CSR CIÊNCIAS SOCIAIS EM REVISTA

Ritornelos do fundo da grota: Pampa e tradição no canto de Baitaca

Ritornelos from the bottom of the grotto: Pampa and tradition in Baitaca's singing

Ritornelos desde el fondo del pago: Pampa y tradición en el canto de Baitaca

Carlos Eduardo RIBEIRO

dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

Professor Substituto no Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, campus Frederico Westphalen. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Carlos Eduardo Simões da SILVA

carlosc.sociais@gmail.com

Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Licenciado em Ciências Sociais (UFPel) com segunda licenciatura em Geografia (UNIASSELVI). Professor de Geografia no Colégio Estadual Sete de Setembro.

Felipe Vargas RIBEIRO

felipevargasribeiro@gmail.com

Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Graduado em Tecnologia em Produção Fonográfica pela Universidade Católica de Pelotas (UCPEL).

A produção musical de Baitaca é marcada por referências ao bioma Pampa e à cultura gaúcha que se desenvolve em seus ecossistemas. Uma de suas músicas mais conhecidas, "Do fundo da grota", apresenta com orgulho um modo de vida simples e tradicional, intimamente ligado com elementos da flora e da fauna, que são reiteradamente celebrados na letra da canção. Já nos versos de "Campeiro que canta triste", Baitaca elabora uma crítica à modernização da agricultura e às transformações nas relações do homem com o campo, que, em sua perspectiva, promovem a degeneração cultural e ambiental do gaúcho e do Pampa, respectiva e simultaneamente. O objetivo está em analisar como as duas músicas supracitadas atribuem sentido ao campeiro, ao seu modo de vida e ao bioma que o constitui, enquanto elaboram uma crítica à modernidade agrícola. Paralelamente, o artigo relaciona o discurso de Baitaca à defesa da pecuária como alternativa para o bioma Pampa e analisa, a partir do conceito de ritornelo *(Deleuze e Guattari, 1995; 2011), como a sonoridade das músicas reforça um discurso sobre o território.*

Palavras-chave: Baitaca; Música gaúcha; Modernização agrícola; Bioma Pampa.

Baitaca's musical production is marked by references to the Pampa biome and the Gaucho culture that develops on its ecosystems. One of his most well-known songs, "Do fundo da grota" (From the bottom of the grotto), proudly portrays a simple, traditional way of life intimately connected with elements of flora and fauna that are repeatedly celebrated in the lyrics of this song. In the verses of "Campeiro que canta triste" (Sad singing rural worker), Baitaca criticizes the modernization of agriculture and the changes in the relationships between man and the countryside, which, from his perspective, promote the cultural and environmental degeneration of the Gaucho and the Pampa, respectively and simultaneously. The goal is to analyze how the two aforementioned songs give meaning to the rural worker, his way of life, and the biome that constitutes him, while critiquing agricultural modernity. Simultaneously, the article connects Baitaca's discourse to the contemporary debate on sustainable development alternatives for the Pampa biome, and analyzes, through the concept of ritornello *(Deleuze and Guattari, 1995; 2011), how the soundscape of the songs operates as a territorializing force.*

Keywords: Baitaca; Gaucho music; Agricultural modernization; Pampa biome.

La producción musical de Baitaca está marcada por referencias al bioma Pampa y a la cultura gaucha que se desarrolla en sus ecosistemas. Una de sus canciones más conocidas, "Do fundo da grota", presenta con orgullo un modo de vida simple y tradicional, íntimamente vinculado con elementos de la flora y la fauna que aparecen reiteradamente celebrados en la letra de esta composición. En los versos de "Campeiro que canta triste", Baitaca elabora una crítica a la modernización de la agricultura y a las transformaciones en las relaciones del hombre con el campo, que, desde su perspectiva, promueven la degeneración cultural y ambiental del gaucho y del Pampa, respectivamente y de forma simultánea. El objetivo es analizar cómo las dos canciones mencionadas atribuyen sentido al campeiro, a su modo de vida y al bioma que lo constituye, al tiempo que elaboran una crítica a la modernidad agrícola. Paralelamente, el artículo relaciona el discurso de Baitaca con la defensa de la ganadería como alternativa para el bioma Pampa y analiza, a partir del concepto de ritornelo *(Deleuze y Guattari, 1995; 2011), cómo la sonoridad de las canciones analizadas refuerza un discurso sobre el territorio.*

Palabras clave: Baitaca; Música gaucha; Modernización agrícola; Bioma Pampa.

Introdução

É impossível pensar a cultura gaúcha dissociada dos ecossistemas pampeanos e das práticas humanas historicamente constituídas na relação com esse bioma. A economia e a cultura das áreas de predominância do bioma Pampa são significativamente ancoradas nas possibilidades e vocações que o ambiente campestre oferece ao nativo dessa região.

Desde o período colonial da história do país, as pastagens do atual território do Rio Grande do Sul foram percebidas pelos colonizadores como uma oportunidade para a criação de gado bovino. Essa atividade, inicialmente desenvolvida em um sistema extensivo e relativamente livre — isto é, sem cercas nem delimitação formal das propriedades —, destoava, em certa medida, das práticas pecuárias adotadas em outras regiões do Brasil,

mais firmemente reguladas pelo regime de sesmarias. Conforme aponta Caio Prado Júnior (2011), tratou-se de uma atividade econômica que assumiu protagonismo tardio, embora provavelmente introduzida nos primeiros anos do século XVII por missionários jesuítas ou colonos oriundos do Paraguai. Assim, no Rio Grande do Sul, a criação de gado se desenvolveu com relativa autonomia, apoiada em campos naturais que dispensavam suplementação alimentar e voltada prioritariamente ao abastecimento do mercado interno e à ocupação territorial — sobretudo em uma lógica de fronteira (Beneduzi, 2005; Neumann e Tedesco, 2023; Prado Júnior, 2011) —, em contraste com as demais regiões, onde a pecuária era atividade acessória ao modelo agroexportador, integrada à lógica do latifúndio escravista.

Tamanho foi o impacto dessa modalidade econômica que mesmo parte importante das populações indígenas já aqui anteriormente estabelecidas, ainda que ao cabo de violenta aculturação e da extinção de povos que resistiram à assimilação, adaptou-se à atividade, ocupando normalmente posições marginais ou subalternas nesse sistema (Beneduzi, 2005; Lunardi Diehl e Osório, 2021; Schmitz, 1993). O gaúcho surge desse amálgama cultural, de um contato econômica e colonialmente mediado entre nativos e europeus, como resultado das dinâmicas globalizantes dessa fase do capitalismo colonial, e também como um processo ativo de invenção pela própria cultura.

A compatibilidade entre as atividades do gaúcho e os ecossistemas campestres se faz notar em sua secularidade, em que o gado, o gaúcho e o campo coexistem em longa e sustentada relação. Nesse sentido, Silva e Sacco dos Anjos (2020, p. 3) defendem a vocação do bioma Pampa para a pecuária e citam o Ministério do Meio Ambiente no reforço desse reconhecimento:

> *O Ministério do Meio Ambiente descreve a importância da pecuária praticada em campos nativos desde os primórdios da colonização da emblemática região correspondente ao bioma Pampa: Além de proporcionar resultados econômicos importantes, tem permitido a conservação dos campos e ensejado o desenvolvimento de uma cultura mestiça singular, de caráter transnacional representada pela figura do gaúcho.*

Historicamente vinculada ao campo, à pecuária e à "lida campeira"[1], essa identidade não cruzou o tempo imune a ressignificações. Talvez a mais significativa delas esteja associada aos movimentos de modernização agrícola — especialmente com a chamada Revolução Verde[2] —, que transformaram nos últimos anos

[1] Expressão típica dos ambientes rurais rio-grandenses e que designa o trabalho no campo.

[2] A expressão "Revolução Verde" refere-se ao movimento de modernização da agricultura baseado na mecanização e quimificação, o que permitiu a intensificação de sua capacidade produtiva a partir dos anos 1950 na Europa, nos EUA e, posteriormente, em outros países como o Brasil, onde os primeiros experimentos para sua implementação se passaram justamente no Sul do país. Sua emergência histórica se dá no contexto pós-segunda guerra, como solução política ao problema da escassez de alimentos. Ao contrário do que pode parecer indicar, portanto, a expressão não está ligada a práticas ambientalmente sustentáveis e ecologicamente corretas. A Revolução Verde trouxe consigo desafios e impactos negativos, como o uso intensivo de produtos químicos, perda de diversidade genética, preocupações com a sustentabilidade a longo prazo e maior dependência do terceiro mundo em relação aos países produtores dessas tecnologias.

a relação do gaúcho com seu território. Essa relação não emana, enfim, de uma natureza estática, nem de uma natureza em si mesma, sequer de uma natureza de todo dissociada da cultura[3], mas sim (Hall, 2006; Hobsbawm e Ranger, 2012; Schama, 1996) é produto de uma tessitura histórica e discursiva que a situa, o que importa em nossa argumentação justamente por termos como objeto empírico duas canções, ou seja, discursos que tecem essa relação.

Antônio César Pereira Jacques, conhecido artisticamente como Baitaca, é um cantor e compositor gaúcho natural do município de São Luiz Gonzaga. Sua música, fortemente enraizada na cultura regional gaúcha, ganhou projeção nacional com a canção "Do fundo da grota", que viralizou em plataformas digitais e foi posteriormente gravada por nomes da música sertaneja. Conhecido por seu estilo performático que porventura se aproxima do cômico e por desenvolver uma poética voltada ao rural popular sul-rio-grandense, tornou-se uma figura emblemática na música tradicionalista recente no estado. Sua obra pode ser acessada na internet nas principais plataformas de *streaming* e em seu canal oficial no YouTube[4].

Optou-se por analisar a produção musical de Baitaca, particularmente as músicas "Campeiro que canta triste" e "Do fundo da grota", por expressar em grande medida um sentimento nostálgico ancorado em materialidades vivas e afetivas do bioma Pampa, em um contexto de crise das culturas tradicionais[5] frente ao advento da modernidade capitalista e globalizada (Giddens, 2007; Hall, 2006). Interessa-nos como essa poética dispõe uma ontologia relacional Pampa-gaúcho na qual a paisagem, a fauna, os ciclos climáticos, o campo aberto e o gado não constituem tão somente um cenário, mas uma rede de atores ontológicos na formação de certo *ethos*. No percurso de atribuição de sentido ao campeiro, ao seu modo de vida e ao correlato bioma conforme traçado pelas canções, as transformações culturais e naturais percebidas são associadas pelo artista, sobretudo e emblematicamente, à forte alteração das dinâmicas locais decorrente da expansão da monocultura da soja sobre as áreas tradicionalmente dedicadas à pecuária. Em nosso percurso analítico desse efeito, os conceitos de *ritornelo* e *desterritorialização* (Deleuze e Guattari, 1995, 2011) assumem caráter central.

O próximo tópico se volta a uma contextualização acerca de Baitaca, seguido de um tópico voltado à análise de "Campeiro que canta triste", com ênfase no drama situado pela letra no entorno do pecuarista tradicional, sucedido de um tópico que analisa "Do fundo da grota", com ênfase às relações interespécie engendradas nessa canção. Em um último tópico prévio às conclusões, nomeado "Tradição, sonoridade e território", aproximamos as duas músicas e evocamos os supracitados conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari como ferramentas para pensar as relações entre Pampa e tradição nas letras e sonoridade das canções analisadas.

[3] Para uma introdução à crítica a essa dicotomia, ver Escobar (2005) e Viveiros de Castro (2011).
[4] Canal oficial de Baitaca no YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/@BaitacaOficial.
[5] Utilizamos a expressão "culturas tradicionais" como conceito sociológico ampliado de tradição, referindo-nos a identidades coletivas sustentadas por modos de vida transmitidos historicamente, oralmente, e vinculados a territórios específicos — como o campesinato e o universo simbólico gaúcho —, e não exclusivamente às "comunidades tradicionais" definidas nos marcos legais do Decreto 6.040/2007.

Baitaca, o artista campeiro

Nascido no município gaúcho de São Luiz Gonzaga, região das Missões[6], Antônio César Pereira Jacques, de nome artístico Baitaca, é cantor, compositor e, atualmente, um dos principais expoentes da música tradicionalista do Rio Grande do Sul. O nome "baitaca", que herdou de seu avô, alude a uma ave da ordem dos psittaciformes (como o papagaio), ocorrente em território gaúcho, o *Pionus maximiliani*. A palavra deriva do Tupi-Guarani "mbaé-taca", que se refere a uma coisa barulhenta, o que se deve à intensa vocalização desse animal.

Sendo São Luiz Gonzaga uma das cidades-símbolo das antigas Missões Jesuíticas, Baitaca, por meio de sua figura pública, dá continuidade ao mito do "gaúcho missioneiro", uma identidade cultural que acopla valores guaranis e elementos da colonização europeia. Como apontam Fornasier e Tondo (2017, p. 10):

> *. . . os atos dos indígenas cruzam os séculos, e dados históricos se misturam com mitos e ajudam a fortalecer a identidade do gaúcho missioneiro, o gaúcho nascido nas Missões Jesuítas, e se transforma num sentimento de orgulho e pertença, misturando em seu seio a visão de acesso aos bens naturais dos indígenas Mbyá Guaranis com a visão eurocêntrica e capitalista.*

Uma espécie de orgulho em pertencer a esse território contiguamente ao modo de vida que dele emana, e que se expressa contundentemente na música "Do fundo da grota", concretiza e perpetua uma memória coletiva, ainda que folclorizada, que tem raízes nas Reduções Jesuíticas.

Como aponta em entrevista[7], Baitaca iniciou sua carreira como músico aos 13 anos de idade, cantando em galpões de amigos e rodeios. Aos 14 anos, venceu um concurso de trovas[8] na categoria mirim promovido pelo Centro de Tradições Nativistas Sinos de São Miguel. A música de Baitaca pode ser situada dentro do espectro da música tradicionalista gaúcha, que existe em diferença à música nativista, que, como afirma Ferraro (2019), se volta mais fortemente à inovação estética e à introjeção de elementos e instrumentos musicais não considerados parte do universo mais restrito da música tradicionalista. O estilo musical de Baitaca, ao passo em que se relaciona fortemente à sonoridade tradicionalista, imbrica-a em uma espécie de exagero cômico desse próprio tradicionalismo e de suas sempre discursivamente produzidas "raízes". Em suas letras, assenta-se no que entende como as experiências comuns do homem do campo sul-rio-grandense, especialmente os de antigamente, confluindo com eles, por exemplo, no uso da língua portuguesa de modo popular e local.

De modo geral, a obra musical de Baitaca apresenta canções de estruturas simples, ancoradas em escalas mais

[6] Noroeste do estado, justamente a região pioneira em sojicultura em nível nacional.

[7] Entrevista com Baitaca. Canal Jorge Guedes. Recuperado de https://youtu.be/3Um3_8kk7P8?si=SrcQy_KZT-eQYXUY.

[8] No contexto gaúcho, a trova é uma forma de poesia oral improvisada, cantada em forma de desafio por dois ou mais trovadores, acompanhados geralmente por acordeonistas. A prática ocorre tanto em contextos informais — como as rodas de trova, marcadas pela espontaneidade e liberdade de expressão — quanto em eventos competitivos organizados, em que regras rígidas, avaliações técnicas e temas sorteados conferem prestígio e visibilidade aos vencedores (Biancalana, 2007).

diatônicas e ritmos tradicionais gaúchos (como a Vaneira, por exemplo), o que contribui para uma sonoridade acessível e baseada na familiaridade melódica. Os instrumentos mais utilizados em seus arranjos são o violão, o pandeiro, o baixo e a bateria, com um destaque especial para a gaita (acordeom), introduzida na música regional gaúcha entre o final do século XIX e o século XX por imigrantes ítalo-germânicos (Ferraro, 2019). A gaita tornou-se não apenas um recurso musical, mas um marcador identitário da música gauchesca, desempenhando papel fundamental nos gêneros regionais. Assim como a viola caipira opera como um "forte aliado no processo de subjetivação dos indivíduos" e na formação de uma "sonoridade caipira" no contexto do sudeste brasileiro (Salgado, 2022, p. 92), o acordeom opera no universo musical gaúcho. Pelo uso desse e de outros instrumentos, Baitaca, que é, como definimos, um "gaúcho missioneiro", também dialoga com expressões ligadas à tradição gaúcha em sentido territorialmente mais amplo, o que justifica em parte o seu desempenho comercial.

O compositor, que já foi peão de estância[9], hoje tem uma carreira consolidada na música, com mais de 15 CDs lançados e canções que variam entre temas cômicos repletos de duplo sentido e questões ligadas ao cotidiano do gaúcho rural. O reconhecimento de suas composições se expressa mais comumente nos bailes e rádios das cidades do interior, sobretudo em contextos populares. Os aspectos do mundo rural cantados pelo compositor parecem gerar certa identificação nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, principalmente em um público interiorano, situado onde predomina a agricultura, a pecuária e os modos de vida associados a essas atividades.

Diante de um súbito sucesso na internet, Baitaca vem alcançando projeção nacional. O canal "Santo Fole" (relativamente popular no YouTube e Instagram, sobretudo na região Sul do Brasil), do músico, produtor e humorista paranaense Paulinho Pezak, foi o principal responsável por essa visibilidade. Por volta de 2018, o perfil passou a produzir conteúdos para as redes sociais com piadas sobre o universo dos bailes do interior, com enfoque na gaita (acordeom) e nos gaiteiros. A canção "Do fundo da grota", de Baitaca, acabou se tornando um elemento-chave nessas postagens. Durante a pandemia do coronavírus, quando popularizaram-se as *lives* de artistas famosos, entre estes os autodenominados *sertanejos* que usavam em suas bandas o acordeom, muitos internautas transformaram em *meme* o ato de comentar durante os shows que, se o gaiteiro não tocar "Fundo da grota", então "não adianta"[10]. A piada, que conferia à postura e à obra de Baitaca um teor de verdade e de autenticidade, acarretou certa viralização da música e, consequentemente, do artista. Assim, a canção, que fora lançada em 2001, rompeu os limites geográficos e culturais do Rio Grande do Sul.

A música de Baitaca passou então a ser incorporada no repertório de artistas renomados da música sertaneja contemporânea, visto que, apesar das diferenças e particularidades, apresentam pontos de contato em certas linhas melódicas, no ritmo e na escolha dos instrumentos,

[9] Peão de estância é a designação regional usada no Rio Grande do Sul para o trabalhador rural que atua em estâncias (grandes propriedades de criação de gado), sendo uma figura central no imaginário tradicional gaúcho.
[10] Sobre esse *meme*, ver: https://youtu.be/I232DUcG1yY?si=CTqA2G7bMcxe8cCs.

especialmente na predominância do acordeom. A nostalgia da vida do campo e a figura do "campeiro", que produzem um importante senso de identificação entre determinados grupos culturais/populacionais, ao mesmo tempo, podem figurar como personagens utópicos, construção de um misto de imaginação e memória, em progressivo afastamento dos modos de vida da população local.

Conforme aponta José de Souza Martins (1990), a música sertaneja se popularizou a partir da migração do trabalhador rural para os grandes centros urbanos entre as décadas de 1920 e 1930. Ela consiste na apropriação de determinados elementos da música caipira[11], submetidos a uma lógica comercial e mecanizada pelo papel desempenhado pelo rádio entre as décadas de 1920 a 1940, quando produtores passaram a criar e promover duplas sertanejas, muitas vezes moldando seus repertórios aos gostos do público urbano. O processo acarretou no simultâneo distanciamento desses artistas tanto dos modos de vida rurais que originalmente inspiraram a música caipira quanto dos laços comunitários associados à vida agrária, incluindo nesse afastamento as alianças com o território, com o bioma e com os agentes não humanos que o sustentam.

Martins (1990) apresenta a música sertaneja como uma crítica conservadora aos processos de modernização fomentados principalmente por uma elite agrária que buscava manter seu poder e privilégios no contexto da implementação do capitalismo industrial. Nesse sentido, a nostalgia do campo e a reivindicação da imagem do caipira se tornaram artifícios importantes, suscitando nos migrantes rurais (seu principal público) um sentimento de recusa à cidade e a afirmação de um mundo outro em comum que, todavia, existe sobretudo em memória e desejo. A constituição do estereótipo cômico do caipira e de sua relação de estranhamento à vida na cidade, típico dos primórdios desse gênero musical, está associada às necessidades de afirmação ideológica por parte de grupos sociais urbanos em um contexto produzido pela crise da economia colonial. A ideia de "degeneração" dos costumes tradicionais é acentuada quando o camponês, que é um sujeito tradicionalmente estigmatizado, ridiculariza os resultados da urbanização, ao mesmo tempo em que ele próprio é ridicularizado. A utilização depreciativa desse personagem enfatiza os elementos ideológicos que rememoram e sustentam um modo de vida na cidade diretamente ligado à economia de exportação agrícola (Martins, 1975).

A música sertaneja, em vias de sua formulação contemporânea, se desenvolveu como um produto cultural massivo, servindo aos interesses das elites rurais — até hoje seus principais patrocinadores —, através do enaltecimento de uma ideia de "cultura do interior" que é ativamente moldada por esses mesmos grupos. Assim, a figura do caipira como mediador foi sendo substituída pela dos fazendeiros, e o sentimento da saudade romântica e/ou dos antigos modos de vida, que compareciam com força nas temáticas do gênero na era do rádio, dão espaço a temas mais mundanos envolvendo o consumo, o namoro descompromissado, as festas e o consumo de álcool. Esse trajeto é também expressão de uma apropriação pela elite do próprio espaço do caipira, visto que o

[11] A música caipira, no sentido que lhe afere Martins (1975), é uma expressão legítima do mundo rural tradicional, sobretudo, do sudeste e centro-oeste brasileiro. A música caipira é sempre acompanhada de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer.

trabalhador braçal, outrora protagonista dessa expressão artística, tem seu posto de trabalho tomado pelo modo de produzir maquínico, e muitas vezes migra para a cidade. A incorporação da canção de Baitaca nos shows de artistas do gênero, portanto, pode ser lida de modo relacional aos próprios processos que moldaram o sertanejo e como forma de negociação com esse universo cultural e comercial.

Ainda em paralelo com a música Sertaneja, a trajetória de Baitaca, nesse sentido, pode ser pensada à luz do que Alan Oliveira (2009) descreve como um movimento de deslocamento do músico rural, cuja identidade está enraizada em valores comunitários e práticas cotidianas do campo, para os palcos midiáticos e industriais urbanos. Conforme o autor, há uma tensão constante entre o pertencimento a um universo rural idealizado e a necessidade de negociação com as exigências do mercado musical. A apropriação da figura do caipira ou do campeiro pela lógica da indústria cultural transforma esse personagem em um símbolo muitas vezes caricatural, deslocado de sua base sociocultural de origem, mas ainda assim convocado como autenticador da produção musical (Oliveira, 2009).

Enfim, apesar do artista ser muito comumente compreendido por um viés humorístico que ele mesmo eventualmente reivindica e vivencia, e pela sua não incomum apreciação em meios ligados ao *agribusiness* — como sublinhado em sua recente popularização no universo sertanejo —, muitas de suas letras trazem críticas explícitas à expansão rural capitalista, como “Campeiro que canta triste”, que abordaremos no tópico seguinte. A música recorre na apologia à pecuária em detrimento da agricultura como forma de reivindicação de um passado em que as relações entre humanos e outros seres campeiros não humanos eram mais harmoniosas, pesado o fato (ainda que não mencionado na letra da música) de que a pecuária também possa figurar no mercado das *commodities* e produções de larga escala.

O campeiro canta triste

Uma das mais emblemáticas músicas de Baitaca, “Campeiro que Canta Triste” aborda preocupações relacionadas à degradação ambiental, à perda da biodiversidade local e à mudança no estilo de vida campeiro, especialmente devido à expansão da agricultura e ao impacto desta nas tradições pecuárias. A canção expressa nostalgia diante dessas mudanças, destacando a importância da preservação ambiental para a tradição campeira.

Olhei um resto de campo
E escrevi esta canção
O que me faz cantar triste
É esta destruição

Tão acabando nossos campos
Estão arando nosso chão

E quando eu canto me arrepia
E me dói no coração
E quando eu canto me arrepia
E me dói no coração

Tão destruindo nossos campos
Sou campeiro das Missões
Meu peito é forte e resiste
Mas é por estas razões
Que um campeiro canta triste
Mas é por estas razões
Que um campeiro canta triste

Os mato grande da estância
Já estão tudo derrubado
Onde eu comia guavirova e ariticum
E procurava gado alçado
As nossas caças selvagens
Já não existe mais nada
Bicho de pêlo e de pena tão morrendo
Nas lavoura envenenada
Bicho de pêlo e de pena tão morrendo
Nas lavoura envenenada

...

A agricultura tá acabando
Com a parte financeira deste povo
Este meu verso é um apelo pra
que voltem

Para a pecuária de novo
Porque o meu canto é realidade
É cerne de cabreúva
Gado não seca com o Sol, meu patrão
Nem apodrece com a chuva
Gado não seca com o Sol, meu patrão
Nem apodrece com a chuva
...

Nessa canção, Baitaca expressa seu sentimento em relação à percepção de extinção do bioma em que se funda o corpo e a base cultural campeira. Logo nos versos conclusivos da primeira estrofe da canção, fica explicitada a relação entre a agricultura e a destruição dos campos: "Tão acabando nossos campos / Estão arando nosso chão".

O Rio Grande do Sul é um dos estados pioneiros no cultivo da soja. A cultura, que teve seu início na região Noroeste do estado, vem se expandindo, sobretudo nos últimos anos, para a metade Sul (Rosa, 2023; Silva e Sacco dos Anjos, 2020). Um estudo de Kuplich *et al*. (2018) indica que a área plantada com a oleaginosa no Rio Grande do Sul aumentou 73,7% de 2000 a 2015. Quando se trata especificamente da expansão sobre o bioma Pampa, o mesmo estudo indica um aumento de 188,5% no referido período. Esse cenário, que incide na tomada de espaço da pecuária tradicional, tem efeitos sobre as dinâmicas locais conjuntamente dos pontos de vista social e ecológico.

Em sua dissertação de mestrado, Rosa (2023) discute as contradições da expansão da soja sobre territórios antes dedicados à pecuária de perfil familiar no município de Bagé/RS; Silva e Sacco dos Anjos (2020) se ocupam de analisar fundamentalmente o mesmo problema no município de Jaguarão/RS — ambos os municípios estão situados no bioma Pampa. Nesses dois trabalhos, as dimensões social e ambiental são analisadas de modo articulado, revelando a dependência dos pecuaristas tradicionais em relação à preservação de características naturais do Pampa e da possibilidade de reprodução social da atividade pecuária. Com efeito, a pecuária extensiva sobre campos nativos é uma atividade menos impactante aos ecossistemas campestres do que a agricultura. Isso porque manter os campos saudáveis é fundamental para a boa nutrição do gado, enquanto a prática da aragem — enfatizada na letra da música — para o plantio de qualquer que seja a cultura significa, inevitavelmente, a supressão da vegetação natural e alterações profundas no solo e na biodiversidade (Nabinger *et al.*, 2009; Overbeck *et al.*, 2009).

Acerca da diferença entre pecuária tradicional e monocultura extensiva, Rosa (2023, p. 106) indica que:

> *. . . pode-se evidenciar a existência de dois tipos opostos de produção rural realizados no Pampa, de um lado a agricultura moderna e os plantios de soja, que ocupam o espaço social para reproduzir suas relações de produção baseadas na homogeneização de áreas com uso exclusivo de insumos externos, como os agroquímicos. De outro, uma pecuária produzida nos campos naturais do bioma Pampa, historicamente construída e mantida por famílias produtoras que têm na preservação do ambiente não uma causa ambiental, mas a maneira conhecida e transmitida pelas gerações de reproduzir suas relações sociais.*

O pecuarista familiar difere ainda dos "estancieiros", como são conhecidos os grandes produtores de gado no Rio Grande do Sul. Enquanto que o primeiro grupo baseia sua produção em pequenas propriedades, lança mão de técnicas tradicionais e tem na reprodução social da família o principal objetivo da produção; as estâncias se baseiam em grandes propriedades, técnicas modernas e são voltadas para o mercado global, marcando

assim diferenças de base, escala, métodos e, consequentemente, de relação com a natureza. A pecuária tradicional de base familiar é normalmente voltada ao autoconsumo e mercado interno, fundamentando-se no uso do campo nativo do bioma para a alimentação dos rebanhos bovinos e ovinos. Assim, mantém hodiernamente certo equilíbrio por meio de técnicas de manejo que evitam o esgotamento das áreas de pastagem nativa, como o revezamento entre diferentes porções de campo utilizadas para o pastejo. Essa prática permite a regeneração da cobertura vegetal antes que o gado volte a utilizá-la, mantendo, assim, controlado o impacto da pecuária sobre os ecossistemas nativos que representam sua própria base de sustentação[12]. A importância da preservação dos campos nativos é afetuosamente descrita por Lanna (2007, p. 18):

> *O pampa tem vários aspectos de interesse. Sob o ponto de vista histórico-cultural, ali estão as origens do arquétipo do gaúcho. Toda tradição gaúcha, cultuada por tantos CTGs espalhados pelo Brasil e pelo mundo, vem do pampa: os grandes espaços, a lida com o gado, o cavalo, companheiro nessa jornada. Sob o ponto de vista paisagístico, trata-se de uma das mais belas paisagens do mundo, que emociona a todos que têm o privilégio de conhecê-la. A BR 293, que corta o pampa no sentido Leste-Oeste, de Pelotas a Quaraí, apresenta aos seus viajantes um cenário do qual nunca irão esquecer. Sob o ponto de vista ambiental, além de ser o único bioma brasileiro que se manifesta em um só estado, o Rio Grande do Sul, são poucas as regiões no mundo que apresentam esta enorme diversidade de espécies campestres. Em termos florísticos, são cerca de 450 espécies de gramíneas forrageiras e mais de 150 espécies de leguminosas, sem contar as compostas e outras que totalizam cerca de 3000 espécies, ensinam professores do Departamento de Botânica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A fauna é composta por grande número de pássaros e animais de pequeno porte, peixes, anfíbios, répteis, mamíferos etc. Sob o ponto de vista econômico, existe uma enorme oportunidade representada pela produção de carne de gado bovino, em campos naturais com grande diversidade, sem necessidade de suplementação alimentar, o que lhe confere um sabor especial, sem igual. É a melhor carne do mundo, que o mercado sofisticado dos países mais desenvolvidos deseja consumir e pagar por isto.*

Sobre os “matos”, áreas de formação florestal presentes no interior do bioma Pampa, Baitaca aciona memórias comuns às pessoas de origem rural do estado, mormente as dos mais velhos, como o ato de consumir (e saber nomear) frutas silvestres. Em tom de lamento, o músico conclui que essas matas já estão “tudo” derrubadas. Nesse mesmo sentido, Baitaca rememora a prática da caça e, queixando-se da diminuição das populações animais, atribui esse processo ao envenenamento das lavouras: “As nossas caças selvagens / Já não existe mais nada / Bicho de

[12] Cumpre destacar que nem toda a pecuária gaúcha se exerce nesse modelo. Rosa (2023) observa, paralelo a isso, no município de Bagé/RS, a presença de propriedades que praticam a pecuária em pastagens artificiais. Isso se dá, sobretudo, entre as explorações de tipo patronal e praticantes do chamado “sistema integrado”, em que a mesma unidade produtiva é capaz de praticar pecuária e sojicultura, alternadamente.

pêlo e de pena tão morrendo / Nas lavoura envenenada".

Em seguida, em uma crítica que atrela a modernização agrícola à dos costumes e da própria pecuária, o músico censura as atuais modalidades de manejo e "doma" de cavalos, a qual chama "doma racional", o que figuraria em oposição às técnicas tradicionais, mais ancoradas na disciplina física. Com efeito, a canção expressa certo conservadorismo, que, em alguns sentidos, pode ser harmonizado com discursos mais amplos, como a preservação ambiental, mas, em outros, não parece portar uma mensagem que possa ser em todo identificada nos princípios morais adjacentes ao pensamento ecológico ou ambientalista, mas sim a uma moral tradicional específica ao contexto local. Para pensar em lastro Manuela Carneiro da Cunha e Mauro Almeida (2001, p. 14), esse tradicionalismo cantado, "embora sem uma ideologia explicitamente conservacionista", segue práticas culturais conservacionistas para o uso dos recursos naturais que são sustentáveis.

No que se refere à sobreposição do global sobre o local pampiano, é importante considerar que países do terceiro mundo têm suas dinâmicas fortemente marcadas pelo passado colonial e pela dominação imperialista. As posições na divisão internacional do trabalho que os países do sul global ocupam não costumam fugir à regra de produtores e exportadores de produtos primários, as chamadas *commodities*, sejam minerais ou agrícolas. Segundo a explicação de Rosa (2023, p. 57):

> *... a escolha pela soja como alternativa econômica principal no rural do bioma Pampa é uma estratégia que impõe o global sobre o local. Essa opção é feita, inclusive, com suporte estatal, que financia os plantios, a juros baixos, e com isenção de tarifação em caso de exportação.*

Se quisermos pensar a partir de Deleuze e Guattari (2011), a predominância da cultura da soja sobre os pecuaristas tradicionais é expressão e, ao mesmo tempo, promoção da desterritorialização capitalista global na reconfiguração do uso da terra, subordinando os pecuaristas tradicionais a essa nova ordem. Se a própria figura do gaúcho foi forjada num contexto colonial, hoje se pode dizer que a soja se enquadra em e representa uma nova etapa imperialista a qual rapidamente reconfigura o espaço, o trabalho, o meio ambiente e a cultura local a partir de forças econômicas exógenas ao local. Nesse sentido, Escobar (2005, p. 80) sustenta que "está claro que os lugares estão sendo progressivamente submetidos às operações do capital global, de modo ainda mais acentuado na era do neoliberalismo e da degradação do Estado-nação". Para Escobar (2005, p. 76), o lugar e a cultura local "pode[m] ser considerado[s] 'o outro' da globalização, de maneira que uma discussão do lugar deveria oferecer uma perspectiva importante para repensar a globalização e a questão das alternativas ao capitalismo e à modernidade".

Dito isso, é ao fim da composição que aparece a crítica mais incisiva sobre a agricultura no Pampa: Baitaca destaca sua dimensão economicamente nociva — "tá acabando com a parte financeira deste povo" — e apresenta seus versos como um apelo para que "voltem para a pecuária de novo". O músico afirma que seu canto "é realidade" e atesta sua solidez em referência ao cerne (parte mais dura e interna dos troncos das árvores) de cabreúva, cuja madeira é pesada e dura. O peso da "realidade" desse canto se assenta, como demonstra, em uma comparação enfática entre soja e pecuária nos campos sulinos: "Gado não seca com o Sol, meu patrão / Nem apodrece com a chuva". Nesse sentido, o canto campeiro não é apenas um testemunho individual. Ao falar pelo povo

na defesa dos interesses econômicos deste, pelo Pampa em defesa dos campos e das matas, pode-se pensar que, através da voz de Baitaca, emerge uma voz múltipla que encontra na forma musical um modo de afetar o presente. O efeito se encorpa quando o enunciatário é posicionado socialmente dentro de um determinado contexto como veículo da "realidade", cuja validação é provavelmente a de um consenso local, ou seja, uma verdade forjada no entrelaçamento da experiência coletiva, do pertencimento territorial e das práticas históricas do campo. O que é dito, se assim perspectivado, não é apenas da autoria dele, mas de um modo de ser-campo, e o "campeiro" que "canta triste", por extensão, identifica muitos outros que não Baitaca individualmente.

O pecuarista tradicional que percebe a reprodução de seu modo de vida ameaçado pela agricultura moderna, e cuja demanda é testemunhada na voz de Baitaca, é, ao mesmo tempo, precariamente participante da modernidade capitalista e a assiste avançar sobre seu território. Semelhante percepção pode ser encontrada nos depoimentos reunidos por Silva e Sacco dos Anjos (2020) no município de Jaguarão/RS. Analisando as narrativas dos sojicultores (predominantemente oriundos do noroeste do estado) que avançam sobre o município, os autores apontam que "tais atores sociais se autointitulam portadores de uma modernidade centrada em novas tecnologias e num modo de produzir que se choca com o tradicionalismo local" (p. 10). Os autores observam que esse grupo se expressa como promotor do dinamismo, em oposição ao "atrasado" e ao "arcaico" que comumente se associa à região Sul do Rio Grande do Sul. Esse discurso, associado à pressão inflacionária que a soja exerce sobre o valor das terras, reforça a posição de marginalidade do gaúcho pecuarista tradicional, sobretudo o de perfil familiar que, quando incapaz de se adaptar ou resistir, desaparece socialmente, reaparecendo seja como refugiado em grandes centros urbanos onde irá manifestar sua territorialidade de diferentes formas, seja em novos ecossistemas, ou mesmo assumindo outras formas de vida no Pampa.

Na esteira dessa proposição, podemos considerar que a perspectiva de Baitaca, envolta na pecuária tal como a perspectiva do público que mais imediatamente com ele se identifica, expressa a si mesma como alternativa à submissão da natureza gaúcha ao venenoso imperialismo da soja. Não apenas isso, essa perspectiva é fundada em uma diferença não somente cultural com o mundo moderno que o considera "caricato", mas também é radicada em uma ecologia que é outra que aquela produzida pela prática modernizante da sojicultura, constituindo de modo diferencial relações com os elementos, forças e seres não humanos do Pampa.

A natureza e o modo de ser campeiro no fundo da grota

Música de maior sucesso do músico da campanha, "Do fundo da grota" descreve situações que delineiam certo cotidiano regulado por ciclos naturais e envolvido em atividades típicas da lida campeira. São numerosas as referências a elementos da fauna e flora e às relações e interações entre eles, o gaúcho, suas criações, animais domésticos e seus habitats compartilhados:

Fui criado na campanha
Em rancho de barro e capim
Por isso é que eu canto assim
Pra relembrar meu passado
Eu me criei arremendado
Dormindo pelos galpão
Perto de um fogo de chão
Com os cabelo enfumaçado

Quando rompe a estrela-d'alva
Aquento a chaleira
Já quase no clarear do dia
Meu pingo de arreio
Relincha na estrebaria
Enquanto uma saracura
Vai cantando empoleirada

Escuto o grito do sorro
E lá no piquete
Relincha o potro tordilho
Na boca da noite
Me aparece um zorrilho
Vem mijar perto de casa
Pra enticar com a guaipecada

Numa cama de pelego
Me acordo de madrugada
Escuto uma mão-pelada
Acuando no banhadal
Eu me criei xucro e bagual
Honrando o sistema antigo
Comendo feijão-mexido
Com pouca graxa e sem sal

...

Reformando um alambrado
Na beira de um corredor
No cabo de um socador
Com as mão broteada de calo
No meu mango eu dou estalo
E sigo a minha campeirada
E uma perdiz ressabiada
Voa e me espanta o cavalo

...

Lá no centro do capão
Ouço o piar de um nambu
Numa trincheira o jacu
Grita o sabiá nas pitanga
E bem na costa da sanga
Berra a vaca e o bezerro
No barulho do cincerro
Eu encontro os bois de canga

...

Já no primeiro verso, o autor assinala que canta para relembrar o passado, dando a entender que os aspectos ali presentes talvez não mais ocorram do mesmo modo. A rememoração se expressa também na preposição "do" no título da canção: em entrevista[13], Baitaca explica que ela remete à ideia de origem e que, portanto, não se trata simplesmente de caracterizar o "fundo da grota" enquanto uma localidade, mas sim de exaltá-lo como um ponto de onde se vem. Pollak (1992) afirma que os lugares na memória podem ser significativos ao ponto de gerarem sentimento de pertencimento e que a memória é um elemento importante na formação das identidades, fonte dos sentimentos de continuidade e coerência. Essa origem assumida pelo enunciatário se diferencia da do sujeito moderno e urbano, que é, por sua vez, provavelmente um receptor imaginado pelo autor. Nisso, podemos pensar com Candau (2011), que vê a memória como meio de seleção ativa de fragmentos que os sujeitos unem e dão significado na construção do que chamamos identidade. Isso sugere que a memória, assim como nos modela, é também por nós modelada. Como uma reconstrução permanentemente atualizada, ela seria fonte inspiradora de estratégias em momentos de crises e ameaças de diluição das identidades.

Essa diferenciação ao tipo social urbano passa pelo cômico que emana do exagero da própria posição. O "fundo da grota" significa, afinal de contas, em linguagem popular, um lugar que não é apenas afastado do centro, mas que é bastante afastado; que vai além do rural e que talvez implique nos espaços mais selvagens

[13] Entrevista Baitaca Do Fundo da Grota. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ybZrnSC2OPY.

dentre os rurais, nos mais "baguais", para usar a expressão contida na letra da referida música. Um "bagual" se trata, no linguajar gaúcho, e em sentido *lato*, de um "homem". A palavra alude aos "bagos", aos testículos. Em certos contextos, "bagual" pode se referir a qualquer macho, seja em sentido biológico (por exemplo, uma ave ou animal de pelo pode ser "bagual") ou performativo (quando se dá prova de masculinidade). Além disso, "bagual" pode ser algo que é próprio do modo de vida gaúcho e campeiro, cultura que, como Ondina Fachel Leal (2019) demonstra etnograficamente, é, sobretudo, masculinista. Nomear um traje como bagual, por exemplo, é significar esse traje como tipicamente gaúcho e rural. E é nessa relação entre o bagual e o local, entre cultura e materialidade, que a palavra é convocada na frase no corpo do texto. Uma série de outras palavras desse vocabulário convergem no sentido de designar um modo de vida e uma consequente postura existencial que se diferem do urbano: xucro, quera, campeiro etc.; cada um com suas especificidades, mas todos convergindo em sentido. Como define Leal (2019, pp. 44-45), acerca de seu trabalho etnográfico que tratou da cultura e identidade masculina no estado, o gaúcho

> *…é onipotente em relação à natureza e sua fala é plena de metáforas tiradas da natureza: ele é um cavalo, ele é um touro, ele é um galo de rinha, ele é um rio, ele é o vento. Ele incorpora a natureza que o cerca. Ele é cada um e todos estes elementos, com tamanha intensidade que a própria natureza se torna uma extensão do seu self. (grifo nosso)*

A diferenciação em relação ao tipo social urbano, construída paulatinamente através da obra e performance de Baitaca, se expressa também no vocabulário que evoca, de provável difícil inteligibilidade para os não nativos do Pampa e de suas socializações rurais. Desse modo, se o "fundo da grota" se contrapõe ao urbano, o modo de ser do fundo da grota se contrapõe ao modo de ser moderno que se associa ao urbano. Ser do fundo da grota, como declara Baitaca, decorre em ser "xucro e bagual", criado "honrando o sistema antigo". Esse modo de ser antigo que o artista afirma honrar e que presentifica em seu canto tradicionalista é, a um só tempo, o que permite ao interlocutor que teve criação semelhante entender o seu vocabulário. O modo de nomear as coisas se articula em sua poética aos próprios entes que convoca. Ele cita, por exemplo, sete espécies da fauna local: saracura, sorro, zorrilho, perdiz, nambu, jacu e sabiá. A presença de cada um desses animais no cotidiano narrado aparece envolta em alguma interação com o campeiro, na maior parte das vezes cômica, por ser essa a tônica da música, mas ainda assim bastante representativas do comportamento desses bichos. Como exemplo, pode ser mencionada a interação com a perdiz: "No meu mango eu dou estalo / E sigo a minha campereada / E uma perdiz ressabiada / Voa e me espanta o cavalo". Sobre os hábitos da perdiz, o site WikiAves[14], que reúne registros de ornitólogos e observadores de aves de todo o Brasil, menciona: "se o estranho se aproxima . . . de seu esconderijo, salta subitamente em voo rápido e barulhento, sumindo lá adiante na vegetação campestre".

[14] O WikiAves é uma enciclopédia colaborativa online brasileira voltada para a observação de aves, reunindo registros fotográficos, sonoros e informações sobre as espécies da avifauna brasileira. É bastante utilizado por observadores de aves, pesquisadores e entusiastas da ornitologia.

Mesmo as espécies não nativas são reenquadradas no quotidiano local, nomeadas de modos locais: o pingo, o mango (ambos indicando o cavalo) e o guaipeca (cachorro), que, renomeados localmente, reelaboram o encontro com o signo. Trata-se, se pensarmos em paralelo com o que propõem Deleuze e Guattari (1977) ao comentarem Kafka, da criação de uma língua estrangeira dentro da língua nacional, propiciando daí que outras possibilidades de vida possam vir à tona.

A interação íntima e cotidiana com animais e a diferença com o tipo social urbano constituem, ao seu modo, uma metapolítica que leva a política para além da *polis*[15], ou, dito de outro modo, têm o potencial de deslocar as coordenadas do que se entende por vida comum, bem como de quais entes participam do comum. A posição de enunciação do fundo da grota, conquanto individual, já é imediatamente política e forja os enunciados de uma comunidade. Isso significa que a concepção de política e de comunidade subjacentes no discurso de Baitaca e, por extensão, em seu modo de ser campeiro, situam as relações e negociações que propiciam sua existência para além daquelas apenas entre humanos, e expandem tanto a política quanto a comunidade no sentido de abarcar também a fauna, a flora e, mais do que isso, os entes cósmicos. É o caso da "estrela-d'alva", cuja presença provoca o campeiro a esquentar sua chaleira, a saracura a empoleirar-se para o canto matutino, e o "pingo de arreio" (cavalo de montaria) a relinchar na estrebaria, provavelmente antevendo que será convocado a alguma tarefa. Por entremear-se nessa rede, a enunciação do campeiro não parte mais de um sujeito individual, mas de uma composição de práticas, forças e posições sociais e materiais que tornam possível dizer. A enunciação, assim perspectivada, é coletiva, ainda que se manifeste por meio de um indivíduo.

O sistema de relações políticas que se desenrola na canção — por exemplo, mas não apenas, na relação entre o zorrilho e a guaipecada — constitui um conjunto de afetações mútuas interespécies. Essas interações configuram um mundo aparentemente autopoiético, ou pelo menos assim apresentado na letra. Sistema que, ao seu modo, o autor "honra" ("Eu me criei xucro e bagual / Honrando o sistema antigo"), e que não se restringe à esfera cultural ou social, se por essas duas palavras entendermos estritamente a cultura e sociedade humanas. A estreiteza das relações com os não humanos que constituem o modo de ser campeiro se expressa, por exemplo, no modo como são convocados na canção a "sanga" e a "noite", que, respectivamente, têm "costa" e "boca" ("na boca da noite", "na costa da sanga"), e que, assim perspectivados, se encontram antropomorfizados. Essas relações constituem, sobretudo, um substrato material e sensível sobre o qual se alicerça um modo de ser gaúcho; um modo que a música emana, ao mesmo tempo que atualiza e reconstitui.

Tradição, sonoridade e território

Diferente de "Campeiro que canta triste", na qual a tônica é o fim do mundo cantado, em "Do fundo da grota" experienciamos uma rememoração afirmativa

[15] Para uma bela abordagem da relação etimológica entre *política* e *polis*, ver Rancière (1996). Para a proposição de que a arte tem o potencial de convocar reflexões de ordem *metapolítica*, tal como propomos que faz o pensamento ecológico de Baitaca, ver Rancière (2010, 2012).

("Por isso é que eu canto assim/ pra relembrar meu passado") que traz ao presente o "tempo antigo". Pensar que essa rememoração se efetiva em termos de saudosismo romântico em relação a um mundo em vias de desaparecimento ou desaparecido é uma chave de leitura possível que, contudo, parece interromper potências da letra que dizem respeito à produção, com e pelo passado, de um devir[16] no presente — ao que gostaríamos de dar ênfase. Já comentou Anthony Giddens (2007) que a tradição diz respeito a um modo de organizar o porvir, evitando desenhar a ele um território em separado. Ela organizaria a memória coletiva de modo que a memória individual remeteria, necessariamente, a essa outra de maior escala. Escusado dizer, a memória, substrato da constituição imaginária da tradição, também o é tanto da nação (Hobsbawm e Ranger, 2012) quanto do espaço (Schama, 1996).

Há uma imbricação inarredável entre tradição e ficção, palavra que se radica no latim *fictio-onis*, substantivo derivado de *fictum*, particípio do verbo *fingere*, que pode ser traduzido por modelar ou inventar. Essa modelação, etimologicamente contida em ficção, está no rearranjo do real, no reordenamento dos lugares das coisas propiciado pela tradição. Como argumentam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977, 1995, 2011), a ficção tem o poder de produzir e contestar mundos, e de permitir a imaginação de escapes às estruturas. Logo, ter em vista o devir no presente do discurso tradicionalista que se expressa na poética de Baitaca nos lança a prestar atenção ao caráter propositivo e criativo que se desenvolve a partir da memória que ela convoca. Nesse sentido, pensando com Anthony Giddens (2007), a existência social da tradição não deriva do simples fato de sua persistência no tempo, mas do trabalho contínuo de interpretação que seleciona os laços que ligam o presente ao passado pelo acionamento, por parte de certos *guardiões da tradição* como Baitaca, de práticas e rituais, como seu canto e a festa que se constitui no seu entorno, e que têm um caráter não meramente reprodutivo, mas também produtivo.

A estrutura musical dessas canções, pensadas em relação às letras, confluem na produção de um *território*. Como em "Campeiro que canta triste", "Do fundo da grota" joga muito claramente dentro da sonoridade do tradicionalismo gaúcho. Se essa característica pode figurar como falta aos ouvidos dos que buscam por inovação formal, a repetição trata-se também de uma estratégia de se proteger da diferença; estratégia que, a seu modo, faz "relembrar o passado", como canta Baitaca. Em cada uma das duas músicas, é possível identificar um refrão que, ao fim de qualquer estrofe, não cessa de voltar. O modo como esses refrões operam se aproxima do conceito filosófico de *ritornelo* (Deleuze e Guattari, 1995), elaborado sobre o conceito musical de *ritornello* que, no italiano, significa literalmente "pequeno retorno". Comum em compositores barrocos como Antonio Vivaldi e Sebastian Bach, designa uma linha melódica que se repete periodicamente criando unidade e coesão dentro da estrutura musical.

No tratamento dado por Deleuze e Guattari (1995), o *ritornelo* se refere a sons, expressões e gestos que criam uma sensação de território ou lar, uma espécie de zona de familiaridade ou de estabilidade

[16] Conceito que, no modo como o concebem Deleuze e Guattari (1995), diz respeito a um processo de desterritorialização e transformação não teleológica, que desloca identidades fixas sem conduzir à formação de novas identidades estáveis.

num mundo em fluxo. É o que uma criança canta quando está com medo no escuro. É o canto do pássaro que demarca território. Ele cria mundo, dá forma ao caos. Assim, se o território da pecuária e o espaço de relações político-afetivas do "Campeiro que canta triste" são invadidos pela monocultura, as músicas, e especialmente os seus refrões, criam uma espécie de abrigo ao qual se pode regressar. No pensamento de Deleuze e Guattari, enquanto a territorialização envolve a criação de territórios, a desterritorialização implica a abertura de linhas de fuga e a criação de novas conexões. A música desterritorializa-se do *ritornelo* eventualmente, devém outra e volta, tal como, em Giddens (2007), a tradição diz respeito a um porvir que situa o futuro em um território do já conhecido. Esse retorno, que é a *territorialização* operada pelo *ritornelo*, é um modo de resistir ao destino incerto do processo modernizador, ou, para retornar ao vocabulário de Giddens, é um modo de resistir ao *risco* e à *incerteza* que caracterizam o fluxo em aceleração do presente da modernidade.

Na Sociologia clássica, a modernidade aparece como oposta a um mundo outro, prévio, estático ou quase estático, que é o tradicional. Autores mais contemporâneos, como Anthony Giddens (2007), têm dedicado atenção aos modos como a modernidade faz viver a tradição, como esta se reconstitui naquela, muitas vezes como estratégia de resistência às incertezas da modernização. É nessa alçada que se lança a poética de Baitaca. Seu discurso se enamora de uma essência (que é, afinal de contas, um *estilo*) supostamente resguardada no passado, no bioma, numa série de práticas que constituem um modo de vida ao qual busca conferir perenidade. O canto de Baitaca, se entendido como produtor de um discurso de tradição, permite que entendamos como essa identidade gaúcha que as canções se esforçam em construir radicada num passado imaginado não se tratam necessariamente ou somente de discursos de descoberta de um ser ontológico do gaúcho que difere, a princípio, dos outros (do moderno, do urbano, do não pampeano), mas de um desejo de porvir inclusivo ao bioma que gerou e abriga o gaúcho, pesados os devires que incidem sobre ambos (o gaúcho e o bioma). Se nem o gaúcho, nem o Pampa resistem incólumes ao infindável fluxo de diferenças, o canto, operando seus *ritornelos*, permite que o território (em sentido amplo, ou seja, cultural e físico) sobreviva, se atualize e retorne, nem que seja na canção.

Mesmo os versos das músicas, que variam em letra, podem ser pensados na chave de *ritornelos* se compreendidos como linhas melódicas, já que repetem a mesma melodia que retorna, sem letra, nos solos de acordeom. O *ritornelo* tem uma função tanto protetora quanto criativa. Ele marca territórios e oferece uma sensação de segurança e estabilidade, mas também serve como ponto de partida para a exploração de novos territórios. Assim, a cada vez que se vai longe do ponto de partida, o quão mais nos afastamos, maior impacto tem a repetição desse "motivo"[17]. Essas repetições se tratam, portanto, da volta a um território sonoro que, mesmo quando formalmente idêntico aos anteriores, já não é mais igual pelo conjunto de relações

[17] Outra palavra do mundo da música que cumpre uma função similar à de "ritornello": de referir a uma "célula" musical, um conjunto de acordes ou notas que reaparece na mesma música, e que mesmo que reapareçam transformados, são passíveis de identificabilidade e cumprem a função de conferir coesão ao todo da composição.

que tece com o seu entorno, com a história, com seus aparecimentos pregressos, já que nem o território, nem quem volta são mais os mesmos na reterritorialização.

O caráter produtivo do relato que parte do modo de ser campeiro nas letras dessas duas canções vai além de si também ao (buscar) afetar o público que com esse discurso entre em contato, e que, de algum modo, o levará adiante e será por ele transformado, em uma cadeia dinâmica de ressonância afetiva. O campo afetivo é o *efeito* da canção. A afirmação de uma perspectiva e de um modo de ser, perspectivados enquanto atos de afetar, mesmo que não realizem materialmente "o tempo antigo" que é evocado por Baitaca (dito de outra maneira, mesmo que não possam recriar o passado cultural e as relações interespécies no presente), podem produzir devires que remontam ao passado, outra relação com o presente que aí se encontra, e outros mundos e presentes porvir. Afetar o mundo e o presente, talvez o mais drástico efeito político possível a partir da poética de Baitaca, só pode se realizar mediante a afecção do outro, a partir de onde se possam delirar e produzir conjuntamente alianças humanas e outras que humanas. Com quais entes, grupos e práticas se podem constituir essas alianças e essa comunidade é um tema que nos acompanhou até aqui, por exemplo, quando pensamos na relação estabelecida entre o bioma, a monocultura da soja e o campeiro. É precisamente a ausência de certa e determinada comunidade pampeana interespécie que faz, eventualmente, o campeiro cantar triste; e é a sua presença que constitui a paisagem que ele narra enquanto canta celebratoriamente sua origem do fundo da grota.

Considerações finais

Este artigo analisou como as canções "Campeiro que canta triste" e "Do fundo da grota", de Baitaca, constroem um discurso em que natureza, cultura e memória se entrelaçam na afirmação de um modo de vida ligado ao bioma Pampa. Por meio de uma poética que celebra e lamenta, Baitaca mobiliza uma ontologia relacional em que a identidade campeira é inseparável das práticas materiais e afetivas que conectam humanos e não humanos no campo.

A crítica à modernização agrícola, à perda da biodiversidade e à dissolução dos vínculos com o território emerge como uma forma de resistência ecológica situada, mesmo que envolta em moralidades locais e em tradições não explicitamente conservacionistas. A obra de Baitaca vocaliza, nesse sentido, um agenciamento coletivo de enunciação, em que sua voz canta não apenas por si, mas como representante de um mundo que insiste em permanecer. A defesa da pecuária e da perspectiva campeira que ressaltamos em nossa análise de "Campeiro que canta triste", bem como a celebração da natureza e a demarcação de sua inseparabilidade do cotidiano campeiro expressas em "Do fundo da grota", possibilitam seu enquadramento naquilo que Escobar (2005) aponta como importância do lugar na vida das pessoas, especialmente diante de fenômenos como a globalização e o seu contíguo avanço sobre todos os territórios e modos de vida que neles se enraizaram. A música de Baitaca, ao louvar elementos do bioma Pampa e de certa cultura gaúcha imaginada nesse território, se estabelece como um discurso de tradição, o que discutimos a partir de Anthony Giddens (2007). Identificamos como esse discurso de tradição se expressa em gestos de *territorialização* (Deleuze e Guattari, 1995, 2011) que atravessam as letras e sonoridade das músicas analisadas, efeito que relacionamos ao conceito de *ritornelo* (Deleuze e Guattari, 1995).

É possível encontrar nas duas canções analisadas alguns aspectos de como o

conhecimento local opera no Pampa gaúcho e algumas das formas específicas de conflito que nele se passam, com o avanço de modelos especializados e modernos. Dentre esses conflitos, ressaltou-se a progressiva primazia da monocultura da soja sobre a pecuária (Rosa, 2023; Silva e Sacco dos Anjos, 2020), tema que se evidencia em "Campeiro que canta triste", relacionado na letra à desterritorialização da identidade do gaúcho e do modo de vida pampeano. O que sobressai de sociologicamente relevante na reflexão musicada de Baitaca, saudosa de certo passado e de certo arranjo ecológico, é a acusação de que a agricultura moderna, sob a forma de monoculturas exógenas como os pinos e a soja, é hoje a regra ou crescente no campo. "Do fundo da grota", por sua vez, formula um discurso fundado na origem e que, saudoso do "tempo antigo", se propõe outra vez como oposto ao moderno. Esse agenciamento se expressa sob a forma de *ritornelo*: a canção atua como marca de territorialização sonora, reiterando ritmos, vocábulos e imagens que refazem um mundo que ela própria toma como ameaçado.

Ressaltamos a potência das músicas em afetar o público em uma cadeia de ressonância, o que parece se conformar de algum modo com o crescente sucesso, ainda que local, do cantor. O modo de ser-campo, tal como expresso nas canções, resiste à desterritorialização total não apenas como nostalgia, mas como abertura para alianças mais-que-humanas e modos outros de futuro. Discutimos como Baitaca articula um agenciamento coletivo de enunciação, no qual se enredam uma tradição oral, uma relação específica com o território pampeano, uma comunidade social e ecológica (campeira e interespécie), os ritmos e a estética da música gaúcha tradicional, e até o sofrimento diante de processos de desterritorialização e modernização forçada.

A tensão entre esse discurso de resistência e o fato de que Baitaca também circula em espaços de valorização do agronegócio aponta para os dilemas das identidades tradicionais no capitalismo global: elas precisam negociar com os sistemas que as ameaçam. Sem dúvidas, um estudo que se voltasse à constituição da carreira de Baitaca poderia revelar aspectos obliterados por nosso recorte, como as negociações, posicionamentos e concessões do mesmo enquanto artista. Ainda assim, seu canto oferece abrigo simbólico, memória compartilhada e possibilidade de articulação política e afetiva entre diferentes seres e modos de existência.

Referências

Beneduzi, L. F. (2005). Conquista da terra e civilização do gentio: o fenômeno imigratório italiano no Rio Grande do Sul. *Anos 90*, *12*(21), 271–294. https://doi.org/10.22456/1983-201X.6376

Biancalana, G. R. (2007). As performances de trova galponeira em situações distintas: a roda de trova e os concursos. In *Anais do Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (ENART)*, Camaquã, RS.

Candau, J. (2011). *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto.

Cunha, M. C.; Almeida, M. W. (2001). Populações Indígenas, Povos Tradicionais e Preservação na Amazônia. In: J. P. R. Cacobianco (Org.), *Biodiversidade na Amazônia Brasileira: Avaliação e Ações Prioritárias para a Conservação, Uso Sustentável e Repartição de Benefícios* (pp. 184-193). São Paulo: Instituto Socioambiental.

Deleuze, G. (2004). *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed 34.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1977) *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1995) *Mil Platôs*: *capitalismo e esquizofrenia*. 2a ed. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2011). *O anti-Édipo*: *capitalismo e esquizofrenia*. 2a ed. São Paulo: Editora 34.

Domingues Hoffmann, K. (2008). O campeiro e o comercial: entre a música gaúcha e a teoria adorniana sobre música popular. In *IX Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina.

Escobar, A. (2005). O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In E. Lander (Org.), *A colonialidade do saber*: *eurocentrismo e ciências sociais* (pp. 69-86). Buenos Aires: CLACSO.

Ferraro, E. H. (2019). Transformações na ordem cultural do gauchismo através da música. In *XXIX Congresso da ANPPOM*, Pelotas, RS.

Fornasier, M. O.; Tondo, A. L. (2017). Apropriação da história jesuíta-guarani para a construção da identidade do indivíduo missioneiro. *Revista Duc In Altum: Cadernos de Direito*, *9*(19), 5–43. https://doi.org/10.22293/2179-507x.v9i19.666

Giddens, A. (2007). *Mundo em descontrole*: *O que a globalização está fazendo de nós*. 6a ed. Rio de Janeiro: Record.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11a ed. Rio de Janeiro: DP&A.

Hobsbawm, E.; Ranger, T. (Org.). (2012). *A invenção das tradições*. 12a ed. São Paulo: Paz e Terra.

Kuplich, T. M. *et al*. (2018). O avanço da soja no bioma Pampa. *Boletim Geográfico do Rio Grande do Sul*, (31), 83-100.

Lanna, A. E. (2007). O bioma pampa em risco? A plantação de pínus e eucaliptos. *Revista Instituto Humanitas Unisinos*, (247), 17-22.

Leal, O. F. (2019). Os gaúchos: cultura e identidade masculina no pampa. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, *7*(1), 16-47. https://doi.org/10.15210/tes.v7i1.14568

Lunardi Diehl, I. T.; Osório, H. (2021). "Os índios no gênero de peões ninguém os excede": utilização da mão de obra indígena e a expropriação de terras e gado guarani no Rio Grande do Sul (1777-1835). *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, *34*(2), 1–22. https://doi.org/10.64729/an.acervo.v34i2.1679.

Martins, J. S. (1975) *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira.

Martins, J. S. (1990). A música sertaneja entre o pão e o circo. *Travessia - Revista Do Migrante*, *3*(7), 13–16. https://doi.org/10.48213/travessia.i7.162

Nabinger, C. *et al*. (2009). Produção animal com base no campo nativo: aplicações de resultados de pesquisa. In: V. P. Pillar *et al.* (Org.), *Campos Sulinos*: *conservação e uso sustentável da biodiversidade* (pp. 175-198). Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente.

Neumann, R. M; Tedesco, J. C. (2023). *Colonos, colônias e colonizadoras*: *volume 6*. Passo Fundo: EDIUPF.

Oliveira, A. (2009). *Miguilim foi para a cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja.* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

Overbeck, G. E. *et al*. (2009). Os Campos Sulinos: um bioma negligenciado. In: V. P. Pillar *et al.* (Org.), *Campos Sulinos*: *conservação e uso sustentável da biodiversidade* (pp. 26-41). Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente.

Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, *5*(10), 200-212.

Prado Júnior, C. (2011). *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rancière, J. (1996). *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34.

Rancière, J. (2010). A estética como política. *Devires*, *7*(2), 14-36.

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Rosa, F. S. (2023). *A pecuária familiar em Bagé (RS): a expansão da soja e as contradições da reprodução social*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

Salgado, L. R. (2020) *A viola e o caipira no século XXI: o instrumento musical e sua relação nos processos de subjetivação caipira*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

Schama, S. (1996). *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schmitz, Pedro Ignácio. (1993). Os indígenas e a colonização no Rio Grande do Sul. *Revista de Arqueologia*, *7*(1), 187–202. https://doi.org/10.24885/sab.v7i1.102.

Silva, M. N; Sacco dos Anjos, F. (2020). A expansão da soja no município de Jaguarão/RS: análise das percepções através da abordagem narrativa. *Revista de Economia e Sociologia Rural*, *58*(3), e213748. https://doi.org/10.1590/1806-9479.2020.213748

Viveiros de Castro, E. (2011). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Recebido em 08/05/2024*. Aprovado em 24/11/2025.

Licença CC BY-NC 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Este é um artigo publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International – CC BY-NC 4.0, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio para fins não comerciais, desde que o trabalho original seja corretamente citado.