



Estudos Teológicos foi licenciado com uma Licença Creative Commons –
Atribuição – NãoComercial – SemDerivados 3.0 Não Adaptada

SALMOS DO SUL DA TERRA – EXPRESSÕES CULTURAIS DA TEOLOGIA DA LIBERTAÇÃO NA MÚSICA NATIVISTA GAÚCHA¹

*Psalms from the south of the earth – cultural expressions
of liberation theology in folk music from the south of Brazil*

Renato Ferreira Machado²

Resumo: Este artigo aborda a semântica teológico-libertadora encontrada nas produções artísticas musicais gaúchas de estilo *nativista*, relacionando canções, artistas e contextos de origem dessas produções com o *locus theologicus* da Teologia da Libertação. Pretende-se com isso afirmar uma espiritualidade *do Sul da Terra*, problematizando teologicamente a possível comunhão entre música nativista e Teologia da Libertação, presente nas canções elaboradas no contexto da redemocratização do Brasil e na atualidade das grandes lutas sociais, aproximando a canção nativista gaúcha do salmo bíblico, na compreensão de ambos em categorias estéticas, discursivas e devocionais que expressam clamores e esperanças dos pobres da terra. Desejamos contribuir para o diálogo entre fé e cultura, fomentando a reflexão sobre a *teologia de fronteira* e suas tarefas no contexto atual, resgatando o discurso e a estética profética do nativismo gaúcho.

Palavras-chave: Música nativista. Teologia da Libertação. Método da correlação.

Abstract: This paper will address the theological-liberating semantics found in Gaucho musical artistic productions of nativist style, linking songs, artists and original context of these productions with the *theologicus locus* of liberation theology. The intention is to assert a spirituality of Southern Earth, theologically questioning the possible communion between Nativist Music and Theology of Liberation, present in the songs developed in the context of re-democratization of Brazil and of the great social struggles today, approaching the nativist gaucho song to the biblical psalm, in understanding both in aesthetic, discursive and devotional categories expressing cries and hopes of the poor of the earth. We want to contribute to the dialogue between faith and culture, fostering

¹ O artigo foi recebido em 19 de abril de 2015 e aprovado em 15 de maio de 2015 com base nas avaliações dos pareceristas *ad hoc*.

² Doutor em Teologia pela Faculdades EST, São Leopoldo/RS, Brasil e Mestre em Teologia pela PUCRS, Porto Alegre/RS, Brasil. Coordenador do curso de Teologia do Unilasalle, em Canoas/RS, e docente na Faculdade Dom Bosco de Porto Alegre/RS. Membro do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar Arte sequencial, Mídias e Cultura pop, do PPG em Teologia da EST. Desenvolve pesquisas na área de teologia e cultura, publicando regularmente no site do Instituto Humanitas - Unisinos. Contato: renatoferreiramachado@gmail.com

■ reflection on the boundary of theology and their tasks in the current context, recovering the speech and the prophetic aesthetics of gaucho nativism.

■ **Keywords:** Nativist music. Liberation Theology. Correlation method.



Introdução

*Yo canto por ser antiguos
cantos que ya son eternos
y hasta parecen modernos
por lo que en ellos vichamos...
Con el canto nos tapamos
para entibiar los inviernos.³*

Canções precisam ser escutadas, porque, uma vez escutadas, elas podem falar. Em tempos ditatoriais, canções são censuradas, mutiladas, editadas, para que não falem: o perigo é que escutadas, as canções se metamorfoseiem em práticas e, como práticas, mudem a realidade. Não se escutam canções com os ouvidos, mas com o ser inteiro, pois escutar canções não é algo que se resolve com a audição, mas com a vida. Uma canção faz sentido na medida em que revela a vida de seu ouvinte ou mostra o que ela deveria ser. Canções são afirmações existenciais, mesmo quando sua letra é pautada de “nãos”. No sul da América do Sul, na região do pampa, habita um campesino que recebe o nome de *gaucho* na Argentina e no Uruguai e de *gaúcho* no Rio Grande do Sul⁴ e, em sua mitologia, conta-se que essa palavra significa “o homem que canta triste”. Quem escuta canções?

Quando Paul Tillich elabora sua teologia de fronteira, correlacionando teologia e cultura, de certa forma, ele parece estar dizendo: a teologia, para falar sobre o discurso da fé, precisa apreciar arte, assistir filmes, escutar canções.

A religião, considerada preocupação suprema, é a substância que dá sentido à cultura, e a cultura, por sua vez, é a totalidade das formas que expressam as preocupações básicas da religião. Em resumo: religião é a substância da cultura e a cultura é a forma da religião. Com isso, evita-se o dualismo entre religião e cultura. Cada ato religioso, não apenas da religião organizada, mas também dos mais íntimos movimentos da alma, é formado culturalmente.⁵

³ YUPANQUI, Atahualpa. Coplas del Payador Perseguido. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: *El Payador Perseguido*. Buenos Aires: Odeon, 1964. 1 disco sonoro.

⁴ É importante ressaltar que a adoção do termo gaúcho como gentílico para os que nascem no estado do Rio Grande do Sul se constitui em um equívoco cultural. Como qualquer formação populacional, o Rio Grande do Sul possui uma grande diversidade étnica e identitária, fruto das correntes migratórias que para lá se deslocaram ao longo do tempo. A identidade gaúcha acaba sendo, por isso, uma espécie de imposição cultural, a serviço de um discurso de poder tradicionalista, geralmente ligado a forças políticas conservadoras do estado.

⁵ TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009. p. 83.

Assim, toda religião é cultural e toda cultura é religiosa, e, por esse princípio de correlação, a teologia é convocada a ler atentamente a cultura que a cerca para pronunciar alguma palavra a respeito das *forças religiosas* que nela atuam. Por isso precisamos nos perguntar sobre as *forças religiosas* que atuam no *Sul da Terra*⁶, pelas expressões culturais e religiosas que nascem delas e sobre a teologia capaz de realizar essa leitura da realidade.

Na América Latina nasceu a *Teologia da Libertação*, com uma cosmovisão própria dessa parte do mundo, codificando os grandes clamores e esperanças dos pobres em uma semântica teológica encarnada culturalmente e engajada politicamente. Essa teologia se enraíza nas práticas proféticas da igreja latino-americana, que se expressavam fora da academia pela práxis de missionários dos primeiros tempos da *conquista*, em uma atitude que revelava um filão profético, posicionado a favor dos indígenas e dos explorados na história colonial. É a partir desse posicionamento – não institucional, mas assumido como compromisso e mística pessoal – que se começa a perfazer uma verdadeira contracultura na história de colonização da América Latina, a partir da qual foi possível fazer ecoar as vozes silenciadas pela cruz e espada europeia. Essa vocação, de uma igreja identificada com os empobrecidos, explorados e violentados do Sul da Terra, que se mantém em diálogo fraterno com as culturas originais das nações ancestrais da *Abya Yala*, emergirá organicamente como Teologia da Libertação na América Latina da segunda metade do Século XX.⁷

Por razões evangélicas, devemos assumir a causa e as lutas daqueles que foram espoliados e feitos injustamente pobres. Eles são os privilegiados do Deus da vida, que sempre toma o partido por aqueles que gritam por vida e liberdade, como os judeus outrora escravizados no Egito ou exilados na Babilônia. Se o evangelho é boa notícia de uma vida terrenal fraterna e sororal e de uma vida eterna em comunhão com Deus, com os humanos e com toda a criação, então o é primeiramente para os espoliados. Para eles valem as bem-aventuranças e as promessas messiânicas de uma libertação integral.⁸

Por isso a Teologia da Libertação não se constitui em uma teologia sobre algo, mas em uma nova maneira de fazer teologia: como mate novo, cevado ao pé do fogo, é cuia que vai passando de mão em mão, estabelecendo-se a partir de uma práxis e de uma clara opção social e política. Ou seja, o teológico da Teologia da Libertação é um ato segundo, originado de um conjunto de práticas e atitudes transformadoras surgidas de uma sensibilidade e indignação proféticas frente à exploração das grandes massas empobrecidas de nosso continente. Sendo assim, a Teologia da Libertação não apenas dialoga com as culturas originais dos empobrecidos e oprimidos, mas desco-

⁶ Tomamos emprestado parte do título do programa radiofônico *Cantos do Sul da Terra*, apresentado diariamente na FM Cultura de Porto Alegre – RS pelo músico Demétrio de Freitas Xavier. Demétrio tem sua produção e carreira focadas na cultura dos países latinos e, principalmente, na obra de Atualpha Jupanqui. Temos nesse programa e na parceria com Demétrio Xavier boa parte da inspiração para nossa pesquisa. Mais informações em <<http://www.fmcultura.com.br/?model=conteudo&menu=176>>.

⁷ GIBELLINI, Rosino. *A Teologia do Século XX*. São Paulo: Loyola, 2002. p. 347.

⁸ BOFF, Leonardo. *América Latina: da conquista à Nova Evangelização*. São Paulo: Ática, 1992. p. 46.

bre nelas que a fecundidade do Reino vai além dos limites das instituições eclesiais, testemunhando que *o vento sopra onde quer* (Jo 3.3). Nesse sentido, a sementeira libertadora, iniciada no seio de uma igreja que questionava a opressão, a injustiça e a desigualdade e proclamava a esperança na liberdade, justiça e fraternidade, frutificou em grupos de resistência contra as ditaduras da América Latina, partidos políticos de inspiração social e inclusora, sindicatos, movimentos sociais e também em expressões culturais e artísticas variadas. Nesse sentido, em se tratando de Teologia da Libertação no Brasil, percebe-se um significativo florescimento de expressões culturais do Nordeste brasileiro: há uma diversidade de cantos litúrgicos que bebem diretamente de ritmos e semânticas dessa região do Brasil e artistas populares que sofrem influência direta desse jeito de ser igreja. Além dos cantos, registra-se toda uma expressão de arte sacra que recodifica o imaginário bíblico-evangélico na estética nordestina, com vias-sacras e outras pinturas que reproduzem o sacro com a estética, por exemplo, da literatura de cordel. Se, porém, o nordeste brasileiro parece ter sido o lugar mais fecundo na frutificação cultural da Teologia da Libertação, é necessário lembrar que essa práxis teológica começa a ser sistematizada em três textos: *Teologia da Libertação*, do peruano Gustavo Gutiérrez, publicado em 1971, em Lima e que nasce de uma conferência proferida por ele em Chimbote, Peru, em 1968, registrada no texto *Hacia una teología de la liberación*, de 1969; *Teología desde de la praxis de la liberación*, lançado em 1973 pelo gaúcho Hugo Assmann, a partir de uma publicação anterior de sua autoria intitulada *Opressão-Liberación. Desafios a los cristianos*, de 1971; e *Jesus Cristo libertador*, publicado em 1972 pelo catarinense Leonardo Boff.⁹ Ou seja: sem desconsiderar o Nordeste brasileiro como integrante do *Sul da Terra*, precisamos destacar que a gênese da sistematização desse fazer teológico se dá a partir de vozes e pensamentos de paisagens andinas e meridionais e que, por isso, é necessário perguntarmos sobre a influência e a frutificação da Teologia da Libertação nesse lugar do mundo. Por isso trabalhamos com a hipótese de que a práxis de uma igreja popular, sistematizada na Teologia da Libertação, frutificou extraeclesialmente, influenciando as expressões artístico-culturais da época de sua origem e sistematização. Consideramos essa constatação importante, pois ela contribui na compreensão de uma *ecologia da ação* ligada a um projeto de mundo alternativo àquele norteado pela conquista e busca de poder, presente sobremaneira no pensamento ocidental. Ao mesmo tempo, ao localizarmos nossa pesquisa na compreensão cultural do *Sul da Terra*, acabaremos nos deparando com uma espiritualidade forjada através de compreensões de mundo e simbologias próprias dessa parte do mundo e que, certamente, revelarão formas e linguagens originais de experiência com o Sagrado.

Ao voltarmos à correlação proposta por Paul Tillich, então, expressamos nossa curiosidade em *des-cobrir* e *re-conhecer* o quanto a práxis libertadora da teologia, em sua semântica latino-americana, inspirou a cultura e, de maneira especial, a música gaúcha produzida no contexto histórico de predominância eclesial e pastoral desse fazer teológico. Por quais caminhos se deu essa possível influência? Como ela frutificou

⁹ GIBELLINI, 2002, p. 348-349.

em termos de desdobramentos artísticos, culturais e sociais em geral? Que caminhos essa influência aponta e onde ela ecoa nesse momento da história?

Importante também ressaltarmos que o presente artigo se inscreve como uma amostragem introdutória do projeto de mesmo nome que estamos iniciando junto à Escola Superior de Teologia, em São Leopoldo, onde aprofundaremos os pontos aqui apresentados com o espaço que eles necessitam.

Meu canto tem cantos de todas as raças¹⁰

O Rio Grande do Sul, em sua peculiaridade cultural, situa-se em uma fronteira antropológica onde se miscigenam características e linguagens de diversas origens.

Concorreram para a conquista, ocupação e formação da sociedade sulina indivíduos de diversos grupos sociais e étnicos, genericamente identificados como: portugueses, índios, negros, mamelucos, cafuzos, mestiços da terra; espanhóis, uruguaios, argentinos, paraguaios, que escolheram permanecer na terra independentemente dos tratados divisórios; imigrantes de projetos de colonização ou que se aventuraram individualmente, em especial, advindos de territórios atualmente inseridos na territorialidade da Alemanha, Itália, Polônia, Rússia, Ucrânia, Espanha, França, etc.¹¹

Apesar dessas etnias serem fecundas em suas expressões multiculturais, o estado parece viver sob a égide do tradicionalismo gaúcho. Esse movimento, fundado em 1948 por Barbosa Lessa, Paixão Cortes e Glaucus Saraiva, tinha por objetivo resgatar os elementos mais significativos da cultura rio-grandense para afirmar uma identidade brasileira originária do sul, ameaçada pelo contexto tardio do *Estado Novo*, que suprimira as culturas regionais em nome de uma suposta *cultura brasileira* e, principalmente, na busca de garantias para a centralização política de poder. Ao buscar os diversos elementos que comporiam uma tradição folclórica rio-grandense, o grupo fundador do *35 Centro de Tradições Gaúchas (CTG)* deparou-se com um verdadeiro vazio no que dizia respeito à composição de um cancioneiro folclórico estadual, uma vez que não existiam músicas típicas e originais dessa região do Brasil. Restou-lhes, então, buscar músicas de *inspiração folclórica*, que, se não eram composições ancestrais de domínio popular, traziam nelas supostos elementos folclóricos que representariam a cultura própria do Rio Grande do Sul. Com o olhar voltado para a fronteira e para a campanha, o grupo acabou deixando passar, por exemplo, toda a riqueza do folclore afro-gaúcho, que já havia sido, inclusive, documentada pela Associação Rio-grandense de Música em uma pesquisa sobre as *congadas* do município de Osório.¹²

¹⁰ LEAL, José Machado; PINHEIRO, Waldir; PIRES, Joviano. Canto de Aurora. Intérprete: Os Muuripás. In: *2ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1972. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2 (3min 41s).

¹¹ GOLIN, Tau. Manifesto contra o Tradicionalismo. Disponível em: <http://gauchismos.blogspot.com.br/2007/05/manifesto-contra-o-tradicionalismo_5243.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.

¹² FONSECA, Juez. A música regional gaúcha – parte 2. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbvtvrs/galpaocioulo/noticia/2014/03/parte-2-musica-regional-gaucha-por-juarez-fonseca.html>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

Os definidores do tradicionalismo foram fundamentais na fixação de uma identidade estadual, mas acabaram transmitindo para o futuro uma cosmogonia que basicamente retrata apenas as grandes propriedades rurais da Campanha e da Fronteira. Generalizando, a partir disso, na visão de hoje, todo homem rural (“gaúcho”) é aquele que veste bombachas, anda a cavalo, cuida do gado e é idealmente representado, na maioria dos festivais de música e em muitos discos, por um tipo que canta milongas e vanerões com voz gritada. Como uma prova de desconhecimento dos organizadores e das comissões de triagem dos festivais ligados ao tradicionalismo, basta dizer que durante anos músicas com o ritmo afro-gaúcho do maçambique foram descartadas sob a justificativa de que eram “samba”... E em boa parte dos festivais o preconceito se mantém.¹³

Nesse sentido, pode-se localizar a concretização de uma *música gaúcha* em três fatos interligados que se dão no decorrer da década de 1950: o lançamento do primeiro LP do Conjunto Farroupilha, em 1952, com gravações de canções como *Negrinho do Pastoreio* e *Piazito Carreteiro*; a estreia do programa *Grande Rodeio Farroupilha*, em 1955, apresentado por Paixão Cortes e Darcy Fagundes, na *Rádio Farroupilha*, domingos à noite; e o lançamento nacional do LP *Danças Gaúchas*, pela gravadora Copacabana, com Inezita Barroso cantando junto com o *Grupo Folclórico Barbosa Lessa*. Se os três acontecimentos têm um peso significativo naquilo que começa a se estabelecer como música regional feita no Rio Grande do Sul, é preciso destacar que o programa apresentado por Darcy Fagundes e Paixão Cortes acaba se tornando o lugar no qual essa música se populariza, principalmente pelas disputas entre trovadores, dentre os quais se destacavam aquele que era chamado de *Rei dos Trovadores*, Gildo de Freitas, e o discípulo dele, Teixeira.¹⁴

É importante, por isso, perguntar-se de que *gaúcho* se estava falando quando o tradicionalismo começou a se organizar, pois fica bastante claro que o movimento, em suas origens, presta um verdadeiro culto à *Revolução Farroupilha*, utilizando-a como mediação semiótica para compreender e definir a identidade gaúcha. Com isso, o tradicionalismo acaba sacralizando, em suas práticas, um recorte histórico de alguns habitantes do estado como representantes absolutos de todos os sul-rio-grandenses. Esse recorte histórico contempla, conforme já afirmamos, um campesino estereotipado de Campanha e Fronteira, que geralmente não corresponde à verdade sobre os habitantes dessas regiões, esquecendo as identidades litorâneas, serranas e mesmo urbanas que compõem o Rio Grande do Sul. Junto a isso, ao ter o embate farrapo como referencial, o tradicionalismo acaba reproduzindo, de forma simbólica, a lógica das grandes estâncias, de onde se originaram personagens históricos como Bento Gonçalves. Se o CTG for a representação da cultura do Rio Grande do Sul, logo concluiremos que

¹³ FONSECA, Juez. A música regional gaúcha – parte 2. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/galpaocioulo/noticia/2014/03/parte-2-musica-regional-gaucha-por-juarez-fonseca.html>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

¹⁴ FONSECA, Juez. A música regional gaúcha – parte 2. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/galpaocioulo/noticia/2014/03/parte-2-musica-regional-gaucha-por-juarez-fonseca.html>>. Acesso em: 06 fev. 2015.

nesse estado sempre há *patrão* e *peão* e que as desigualdades entre esses são naturais e até mesmo perpétuas.

Somos, em razão disso, contra todas as forças que dogmatizam, embretam, engessam, imobilizam a cultura e o saber em “expressões” canonizadas em um espaço simbólico de revigoração e opressão a partir de um “mito fundante”, inventando um imaginário para atender interesses contemporâneos e questionáveis, geralmente identificados pela história como farsa e inexistência concreta. Consideramos que todo o processo de invenção e sustentação de uma visão “mitologizada” objetiva, unicamente, atender interesses atuais; é uma forma de militância que recorre à fábula, à ressignificação de rituais, hábitos e costumes, como forma de “legitimação” de causas particulares como se fossem “tradições” coletivas.¹⁵

Traçamos esse breve histórico sobre as fundações do tradicionalismo e sua ascensão como representação da cultura do Rio Grande do Sul para melhor discorrermos sobre os contrapontos a esse estilo cultural, que surgirão de algumas recodificações forjadas no interior desse mesmo ambiente, porém com vozes e visões diferenciadas. Importante também ressaltar que boa parte do tradicionalismo se organiza a partir de uma visão fortemente marcada pelo positivismo e que, por isso, facilmente se identificam elementos culturais e ritualísticos em suas práticas, que têm, como referencial, o culto à pátria e seus heróis – nesse caso, uma *pátria estadual* – e o cultivo de tradições que reafirmem essa identidade. O papel das tradições religiosas nesse contexto assume caráter privado, servindo apenas para oficializar cerimônias e selar alianças sociais que reforcem o poder estabelecido pelo tradicionalismo. Fruto disso, por exemplo, é a *Missa Crioula*¹⁶ sul-rio-grandense, que, em seu culto, confirma no altar católico todos os elementos que compõem o tradicionalismo gaúcho, chegando, inclusive, a denominar Deus como *Patrão do Céu*.

*Ter penas não é ser livre*¹⁷

No início da década de 1970, o Brasil vive um período atroz de ditadura militar, no contexto de um recém-decretado Ato Institucional nº5, que, entre outras coisas, determinava censura prévia a obras culturais consideradas subversivas. O movimento tradicionalista, que teve seu auge nas décadas de 1950-1960, vive um arrefecimento: o surgimento e popularização da televisão leva ao fim dos grandes programas de rádio e, entre eles, do *Grande Rodeio Farroupilha*, ou, como passou a ser chamado

¹⁵ GOLIN, Tau. Manifesto contra o Tradicionalismo. Disponível em: <http://gauchismos.blogspot.com.br/2007/05/manifesto-contra-o-tradicionalismo_5243.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.

¹⁶ Não confundir com a *Misa Criolla* argentina, de Ariel Ramirez e Felix Luna. A que nos referimos foi elaborada pelo padre gaúcho Paulo Murab Aripe, em 1967.

¹⁷ DUARTE, Colmar; VASQUES, Armando; LEITE, João Chagas; SANTANA, Waldir. Canto Livre. Intérprete: Cêsar Passarinho e Grupesquisa. *11ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1981. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1 (4min 17s).

posteriormente, *Rodeio Coringa*¹⁸. Sem esse lugar de projeção na grande mídia, a música regional gaúcha fica, aos poucos, reduzida aos álbuns e filmes de Teixeira e, logo em seguida, às músicas de Gildo de Freitas, apesar dos grandes nomes surgidos poucos anos antes, como *Os Bertussi*, *Os Mirins*, *Os Serranos* e outros, que se caracterizavam pelas músicas feitas para a animação de bailes e fandangos.¹⁹ Paradoxalmente, esse mesmo período testemunha uma verdadeira efervescência artística em várias áreas, fundindo arte, protesto e militância de maneira muito fecunda: é a época dos grandes festivais nacionais de música, onde surgem e se consagram os grandes nomes da MPB, isso sem esquecer os movimentos como a *Tropicália*, apresentando novas sínteses possíveis para as expressões musicais brasileiras.

Nesse tempo ocorre a ascensão da Teologia da Libertação no âmbito eclesial católico da América Latina. Após aquilo que se reconhece como *fase de preparação*²⁰, a Teologia da Libertação entra em uma *fase de formulação*: entre 1968, quando ocorre a Conferência de Medellín e 1975, ano em que se dá a conferência *Theology in the Americas*, um grupo de teólogos latino-americanos toma contato com elaborações teológicas como a Teologia Negra e a Teologia Feminista, elaborando-se, com isso, a ideia de *teologias da libertação*. Há um amadurecimento da temática libertadora nesse período, superando o ideário inicial de libertação pela articulação popular por uma reflexão sobre o cativo, a prudência e a paciência. A leitura que se faz realoca a Teologia da Libertação de um processo de Êxodo para uma sistemática de exílio e escravidão.²¹ Ou seja, passa-se de uma teologia que fomenta uma ação revolucionária libertadora, que derrubasse as ditaduras e instaurasse uma sociedade mais justa e fraterna, para um discurso que elabora a condição do explorado e sua experiência de cultivo da esperança de um novo tempo, que germinará devagar e transformará a realidade de dentro para fora, à semelhança das parábolas do Reino. No âmbito local, fomenta-se um intenso trabalho junto a movimentos sociais, comunidades eclesiais de base e escolas confessionais, principalmente através da catequese e do que, na época, se denominava *aula de religião*.

Dentro deste meu trabalho ligado à CNBB, a primeira atividade que desenvolvi foi em torno da chamada catequese, ou seja, as aulas de religião. Daquela catequese de perguntas e respostas passamos para uma Catequese Libertadora, aproveitando o método Paulo Freire e a Teologia da Libertação, quer dizer, levar os alunos e as pessoas, em geral, a refletir sobre o mundo ao seu redor e suas condições de vida. Trabalhamos com Fichas Catequéticas, elaboradas junto com a minha irmã, Matilde. Chamamos de fichas por não se tratar mais de um livro de catecismo. Elas preparavam os professores

¹⁸ O nome se deve ao *Brim Coringa*, fabricante de calças jeans que patrocinava o programa.

¹⁹ FONSECA, Juarez. A música regional gaúcha – parte 2. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbvtvrs/galpaocioulo/noticia/2014/03/parte-3-musica-regional-gaucha-por-juarez-fonseca.html>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

²⁰ Considera-se como *fase de preparação* da Teologia da Libertação o período entre 1962 e 1968, quando é posto em prática o programa de atualização do Vaticano II, que tem sua aceitação no continente latino-americano por ocasião da Conferência de Medellín. Ver mais em GIBELLINI, 2002, p. 347.

²¹ GIBELLINI, 2002, p. 347-348.

de religião. A gente tinha nessas fichas uma palestra do professor e depois atividades para os alunos. Então, abandonamos a decoreba das aulas de religião e o aspecto mais doutrinário em função do engajamento na transformação da realidade.²²

Essa é a época em que florescem grupos eclesiais como JAC (Juventude Agrária Católica), JEC (Juventude Estudantil Católica), JOC (Juventude Operária Católica) e JUC (Juventude Universitária Católica), herdeiros dos grupos da *Ação Católica*, que precederam o próprio Vaticano II. Sabe-se que, à ocasião do golpe militar de 1964, a Igreja Católica, como instituição, posicionou-se ao lado dos militares, contra uma suposta ameaça comunista e que a própria CNBB, idealizada por Dom Helder Câmara – bispo que encarnava magistralmente a comunhão com os empobrecidos –, contava com poucos prelados de perfil progressista. Esse conservadorismo, infelizmente, acabou por frustrar e interromper a caminhada desses grupos que reuniam jovens de diferentes realidades a partir de uma fé encarnada e transformadora. Ao mesmo tempo, porém, o persistente trabalho com grupos de base, nas diversas periferias gaúchas, fomentou uma estrutura comunitária que, mesmo contra a oficialidade católica, em muitos momentos, continuou sua caminhada e começou a frutificar.

No dia 7 de setembro de 1978, fomos para São Gabriel onde, com comunidades eclesiais de todo o Rio Grande do Sul, realizamos o I Encontro de Comunidades de Base. São Gabriel foi escolhida por ser o local onde foi morto Sepé Tiaraju, que, com o seu espírito de luta, serviu de inspiração para embalar essas comunidades nascentes, tanto na roça quanto na cidade. Foi neste dia que aconteceu a primeira ocupação dos Sem-Terra, que ainda não se chamavam assim. Foram as Comunidades Eclesiais de Base que ocuparam a Fazenda Macai. Depois, veio a Fazenda Brilhante e, depois, Encruzilhada Natalino. E, nesse mesmo ano, para não ficarmos para trás, nós, em Canoas, ocupamos todas as terras do Mathias Velho, que era um sesmeiro. A partir daí, fortalecemos o movimento de mulheres, porque nas Comunidades de Base sempre havia mais mulheres do que homens.²³

Toda essa síntese teológica, que, reiteramos, nasce de uma práxis de igreja popular, é possibilitada também pela adoção clara de critérios claros e científicos de análise da realidade. Obviamente, uma teologia que se descubra como tal na vida dos pobres e nas suas lutas não pode sustentar-se teologicamente apenas pela experiência comum e imediata de compreensão da realidade, sob o risco de, com as melhores intenções, acabar apenas perpetuando as estruturas que geram a desigualdade social. Por essa razão a Teologia da Libertação faz uma clara opção por instrumentais de análise de conjuntura que tragam à luz as causas da pobreza e da desigualdade: sua escolha é por um instrumental dialético, sistematizado na análise marxista da realidade, em detrimento de um instrumental funcionalista, que mascara os problemas de

²² CECHIN, Irmão Antônio. A Igreja dos Pobres. In: PADRÓS, Enrique Serra et al. (Org.). *A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): História e Memória*. Porto Alegre: CORAG, 2009. p. 65.

²³ CECHIN, Irmão Antônio. A Igreja dos Pobres. In: PADRÓS et al. (Orgs.), 2009, p. 73.

fundo da realidade.²⁴ Esse dado, que é utilizado até o presente momento pelos setores conservadores da igreja para acusar a Teologia da Libertação de herética, talvez seja um dos mais importantes pontos de confluência entre teologia e cultura no período de ditadura no Brasil, uma vez que os movimentos artísticos de resistência ao governo militar também bebiam desse referencial. Nessa linha encontra-se, por exemplo, a *Frente Gaúcha da Música Popular Brasileira*.

*Mas o que foi nunca mais será*²⁵

Na segunda metade da década de 1960 forma-se uma cena musical em Porto Alegre que busca incorporar as tendências que surgem naquele momento na música brasileira – bossa-nova, tropicalismo, rock etc. – com os artistas e o “sotaque” local.

Como compositor, me interessava muito pela nova tendência que a gente ia armando um pouco às cegas, mas com o instinto certo. Procurávamos criar uma estética que fosse moderna, universal, participativa (o que era normal), mas com a novidade de ter um conteúdo ligado à nossa própria realidade, à vida de nossa cidade, de nossa geração, de nossa tradição regional transportada para o tempo atual. Podemos imaginar a variedade, a ambiguidade, a confusão que resultava disso, até pela escassez de antecedentes. Podíamos nos inspirar nas canções Alto da Bronze, Rua da Praia, Piaçito Carreteiro, Os Homens de Preto e poucas mais. A chamada música de protesto de algum modo empalmava com o mito do gaúcho libertário e abria algumas possibilidades. A bossa-nova e o tropicalismo agregavam o lado moderno e atual.²⁶

Segundo narra Raul Ellwanger, vive-se um momento no qual, apesar da ditadura militar e da censura, sente-se uma verdadeira *Ruah* soprando e dinamizando o meio musical do Rio Grande do Sul, com vários artistas em sintonia com a cena musical nacional, criando e compondo na perspectiva de participação nos grandes festivais brasileiros de música, o que incluiria, de uma vez por todas, a música produzida no Rio Grande do Sul na compreensão do que se denomina como Música Popular Brasileira. Essa cena, oriunda principalmente dos diretórios acadêmicos, dos grêmios estudantis e dos jovens de classe média do meio urbano, tinha, nos festivais promovidos em diversas faculdades, nas mostras realizadas por algumas das grandes escolas de Porto Alegre e nos recitais da Frente Popular da Música Gaúcha, que se davam nos grandes clubes da capital, seu lugar de expressão e fomento das novas expressões musicais rio-grandenses. Nesses meios, os espaços de organização e articulação ainda se davam no contexto de grupos como JEC e JUC, ou seja, havia um diálogo direto dos jovens com a nascente Teologia da Libertação, como meio para analisar a realidade e articular ações transformadoras.

²⁴ LIBANIO, João Batista; MURAD, Afonso. *Introdução à Teologia* – perfil, enfoques, tarefas. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2007. p. 175.

²⁵ BARBARÁ, Mário. Desgarrados. Intérprete: Mário Barbará e Grupo Nascentes. In: *11ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1981. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1 (4min 04s).

²⁶ ELLWANGER, Raul. A Milonga dos Vencidos. In: PADRÓS et al. (Orgs.), 2009, p. 85.

Esses músicos, que logo começam a marcar presença em festivais de música nacionais, agregam-se sob a égide de *Frente Gaúcha da Música Popular Brasileira*, recebendo atenção da imprensa especializada e alimentando a perspectiva de uma consolidação no cenário musical aos moldes do *Clube da Esquina*, de Minas Gerais. Essa consolidação, porém, acaba não se concretizando: em nível nacional os artistas do Rio Grande do Sul, com suas exceções, são sempre reconhecidos como “artistas gaúchos” e parecem ficar cada vez mais relegados ao circuito cultural local. Toda essa força criativa, porém, não cessa de buscar canais de expressão dignos e legítimos, o que fará confluir muitos desses músicos para um espaço que será inaugurado em Uruguaiana, no ano de 1971: a *1ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana*. É na vertente musical que se inicia a partir desse espaço de expressão artística que se encontram as expressões musicais que chamam nossa atenção por seu discurso teológico, direto e indireto.

Iniciando-se pela Califórnia, multiplicaram-se os festivais de música nativa no Rio Grande do Sul e, nesses festivais, começaram a surgir compositores e intérpretes que ressignificaram a identidade estabelecida quanto à música e aos músicos gaúchos, a ponto de se reconhecer nesse contexto um novo estilo musical que passou a ser denominado de *nativismo*.

Vale lembrar que o conceito nativista advém de um movimento cultural que dominou muitos corações nas décadas de 70 e 80. Aqui no sul também vivíamos o espírito dos festivais de MPB, desejando cantarmos o local em harmonia com a mundialização. Acreditávamos poder ser gaúchos contemporâneos. Primeiro, para reverenciar raízes tínhamos que recorrer a fontes culturais e históricas. Segundo, para sermos homens do nosso tempo tínhamos que estar abertos ao que de melhor se podia fazer em termos musicais e poéticos. Daí o que surgiu? Renato Borghetti estimulou a juventude a não ter vergonha de combinar alpargatas com camiseta. Bebeto Alves ajudou a estendermos a mão aos vizinhos castelhanos. E o grupo Tambo do Bando proporcionou contraponto à lógica ruralista que começava a dominar os palcos.²⁷

Pois essa diversidade musical, que começa a se manifestar nos palcos dos festivais e consagra vários nomes ao longo da década de 1980, traz em si uma série de discursos que, contrapondo-se à lógica tradicionalista, questionam a história e as supostas *façanhas exemplares* tão presentes no repertório tradicionalista. E esse contraponto é concretizado quando as canções desse movimento conferem voz aos atores silenciados na história oficial dessa parte do mundo: o indígena, silenciado pela colonização; o negro, silenciado pela escravidão e pelos preconceitos derivados dela; a mulher, silenciada por uma cultura patriarcal e machista; os pequenos agricultores, silenciados pelo êxodo rural; os pescadores, lavadeiras, balseiros e demais empobrecidos da terra, silenciados pela lógica positivista dos vultos históricos. E, ao entoar os clamores e esperanças desses silenciados, o nativismo dessa época acaba assumindo

²⁷ RIBAS, João Vicente. *Califórnia da Canção Tradicionalista, não!* Disponível em: <<http://pampurbana.blogspot.com.br/search/label/nativismo>>. Acesso em: 07 mar. 2015.

também um discurso de libertação, lançando mão, em muitas canções, de um repertório muito próximo aos cânticos litúrgicos originados dentro da igreja popular, dos círculos bíblicos e da própria Teologia da Libertação.

Considerações finais

A canção *Reflexão*²⁸, defendida na primeira edição da Califórnia da Canção Nativa, parece apresentar uma verdadeira carta de intenções daquilo que se definiria como música nativista gaúcha e que guarda muitas similaridades com o ideário da Teologia da Libertação. Na música, um narrador canta que *para fugir à tristeza/ por buscar esquecimento/ desejei ser como o vento/ que vai passando sozinho/ sem repisar o caminho/ sem conhecer paradeiro*. Essa sentença parece instaurar uma semiótica identitária que estabelece um gaúcho peregrino, que vive sua história sem se prender a espaços geográficos, convenções ou fronteiras. Mais adiante, porém, a mesma canção dirá, em seu refrão: *um dia cansei de andar/ e desejei novamente/ em vez de rio, ser barranca/ em vez de estrela, ser chão*. Assim, o mesmo peregrino, que faz seu caminho ao caminhar, reconhece também que a construção de uma identidade só será possível ao colocar o aprendizado dessa caminhada a serviço de onde se está: o rio continua seu percurso, mas a barranca lhe confere direção e potência; a estrela, distante, ilumina e inspira, enquanto o chão, iluminado provém o necessário à vida. Isso, aliás, fica explícito na parte final do refrão, onde se canta *em vez de nuvem, semente*, ou seja: ao invés de apenas passar por um lugar e regar o chão com sua chuva, deixar-se consumir por esse chão para frutificar e alimentar os que vivem nele e dele. A Teologia da Libertação também se reconhece como teologia peregrina, marcada pelo símbolo do *Povo de Deus*, saído da escravidão sob a promessa libertadora de uma nova terra. Nisso, deixa-se guiar pela *Ruah Jahwe*, que sopra abrindo as águas do mar Vermelho, mas, nessa peregrinação, reconhece-se portadora de uma identidade e nela se aprofunda. Ao fazer-se latino-americana, a Teologia da Libertação torna-se, também ela, barranca, chão e semente no Sul da Terra, deixando-se germinar para frutificar. Nunca esquecendo que o Pai é o agricultor e que dele é a colheita, quando finalmente o inço será separado do trigo. E este será esmagado. E se tornará farinha. E nas hábeis mãos de alguma cozinheira se transformará no pão que será servido para todos no banquete da vida.

Não podemos chamar de conclusão o final de um texto que apresenta um projeto. Há muitas canções a serem escutadas e celebradas no Sul da Terra. Tomara que possamos dar conta dessa lida.

²⁸ DUARTE, Colmar; FILHO, Júlio Machado da Silva. *Reflexão*. Intérprete: Grupo de Arte Nativa Marupiaras. *1ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1971. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1 (3min 56s).

Referências

- BARBARÁ, Mário. Desgarrados. Intérprete: Mário Barbará e Grupo Nascentes. In: *11ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1981. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1 (4min 04s).
- BOFF, Leonardo. *América Latina: da conquista à Nova Evangelização*. São Paulo: Ática, 1992.
- CECHIN, Irmão Antônio. A Igreja dos Pobres. In: PADRÓS, Enrique Serra et al. (Orgs.). *A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): História e Memória*. Porto Alegre: CORAG, 2009. p. 65-80.
- DUARTE, Colmar; FILHO, Júlio Machado da Silva. Reflexão. Intérprete: Grupo de Arte Nativa Marupiaras. *1ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1971. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1 (3min 56s).
- DUARTE, Colmar; VASQUES, Armando; LEITE, João Chagas; SANTANA, Waldir. Canto Livre. Intérprete: César Passarinho e Grupesquisa. *11ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1981. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1 (4min 17s).
- ELLWANGER, Raul. A Milonga dos Vencidos. In: PADRÓS et al. (Orgs.), 2009, p. 81-94.
- FONSECA, Juares. *A música regional gaúcha – parte 2*. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/galpaocrioulo/noticia/2014/03/parte-2-musica-regional-gaucha-por-juarez-fonseca.html>>. Acesso em: 06 fev. 2015.
- GIBELLINI, Rosino. *A Teologia do Século XX*. São Paulo: Loyola, 2002.
- GOLIN, Tau. *Manifesto contra o Tradicionalismo*. Disponível em: <http://gauchismos.blogspot.com.br/2007/05/manifesto-contr-o-tradicionalismo_5243.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.
- LEAL, José Machado; PINHEIRO, Walmir; PIRES, Joviano. Canto de Aurora. Intérprete: Os Muuripás. In: *2ª Califórnia da Canção Nativa do RS*. Porto Alegre: 1972. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2 (3min 41s).
- LIBANIO, João Batista; MURAD, Afonso. *Introdução à Teologia – perfil, enfoques, tarefas*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2007.
- RIBAS, João Vicente. *Califórnia da Canção Tradicionalista, não!* Disponível em: <<http://pam-purbana.blogspot.com.br/search/label/nativismo>>. Acesso em: 07 mar. 2015.
- TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- YUPANQUI, Atahualpa. Coplas del Payador Perseguido. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: *El Payador Perseguido*. Buenos Aires: Odeon, 1964. 1 disco sonoro.