores de um tempo passado, precisamente um momento da infância do eu lírico. Com apenas sete anos, no mesmo ano em que ganhou sua sanfoninha, o eu lírico perdeu sua mãezinha. Nestes versos, o poeta/compositor traz à cena a perda da mãe para um plano superior, evidente, fato que determina uma lógica, psicológica ou emocional, que revelaria a metáfora da substituição mãe/sanfona. Pode-se inferir que a sanfona não está somente no plano concreto, mas no plano abstrato do poeta, justamente por essa comparação. A perda da mãe, por ser uma situação difícil e marcante, dependendo da tessitura dos versos, poderia ser a força-motriz da canção; no entanto, o seguimento da hipérbole, na terceira estrofe, para o eufemismo, na quarta, enfatizando a forte relação eu lírico/sanfona e abrandando a perda da mãe, contribui para que o mote da canção seja a relevância da sanfona na vida do eu lírico, que seria a história do próprio compositor.

Os versos da quinta estrofe também evocam um sentimento de falta, de perda. Além de crescer sem a mãe, observa-se que o eu lírico teve uma infância *sem brinquedo e sem festinha*. Todavia, nos versos *meu consolo era você, minha amiga / minha velha sanfoninha*, a figura da sanfona aparece como consoladora. Podemos inferir que a sanfona substituiu-lhe as faltas, de brinquedo, de festinhas, e da própria mãe.

Na sexta estrofe, o eu lírico reforça a ideia de que, assim como em sua infância, sua adolescência continuou difícil, mas a presença da sanfona, além de ser um consolo, é uma alegria na vida do artista, apontando para o sentimento de bem estar que dela respalda.

Na penúltima estrofe, o eu lírico lamenta o fato de sua mãe não poder vê-lo cantando, não poder ver seu talento. Apesar de a sanfona ter sido para ele tão especial, é evidente que a presença da mãe o faria ainda mais feliz.

A última estrofe sugere um tempo atual para o eu lírico – e a relevância que o instrumento ainda tem para ele. O tempo (assinalado pela ordem que se aglutinam as estrofes e pela elocução do poema) opera, na última estrofe, o regresso à atmosfera central do poema, que é a importância da sanfona em sua vida, o que indica os estudos de Moisés (1981), que afirma que o tempo aponta para a ordem circular das palavras que coexistem em uma circunferência em perpétuo dinamismo.

O tempo presente é denotado pelo *sempre* e pelos verbos no presente do indicativo na última estrofe. O indicativo assinala certeza, não apontando dúvidas quanto ao caráter conclusivo da canção: que a sanfona é tudo para ele. Atenta-se para a expressão temporal *sempre* nos versos *Sempre busco em minha vida / alegria e amor* que, além de vincular-se ao tempo presente, revela ação habitual do eu lírico de encarar a vida de forma alegre, com amor, apesar das dificuldades.

Cotejando as estrofes, entendemos que cada uma delas encerra uma unidade emotivo-conceitual. Podemos pensar em três atmosferas poéticas; duas principais (em torno das palavras *sanfona* e *mãe*) e uma atmosfera secundária (em torno do local onde o eu lírico perdeu a mãe e ganhou a sanfona).

Há uma correspondência entre mãe/sanfona. Também existe, nesta correspondência, uma relação entre o concreto e o abstrato. Mãe e sanfona são seres concretos, mas o significado que possuem para o eu lírico é abstrato. Na tessitura dos versos, a sanfona possui certa onipotência.

É conveniente ressaltar os verbos *ter* e *ser*, na última estrofe. Pode-se inferir que o *ter* e o *ser* formam o sujeito, e o eu lírico/artista afirma que o que *tem* e o que *é*, ele deve à sanfona. Conhecendo a biografia do artista, entendemos que a música, representada pela sanfona, trouxe a ele melhores condições de vida, prestígio e reconhecimento nacional. É a música que também o faz alegre, o faz viver bem. Vive bem no presente (momento) em que compõe os versos, mas não esquece as raízes; tem um pé fixo no passado, na família, no local, em Santa Catarina. No tecer dos versos, há uma correspondência entre a sanfona e sua terra natal, seu passado em Santa Catarina. Ele *é* agora, *tem* agora, mas graças ao seu passado, a

sua infância/juventude, pelo fato de ter ganhado a sanfona do pai, por seu pai ter sido sanfoneiro e sua mãe ter raízes na música, por ter aperfeiçoado seus dons musicais em grupos/bandas catarinenses, por exemplo.

No poema, o eu lírico (homem) é o próprio Pedro Raymundo, que aparece na figura do menino carente, do adolescente trabalhador, do homem adulto, artista e agradecido. Em síntese, do gaúcho/catarinense que canta sua história.

O compositor traz à cena Santa Catarina nos versos *Foi em Santa Catarina / na cidade Imaruí / na praia da casa grande, sanfoninha / no lugar onde eu nasci*. O espaço/lugar da canção aparece na lembrança do compositor. Cabe ressaltar que a cultura emana do homem e a história é feita pelo homem. A história de um espaço/lugar catarinense (especificamente de Imaruí) é apresentada na canção *Sanfoninha, velha amiga* através de aspectos da biografia de Pedro Raymundo. De acordo com os estudos de Bakhtin (2006), o sujeito se vale de enunciados anteriores para formular seus textos. O compositor/cantor se valeu da própria história para compor a canção.

O tempo está na canção em uma relação dialógica entre o presente e o passado. O passado aparece na lembrança do compositor. O presente é o momento da composição e de cada vez que a canção é interpretada/ouvida. A dialogia com o tempo passado faz de Pedro Raymundo um trovador nativista, mas não somente pelo culto ao passado assim o consideramos; também pelo fato de que o artista traz à cena elementos regionais. Cabe aqui a revisão da teoria de Lessa (1985), que afirma ser o culto ao local e ao passado características do nativismo.

5.4 A ARTE E A VIDA DE PEDRO RAYMUNDO DO PONTO DE VISTA DIALÓGICO E SOCIOCULTURAL

A canção é constituída por linguagem verbal e não verbal. De acordo com o que foi estudado no aporte teórico, Bakhtin (2006) entende a linguagem como um constante processo de interação mediado pelo diálogo, pois é pautada em um compartilhar com o outro. Nesta concepção, o discurso é compreendido pelo autor não enquanto fala individual, mas como instância significativa, entrelaçamento de discursos que, vinculados socialmente, realizam-se nas e pelas relações entre sujeitos. Portanto, a canção, enquanto forma de linguagem, insere-se neste princípio dialógico.

Das relações dialógicas entre os sujeitos por meio da linguagem decorrem os enunciados. Conforme Bakhtin (1997), da diversidade e dinamicidade de enunciados, tanto

orais quanto escritos, suscitam os diferentes gêneros da enunciação, discursivos e textuais. O autor diferencia os discursos cotidianos dos discursos artísticos e denominou-os, respectivamente, de primários e secundários. Ressalta-se que a canção é um discurso artístico, portanto, um discurso secundário. Enquanto linguagem artística, a canção, que é constituída de letra (linguagem verbal) e melodia (linguagem não verbal), figura entre a literatura e a música; é, portanto, um texto literário e musical.

A canção, assim como todo gênero enunciativo-discursivo, caracteriza-se por não ter um sentido fixo. Considerando os pressupostos de Bakhtin (1997), compreende-se que há, na canção, uma dialogização interna da palavra, que perpassa sempre a palavra do outro. Para o autor, o outro, do ponto de vista da dialogia, não é somente o interlocutor imediato, projeta-se a partir de discursos variados. São as outras vozes discursivas, posições sociais, ideias e opiniões que habitam, de diferentes formas, o discurso em construção; neste caso, a canção. Desta forma, compreende-se que a canção, entendida como enunciado, constitui-se em uma fronteira do que é seu e daquilo que é do outro, o que, para Bakhtin (1997), é dialogia. Constata-se, então, que por não ter um sentido fixo e por projetar-se a partir de discursos variados, a canção possibilita variadas interpretações.

A análise das canções permite recorrer a Bakhtin (1997) também na medida em que se pode verificar a relação dialógica entre a arte e a vida de Pedro Raymundo. O artista, de acordo com os dados de sua biografia, teve como fonte inspiradora o que vivenciou, suas lembranças individuais, memórias dos lugares onde viveu, trazendo à cena elementos da cultura sulista, de forma especial, a nativista. Há, portanto, também um diálogo entre o artista e sua obra com a cultura sulista, em especial, a nativista.

Além do diálogo entre a arte, a vida e a cultura sulista presentes na obra de Pedro Raymundo, suas canções dialogam com outras produções que se filiam às correntes nativista e regionalista.

Conforme já observado, no Período Literário Medieval, a natureza já era trazida à cena nas cantigas de amigo, ora como cenário, ora como confidente da voz feminina do eu lírico. A voz feminina quase sempre confia à natureza que sente falta do amado, portanto, vê-se ainda um tom saudoso nesses poemas-canções denominados cantigas de amigo. Desta forma, há um intertexto entre estas cantigas e as canções nativistas do artista em estudo.

Pelo bucolismo e pela vassalagem amorosa, compreende-se uma dialogia entre o poema/canção *Não Chores Morena* e a estética árcade. No Brasil, nos poemas produzidos durante o período literário denominado Arcadismo, já havia um culto à natureza, ao

bucolismo, às lides pastoris (representadas na canção em estudo pelas lides campeiras). Estes ideais árcades coincidem também com a estética nativista/regionalista.

A canção *Saudade de Laguna* dialoga também com a estética nativista romântica. Entre esta canção e o poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, por exemplo, percebe-se uma intertextualidade. Ambos abordam a temática do nativismo através do amor e exaltação à terra natal, e do culto ao passado, pois, para ambos, a terra existe agora apenas na lembrança. Em *Canção do Exílio*, explicitamente a força-motriz do poema é a exaltação aos aspectos naturais da terra, o saudosismo fica implícito; e em *Saudade de Laguna*, o sentimento de saudade, que está explícito, é o que move o poema. *Canção do Exílio* e a estética nativista romântica também dialogam de maneira intertextual com *Luar Catarinense*, devido aos aspectos naturais e a saudade sendo colocados em cena.

Há um intertexto, um diálogo, também entre as canções de Pedro Raymundo e elementos da literatura regionalista, presente no Romantismo, Pré-Modernismo e Modernismo, conforme já observado no subcapítulo denominado *Nativismo*. Conforme Lopes (2013), o Regionalismo Literário enquadra-se na tríade regional o *homem*, o *espaço/lugar* e o *tempo*. Ainda que se tratem da literatura em prosa, observamos que as obras da série *O tempo e O Vento*, de Érico Veríssimo, e a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, por exemplo, trazem à cena o homem e a terra de determinada região (nestes casos, Rio Grande do Sul e o sertão da Bahia, respectivamente). A história, a cultura e o cotidiano do gaúcho e do sertanejo são refletidos nas obras de Veríssimo e Cunha.

Cabe reiterar que Almeida (1948) assinala que, em meados do século XX, no Brasil, dominava a música de dança e as lírico-narrativas, como exemplo, as modas de viola. Em consonância com Almeida, Albin (2004) assevera que, depois do fim da guerra, nos anos 1940 e 1950, a música popular brasileira ressurgiu um tanto diferente: primeiro, pela diversidade e isolamento de tendências e, segundo, pela quebra da matriz urbana da nossa música; com isso, surge a música de periferia e dos interiores brasileiros. Ainda, de acordo com Lopes (2013), nesta época, a rádio carioca estava divulgando regionalismos de outros estados (de acordo com nossas pesquisas, especialmente no que se refere a minorias excluídas, como o sertão e o meio rural – paulista, mineiro, mato-grossense e nordestino). É neste contexto apontado por Albin, Almeida e Lopes que as canções de Pedro Raymundo foram produzidas e repercutiram nacionalmente.

Apadrinhando-se deste contexto, muitos cantores da época, assim como Pedro Raymundo, saíam de lugares menos desenvolvidos artisticamente e buscavam projetar-se em maiores centros. Pedro Raymundo, por exemplo, foi de Santa Catarina (Laguna) para Rio

Grande do Sul (Porto Alegre) e de lá para o Rio de Janeiro. A migração das periferias para os grandes centros, em especial do meio rural para o meio urbano, era ainda mais comum por questões socioeconômicas. Contudo, nos grandes centros, os cantores que representavam minorias excluídas – no sentido abordado por Bhabha (1998) – cantavam a saudade de onde vieram e traziam à cena elementos de sua cultura.

Ressalta-se que Pedro Raymundo mudou de Laguna para Porto Alegre por uma reunião de fatores: em Laguna, segundo Lopes e Minas (1986), ele teve um relacionamento extraconjugal e precisou se mudar com a esposa; por questões socioeconômicas e porque, em Santa Catarina, sua música não tinha muito espaço, diferente do Rio Grande do Sul, onde ele podia tocar, cantar e se destacar nos cafés da cidade.

A partir do Romantismo e, principalmente, do Modernismo, estas minorias que formavam o grande mosaico cultural brasileiro, passaram a receber valorização artística e figuravam, neste meio, como personagens de romances e poemas. Com a música não foi diferente; foram sendo criadas representações como, por exemplo, a figura do *caipira*, que até os dias atuais permanecem no imaginário popular.

Observa-se uma relação entre canções sertanejas de raiz (músicas de viola, caipira) e outras de cunho regionalista da época e as canções nativistas de Pedro Raymundo no instante de sua produção.

Um exemplo é a intertextualidade, o diálogo entre as músicas *Luar Catarinense*, de Pedro Raymundo, e *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco. Atenta-se, aqui, para a dinamicidade poética da palavra *lua*. Assim como a saudade, tema abordado na maioria das canções do artista, a lua (o luar) é fonte de inspiração para poetas e compositores. O diálogo é perceptível entre os títulos e há, também, uma relação entre o tema da canção – a saudade do luar da terra natal – e alguns versos e/ou expressões, como *serra / serra, prateando / prateando / branqueando* e *saudosa / saudade*.

Uma dupla caipira que também repercutiu nacionalmente foi *Tonico e Tinoco*. Assim como Pedro Raymundo, a dupla saiu de onde morava – no interior – para tentar a vida na cidade, onde sua música poderia ter mais projeção. Pedro Raymundo fez mais sucesso nas rádios do Rio Grande do Sul e, depois, em rádios nacionais do Rio de Janeiro. Tonico e Tinoco fizeram mais sucesso em São Paulo. Nas canções da dupla, o cenário (espaço/lugar) é, muitas vezes, o ambiente rural e sertanejo; prevalecem como temas principais a saudade do sertão – do interior – e o amor às mulheres, por exemplo. Desta forma, dialogam com as canções de Pedro Raymundo.

Moreninha Linda, canção composta por Tônico e Tinoco em parceria com Maninho, aborda a poética da saudade: o eu lírico sente saudade de certa moreninha, provavelmente uma moreninha que conheceu no interior. Além da saudade da moreninha, o eu lírico tem saudade da *floresta*, que supomos representar o interior. A morena e os elementos interioranos apresentados nesta canção apontam um diálogo com *Não Chores Morena*, de Pedro Raymundo. Em *Saudade de minha terra*, o eu lírico despede-se de uma paulistinha que conheceu na cidade para voltar para o sertão; a poética da saudade também é assumida na canção, pois ele sente falta da vida do campo, da terra natal. O eu lírico sente saudades, por exemplo, de acontecimentos de natureza interiorana, como a alvorada dos pássaros, o canto do sabiá no jequitibá, a lagoa de águas cristalinas. Em *Saudade de Laguna e Luar Catarinense*, Pedro Raymundo também aborda a poética da saudade (da terra natal), e elementos naturais da região são mencionados.

Atenta-se, portanto, que o ambiente interiorano que permeia as canções de Tônico e Tinoco pode ser perceptível em qualquer meio rural, em qualquer estado; no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Goiás e Mato Grosso, por exemplo, pode haver a alvorada dos pássaros, o sabiá cantando, as lagoas de águas cristalinas. Já as canções de Pedro Raymundo são de cunho mais regionalista, ele faz questão de trazer à cena o gaúcho e o espaço lugar sul-rio-grandense ou catarinense, o que confirma sua estética nativista. Nas letras de *Adeus Mariana* e *Gaúcho Alegre*, elementos identitários apenas da cultura sulista são apresentados, como por exemplo, *bombacha* (indumentária gaúcha) e as expressões *quatro costados* e *pagos*. Ao fazer a audição e leitura das composições do artista, observa-se que o cenário é sempre o sul – Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Tônico e Tinoco regravaram *Adeus Mariana*, por exemplo, cujo ambiente rural e interiorano é a serra, e Mariana é gaúcha; nota-se, portanto, que a obra de Tônico e Tinoco não é tão arraigada à sua própria terra – região onde viveram – tanto que a dupla chegou a gravar uma música com o nome *Gaúcho Alegre*, que não se trata da toada de Pedro Raymundo, mas é representativa da cultura sulista.

Outra dupla caipira que fez sucesso foi Cascatinha e Inhana, formada por um casal. Há uma intertextualidade entre a canção *Nossa casinha*, de Cascatinha e Inhana, e a canção *Não Chores Morena*, de Pedro Raymundo. Ambas tratam do amor e da vida simples no campo, o que se confirma pelo significado (no contexto) dos termos *casinha* e *ranchinho*, por exemplo. *Saudade de Laguna* também dialoga com *Saudade de Ponta Porã*, de Cascatinha e Inhana, que é uma cidade do Mato Grosso, por ambas cantarem a saudade da terra natal. As canções desta dupla são de cunho mais regionalista do que as canções de

Tonico e Tinoco, e as letras intertextualizam com as canções de Pedro Raymundo de forma ainda mais acentuada.

Estas relações dialógicas exemplificam os pressupostos de Bakhtin (1997), que confirmam que os enunciados se formam em um constante compartilhar com o outro.

Pensando em figuras regionalistas presentes no cenário musical brasileiro, reporta-se a Carmem Miranda, que se apresentava vestida de maneira a representar o tropicalismo e a cultura brasileira, e fez sucesso mundialmente. Também não se pode esquecer de Luiz Gonzaga, o *Rei do Baião*. Para Stam (1992, p. 29), “nossa identidade forja-se no intercâmbio de linguagem com os outros, à medida que começamos a nos ver através dos olhos de outros”.

Poderíamos atribuir a consolidação da identidade artística *regional gaúcha* de Pedro Raymundo ao contato com o Rio Grande do Sul, e a consolidação da identidade *regional sertaneja* de Luiz Gonzaga ao contato com Pedro Raymundo, já mencionada nesta dissertação. Considerando o período em que fizeram sucesso, pode-se inferir, ainda, que o artista em estudo possa ter se inspirado em Carmem Miranda para se apresentar como gaúcho; ela representando o Brasil no exterior e ele representando o Rio Grande do Sul no Brasil.

Há, portanto, uma relação intertextual entre estes três personagens da música e entre as canções nativistas de Pedro Raymundo e outras caipiras (sertanejas de raiz) e de cunho regionalistas, todas fazendo parte de uma mesma tendência que se instituía na música popular brasileira.

Pensa-se, então: em que sentido a obra de Pedro Raymundo, idealizadora das canções nativistas, é inovadora? Para Eagleton (2005), as pessoas não se limitam a reproduzir os valores e padrões culturais estabelecidos pela sociedade, pois não se pode negar a individualidade do sujeito. De acordo com o mesmo, a cultura é tanto pessoal quanto social, uma questão do desenvolvimento total e harmonioso da personalidade; porém, ninguém pode realizar isso de maneira isolada. Portanto, cada artista, mesmo seguindo determinadas tendências ou apoiando-se em algo, a elementos e valores culturais pré-definidos, consegue imprimir individualidade em suas produções.

Entende-se que, mesmo seguindo uma tendência regionalista que já repercutia nas artes, no cenário nacional, e mesmo aglutinando a cultura nativista ao estar em contato com o Rio Grande do Sul, a obra de Pedro Raymundo é inovadora e exitosa.

Não se pode afirmar que Pedro Raymundo tenha se inspirado em Carmem Miranda – que se vestia de modo a trazer à cena a tropicalidade brasileira e cantava e dançava *O que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi – para criar a figura do gaúcho dos pampas,

que repercutiria no imaginário de todos os brasileiros ouvintes da rádio nacional. Entretanto, caso tenha se inspirado, ele inovou pelo simples fato de ir para o Rio de Janeiro trajado como gaúcho, coisa que nenhum artista ainda havia feito. Sua arte é inovadora também por ter inspirado outros artistas, como Luiz Gonzaga, que depois de ver Pedro Raymundo trajado de gaúcho, passou a se apresentar vestido de cangaceiro. É inovadora e exitosa também porque, segundo Lopes (2013), antes dele, não existia música regionalista gaúcha: foi ele quem disseminou a cultura nativista em canções de cunho regionalista que viriam a ser chamadas de nativistas, e estas canções permeiam o imaginário sulista até os dias atuais. E é exitosa principalmente pelo fato de que, através da música, Pedro Raymundo conseguiu projetar o cenário e a cultura sulistas no cenário nacional em seu tempo, até então com pouca projeção. Ele seguiu a cultura gaúcha, mas partiu de si a ideia de cantar o sul e, com isso, conseguiu fazer sucesso.

O sul do estado possuía projeção exígua no cenário artístico nacional, e também se constituía em uma minoria – do ponto de vista abordado por Bhabha (1998). Ao cantar o nativismo gaúcho, Pedro Raymundo veio a repercutir a minoria sulista no Brasil.

Bhabha (1998) compreende nação pensando justamente nas suas diferenças, privilegiando suas relações, seus conflitos sociais, suas minorias, seus grupos excluídos. Em seus estudos, o autor menciona o discurso colonial, que é político, discutindo questões sobre como ocorre a construção do discurso de poder, que garante a dominação e superioridade cultural de um povo sobre outro, analisando o processo de subjetivação desenvolvido através do discurso do estereótipo ambivalente e da discriminação. Esta última se trata do poder de significação, persuasão e unanimidade que determinada cultura tem sobre outras culturas, como se fosse a mais correta ou a única existente.

No cenário nacional, o sul não possuía (e até hoje não possui) muita projeção, especialmente na mídia, o que pode torná-lo, do ponto de vista abordado por Bhabha (1998), uma minoria excluída. Talvez pelo discurso de poder que põe em cena, de certa forma, acentuando a cultura do sudeste, centro-oeste e até mesmo nordeste. Nesta percepção é que a arte de Pedro Raymundo foi exitosa para o povo gaúcho, além de inovadora, pois contribuiu para projetar a cultura sulista em mídia nacional.

O Rio Grande do Sul também é fruto da colonização. Contudo, diferente dos outros estados, é cenário de conflitos entre espanhóis e portugueses, conforme discutido anteriormente, e a presença indígena no Rio Grande do Sul também é marcante. Os gaúchos (no sentido cultural do termo) originaram-se em meio a este cenário, mas com peculiaridades. Conforme Lessa (1985) e Marrero (2006), são oriundos da mistura entre espanhóis e índios

(principalmente), e de outros desertores do exército, aventureiros de Laguna que, desejando estar longe das batalhas, se estabeleceram na região dos Pampas e se multiplicaram através de uma mescla com mulheres que encontravam pelo caminho. Alguns autores, como Lessa (1985), chegam a mencionar que são autóctones. Portanto, os gaúchos possuem uma cultura híbrida, mas, de certa forma, mais distante dos resquícios colonialistas que contribuíram significativamente para a formação cultural do nosso país.

Houve um isolamento cultural do gaúcho (no sentido cultural), e os elementos originários deste isolamento cultural vieram a compor o conjunto de características regionais presentes em todo o estado do Rio Grande do Sul: a cultura do gaúcho passou a ser representativa de todo o estado do Rio Grande.

De acordo com Bhabha (1998), a memória constante das significações colonialistas traz, de forma fantasmagórica, a naturalização dos sujeitos. Através de um discurso que exalta um povo, uma raça, valores são repassados de geração em geração. O gaúcho parece ter seu próprio discurso: ele valoriza o que o torna diferente dos outros.

É considerável mencionar que, conforme Bhabha (1998), não há identidade original ou tradição recebida, pois, ao reencontrar o passado, outras temporalidades culturais incomensuráveis são introduzidas na invenção da tradição. A obra de Pedro Raymundo confirma estas colocações de Bhabha (1998): ao ter contato com o Rio grande do Sul, o artista absorve a cultura nativista, mas, ao trazer à cena Santa Catarina em algumas canções (através do culto ao passado e ao local), que são características do nativismo, ele inventa, inova.

Estas discussões trazem outra questão, ligada à identidade do sujeito. Como um *catarinense* foi quem veio a fazer com que se conhecesse a música regionalista *gaúcha* (com presença mais forte no Rio Grande do Sul) no Brasil? De acordo com os estudos de Hall (2006) discutidos anteriormente, no mundo dito pós-moderno, o sujeito, que vivera como tendo uma identidade unificada e estável, vem se tornando fragmentado, composto por várias identidades, às vezes até contraditórias. Desta forma, como os sistemas de signos representacionais da cultura se difundem e se multiplicam, somos defrontados com identidades híbridas, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente. Pedro Raymundo já apontava característica de um sujeito pós-moderno, fragmentado e com híbrida identidade. Em seu contato com o Rio Grande do Sul, ele aglutina, de certa forma, a cultura gaúcha (nativismo), de maneira que passa, ele mesmo, a se chamar de gaúcho. Contudo, mesmo assumindo uma identidade gaúcha, ele não deixa de se reportar à Santa Catarina, onde nasceu e viveu até sua juventude.

De acordo com as discussões sobre a identidade do sujeito moderno de Hall (2006), a cultura passa a ser o universo da escolha, da seleção e da opção e, portanto, identitária. Para se apresentar nacionalmente, Pedro Raymundo escolheu a identidade de gaúcho, pois, mesmo o sul em geral não tendo projeção na mídia nacional, o Rio Grande do Sul tinha mais projeção que Santa Catarina. Pelos seus costumes, o gaúcho possui traços marcantes, diferentes das outras minorias do Brasil; seria algo regionalista, acompanhando a tendência no mundo da música na época, mas inovador.

A canção, assim como todo enunciado, é uma fronteira entre aquilo que é seu e o que é do outro. Portanto, entende-se que Pedro Raymundo, ao estar em contato com o Rio Grande do Sul, aglutinou o nativismo, mas trouxe o cenário catarinense, entendido por nós como seu, à cena, pois foi em Santa Catarina que o artista cresceu e viveu até sua juventude. Desta forma, as canções partilham do que é seu e daquilo que é do outro.

Conforme Almeida (1948), na música popular brasileira, o povo cria, adapta, transforma, mestiça, mas sempre com uma contribuição original. Assim é a música de Pedro Raymundo: possui feições originais porque coloca em cena o sul do Brasil, que possuía (e ainda possui) pouca projeção na mídia nacional. Além disso, diferente das canções sertanejas de raiz (caipiras), Pedro Raymundo não usa a viola, e sim a sanfona.

Os gêneros artísticos são considerados secundários por Bakhtin. A canção, portanto, é um gênero secundário. Faz-se apropriado observar que os enunciados do cotidiano e os enunciados artísticos têm um chão comum, estão ambos na corrente da comunicação sociocultural e têm uma dimensão axiológico-social em sua comunicação. Esse chão comum é perceptível nas canções nativistas (e as outras populares brasileiras em geral). Elas são do gênero canção, mas sua letra dialoga com cenas cotidianas simples, com o discurso da praça, da feira, do campo.

Canção é arte, promovedora do diálogo e ocorre em meio às manifestações e interações sociais. Faz-se oportuno ressaltar que, ao dialogar com a representação da vida, a obra de arte, neste caso a canção, é entendida por Shiff (1992) como metáfora. Para o autor, a arte, como forma de expressão ou comunicação, funciona como metáfora, ligando o indivíduo ao seu mundo em expansão.

A arte é gerada pelo indivíduo e tem sido concebida como definidora de uma cultura ou grupo social. Assim, quando a arte é concebida como experiência, é reveladora de um mundo interior e, quando concebida como objeto, é reveladora da realidade como mundo externo. Neste sentido, as metáforas são relacionadas às obras de arte, neste caso, à arte da

música. Metaforicamente, as canções de Pedro Raymundo dialogam com o homem e o espaço sulistas, bem como com o tempo a que pertencem.

As ideias de Aristóteles (apud BOSI, 1986) sobre mímeses (imitação de uma ação) já remetem ao entendimento da obra de arte enquanto representação da vida. Através de suas canções, Pedro Raymundo recria a realidade, não expressando como ela é, de fato, mas o que pode ser. Conforme abordado na fundamentação teórica, para Bosi (1986), não é ofício do poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas recriar a vida, mostrando como ela poderia ser, dizer o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Através da mímeses, arte e vida dialogam.

Conforme já mencionado, enquanto manifestação cultural, a música dialoga com outros textos e contextos, como é o caso de a música de Pedro Raymundo. Esta característica da música do artista catarinense evoca as colocações de Hermeto (2012), que afirma ser a música popular brasileira uma grande referência para a construção das representações sociais que produz, sempre em termos globais, um diálogo com as referências individuais e/ou locais dos sujeitos que a compõem.

Dentro de linhas melódicas e líricas, as canções de Pedro Raymundo projetam tempos e espaços. Hermeto (2012) entende que a canção constrói e veicula representações sociais a partir da combinação entre melodia e texto. Pedro Raymundo, através da música nativista, também trata do homem, da terra e de aspectos históricos, culturais e cotidianos sulistas (em especial de Rio Grande do Sul e de Santa Catarina).

Pela própria formação do gênero, as canções já dialogam com várias culturas. A música nativista, propagada em bailes fandangueros pelo sul, provém dos ritmos portugueses coloniais trazidos pelos açorianos, e também dos ritmos espanhóis.

De acordo com os estudos de Faraco (2009), através da linguagem, não somente descrevemos o mundo, mas construímos diversas interpretações deste mundo. As diferentes interpretações ocorrem na dinâmica da história e decorrem do caráter, sempre múltiplo e heterogêneo, das experiências concretas dos grupos humanos. Portanto, os grupos humanos são heterogêneos, vão atribuindo valorações diferentes e, por vezes, até contraditórias às ações e relações sociais. Infere-se que a canção nativista nasce, portanto, do diálogo cultural regional, do universo da cultura que, para Faraco (2008), é intrinsecamente responsivo. É como se Pedro Raymundo se valesse de outros discursos, outros enunciados para compor suas canções.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem é responsável pela razão e comunicação humana. Desta forma, é a posse da linguagem que distingue os homens de outros seres. Neste estudo, evidencia-se o caráter dialógico e polifônico da linguagem, entendida por Bakhtin como social e histórica.

A canção é uma forma de linguagem, uma manifestação cultural, é arte. Com raízes na literatura e na música, é um gênero textual que suscita da combinação entre letra, melodia e poesia, capaz de sinalizar relevantes elementos para os estudos sobre a linguagem, a cultura e o imaginário dos contextos e dos tempos. Sublinhou-se neste estudo que, como forma de linguagem, a canção alcança diálogos.

De acordo com os estudos de Napolitano (2005), a música popular brasileira ocupa, no Brasil, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. A partir das nossas pesquisas, constata-se que a música popular é capaz de representar não somente o todo nacional, mas também as peculiaridades de cada região. Conforme Hermeto (2012), enquanto produto artístico e cultural humano, a música popular brasileira é uma grande referência para a construção das representações sociais que produz, em termos globais, sempre em diálogo com as referências individuais e/ou locais dos sujeitos que a compõem.

Além de apresentar Pedro Raymundo ao contexto acadêmico, a possibilidade de observar a relação entre a arte deste artista catarinense e a cultura do Sul do Brasil despertou o interesse em desenvolver esta pesquisa. O objetivo específico deste estudo era analisar, nas composições do artista em estudo, como aparecem elementos que o definiriam como trovador nativista de seu tempo.

Na análise, primeiramente tencionou-se entender Pedro Raymundo como trovador de seu tempo, depois como trovador nativista. Constatou-se que sua performance, enquanto compositor-intérprete, dialoga de forma intertextual com a imagem dos trovadores medievais.

No sul do Brasil, em especial no Rio Grande do Sul, o nativismo é um aspecto cultural marcante, não apenas do ponto de vista estético, mas como marca cultural. Trata-se de um sentimento, no qual a terra e seus atributos assumem, para o homem, de acordo com as colocações de Moreira (1982), a natureza de elemento matriz. Como se pôde perceber através da análise, em sua música, Pedro Raymundo traz à cena elementos da cultura sulista, em especial da nativista. Em todas as canções analisadas, o homem e o espaço sulista, bem como o tempo a que pertencem, são presenças constantes.

A arte representa a vida e a vida está na arte. Através de sua arte, o compositor, cantor e instrumentista Pedro Raymundo representa vivências sociais e culturais da região sul do Brasil e, por trazer à cena aspectos regionais de determinada região, este artista pode ser considerado um trovador nativista.

Pedro Raymundo não representa a região sul apenas em suas letras e melodias. Aportando-se em Gumbrecht (1998) entende-se que, ao se apresentar trajado como gaúcho (no sentido cultural do termo), Pedro Raymundo assume o gaúcho como máscara. Comprova-se, portanto, a ideia de que Pedro Raymundo, enquanto cantor popular, não é simplesmente um cantor, é um trovador nativista de seu tempo.

Ressalta-se que este artista catarinense, empiricamente, é reconhecido como gaúcho (no sentido gentílico) no contexto nacional. Uma das motivações iniciais para a realização desta pesquisa era resgatar as raízes catarinenses do artista em estudo e, por isso, depois da audição das canções, elegeu-se como objeto de análise, além de canções significativamente nativistas, também músicas que cantassem Santa Catarina e, por conseguinte, reforçassem esta ideia. Entende-se que Pedro Raymundo, assumindo o nativismo gaúcho (cuja estética cultua o passado e os elementos naturais e culturais da região), põe em cena Santa Catarina.

De acordo com os pressupostos da análise literária sublinhados por Moisés (1981), partiu-se da microanálise para a macroanálise. Cotejando os versos, interpretando as canções, evidenciando tanto as figuras de linguagem quanto a tríade homem, espaço e tempo sulista, entendeu-se o artista como um trovador nativista de seu tempo.

Confirmou-se, por meio da análise das canções, que estas podem provocar interpretações diversas ao serem observadas. Nesta perspectiva, procurou-se aprofundar a leitura das obras, o que possibilitou entender que, em consonância com as ideias de Bakhtin, estas se traduzem como dialógicas à medida que se pode verificar a multiplicidade de vozes nelas presentes e as relações que entre elas se estabelecem. Como resultado da interação sociocultural, a obra de arte já se encontra em meio a um grande diálogo. Percebe-se a relação entre a arte e a vida de Pedro Raymundo, assim como a relação da obra do artista com outras obras. Esta relação entre o artista, sua obra e outras obras e contextos estabelece um diálogo que se concretiza no momento da leitura/análise.

Conforme mencionado no aporte teórico, Hall (2006) argumenta que, no mundo dito pós-moderno, o sujeito, que vivera como possuidor de uma identidade unificada e estável, está se tornando composto por várias identidades. Assim como os sistemas de signos representacionais da cultura se difundem e se multiplicam, somos defrontados com

identidades híbridas, com cada uma das quais poderíamos nos identificar, ao menos temporariamente. O artista Pedro Raymundo comprova esta hipótese, pois se adaptou à cultura sul-rio-grandense e contribuiu, tanto para a sua formação quanto para seu reconhecimento nacional.

O trovador nativista nasceu e cresceu em Santa Catarina, onde se apresentava em grupos musicais da região. Por volta dos 23 anos, foi morar em Porto Alegre e, depois de ter sido destaque ao se apresentar em bares e cafés da cidade, foi chamado para se apresentar nas rádios gaúchas. A partir de então, a música tornou-se profissão para o artista, que passou a compor e cantar os usos e costumes do Rio Grande do Sul e a cultura nativista presente no sul brasileiro.

Conforme Lopes (2013), foi Pedro Raymundo quem expandiu a cultura regional sulista para todo o Brasil ao se apresentar em rádios nacionais e, por conseguinte, contribuiu para sua formação e reconhecimento. A música nativista, que também é presença marcante na cultura sul brasileira, teve suas origens na obra de Pedro Raymundo.

Para Stam (1992, p. 28), “nossa identidade forja-se no intercâmbio de linguagem com os outros, à medida que começamos a nos ver através dos olhos de outros”. No intercâmbio de linguagem com o Rio Grande do Sul, Pedro Raymundo aglutinou aspectos da cultura sulista a ponto de ser entendido como gaúcho, tornando-se, inclusive, peça-chave na formação do cenário cultural do referido estado. Comprova-se, então, a ideia de Hall (2006) sobre o sujeito moderno, que é composto por várias identidades. Neste sentido, Pedro Raymundo é essência em todo o cenário cultural sulista. A cultura nativista, expandida também através da música, é presença constante não só no Rio Grande do Sul, mas em Santa Catarina e Paraná.

No entanto, mesmo aberto a novas culturas e contribuindo para a formação delas, o artista catarinense não perdeu suas raízes. Como se pôde constatar na análise, em seus versos, Pedro Raymundo remonta o passado que viveu em Santa Catarina; há um forte sentimento dele para com sua terra natal. Através da estética nativista, aspectos naturais e culturais catarinenses são trazidos à cena em suas composições. Por isso, é interessante que nós, catarinenses, resgatemos a figura deste artista em nosso cenário cultural. Sua obra é abrangente, afinal, através dela, Pedro Raymundo apresentou a cultura regional sulista para todo o cenário nacional; merece, portanto, ainda maior reconhecimento, mesmo depois de tanto tempo.

Pela própria abrangência da obra de Pedro Raymundo e pelas inúmeras leituras que dela podem suscitar, sugere-se que este estudo seja aprofundado com outros aspectos em

outros trabalhos; afinal, constitui-se como uma fortuna crítica para os estudos sobre a linguagem e a cultura.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALCÂNTARA, Simone Silveira de. **Arnaldo Antunes, Trovador Multimídia**. 2010. 243 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010.
- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música Brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA, 1948.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. 2 ed. São Paulo. Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12 ed. Bahia: Hucitec, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de Consumo**. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CALDAS, Waldenyr. **Cultura**. 5 ed. São Paulo: Global, 2008.
- CANDÉ, Roland de. **O convite à música**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CAMPBELL, Colin. **Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do sujeito moderno**. In: BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. **Cultura, Consumo e Identidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura & linguagem**. 2 ed. São Paulo: Quíron, 1976.
- COSTA, Auricélio. **Imaruí do Senhor dos Passos: tópicos para a construção da história de Imaruí e da história de Passos**. Garopaba: São Joaquim, 2003.
- DAVIDSON, Donald. **O que as Metáforas Significam**. In: SACKS, Sheldon. **Da Metáfora**. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FARIAS, Vilson Francisco. **De Portugal ao Sul do Brasil – 500 anos – História, Cultura e Turismo**. Florianópolis. Ed. do autor, 2001.

- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **O corpo versus a imprensa e o autor como máscara**. In: Modernização dos sentidos. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JIMENES, Guy. **Orfeu, o encantador**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo: um fenômeno social gaúcho**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- LOPES Israel; MINAS, Vitor. **Pedro Raymundo**. Porto Alegre: Tchê! Comunicações Ltda, 1986.
- LOPES Israel. **Pedro Raymundo e o canto monarca: uma história da música regionalista, nativista e missioneira**. Porto Alegre: Letra&Vida, 2013.
- MARRERO, Andrea Rita. **História Genética dos Gaúchos – Dinâmica Populacional do Sul do Brasil**. 2006. 223 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Genética e Biologia Molecular, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **Poesia e Música: laços de parentesco e parceria**. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST/ICP, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- ORNELAS, Manoelito de. **Gaúchos e Beduínos, A origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul**. 4 ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1999.
- PLATÃO. **Diálogos VI: Crátilo, Cármides, Laques, Ion, Menexeno**. São Paulo: Edipro, 2010.
- RAUEN, Fábio José. **Roteiros de investigação científica**. Tubarão: Unisul, 2002.
- RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

RICARDO, Cassiano. **Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. de Dion David Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SILVA, Jaldyr Bhering Faustino da; PIAZZA, Walter F.; PELUSO JÚNIOR, Victor Antônio; SACHET, Celestino; LAGO, Paulo Fernando. **Fundamentos da cultura catarinense**. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.

SHIFF, Richard. **Arte e Vida: Uma Relação Metafórica**. In: SACKS, Sheldon. *Da Metáfora*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular**. Cadernos de Semiótica Aplicada, São Paulo, v. 1, nº 2, p. 7 a 24, dezembro de 2003.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada: 1974.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo. Ed. 34, 1998.

ANEXOS

ANEXO A – Fotografias

Pedro Raymundo e sua gaita cromática xadrez.



Fonte: Imagem do folder *100 ANOS DE PEDRO RAYMUNDO*, divulgado pela Prefeitura de Porto Alegre.

Pedro Raymundo com sua sanfoninha, aos 11 anos.



Fonte: Acervo da família Raymundo (LOPES e MINAS, 1986).

ANEXO B – Capas de álbum

Capa do CD *Saudade de Laguna*.



Fonte: Capa do CD *Saudade de Laguna*, 2004. Acervo de Antônio Machado.

Capa do LP *Adeus Mariana – Pedro Raymundo e sua música*.



Fonte: Capa do LP *Adeus Mariana – Pedro Raymundo e sua música*, 1967. Acervo de Israel Lopes.

ANEXO C – Letras das canções

Adeus Mariana

ADEUS MARIANA

(SCHOTSCH)

Letra e musica de PEDRO RAYMUNDO

Gravado em disco Continental n. 15,054

Junto, TICO-TICO NO TERREIRO - do mesmo autor

Nasci cá na cidade e me casei na serra,
 Com a minha Mariana, moça lá de fóra.
 Um dia extranhei o carinho dela,
 Disse: Adeus Mariana, que já vou embora.

E' Gaúcha de verdade de quatro costado,
 Uza chapéu grande, Bombacha e Espora
 Eu que estava vendo o caso complicado,
 Disse: Adeus Mariana, que já vou embora.

Nem bem rompeu o dia me tirou da cama,
 Encilhou o Tordilho, e saíu campo fóra,
 Eu fiquei danado e saí dizendo:
 Adeus Mariana, que já vou embora.

Ela não disse nada, mas ficou cismando,
 Que era desta vez que eu daria o fóra
 Segurou a "Çoiteira" e veio contra a mim,
 Eu disse: me larga Mariana, que eu não vou
 [embora.

E ela de zangada foi quebrando tudo,
 Pegou a minha roupa e jogou porta fóra,
 Agarrej fiz uma trouxa e saí dizendo:
 Adeus Mariana, que eu já vou embora.

Gaúcho Alegre

GAUCHO ALEGRE

Toada de Pedro Raymundo

Eu sou um gaúcho alegre
Por isso vivo a cantar
Não acredito em tristeza
Ando por todo lugar
Sempre encontro bons amigos
E moça pra namorar.

Eu sou um gaúcho alegre
Acredite quem quizer
E também graças a Deus
Sei amar e tenho fé
Carrego sempre comigo
Cavalo bom e mulher.

Eu sou um gaúcho alegre
E também sou decidido
Ha um ditado nos Pagos
Que eu já tinha me esquecido
Mulher, cavalo e cachaça
Deixa um gaúcho perdido.

Não Chores Morena

20

BRASIL - RITMOS

NÃO CHORES MORENA

VALSINHA

de Pedro Raymundo

CORO

Não chores morena
Não faça eu sofrer
Pois tudo que eu tenho
Darei a voce.

Tenho na roça um ranchinho
Cobertinho de sapé
E' pequenino bem sei
Mais da forgadinho, prá mim e você.

Eu tenho um cavado baio
Que é uma revelação
Também darei a voce
Morena querida da minha paixão.

Tenho uma linda rocinha
Cheinha de plantação
Também darei a você
Morena formosa do meu coração

Eu juro linda morena
Que não te posso esquecer
Te darei tudo o que tenho
E também se quiser? Eu serei de voce.

Saudade de Laguna

SAUDADE DE LAGUNA

(VALSA)

Letra e musica de PEDRO RAYMUNDO

Gravada em disco Continental n. 15.108

Junto, SE DEUS QUIZÉ (Schotsch) - do mesmo autor

Sinto no coração uma saudade
Daquela terra amada onde nasci
Saudade que hoje choro, saudade sem fim...
Saudade de Laguna, que é tudo, para mim.

Quando de ti me lembro, Laguna amada,
Minha alma triste canta esta saudade...
Parece que te vejo, diante de meus olhos
Laguna de meus sonhos, por ti eu choro...



Luar Catarinense

"LUAR CATARINENSE" (JA GRAVADA)
VALSA DE PEDRO RAYMUNDO. *Raymundo*

QUANDO VEJO A LUA CHEIA
PRETEANDO A SOLIDAÕ
MINHA ALMA SAUDOSA CHORA
BATE MAIS MEU CORAÇÃO.

COMO ELINDO A GENTE VER
DESDE O MAR ATE A SERRA
O LUAR CATARINENSE
O LUAR DA MINHA TERRA.

RIO, Março de 1950.

Sanfoninha, velha amiga

*Sanfoninha velha amiga
minha fiel companheira
vou cantar a todo mundo, sanfoninha
como te vi a vez primeira*

*Foi em Santa Catarina
na cidade Imaruá
na Praia da Casa Grande, sanfoninha
no lugar onde eu nasci*

*Te agarrei contra o meu peito
e o teu fole puxei
desde aquele feliz dia, sanfoninha
eu nunca mais te deixei*

*Eu contava sete anos
quando eu te conheci
com sete anos também, sanfoninha
minha mãezinha eu perdi*

*Passei toda a minha infância
sem brinquedo e sem festinha
meu consolo era você
minha amiga, minha velha sanfoninha*

Fonte: LOPES (1986).

ANEXO D - Intertextos**Ondas do mar de Vigo**

(Cantiga de amigo / Martin Codax)

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ai, Deus!, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que hei gran cuidado!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Canção do Exílio

(Gonçalves Dias)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Luar do sertão

(Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco)

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...

Oh, que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando, folhas secas pelo chão
Esse luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando a solidão
A gente pega na viola que ponteia
E a canção é a lua cheia a nos nascer do coração

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...

Se Deus me ouvisse com amor e caridade
Me faria essa vontade, o ideal do coração:
Era que a morte a descontar me surpreendesse
E eu morresse numa noite de luar do meu sertão

Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...
Não há, ó gente, oh não
Luar como este do sertão...

Moreninha Linda

(Tonico e Tinoco)

Meu coração tá pisado
Como a flor que murcha e cai
Pisado pelo desprezo
Do amor quando se vai
Deixando a triste lembrança
Adeus para nunca mais

Moreninha linda do meu bem querer
É triste a saudade longe de você

O amor nasce sozinho
Não é preciso plantar
A paixão nasce no peito
Farsidade no olhar
Você nasceu para outro
Eu nasci para te amar

Moreninha linda do meu bem querer
É triste a saudade longe de você

Eu tenho meu canarinho
Que canta, quando me vê
Eu canto por ter tristeza,
Canário por padecer
Da saudade da floresta,
Eu saudades de você
Moreninha linda do meu bem querer
É triste a saudade longe de você

Adeus, Paulistinha

(Tonico e Tinoco)

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus, paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão, eu quero voltar
Ver a madrugada, quando a passarada
Fazendo alvorada, começa a cantar
Com satisfação, arreio o burrão
Cortando estradão, saio a galopar
E vou escutando o gato berrando
Sabiá cantando no jequitibá

Por nossa senhora,

Meu sertão querido
Vivo arrependido por ter te deixado
Esta nova vida aqui na cidade
De tanta saudade, eu tenho chorado
Aqui tem alguém, diz
Que me quer bem
Mas não me convém,
eu tenho pensado
eu digo com pena, mas esta morena
não sabe o sistema em que eu fui criado
Estou aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando,
Com o rádio ligado

Que saudade imensa do
Campo e do mato
Do manso regato que
Corta as Campinas
Aos domingos ia passear de canoa
Na linda lagoa de águas cristalinas
Que doce lembrança
Daquelas festanças
Onde tinha danças e lindas meninas
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
O mundo judia, mas também ensina
Estou contrariado, mas não derrotado
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas

Pra minha mãezinha já telegrafei
E já me cansei de tanto sofrer
Nesta madrugada estarei de partida
Pra terra querida que me viu nascer
Já ouço sonhando o galo cantando
O nhambu piando no escurecer

A lua prateada clareando a estrada
A relva molhada desde o anoitecer
Eu preciso ir pra ver tudo ali
Foi lá que nasci, lá quero morrer

Nossa Casinha

(Cascatinha e Inhana)

Estou fazendo nossa casinha no morro
Prá descer de lá eu corro
Prá subir, vou devagar
O meu amor fica lá embaixo me esperando
Sabe que estou trabalhando
Para nós dois se casar.

Eu já cobri, já reboquei toda parede
Deixei um lugar pra rede
Pra nós dois se balançar
E já plantei roseiras no portão de entrada
Que é pra toda madrugada
Os passarinhos me acordar.

Nossa casinha não tem luxo, nem beleza
Mas vai ter grande riqueza
Quando meu bem for pra lá
Tenho confiança na sua sinceridade
E maior felicidade
Em lugar nenhum não há.

Depois então que nós dois já “tiver casado”
Pra subir corro apressado
Quando precisar descer
Tenho certeza, meu amor fica esperando

Sabe que estou trabalhando

Pra nós dois feliz viver.

Saudade de Ponta Porã

(Cascatinha e Inhana)

Eu deixei Mato Grosso

Enquanto se via o romper da manhã

Embora de tudo eu sinta saudade

Nunca mais voltei lá em Ponta Porã.

Voa pombinha branca

Vai um recado levar

Voa pombinha branca

Diz que preciso voltar.

Adeus minha cidade

Meu berço querido que me viu nascer

Aqui tão distante eu sonho contigo

Porém muito breve eu volto te ver.

Voa pombinha branca

Vai um recado levar

Voa pombinha branca

Diz que eu preciso voltar.