



# A mais pura florzinha do campo: Imagens de Maria em canções nativistas gaúchas

*The purest flower in the fields: images of Mary in gaucho nativist songs*

**Renato Machado<sup>1</sup>**

**Resumo:** O artigo tem por objetivo contribuir para a compreensão e reconhecimento de um processo de inculturação cristã, historicamente estabelecido na interlocução com as características próprias de cada povo, reconhecendo-se nesse mesmo povo um locus teológico firmado em sua caminhada na busca por um sentido último para sua existência sobre a terra. Para tanto, assumimos a tarefa teológica da decodificação do campo simbólico religioso em produções artísticas e culturais, analisando um conjunto de canções regionalistas do Rio Grande do Sul. Como recorte mais específico, este estudo discute a forma como a figura de Maria é abordada nas canções escolhidas e quais diálogos teológico-culturais são possíveis entrever nessas produções. Para tanto, discutimos brevemente a origem e as características do gaúcho como tipo humano da região pampeana e apresentamos a cena musical do ciclo dos festivais nativistas do Rio Grande do Sul, contextualizando, com isso, as canções analisadas. No exame das canções, discutimos o conteúdo das letras à luz do catolicismo popular e da teologia latino-americana, buscando nas correlações entre religião e cultura a compreensão das grandes buscas existenciais humanas naquele contexto.

**Palavras-chave:** Inculturação cristã. Campo simbólico religioso. Maria. Gaúcho. Festivais Nativistas.

**Abstract:** The article aims to contribute to the understanding and recognition of a process of Christian inculturation, historically established in the dialogue with the characteristics of each people, recognizing in this same people a theological locus established in its journey in the search for a meaning for his existence on earth. Therefore, we assume the theological task of decoding the religious symbolic field in artistic and cultural productions, analyzing a set of regionalist songs from Rio Grande do Sul. As a more specific approach, this study discusses how the figure of Mary is approached in the chosen songs and which theological-cultural dialogues are possible to glimpse in these productions. To do so, we briefly discuss the origin and characteristics of the gaucho as a human type from the Pampas region and present the musical scene of the cycle of nativist festivals in Rio Grande do Sul, thus contextualizing the analyzed songs. In examining the songs, we discussed the content of the lyrics in the light of popular Catholicism and Latin American theology, seeking in the correlations between religion and culture the understanding of the great human existential searches in that context.

**Keywords:** Christian inculturation. Religious symbolic field. Mary. Gaucho. Nativist Festivals.

---

<sup>1</sup> Doutor. Faculdade Dom Bosco. E-mail. [renatoferreiramachado@gmail.com](mailto:renatoferreiramachado@gmail.com)



## Introdução

A cultura elaborada no Rio Grande do Sul ao longo da história apresenta particularidades que expressam importantes questões existenciais para as pessoas que lá habitam. Localizado no extremo sul do Brasil, o estado é marcado por um clima subtropical ou temperado, que, em condições normais, apresenta as quatro estações do ano de forma bem diferenciada uma da outra, com um inverno bastante rigoroso e, sobretudo, a predominância do bioma pampa. Caracterizado por uma vegetação rasteira, que se estende por imensos campos ondulados - chamados de coxilhas - o pampa é um grande espaço aberto, de horizontes largos, que recebe ventos gelados vindos da região andina durante o outono e o inverno e que, como ambiente, acabou por forjar o modo de vida das populações que foram habitar nessa região do mundo. Nesse lugar do sul da América do Sul, surge, no Século XVIII, um tipo humano que, de certa forma, vai carregar consigo boa parte das características do pampa e, a partir disso, elaborar sua identidade regional: o gaúcho.

Os gaúchos são um conjunto de homens de singular aparência; geralmente altos, belos, com uma expressão de orgulho e desdém. Eles usam bigodes e cabelos longos, que se cacheiam à altura do pescoço. Com suas vestes coloridas, grandes esporas batendo em seus calcanhais e uma faca enfiada (frequentemente usada) como uma adaga em suas cinturas, eles parecem uma raça de homens muito diferentes de nosso homem trabalhador do campo. [...] Há um grande prazer na independência da vida do Gaúcho - em poder, a qualquer momento, parar seu cavalo e dizer: "Passarei a noite aqui." A imobilidade mortal da planície, a vigia dos cães, o grupo cigano de gaúchos ajeitando-se para dormir ao redor do fogo, deixou em minha mente uma imagem fortemente marcada desta primeira noite [no Pampa] que não esquecerei tão cedo.<sup>2</sup>

Constituindo-se em uma espécie de pária da sociedade colonial da época, o gaúcho é um americano miscigenado entre europeus, autóctones e, mais tardiamente, africanos, não sendo reconhecido como membro legítimo de nenhum desses grupos.

*Gauchos* (como anteriormente moços perdidos, *cuereadores*, *peones*, bandidos, vagos, *gauderios*, *gabuchos* etc.) foram, desde meados do século XVIII, todos aqueles que, excluídos dos centros de poder, não tiveram possibilidades de vir a ser proprietários, comerciantes, sacerdotes, militares, conchavados permanentes e artesãos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> DARWIN, Charles. *O Diário do Beagle*. Curitiba: UFPR, 2006. p. 148-160.

<sup>3</sup> CONTRERAS, Sandra. Gaúcho Platino. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial / Editora da Universidade, 2077. p. 296.



Vivendo à margem do sistema social, o gaúcho<sup>4</sup> também é tomado por ateu ou agnóstico, uma vez que, a princípio, não participaria também da vida comunitária das capelas e paróquias espalhadas pelo pampa. Na qualidade, porém, de um popular empobrecido da época, por mais que não fosse reconhecido socialmente, dificilmente o gaúcho elaboraria um pensamento ateu. Muito provavelmente participava das romarias, missas e festas paroquiais de seu tempo, ainda que não mantivesse muito respeito às autoridades reais ou eclesiais. No livro *Somos todos Gauchos*, Raúl Oscar Finucci afirma que, entre *gauchos* argentinos, era comum se utilizar por saudação a frase "*Ave María puríssima*", que era respondida com "*sin pecado concebida*". O autor continua essa abordagem dizendo que, apesar da falta de sacerdotes na região pampeana argentina em meados do Século XIX, reconhecia-se, nas atitudes cotidianas dos *gauchos*, os frutos do trabalho realizado pelos missionários, especialmente os Jesuítas, a partir das reduções estabelecidas na região por volta do Século XVIII.<sup>5</sup>

Com essa pequena contextualização, desejamos apresentar o que será desenvolvido neste artigo. A partir do que podemos constatar a respeito da memória cultural e formação identitária do gaúcho, exploraremos algumas canções regionalistas do Rio Grande do Sul que trazem a figura de Maria como inspiração e tema. São elas: "Ave Maria Pampeana", "Maria, Maria"<sup>6</sup> e "Pampa Pietá"<sup>8</sup>. As canções escolhidas se encontram em um recorte específico da produção musical gauchesca denominado como nativismo, compreendido principalmente entre as décadas de 1970 e 1980 do Século XX. As características da música nativista e seu contexto histórico serão brevemente apresentados para que o leitor conte com referenciais mais claros sobre essa expressão artística. Nosso objetivo com este artigo é contribuir para a compreensão e reconhecimento de uma inculturação cristã, historicamente estabelecida na interlocução com as características próprias de cada povo, reconhecendo-se nesse mesmo povo um *locus teológico* firmado em sua caminhada na

---

<sup>4</sup> A grafia com acento na sílaba tônica refere-se ao tipo humano surgido no pampa da Província de São Pedro, então pertencente à Coroa Portuguesa, que mais tarde se tornou o Império do Brasil. Ambos, o gaúcho brasileiro e o *gaucho platino*, são contemporâneos e semelhantes em suas condições sociais e identidades culturais.

<sup>5</sup> FINUCCI, Oscar Raúl. *Todos somos Gauchos*. Buenos Aires: Letemendia, 2012. p. 113.

<sup>6</sup> ALVES, F. G.; CONSTANT, U. R. Ave Maria Pampeana. Intérprete: César Passarinho. In: *IV Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Uruguaiana: Calhandra, 1975. 1 LP. (57 min.). Faixa 7.

<sup>7</sup> ROCHA, P. E. Maria, Maria. Intérprete: Os Tiarajus. In: *IV Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Uruguaiana: Calhandra, 1975. 1 LP. (57 min.). Faixa 5.

<sup>8</sup> BASTOS, N.; CAMARGO, D. Pampa Pietá. Intérprete: Délcio Tavares e Grupo Fandango. In: *XVII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Disco Ban, 1988. 1 LP. (48 min.). Faixa 1.



busca por um sentido último para a existência sobre a terra. A opção pela figura de Maria se deve ao reconhecimento da força presente nas devoções marianas populares em toda América Latina. Nossa Senhora integra a memória afetiva de nossos povos e se apresenta como uma espécie de espelho, no qual esses mesmos povos enxergam com mais nitidez suas dores e alegrias, seus calvários e manjedouras e, sobretudo, alimentam a esperança do tempo novo que vem, na presença da Mãe de Deus. Nesse sentido, toma grande importância a constatação da presença de discursos, símbolos e atitudes que remetem ao cristianismo e à figura de Maria em produções culturais extra eclesiais, nascidas de inspirações artísticas que buscam retratar criticamente a realidade e propor possibilidades de transformação social a favor dos mais pobres, como é comum na música nativista gaúcha.

### **A música nativista gaúcha: cena musical e movimento cultural**

Em dezembro de 1971 ocorre, na cidade fronteira de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, a primeira edição da Califórnia da Canção Nativa, festival de música voltado às composições e ritmos típicos da cultura gauchesca do estado. A iniciativa, gestada no Centro de Tradições Gaúchas Sinuelo do Pago, visava abrir espaço para músicos, compositores, arranjadores e intérpretes dedicados à cultura gaúcha, que naquele momento não encontravam acolhimento em outros festivais musicais. Se lançarmos um olhar panorâmico sobre aquele momento da história, vamos perceber que ainda persistia a força dos grandes festivais de música brasileira do sudeste do país e que, ao mesmo tempo, existia uma música gauchesca bastante popular no Rio Grande do Sul, que não aparecia entre os ritmos regionais daqueles festivais. Por outro lado, havia uma grande efervescência na música folclórica uruguaia, argentina e chilena, que também se promovia através de festivais e que, apesar de lançarem mão de estilos musicais muito familiares ao Rio Grande do Sul, pouco se comunicavam com a produção musical do estado. A Califórnia da Canção Nativa, ao surgir, acaba por articular, mesmo que involuntariamente, diversas forças culturais que se encontravam dispersas no estado.

A Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul acabou por ser movimento impulsionador da consciência de nossas realidades, de nossas possibilidades e realizações artístico-culturais. A Califórnia de fato agiu e age sobre o real, isto é, sobre a composição da realidade com o imaginário. Especialmente, tem promovido, ampliado e reelaborado nosso imaginário cultural. Nessa linha de reflexão, não é possível desconsiderar a grande produção intelectual e artística



que propiciou, além de ter difundido fecundamente o que se poderia chamar de consciência gaúcha, tanto no ambiente urbano como no próprio meio rural do Rio Grande e até em estados geograficamente próximos.<sup>9</sup>

O estabelecimento e fortalecimento da Califórnia da Canção Nativa como cena musical para novas expressões musicais do regionalismo do Rio Grande do Sul frutificou em diversos outros festivais do mesmo estilo, principalmente ao longo da década de 1980. Podemos enumerar, entre outros, a Tertúlia Nativista de Santa Maria, a Coxilha Nativista de Cruz Alta, a Moenda da Canção de Santo Antônio da Patrulha, o Carijo da Canção de Palmeira das Missões e o Musicanto de Santa Rosa. Cada festival era promovido em algum município, na maioria das vezes, por iniciativa de algum Centro de Tradições Gaúchas local, contando com o apoio do comércio local e, por vezes, de órgãos públicos, como secretarias de cultura ou turismo. Na obra *Mídia Nativa*, Nilda Jacks aponta a promoção de cerca de 44 festivais nativistas anualmente entre Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná na década de 1980, revelando o grande impacto cultural e econômico que esses eventos tiveram sobre essa região do país.<sup>10</sup> Nessa linha, é importante afirmar que esses festivais se tornaram muito mais do que simples eventos musicais. Conforme já afirmamos, os festivais nativistas compõem, em seu conjunto, um grande movimento cultural que acaba por influenciar fortemente a produção musical gaúcha até os dias atuais.

Aquilo que se denomina como música nativista pode ser, em breves linhas, descrita como uma crônica social, cultural e política da realidade a partir de uma moldura estética folclórica de matriz pampeana. Esse jeito de compor e performatizar temáticas regionalistas não é algo exclusivo do nativismo gaúcho. Verificam-se fenômenos semelhantes na *Canción Protesta* latino-americana, em movimentos musicais brasileiros como a Tropicália e mesmo na *Folk Music* dos Estados Unidos. Esses movimentos, aliás, apresentam importantes pontos e pautas em comum, como a luta por direitos de minorias, o protesto contra ditaduras e outras formas de opressão e a desconstrução antropofágica de tradições culturais através de estéticas musicais. Na qualidade de fenômeno cultural, o nativismo se comunica, em sua musicalidade e performática, através de uma linguagem simbólica, como o fazem todos os movimentos e expressões artísticas e culturais. Por isso, ao

---

<sup>9</sup> LOPES, Cícero Galeno. Uma tentativa de esboço crítico nos trinta anos da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. In: ALVES, José Édil de Lima; DUARTE, Colmar Pereira. *Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001. p. 13-25.

<sup>10</sup> JACKS, Nilda. *Mídia Nativa: Indústria Cultural e Cultura Regional*. Porto Alegre: Editora Universidade, 2003. p. 45.



constatarmos a elaboração dessa linguagem simbólica nessa produção musical, seguramente encontraremos, a partir dela, a dimensão religiosa que sustenta essa cultura. Essa dimensão religiosa se constitui de elementos subjetivos e objetivos, atemporais e históricos.

A América Latina possui uma extensa e complexa história de experiência religiosa que, ao longo do tempo, deu à luz a própria cosmovisão latino-americana. Por alto, podemos identificar três fontes para uma religiosidade comum latino-americana: os povos originários, o catolicismo popular e a matriz africana. Essas três fontes, nos diferentes contextos do continente, se revelam em diversas nuances, moldadas pelas circunstâncias históricas de cada local. No caso da região pampeana, encontramos fortes elementos da cultura guarani em diálogo com o cristianismo apresentado pelos jesuítas em suas missões e reduções. A matriz africana, vinda com o tráfico de pessoas escravizadas, legou boa parte da musicalidade gaúcha, entre outras tantas coisas. No contexto específico do ciclo dos festivais, vivia-se o florescimento de uma Teologia Latino-Americana, em sua diversidade de contextos, abordagens e práticas. No Brasil, a expressão mais forte da Teologia Latino-Americana foi a Teologia da Libertação. Esse movimento eclesial e popular tem um considerável impacto social e cultural na América Latina, ao ressignificar as matrizes do catolicismo popular e abarcar expressões sincréticas, ecumênicas e inter-religiosas na articulação pastoral junto aos pobres. Essa virada hermenêutica realizada pela Igreja Católica na recepção do Concílio Vaticano II pode ser reconhecida, em linhas gerais, pelas seguintes características:

Ver toda a realidade como um sinal dos tempos e um chamado de Deus na história; colocar a reflexão teológica na intersecção da fé com a economia, a política e outras ciências sociais; ler a realidade do ponto de vista dos pobres e das vítimas, dos excluídos, a quem o Deus da vida se revela de modo privilegiado; apropriar-se de suas causas e sonhos; lutar pela mudança dessa realidade injusta como um aspecto essencial do seguimento de Jesus Cristo... estes são alguns dos elementos que configuram aquilo que comumente chamamos de Teologia da Libertação.<sup>11</sup>

Sendo o catolicismo popular uma das fontes da matriz religiosa brasileira, teremos, na articulação teológica latino-americana pós-conciliar, uma espécie de virada hermenêutica que conferirá novos sentidos à cosmovisão cristã da América Latina. Com isso, teremos, por exemplo, a ressignificação da figura de Maria, venerada Mãe de Deus, que se torna também companheira na caminhada rumo ao Reino.

---

<sup>11</sup> BINGEMER, Maria Clara. *Teologia Latino-Americana: raízes e ramos*. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 14.



A história do Brasil parece um imenso andor de Nossa Senhora, carregado pelo povo humilde, através dos tempos. O povo não aparece, nem carrega placa de nome no peito. Faz questão é de ficar escondido, atrás no nome de Maria e atrás dos enfeites e das flores, que caem pelos lados do andor até o chão. O que aparece e deve aparecer é o nome e a imagem de Nossa Senhora, aclamada e invocada por milhares de vozes que, lá de baixo, choram e gritam sem parar, Ave Maria! Carregando o andor de Nossa Senhora, o povo carrega pelas ruas a sua esperança de um dia poder chegar lá onde Nossa Senhora já chegou, isto é, gozar a liberdade total dos filhos de Deus. Carregando a imagem de Maria, o povo dá a todos a prova concreta de que, caminhando com Deus, é possível realizar esta esperança. A história de Maria é a imagem da história do povo humilde. É uma história que ainda não terminou. Continua, até hoje, nas pequenas e grandes histórias deste povo, que anda escondido debaixo do andor, rezando sem parar a Ave Maria.<sup>12</sup>

A figura de Maria sempre foi bastante presente na religiosidade popular gauchesca. Sua reproposição a partir da Teologia Latino-Americana e da Teologia da Libertação vai apresentar uma dimensão de proximidade ainda maior entre a Mãe de Deus e o povo pampeano. Essa proximidade, entre outras coisas, vai também se expressar através da música.

### **Ave Maria Pampeana**

Na quarta edição da Califórnia da Canção Nativa de Uruguiana, em 1974, foi apresentada a música "Ave Maria Pampeana", composta por Francisco Goulart Alves e Ubirajara Raffo Constant. Sua interpretação foi feita por César Passarinho, um dos mais emblemáticos cantores da cena musical nativista, surgido e consagrado nos palcos dos festivais. "Ave Maria Pampeana" é uma milonga cujo arranjo instrumental remete a um ambiente litúrgico, com o som de um órgão introduzindo e fechando a canção e se sobrepondo aos outros instrumentos durante sua execução. Importante dizer aqui que esse clima religioso certamente foi apresentado para chamar a atenção do público e dos jurados do festival, uma vez que as músicas concorriam por premiações entre elas.

A canção se inicia com os seguintes versos:

Na mansidão das campinas,  
com a tarde que já se desfaz,  
solfejam as aves do campo  
a melodia de um hino de paz.  
Ave Maria, murmura  
a brisa que ondula os trigais  
e as garças brancas tão puras  
rezam a prece dos banhadais.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> MESTERS, Carlos. *Maria, a Mãe de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 14.

<sup>13</sup> ALVES; CONSTANT, 1975.



Somos, assim, introduzidos a um ambiente: o ambiente pampeano. Mais precisamente, somos colocados nesse ambiente ao cair da tarde. Essa introdução nos aproxima de um tradicional hábito religioso brasileiro: a oração do *Angelus*, geralmente feita em família, ao final da tarde, fazendo memória da anunciação de Nossa Senhora. Essa atitude se configura na manifestação de uma Mariologia Popular, onde se observa a "maneira como o povo vive a sua fé e amor à Virgem Maria, tornando vivido o que recebeu através da formação católica e do lugar que Maria tem no conjunto da religião do povo".<sup>14</sup> A canção, porém, não vai retratar pessoas ou comunidades fazendo isso. É o próprio pampa que se coloca em oração ao cair da tarde: o canto das aves é tomado por um hino, enquanto a brisa e as garças parecem entoar uma oração. Essa oração é verbalizada na segunda parte da canção:

Ave Maria pampeana,  
escuta o fervor destas orações,  
que no adeus deste entardecer  
devolve paz aos corações.  
Ave Maria pampeana,  
dai-nos a luz de teu santo véu.  
Que suas roupagens brancas,  
qual prece, os lírios do campo,  
erguem perfumes pra o céu.<sup>15</sup>

Escutamos aqui uma súplica elevada aos céus pelo próprio pampa. Pede-se que a paz seja devolvida aos corações e que a luz do véu de Nossa Senhora ilumine aqueles que aqui vivem. Chama atenção o lirismo presente no verso "que no adeus deste entardecer", reforçando o clima de nostalgia presente no hábito da oração da Ave Maria ao cair da tarde e a mística desse ato religioso. O cair da tarde e a chegada da noite, simbolicamente, representam o final da vida e a chegada da morte. Durante o *Angelus*, enquanto se faz a oração da Ave Maria, rezamos para que Nossa Senhora rogue por nós "agora e na hora de nossa morte". Na medida em que as trevas tomam conta do ambiente, temos uma experiência do morrer, ao mesmo tempo que nos confiamos à Mãe de Deus, que porta em si a própria Luz das Nações. Na sequência, mais para o final da canção, temos o verso "Que suas roupagens brancas,/ qual prece, os lírios do campo,/ erguem perfumes pra o céu", remetendo ao ato litúrgico de incensar o ambiente durante a proclamação do Evangelho. Em "Ave Maria

---

<sup>14</sup> SILVEIRA, María del Pilar. Maria: Mãe de Jesus (Mariologia). In: *Theologica Latino Americana*. Belo Horizonte: FAJE, 2014. Disponível em: <http://teologicalatinoamericana.com/?p=1306>. Acesso em: 30 jan. 2023.

<sup>15</sup> ALVES; CONSTANT, 1975.





Pampeana", são os lírios do campo que perfumam o ambiente, trajando roupagens brancas tal qual sacerdotes. Impossível não nos remetermos, diante disso, à passagem de Mt 6, 28-29, onde Jesus se refere aos lírios do campo que, sem fiarem ou tecerem, vestem-se com mais luxo que o Rei Salomão.

"Ave Maria Pampeana" é praticamente uma oração em forma de canção, que se prestaria muito bem como música litúrgica. Ela não chega, em si, a aprofundar uma visão sobre Maria. Ao invés disso, canta a experiência de uma devoção mariana popular de forma cifrada e simbólica. Até certo ponto, a música parece dizer que o próprio pampa se coloca em oração ao cair da tarde e que, nesse ambiente, a mística mariana se faz presente em cada ser vivo. Esteticamente bela, "Ave Maria Pampeana" é portadora de uma visão tradicional de Nossa Senhora, no sentido das abundantes tradições e devoções populares marianas do sul do Brasil. É como se dissesse que o povo mais simples, em comunhão com o pampa, se confia a cada entardecer à proteção e ao acalanto da Mãe de Deus.

## **Maria, Maria**

Na mesma edição da Califórnia da Canção em que foi apresentada a música "Ave Maria Pampeana", tivemos também a canção "Maria, Maria", composta por Pedro Emílio Rocha e apresentada pelo grupo Os Tiarajus. Enquanto a primeira se apresentava como uma espécie de oração sobre o palco, com arranjos que remetiam à música e ambiente litúrgicos, "Maria, Maria" se coloca na via oposta. A canção é uma chimarrita, despojada tanto em seus arranjos quanto em sua letra, evocando uma espécie de teologia ou mariologia ascendente que retrata a figura de Maria a partir do cotidiano da vida pampeana.

A canção se inicia com os seguintes versos:

Maria, querida imagem do pampa  
que chora e que canta num rancho sem luz.  
Maria, mais pura florzinha do campo,  
que Deus, num *relampo*, fez mãe de Jesus.<sup>16</sup>

Se em "Ave Maria Pampeana" o ambiente se colocava em oração ao cair da tarde, em "Maria, Maria", Nossa Senhora é proposta como imagem do pampa, não mais a partir da paisagem

---

<sup>16</sup> ROCHA, 1975.



pampeana, mas a partir da vida das pessoas que habitam esse lugar. Maria é identificada, já de início, com as populações pampeanas mais empobrecidas, que vivem suas vidas em "ranchos sem luz". Mais especificamente ainda com as mulheres campesinas que vivem em habitações simples, em condições de vida precárias.

No Pampa, onde a forma de organização do mundo produtivo impõe uma profunda segregação espacial de gênero, e mulheres vivem em esparsos pequenos agrupamentos de casas, o que temos são pequenos ranchos que funcionam como famílias. Nos pequenos vilarejos, o que se percebe é que a chefe da unidade doméstica é a mulher, e seus filhos pequenos moram com ela; raramente um pai ou filho mais velho também vive lá. Isso só ocorre se não estiverem aptos para o trabalho campeiro. Ela, a mulher, tem um marido, não necessariamente o pai de todos os filhos, ausente na maioria do tempo, pois ele trabalha e vive em uma estância.<sup>17</sup>

Ao mesmo tempo, a canção vai se referir a ela como a "mais pura florzinha do campo, que Deus, num 'relampo', fez mãe de Jesus": aparece aqui a Imaculada Conceição, devoção popular mariana muito difundida no Rio Grande do Sul, inculturada no ambiente e linguajar pampeano. Maria seria como essa florzinha do campo, inexplicavelmente a mais pura de todas, ainda que aparentemente parecida com tantas outras. Na cultura gaúcha, a questão da pureza aparece como uma verdadeira busca existencial. O gaúcho histórico original, pobre, sem posses e desconsiderado como membro da sociedade da época, ao mesmo tempo em que se coloca como um pária, busca pessoas e relações onde encontre verdade, sinceridade e confiança, ou seja, pureza. Referir-se a Maria como a "mais pura" significa encontrar em sua imagem um lugar seguro, onde se pode descansar sem esperar nenhum tipo de traição. Na sequência vem uma aliteração que nos coloca diante do mistério da encarnação: Deus, num "relampo", tornou Maria mãe de Jesus. A composição não busca explicações para isso. Muito pelo contrário: enfatiza o mistério do Verbo que se faz carne. É ação e vontade de Deus, que se realiza mais rapidamente do que conseguimos acompanhar. É como um relâmpago (relampo) durante um temporal: quando percebemos sua luz, ele já se manifestou.

Assim é, então, apresentada a figura de Maria na canção "Maria, Maria": ao mesmo tempo que é familiar (imagem do pampa), é também incomum (a mais pura florzinha do campo) e portadora de uma novidade que ninguém seria capaz de trazer ao povo, pois ela é a mãe de Jesus. Na continuidade descritiva adotada pela composição, Maria é contextualizada na história e memória

---

<sup>17</sup> LEAL, Ondina Fachel. *Os Gaúchos: Cultura e Identidade Masculinas no Pampa*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021. p. 207.



popular do pampa, mantendo sempre a dinâmica de transcendência e imanência que a colocam próxima do povo que a venera:

Maria que o pago fez a sua prenda,  
Maria que a crença fez sua rainha.  
Maria que parte seguindo o gaudério,  
Maria que o negro fez sua madrinha.  
Maria que é nome sagrado na história,  
Maria da glória, tem tanta lembrança./ Maria que sofre lavando na ponte,/ Maria de hoje, com fita na trança.<sup>18</sup>

Há várias citações importantes neste trecho da música. Em primeiro lugar, a imagem de Maria que chega com os católicos europeus e acaba ganhando o afeto popular na Província de São Pedro. Maria é prenda, está presente no cotidiano e no lar dos gaúchos e também é rainha, figura de referência a quem se recorre nos momentos de aflição. A suposta dicotomia entre Maria como prenda - aquela que está no ambiente doméstico - e Maria como rainha - a que exerce poder sobre seus súditos, sendo inalcançável pelas pessoas comuns - diz muito sobre a relação desenvolvida pelos gaúchos com as mulheres. Como historicamente elas não participam do espaço de trabalho dos homens, realizado nas estâncias, o afastamento as idealiza e ao mesmo tempo as oprime. Ondina Fachel Leal, ao abordar as relações de gênero no pampa, se refere às mulheres como uma alteridade ausente, que vive nos povoados denominados *las casas*, longe de seus maridos e irmãos, que só retornam da estâncias quando recebem seus salários.<sup>19</sup> A inculturação de Nossa Senhora no pampa, então, na medida em que se realiza uma mediação teológica ascendente, remete à condição real das mulheres daquele contexto, aproximando-as da condição histórica da própria Mãe de Deus. Aquilo que vem na sequência - "Maria que o negro fez sua madrinha" - é uma clara referência à lenda do Negrinho do Pastoreio, talvez uma das mais populares e emblemáticas do folclore do Rio Grande do Sul. A lenda é protagonizada por uma criança afrogaúcha escravizada e sem nome (pelo menos, naquilo que se conhece da narrativa, seu nome nunca é pronunciado, sendo chamado apenas de Negrinho). Exímio ginete, ele participa de carreiras e ganha prêmios para seu patrão, despertando a inveja do filho deste. Em função disso, o filho do patrão, em determinada noite, solta no campo uma tropilha de cavalos que estava sob responsabilidade do Negrinho, que é demandado pelo patrão, ao amanhecer, a encontrar os animais perdidos. Não conseguindo

---

<sup>18</sup> ROCHA, 1975.

<sup>19</sup> LEAL, 2021, p. 204-205



encontrar os animais, Negrinho é torturado até a morte pelo patrão, que o chicoteia e o amarra junto a um formigueiro para ser devorado pelas formigas. Ao anoitecer o patrão tem seu sono agitado por pesadelos e, desperto, se dirige ao local onde estaria o cadáver do Negrinho.

Qual não foi o seu grande espanto, quando chegando perto, viu na boca do formigueiro, o Negrinho de pé, com a pele lisa, perfeita, sacudindo de si as formigas que o cobriam ainda! O Negrinho de pé, e ali ao lado, o cavalo baio e ali junto, a tropilha dos trinta tordilhos... e fazendo-lhe frente, de guarda ao mesquinho, o estancieiro viu a madrinha dos que não a tem, viu a Virgem, Nossa Senhora, tão serena, pousada na terra, mas mostrando que estava no céu... quando tal viu, o senhor caiu de joelhos diante do escravo. E o Negrinho, sarado e risonho, pulando de em pelo e sem rédeas, no baio, chupou o beico e tocou a tropilha a galope. E assim, o Negrinho, pela última vez achou o pastoreio. E não chorou nem se riu.<sup>20</sup>

Esta lenda, que sincretiza a cultura afrogaúcha com a mariologia popular, acabou por gerar uma devoção ao personagem. Ainda hoje, no Rio Grande do Sul, quando alguém perde algum pertence e não consegue reencontrá-lo, acende uma vela para o Negrinho do Pastoreio e pede que ele ilumine sua visão para enxergar o que se perdeu. Assim, a referência à Nossa Senhora em Maria, Maria, ao revisitar a lenda gauchesca, a coloca em um importante lugar na vida do povo: madrinha dos que não tem madrinha. O papel de uma madrinha é fazer as vezes de mãe na falta desta. O personagem da lenda, símbolo das crianças afrogaúchas que viveram sob escravidão, ao ter Nossa Senhora ao seu lado, sai da anomia, revelando junto a Maria sua identidade definitiva. A população afrogaúcha, historicamente invisibilizada no estado, também encontra em Nossa Senhora seu refúgio e seu lugar de fala. Isso se dá no sincretismo de festas e devoções populares, orações e simpatias onde Nossa Senhora sempre se faz presente.

Aprofundando a inculturação da imagem de Maria no pampa, a canção segue com os seguintes versos:

Maria que é preta, Maria que é branca,  
Maria que é pobre, Maria que é rica.  
Maria que varre o rancho cantando,  
Maria que fica socando canjica.  
Maria que reza uma prece de amor,  
de fé e ardor pelas coisas do chão.  
Maria que é mãe, que é moça menina,  
que muda de estilo a vida do peão<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> NETO, João Simões Lopes. Negrinho do Pastoreio. In: LESSA, Barbosa; KOETZ, Edgar. *Estórias e Lendas do Rio Grande do Sul*. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro - Volume VIII. São Paulo: Literart, 1960. p. 284.

<sup>21</sup> ROCHA, 1975.

De madrinha do povo negro, Maria é, ela própria, também preta, reconhecida nas mulheres mais simples do pago. Maria também é evocada nas atividades cotidianas historicamente assumidas por muitas mulheres campesinas: a manutenção da casa e o preparo do alimento. Ela é mãe, moça e menina, configurada nessas mulheres do sul do Brasil. Dessa maneira, conforme já afirmamos, a composição se utiliza, provavelmente de forma involuntária, de uma teologia mariana ascendente, reconhecendo a presença do sagrado no cotidiano. Certamente uma identificação herdeira das fortes devoções populares a Maria existentes no sul do Brasil, mas que, ao mesmo tempo, se coloca em sintonia com a mística eclesial latino-americana que vai se estabelecendo no continente após o Vaticano II. A opção preferencial pelos pobres, assumida no processo de recepção ao concílio na América Latina, que conclama a própria Igreja a fazer-se pobre e a viver o reino a partir das periferias, encontra em metáforas como as de "Maria, Maria" uma boa expressão de como esse compromisso foi se traduzindo na cultura pampeana. Importante pensar, também, o quanto essa identificação já se fazia historicamente presente na região, principalmente na vida dos pobres do campo. Maria é nome evocado nas saudações e quando se precisa de proteção, ela é igual e diferente, pura como todo gaúcho deseja ser, mesmo sabendo que ele nunca o será. Maria que também é anunciadora de um tempo novo, que parece ser intuído nos versos finais de Pedro Emílio Rocha:

Maria que traz por detrás do sorriso  
tristeza e mágoa de seu coração.  
No olhar de alegria, o ascender da esperança  
no Filho, na lança de revolução.<sup>22</sup>

Nos impressiona encontrar uma conclusão tão acurada teologicamente em uma canção que, em si, não traz compromisso com essa questão. Ao concluir evocando o Filho de Maria e relacionando-o com esperança e revolução, a canção nos oferece o quadro final de tudo que veio revelando aos poucos: a vida de Maria acontece na vida pampeana e a esperança revolucionária de Jesus se encontra presente nas esperanças revolucionárias desse povo. A "lança de revolução", que evoca os diversos conflitos armados ocorridos ao longo de séculos no Rio Grande do Sul, evoca também os diversos mártires crucificados por essas mesmas revoluções. Essa lança, então, provavelmente se encontra cravada no coração do Filho de Maria. "Maria, Maria" oferece, então, uma imagem

---

<sup>22</sup> ROCHA, 1975.

profética de Nossa Senhora, na melhor tradição daquilo que se produzia como expressão popular de fé à época em que foi apresentada.

## Pampa Pietá

"Pampa Pietá" foi apresentada na décima sétima Califórnia da Canção, em 1987. A canção foi composta por Dilan Camargo e Newton Bastos, ganhando interpretação de Délcio Tavares, que se apresentou junto ao Grupo Fandango. Se colocarmos esta música na perspectiva das duas anteriores, perceberemos um aprofundamento da evocação da figura de Maria na cultura pampeana. Em "Ave Maria Pampeana", temos uma oração tradicional, tanto em termos de letra quanto em termos de arranjo musical, apresentando o próprio pampa em oração ao cair da tarde. Em "Maria, Maria" somos apresentados a uma exegese mariana no cotidiano das pessoas, especialmente das mulheres do pampa, aproximando a figura de Maria da cultura e da realidade local, perfazendo uma teologia ascendente em sua composição. "Pampa Pietá" aprofunda aquilo que as duas canções anteriores apresentaram, remetendo a uma escatologia mariana do pampa. O termo *Pietá* remete à passagem de Maria no Calvário, tradicionalmente simbolizada na devoção a Nossa Senhora das Dores. A mais reconhecida expressão da *Pietá* é a escultura de Michelangelo, de 1499, onde vemos Maria acolhendo o corpo morto de seu Filho, descido da cruz. Essa parece ser exatamente a imagética adotada em "Pampa Pietá": na letra de Dilan Camargo e Newton Bastos, o próprio pampa faz as vezes de *Pietá*, acolhendo em seu colo todos aqueles que tombam sobre o chão.

A composição tem início com os seguintes versos:

Ó mãe das nascidas manhãs  
os cães farejam tuas irmãs.  
Tende piedade de nós,  
herdeiros, parceiros  
dos pecados do mundo.  
No campo,  
no amplo,  
na pampa sem fim,  
tende piedade de nós!  
Pampa, pampa,

pampa, pietá!<sup>23</sup>

De início, evoca-se a imagem de uma mãe que é parturiente das próprias manhãs. Ao mesmo tempo, há cães que farejam as irmãs desta mãe. A impressão que temos é que esta mãe e outras figuras femininas que inspiram esperança, como manhãs que rompem a escuridão da noite, estão sendo perseguidas e acuadas por cães de caça. Esta pequena narrativa inicial nos leva à passagem de Ap 12, 1-6, onde a mulher grávida e vestida de sol é perseguida pelo dragão. Assim como a mulher apocalíptica gritava em dores de parto, na canção roga-se a esta "mãe das nascidas manhãs" que tenha piedade de nós, "herdeiros, parceiros dos pecados do mundo". Coloca-se aqui a própria condição humana, atingida pelo *Mysterium Iniquitatis*, que também se incultura em todos os tempos e contextos, ou "no campo, no amplo, no pampa sem fim". Por fim, a súplica: "Pampa, pampa, pampa, pietá!" Uma súplica que canta por três vezes o nome da *pietá*, de forma similar ao que se faz no ato penitencial litúrgico.

Canta-se, então, por duas vezes: "Pampa,/ quanta sogas,/ quanta sovas,/ quanta covas/ sem altura./ Sepultura,/ pá de corte/ ao pé da morte"<sup>24</sup>. Entoados de forma dramática por Délcio Tavares, que se faz acompanhar apenas por um bombo leguero nesta parte da música, esses versos quebram o ritmo da canção e se apresentam como um grito de alerta, denunciando injustiças que se passam na terra. São muitas "sogas", ou seja, cordas que tiram a liberdade. São muitas "sovas": a violência que se abate sobre os mais fracos e pobres. São muitas "covas sem altura", destino daqueles que ousam questionar essas injustiças. A "pá de corte", posta ao "pé da morte", está pronta para abrir novas covas rasas. No contexto em que ocorreu esta edição do festival, 1987, pode-se associar aquilo que a composição tenta descrever com a luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, então recém-fundado e com a questão mais ampla do êxodo rural e da violência no campo. "Pampa Pietá" segue com uma nova invocação:

Ó Pai dos rebanhos, das reses  
ouve o tamanho das rezas.  
Tende de piedade de nós,  
campeiros, tropeiros,  
despiedados, sem mundo.  
No campo,  
no amplo,

---

<sup>23</sup> BASTOS; CAMARGO, 1987

<sup>24</sup> BASTOS; CAMARGO, 1987

no pampa sem fim,  
tende piedade de nós!<sup>25</sup>

A súplica, agora, dirige-se ao "Pai dos rebanhos" através de um interessante jogo de palavras no qual são rimadas reses e rezas, campo e amplo com "pampa sem fim", pintando um cenário que denota ao mesmo tempo vazio existencial e busca por um sentido último para a vida. Se considerarmos o pampa como paisagem memorial gaúcha por excelência, perceberemos que esse lugar do mundo guarda exatamente essas características: amplitude, lonjura, impressão de andar a esmo, sempre pelo mesmo lugar. Ao mesmo tempo, historicamente, o gaúcho surgido no Século XVIII, ao andar por essa paisagem, o faz na condição de renegado e despossuído. A amplidão pampeana o oprime, pois muitas vezes ele não tem para onde ir. Assim, toma sentido mais profundo ainda a súplica a um Pai dos rebanhos, pois este era o ganha-pão do gaúcho: a doma de cavalos e a condução de tropas para as charqueadas ou entre propriedades. Nada, no entanto, era seu, a não ser a vida e o parco pagamento por cada serviço prestado. Os gaúchos, então, são esses "campeiros, tropeiros, desapiedados, sem mundo" cantados em Pampa Pietá. Sendo uma canção do final do Século XX, "Pampa Pietá" reconhece, em seus versos, a existência de novos párias, marginalizados e excluídos no universo pampeano.

Dirigindo-se para sua conclusão, a canção apresenta os seguintes versos:

Pampa,  
quantas luas,  
sangas nuas,  
dores tuas.  
Só lonjuras,  
criaturas,  
pés sem sorte,  
fé pra os fortes.  
Pampa, pampa,  
pampa, pietá!<sup>26</sup>

Novamente, cantados quase à capela por Délcio Tavares, estes versos interrompem o andamento da música e apresentam novas denúncias. Dessa vez elas dizem respeito à própria pampa, que, com suas dores, acolhe criaturas com seus "pés sem sorte". Volta-se, aqui, à imagem da "Pampa Pietá", mãe que acolhe os filhos caídos e ao mesmo tempo nutre a esperança dos que permanecem por ela

---

<sup>25</sup> BASTOS; CAMARGO, 1987

<sup>26</sup> BASTOS; CAMARGO, 1987



peregrinando. Por isso, existe aqui uma visão escatológica, na qual a figura de uma mãe que acolhe os filhos machucados desempenha o papel de último alento e sinal de imorredoura esperança. A canção não se refere diretamente à figura de Maria em nenhum momento, da mesma forma que a passagem de Ap. 12 também não fala na Mãe de Deus. Na piedade popular, porém, a mulher do Apocalipse acaba inevitavelmente assumindo as feições de Maria de Nazaré. Acreditamos que, também neste festival musical de Uruguaiana, "Pampa Pietá" foi cantada e escutada com a imagem de Nossa Senhora no horizonte.

### **Considerações finais**

"Ave Maria Pampeana" conquistou a segunda colocação na IV Califórnia da Canção. "Maria, Maria", apresentada na mesma edição do festival, não recebeu nenhum prêmio. Já "Pampa Pietá" foi a grande vencedora da XVII Califórnia da Canção Nativa. A referência à figura de Maria nas canções analisadas não é uma ocorrência isolada. Desde muito tempo, confere-se a presença de imagens e invocações religiosas no cancionário regionalista do Rio Grande do Sul. No que se refere à produção musical ocorrida no contexto dos festivais nativistas, porém, há importantes questões a serem consideradas.

A cena musical nativista, que se apresenta no início da década de 1970 como espaço de renovação da música regionalista gaúcha, acaba por estabelecer, ao longo do tempo, importantes conexões com cenas musicais que ocorriam em outros países da América Latina. Estas, por sua vez, tiveram sua origem marcada pelo posicionamento contra ditaduras e desigualdades sociais, expressando essa postura através da música folclórica, estilo musical que atualiza a memória cultural popular, discutindo problemáticas atuais com estéticas musicais ancestrais e populares. Integrada a essa memória cultural, encontram-se a dimensão e as práticas religiosas estabelecidas historicamente no seio desse mesmo povo. A música folclórica latino-americana, então, ao discutir questões contemporâneas, vai também evocar a memória religiosa popular, não como pregação ou proselitismo, mas como dimensão de profundidade da cultura popular. Com a música Nativista do Rio Grande do Sul não é diferente. Ainda que se insista na ideia de um agnosticismo gauchesco, o nativismo não renega a dimensão religiosa e a integra às composições como elemento articulador de sentidos para a realidade. Acreditamos que tal estética e discurso só seja possível por vivermos, naquele contexto, a recepção ao Vaticano II na América Latina junto à implementação da Teologia



da Libertação e ao fortalecimento da Igreja Popular, que frutificaria nas CEBs e nas pastorais sociais. Aliás, se considerarmos ainda todo o envolvimento eclesial com a questão da reforma agrária e com o surgimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra e, ao mesmo tempo, a simpatia e adesão de setores do mundo artístico e cultural a essas pautas e lutas, talvez possamos fazer uma leitura de importantes pontos de intersecção entre teologia e arte naquele contexto.

"Ave Maria Pampeana", "Maria, Maria" e "Pampa Pietá" são composições que expressam o diálogo entre fé e cultura na dinâmica daquele momento histórico no sul do Brasil. Nessas e em outras composições semelhantes, não encontramos discursos ou atitudes proselitistas, nem tampouco a expressão de uma espiritualidade intimista. A dimensão religiosa presente nessas canções sublinha os grandes questionamentos existenciais humanos com a fé histórica e popularmente constituída na região, expressando uma visão histórico-crítica da realidade onde se destaca a vida de uma coletividade. Este dado vai ao encontro das bases da Teologia Popular da América Latina, que toma a cultura popular como *locus* teológico, reconhecendo neste povo também o Povo de Deus. Assim, o pampa que entra em oração ao cair da tarde em "Ave Maria Pampeana", a descoberta da presença de Maria nas diversas Marias do pampa em "Maria, Maria" e as súplicas e esperanças dirigidas à "Pampa Pietá" dizem respeito à história e caminhada de um povo que reconhece seus calvários e continua com a esperança do Reino em seu horizonte. O Nativismo gaúcho, então, mostra-se permeável e influenciado pela dinâmica eclesial vivida naquele momento, sem fazer-se confessional, mas produzindo uma arte que bebe da fonte do catolicismo popular e que dele se utiliza para proferir uma palavra crítica e esperançosa sobre a realidade.

## Referências

ALVES, F. G.; CONSTANT, U. R. Ave Maria Pampeana. Intérprete: César Passarinho. In: *IV Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Uruguaiana: Calhandra, 1975. 1 LP. (57 min.). Faixa 7.

BASTOS, N.; CAMARGO, D. Pampa Pietá. Intérprete: Délcio Tavares e Grupo Fandango. In: *XVII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Disco Ban, 1988. 1 LP. (48 min.). Faixa 1.

BINGEMER, Maria Clara. *Teologia Latino-Americana: raízes e ramos*. Petrópolis: Vozes, 2017.



- CONTRERAS, Sandra. Gaúcho Platino. In: BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial / Editora da Universidade, 2077.
- DARWIN, Charles. *O Diário do Beagle*. Curitiba: UFPR, 2006.
- FINUCCI, Oscar Raúl. *Todos somos Gauchos*. Buenos Aires: Letemendia, 2012.
- JACKS, Nilda. *Mídia Nativa: Indústria Cultural e Cultura Regional*. Porto Alegre: Editora Universidade, 2003.
- LEAL, Ondina Fachel. *Os Gaúchos: Cultura e Identidade Masculinas no Pampa*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021.
- LOPES, Cícero Galeno. Uma tentativa de esboço crítico nos trinta anos da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. In: ALVES, José Édil de Lima; DUARTE, Colmar Pereira. *Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001.
- MESTERS, Carlos. *Maria, a Mãe de Jesus*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- NETO, João Simões Lopes. Negrinho do Pastoreio. In: LESSA, Barbosa; KOETZ, Edgar. *Estórias e Lendas do Rio Grande do Sul*. Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro - Volume VIII. São Paulo: Literart, 1960.
- ROCHA, P. E. Maria, Maria. Intérprete: Os Tiarajus. In: *IV Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Uruguaiana: Calhandra, 1975. 1 LP. (57 min.). Faixa 5.
- SILVEIRA, María del Pilar. Maria: Mãe de Jesus (Mariologia). In: *Theologica Latino Americana*. Belo Horizonte: FAJE, 2014. Disponível em: <http://teologicalatinoamericana.com/?p=1306>. Acesso em: 30 jan. 2023.