



BANDONE DO CAVERÁ: A MEMÓRIA COMO IDENTIDADE E HOMENAGEM

Bandone do Caverá: memory as identity and homage

Pablo Lemos Berned¹

<https://orcid.org/0000-0003-2915-5893> 

Demétrio Alves Paz¹

<https://orcid.org/0000-0002-5305-290X> 

¹Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Cerro Largo, Cerro Largo, RS, Brasil. 97900-000 – coord.acad.cl@uffs.edu.br

Resumo: A visibilidade e a valorização dos negros na cultura gaúcha são reivindicadas em *Bandone do Caverá* (2008), poemeto escrito aos moldes da tradição gauchesca que retoma a vida de Adauto Costa Ferreira, músico residente na região da campanha, no interior de Rosário do Sul/RS. O autor, Oliveira Silveira (1941-2009), propõe, em seu último livro publicado, um itinerário à memória e à história oral das lembranças da infância a partir da música como elemento agregador da família e da comunidade. O objetivo deste artigo consiste em apresentar uma análise de *Bandone do Caverá* pela composição do protagonista como referência positiva de homem, negro e gaúcho a propósito de um tempo que não existe mais. Para a realização dessa leitura, consideramos principalmente os estudos sobre a literatura afro-brasileira propostas por Cuti (2010), Miriam Alves (2010) e Zilá Bernd (2011). Observamos que o eu lírico recorre à história ancestral como elemento agregador da cultura gaúcha, resultando na homenagem a uma figura ligada à memória afetiva e à identidade étnica do autor.

Palavras-chave: poesia gauchesca; literatura gaúcha; literatura afro-brasileira; Oliveira Silveira.

Abstract: The visibility and valorization of black people in the southern Brazilian culture are vindicated in *Bandone do Caverá* (2008), a poem written in the pattern of the pampa tradition which take the life of Adauto Costa Ferreira, a musician that lived in the rural region of Rosário do Sul/RS. The author, Oliveira Silveira (1941-2009), purpose, in his last published work, an itinerary to the memory and oral history of remembrances of childhood from music as an aggregator element of family and community. The aim of this paper is to present an analysis of *Bandone do Caverá* by the composition of the protagonist as a positive reference of man, black and gaúcho by means of a time that does not exist anymore. To do this reading, we consider mainly the studies of afro-brazilian literature by Cuti (2010), Miriam Alves (2010), Zilá Bernd (2011). We noted that the lyric speaker uses the ancestral history as an aggregator element of the southern culture, resulting in a homage to a figure related to the emotional memory and ethical identity of the author.

Keywords: southern brazilian poetry; gaúcho's literature; afro-brazilian literature; Oliveira Silveira.

*Bandone do tio Adauto,
É alguém que te diz assim:
Os meus ouvidos abertos*

Considerações iniciais

A imagem do gaúcho, tipo regional do sul do Brasil, compartilha com os *gauchos* platinos uma origem de práticas e costumes na região dos pampas associados ao trabalho campeiro, especialmente com a pecuária, ao contato cultural e econômico estabelecido pela fronteira viva entre países e às constantes guerras vivenciadas pela população neste território desde o início da exploração colonial. O objetivo deste artigo consiste em apresentar uma análise do poemeto *Bandone do Caverá*, último livro publicado em vida por Oliveira Silveira, pela composição do protagonista como referência positiva de homem, negro e gaúcho a propósito de um tempo que não existe mais.

O poeta Oliveira Silveira (1941-2009), também professor de línguas, intelectual e ativista no movimento negro, nasceu na localidade rural de Touro Passo, pertencente ao município de Rosário do Sul, na fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul. Integrou o Grupo Palmares de 1971 até 1978, sendo um dos fundadores da revista *Tição*. É considerado o idealizador do 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra. Como poeta e ativista, teve contato com o Grupo Quilombhoje, sendo colaborador dos *Cadernos Negros*. Atento aos rumos da literatura afro-brasileira, escreveu sobre autores como Luiz Gama, Oswaldo de Camargo e Edimilson de Almeida Pereira, entre outros. Também realizou uma tradução inconclusa de *Cahier d'un retour au pays natal*, do poeta antilhano Aimé Césaire.

A obra poética de Oliveira Silveira é composta, ao todo, por onze títulos, que retratam, dentre outros temas, recordações, anseios e valores associados às pessoas negras brasileiras e sul-riograndenses: *Germinou* (1962), *Poemas regionais* (1968), *Banzo, saudade negra* (1970), *Décima do negro peão* (1974), *Praça da palavra* (1976), *Pelo escuro: poemas afro-gaúchos* (1977), *Roteiro dos tantãs* (1981), *Poema sobre Palmares* (1987), *Anotações à margem* (1994), *Orixás - pintura e poesia* (1995) e *Bandone do Caverá* (2008). O conjunto de seus poemas foi reunido em edição organizada por Ronald Augusto e publicada três anos após a morte do poeta pelo Instituto Estadual do Livro/RS.

O poemeto *Bandone do Caverá* consiste em uma homenagem do poeta Oliveira Silveira à personagem histórica Adauto Costa Ferreira, negro gaúcho da campanha, músico da Serra do Caverá, localidade do interior de Rosário do Sul/RS, evocando os tempos de infância do sujeito lírico e a convivência familiar: “Meu tio, o negro Adauto Ferreira (eu sou Ferreira), no Caverá, interior rosariense, tocava tango e milonga no bandoneón” (Silveira, 1993, p. 56). O título do poema remete-se ao instrumento tocado por Adauto e à região da moradia. O Bandone, também conhecido como *bandoneón* ou bandônio, conforme a região, propício para tocar tango, é “uma evolução da concertina, dotado de consideráveis recursos musicais” (Isaacs; Martin, 1985, p. 84). Por outro lado, o Caverá, nome do arroio que corta a região da fronteira oeste do Rio Grande do Sul, nomeia a localidade onde se encontra a propriedade rural da família. Logo, o título designa o instrumento e, por consequência, a



música responsável por animar aquelas bandas do interior gaúcho.

Bandone do Caverá apresenta-se nos moldes da tradição de poesia gauchesca, revigorada no estado a partir de 1945 com a popularização dos Centros de Tradição Gaúcha e de festivais da canção nativa com vocabulário, sintaxe, ritmos e temáticas de orientação campeira “estimulando interesse por hábitos locais” (Schüler, 1987, p. 240). Ao mesmo tempo, estes versos de Oliveira Silveira “ampliam e desacomodam a ideologia da imagem local”, como afirma Ricardo Silvestrin (2022, p. 62), ao recordar que, na constituição do imaginário hegemônico sobre o regionalismo gaúcho, teima-se ainda em apagar a presença negra como personagem, como indivíduo e como artista. Em versos de redondilha maior, as rimas não possuem um padrão de disposição e o vocabulário remete aos falares do pampa gaúcho, próximo às fronteiras com o Uruguai e a Argentina. Ao todo, são 113 quadras divididas em nove seções de extensão irregular, sem título.

A designação de *Bandone do Caverá* como “um poemeto campeiro em quadras” (Silveira, 2012, p.37) não deixa de evocar o pertencimento à tradição literária gaúcha com o célebre “poemeto campestre” assinado por Amaro Juvenal (pseudônimo de Ramiro Barcellos). *Antonio Chimango*, de 1915, é um poema narrativo que alterna, em suas cinco rondas, a sátira política direcionada ao presidente da província Borges de Medeiros e a valorização de um tipo riograndense do interior vinculado à lida de campo. Essa imagem do gaúcho idealizado é personificada pela figura do Tio Lautério, “mulato velho mui sério” (Juvenal, 2000, p. 18), que concilia a sensibilidade musical com a valentia e a camaradagem do homem simples do pampa.

Na primeira parte de *Bandone do Caverá*, o poema de Oliveira Silveira apresenta o músico, o repertório e a evocação da memória de infância do sujeito lírico. O poema aborda, na segunda parte, a infância e a adolescência de Adauto e o local de moradia da família. Na terceira parte, a mais extensa, com 26 estrofes, o poema caracteriza o “Rincão dos Ferreira”, os familiares e vizinhos moradores da localidade. Na sequência, são apresentados outros músicos da região. Na quinta parte, revela-se o talento musical da família. Mostra-se, na sexta parte, uma Rosário do Sul como aconchego e reduto de músicos negros. Na sétima parte, o poema evoca o poder sobrenatural da música de Adauto. Encontramos marcas da passagem do tempo, dos impactos da modernização e do êxodo rural na oitava parte. Por fim, na última parte, o poema valoriza a beleza dos negros e a saudade daquele tempo.

Quando se pensa em um sistema literário, tal como Candido (2006) concebe, devemos pensar também em exclusões desse sistema. Quando são consultadas as histórias da literatura produzida no estado do Rio Grande do Sul, o nome de Oliveira Silveira não aparece e vários são os motivos para isso. Zilá Bernd (2011) aponta como um deles o fato de que os livros do poeta tiveram uma circulação restrita, sendo que a maioria foi publicada em edição do autor, de modo que não houve uma grande circulação comercial, seja nacional ou estadual. No caso das obras e autores que são e foram reconhecidos no RS ao longo do século XX, a grande maioria foi lançada por editoras da capital, algumas



com grande circulação nacional. Contudo, há também outros motivos, tais como adverte Cuti:

A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Os autores nacionais, principalmente os negro-brasileiros, lançaram-se a esse empenho, não por ouvir dizer, mas por sentir, por terem experimentado a discriminação em seu aprendizado (Cuti, 2010, p. 13).

A historiografia literária tem papel fulcral na criação de “mecanismos de agregação e de exclusão que vieram a configurar o sistema e o não sistema dentro do campo literário” (Portugal, 1997, p. 15-16). A marginalização de certas obras e/ou autores se dá “quer pelo contexto de produção, quer pelo modo de transmissão, quer pela oposição que mantém a respeito do discurso estético (e dos seus valores) dominante” (Portugal, 1997, p. 17). Logo, tanto rupturas quanto subversões a esse sistema não são bem aceitas, como bem sabemos, principalmente porque não refletem o *status quo* cultural. A produção literária afro-brasileira cumpre um papel, nas palavras de Miriam Alves, de:

catalisador de histórias as quais transforma em registro ficcional e poético para transmiti-las não só como anais de fatos, mas sobretudo, como a grafia de emoções, perpetuando, no ato da escrita, o resgate do passado, o registro do presente da trajetória de um segmento populacional relegado ao esquecimento ou ao segundo plano na historiografia, inclusive das artes literárias (Alves, 2010, p. 44).

Torna-se revelador a esse respeito um breve ensaio de Oliveira Silveira intitulado “Nós, os negros”, da coletânea *Nós, os gaúchos* (1993), em que o autor se propõe a indicar a presença e as diversas contribuições do negro na história e cultura sul-riograndense. Seus exemplos consideram, entre outros argumentos, os ritmos musicais e as danças de matriz africana incorporadas ao cenário latino-americano, assim como a literatura através de autores e personagens presentes no imaginário popular. Observa-se o esforço em ressaltar o quanto a “sociedade sulina [é] tão expressivamente multiétnica e pluricultural” (Silveira, 1993, p. 58), apesar do sufocamento observado “pelos mil braços-polvo da discriminação racial” (Silveira, 1993, p. 56).

Tal ênfase evidencia-se como necessária quando, na mesma publicação, é chamada a atenção para o imponente painel da Sala de Reuniões do Palácio Piratini, sede do governo estadual, pintado na década de 50 por Aldo Locatelli, sobre a formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul, onde não constam negros. “Não foi esquecimento, meus senhores. O Rio Grande do Sul não conheceu a escravidão” – afirma o responsável pelo acompanhamento dos visitantes ao prédio – “São poucos os negros no nosso Estado, e eles vieram para aqui mais tarde, depois dos imigrantes”, conforme uma situação relatada por Mário Maestri (1993, p. 145-146). Esse discurso, ainda que desprovido de qualquer embasamento histórico (e tampouco empírico), realça o apagamento recorrente do negro no imaginário hegemônico difundido no sul do país.

Nesse sentido, *Bandone do Caverá* propõe um itinerário pela memória do sujeito



lírico, que retoma a vida do protagonista, cruzando a vivência familiar com a história oficial. Ronald Augusto, organizador da obra reunida de Oliveira Silveira, observa que o “poeta entendia sua obra como algo em processo, e por essa razão se mantinha em permanente estado de revisão e reformulação de seus poemas, fossem inéditos ou já publicados” (Augusto, 2012, p. 20). Assim, há o trabalho contínuo de um artífice da palavra, buscando no ato da escrita o registro de uma memória a ser resgatada e valorizada.

A personagem: homem negro, músico e gaúcho

Nos versos que abrem *Bandone do Caverá*, “Dedos magros, dedos negros / nas teclas do *bandoneón*” (Silveira, 2012, p. 37), é apresentado o protagonista através da extremidade das mãos que manejam o instrumento musical. Antes de quaisquer outros aspectos, o leitor depara-se com o músico negro de vida simples. O recurso metonímico permanece na segunda estrofe, com os versos “Mão escura em teclas alvas, / baixos brancos de botão” (Silveira, 2012, p. 37), que ressaltam a cor da pele em contraste com o instrumento. A partir deste princípio, evocado pela perspectiva da memória do sujeito lírico que recorda a infância, o poema propõe a construção de um herói, enquanto referência positiva de homem negro, músico e gaúcho:

Bandone, doce instrumento
Desde que um dia te ouvi
Enchendo de sons bonitos
Minha vida de guri

Bandone ninando a infância,
embalando a adolescência
a madureza, a velhice
e as noites da querência (Silveira, 2012, p. 39).

A lembrança do som do instrumento, no poema, funciona para o sujeito lírico como um estopim, que associa a música às memórias da vida no campo em um outro tempo, oferecendo prazer a todas as idades. O variado repertório musical, expresso na primeira seção do poema, apresenta Adauto Ferreira como um excelente músico, corroborado pelos epítetos que o definem ao longo do poema, como “negro tocador de *bandoneón*” (Silveira, 2012, p. 39) e “Bruxo campeiro do som” (Silveira, 2012, p. 37), dando à sua figura contornos, além de especiais, mágicos em virtude do seu talento. São nove estrofes que enumeram a variedade de ritmos tocados: rancheira, vaneira, samba, boleros, rumbas, congas, tangos, milongas, marcha, baião, choro, valsa, polca, xote, fox-trote e bugio, e que ainda dão destaque a algumas canções consagradas. Entre danças e músicas, quase todos têm em comum o fato de serem adaptados, muitas vezes, incorporando elementos locais.

Outro fato digno de nota é que a variedade demonstra não só a qualidade do músico, mas também o amplo conhecimento musical dele. Não há nada, no poema, que sugira o acesso a uma educação musical formal, o que não quer dizer que ele não tenha tido. Além disso, o poema ressalta a sua habilidade na percepção musical – “E a música que chegava



/ Até os ouvidos do Adauto / De vereda ele floreava / Ou já tocava no ato (Silveira, 2012, p. 42) – e como multi-instrumentista: “Também coçava as bordonas / duma guitarra campeira / e tocava uma cordiona / de dois baixos e uma hileira” (Silveira, 2012, p. 38).

Contudo, o que marca essa relação entre Adauto e a música é a mistura, sobreposição e contribuição da sensibilidade do negro, quando toca a “vaneira afro-cubana / e o samba afro-brasileiro”, as “vozes castelhanas de tambores africanos” e o “tango de traço negroide / envolto noutra roupagem” (Silveira, 2012, p. 37). O caldo cultural, formado pelo encontro de diferentes contribuições musicais, também é representado pelo próprio bandone, instrumento de origem alemã, difundido na região do rio da Prata e adotado por Adauto Ferreira: “Bandone do seu Adauto, / meio alemão, castelhano, / meio Brasil / meio Plata, gauchesco e africano” (Silveira, 2012, p. 37). Nesse sentido, o poema sugere a reivindicação de pertencimento do negro na cultura gauchesca, recorrentemente alijado de visibilidade no discurso sobre a sua presença e contribuição. Zilá Bernd, em um texto sobre Oliveira Silveira, destaca a valorização que o autor faz da cultura afro-brasileira, em uma busca por uma identidade afro-gaúcha, resgatando “elementos da presença negra – ocultada pela historiografia oficial – no sul do país” (Bernd, 2011, p. 113).

Ao final, reconhecer e valorizar essa participação como uma riqueza cultural indica a amplitude de um talento que expressa ao mesmo tempo os “ecos que berram xucros” (Silveira, 2012, p. 38) e a “arte fina da campanha / bandoneada e enegrecida” (Silveira, 2012, p. 52), “enchendo de sons bonitos / minha vida de guri” (Silveira, 2012, p. 39). A musicalidade escutada na infância e adolescência foi marcante para o eu-lírico que agora rememora, ao ponto de fazer um poema para homenagear o tio. Cuti, ao criticar o modo como a literatura brasileira (e branca) retratou o negro por muito tempo, destaca que “tais personagens não têm história, não têm parentes, surgem como se tivessem origem no nada” (Cuti, 2010, p. 89). A voz do poeta que escreve deve, de certa forma, ao músico essa herança.

Para contar a história de Adauto Ferreira – e, por conseguinte, do próprio sujeito lírico – *Bandone do Caverá* apresenta a pequena propriedade rural da família, na Serra do Caverá, cercada pela “Velha estância da Soteia / grande estância do Recreio / [e] a estância de São José” (Silveira, 2012, p. 41). A imponentia das demais propriedades em volta contrasta com o diminutivo afetoso atribuído ao “Rincão dos Ferreira / chamado de “Invernadinha” (Silveira, 2012, p. 41). O território familiar, nesse sentido, coloca-se como simbólico a expressar a resistência como cultura de subsistência, em oposição aos grandes proprietários. Naquela localidade do interior, em um tempo longínquo, já se revelavam as marcas de distância do poder aquisitivo das diferentes classes sociais:

Na campanha do Rosário
Roncava o velho fordeco.
O pobre anda a cavalo
E algum rico em teco-teco (Silveira, 2012, p. 41).

A pobreza apontada na campanha, ainda que indicasse hábitos simples mantidos



pelo trabalho pesado, permitia, conforme o poema, às pessoas andarem a cavalo e poderem deixar umas sesmarias “pra os filhos terem guarida” (Silveira, 2012, p. 40), o que corrobora a fartura como elemento de valorização da vida no interior. O sustento da família dos Ferreira deriva do trabalho direto com as atividades agrícola e pecuária, no campo próprio e a serviço dos vizinhos, mas também como carreteiros e costureiras, o que garantia a autonomia financeira: “A máquina de costura / Tão precioso equipamento / Pra gente que a Escravatura / Soltou no mundo e no tempo” (Silveira, 2012, p. 44). Nessa passagem, o poema valoriza a posse do equipamento que permite – especialmente às mulheres – prestar serviços à comunidade, ao mesmo tempo em que ressalta, por contraste, a memória – ainda próxima – dos tempos de exploração da dignidade humana das pessoas negras escravizadas.

É nesse contexto que se apresenta a formação do jovem Aauto, a partir de quando a família “foi morar na Invernadinha / entre a lida das estâncias, / planta e bicho no campinho, bandone pras contradanças” (Silveira, 2012, p. 42). Apresentar a personagem também compreende recorrer não apenas à imagem do homem adulto retomado da infância do sujeito lírico, mas também retroceder até a infância do protagonista, como que registrando pelo discurso poético uma memória familiar:

Estância, criação de gado,
E aquele guri poleango
Que uma noite foi roubado
Para tocar num fandango

Pelo de África, a lo largo,
E um jeito de angola-congo,
Cresceu tomando uns amargos
Numa cuia de Porongo (Silveira, 2012, p. 39).

A música coloca-se desde cedo para Aauto não apenas como expressão de um “precioso bem de família” (Silveira, 2012, p. 67), mas como um recurso para complemento de renda. A vida na estância, o fandango – em referência aos bailes animados pela música tradicional gaúcha – e o chimarrão – a bebida amarga de origem indígena servida na cuia de porongo – afirmam o arraigamento da formação de Aauto à cultura gauchesca. Ao descrevê-lo, contudo, o sujeito lírico não deixa de apontar os traços fenotípicos como pessoa negra, seja pela referência aos cabelos comuns aos descendentes de etnias africanas, seja pelo seu jeito de “angola-congo”. O *jeito*, que indica a sua postura em expressar-se na relação com o mundo, supõe-se alinhado com a de Oliveira Silveira na medida em que, conforme Ronald Augusto (2012), o autor se percebia filiado às raízes africanas na vertente banta (área angola-congo-zairense). Logo, seu jeito de angola-congo indicado pelo poema manifesta seu vínculo com as raízes africanas de seus antepassados, para além dos seus aspectos físicos.

O poema, ainda, refere-se à cor da pele do menino a partir da associação com a pelagem da raça bovina *polled angus*, predominantemente preta, expressa pelo sujeito



lírico de modo aportuguesado, próximo da fala popular. Assim, aquilo que se constitui como reprodução de expressões com conotações racistas naturalizadas pelo uso ao longo do tempo não é escamoteado na poesia de Oliveira Silveira, mas registrado na reconstituição da memória. Como o poema constata adiante, nas lembranças da voz de enunciação diante do abandono campestre ao encarar o presente, “faltou a voz que dissesse / a beleza de ser negro” (Silveira, 2012, p. 51). Portanto, o próprio poema, ao se dispor a percorrer a história de Adauto Ferreira, passa a valorizar o coletivo de pessoas negras, seja a família, com a enumeração de seus irmãos e sobrinhos, sejam os músicos parceiros - responsáveis pelo “Som da negrada no ar. / Dava gosto de ouvir / E dava no que pensar (Silveira, 2012, p. 48) – que constituíam expressão cultural fundamental e legítima daquela comunidade.

Memórias ancestrais

Adauto Ferreira testemunha, de modo similar ao Blau Nunes, “genuíno tipo – crioulo – rio-grandense” dos *Contos Gauchescos* de João Simões Lopes Neto (1998, p. 16), a própria história em contraponto à história oficial. O poema resgata, na infância de Adauto, a memória dos versos “*Amanhã se deus quisé / João Francisco e a muié*” (Silveira, 2012, p. 40, grifo do autor), referindo-se ao cumprimento jocoso da época (Axt, 2021, p. 73) a respeito dos abusos da autoridade militar do Coronel João Francisco Pereira de Souza na região, a partir do Quartel do Cati, localizado na divisa entre os municípios de Sant’Anna do Livramento e Quaraí, próximo à fronteira entre o Brasil e o Uruguai.

O poema também rememora a adolescência de Adauto marcada pelo “alvorço da gauchada / nas tropelias da guerra” (Silveira, 2012, p. 40) ao referir-se à guerra civil entre chimangos e maragatos em 1923, mencionando lideranças dos dois lados do conflito, o legalista Flores da Cunha e o oposicionista Honório Lemes, ambos nascidos e, à época, residentes na região da campanha:

E o Honório na Soteia,
decerto noutras estâncias,
juntando tesoura velha
pra fazer ponta de lança...

Dona Calistra emprestou
um retrato original
que nunca mais retornou
e era do general (Silveira, 2012, p. 40).

A proximidade de Adauto com os acontecimentos históricos é expressa nos versos em que o general Honório Lemes, o “Leão do Caverá”, é localizado na Estância da Soteia, vizinha do Rincão dos Ferreira, onde o pai de Adauto trabalhava como capataz (Silveira, 2012, p. 39). O registro em fotografia original do general, mantido pela família como recordação – ou homenagem? – todavia, é extraviado. Dona Calistra, mencionada pela primeira vez no poema nesta passagem, mais tarde é apresentada como a esposa de Adauto Ferreira, sugerindo longa passagem do tempo entre os acontecimentos que



envolvem o registro do “retrato original” e sua perda. Ao mesmo tempo, a perda do retrato adquire contornos anedóticos, uma vez que não restam provas desse contato entre os Ferreira e a figura histórica.

Assim, o poema assinala a passagem do tempo indicando acontecimentos históricos ao longo do século XX como a guerra na Europa, os governos do presidente Getúlio Vargas, a ditadura dos militares gerais, o fiasco da estrada transamazônica, a construção da usina atômica de Angra dos Reis e da Usina Hidrelétrica de Itaipu, mas também as mudanças vividas na região, desde a presença de ônibus e caminhões, o veneno em lavouras de soja e em mananciais, até a chegada da luz elétrica e da televisão, que contribuem para o êxodo rural (Silveira, 2012, p. 50-51). Dessa forma, contrapõe-se a história oficial aos tempos imemoriais da infância, que se apresentam como parte de um passado longínquo, por vezes idealizado, com tom bucólico e nostálgico:

Interiores do Rosário
Na solidão da campanha.
Tempos até legendários
Embora filhos da manha (Silveira, 2012, p. 39).

Sobre aqueles tempos, “até legendários”, quando no arroio Caverá “inda havia dourado” e o Adauto “buscava às vezes capincho / no Banhado dos Escuros” (Silveira, 2012, p. 42), é que a memória da infância apura, no exemplo do protagonista, valores para a formação do homem e do gaúcho. Daquela época, enaltecida pelo sujeito lírico, é reconstituído o convívio familiar, que ressalta a experiência comunitária e a herança cultural. Assim, o poema percorre o registro de uma memória familiar desde a mudança do casal Martina e Zacarias com quatro dos cinco filhos para a “Invernadinha”, até arrolar os filhos e sobrinhos de Adauto Ferreira, ao longo de três gerações.

Inclusive, o talento musical do bandoneonista não é apresentado como manifestação excepcional do indivíduo, mas como marca familiar: “Dom que decerto já vinha / do tempo antigo ancestral” (Silveira, 2012, p. 46). Tanto os irmãos de Adauto quanto seus sobrinhos revelam intimidade com algum instrumento, com o canto ou a dança, de modo que a expressão artística daquela antiga reunião familiar parece oferecer a receita de vida feliz na campanha: “Pra aguentar barbaridades / – benzida, chá e simpatia, / toques do Adauto, saudades, / trabalho, baile e alegria” (Silveira, 2012, p. 48). Assim, a música – “[...] quase / que nem um mal de família” e “precioso bem de família” (Silveira, 2012, p. 46) – cumpre um papel central no vínculo afetivo entre os parentes e para a reconstituição das recordações de um passado perdido no tempo.

Nessa disposição em lançar esse olhar para a história, *Bandone do Caverá* nomeia os outros músicos que acompanhavam Adauto quando, no sábado, “Deixava a dona Calistra / e ia ganhar uns cobres / em baile de gente rica, / de negro ou de branco pobre” (Silveira, 2012, p. 45): Hector Paez, seu Cleto, Guarani, Gelson, Zequinha. E a memória do “Caverá recanto bruto / de musical aconchego / nesse Rosário reduto / de tanto músico negro” (Silveira, 2012, p. 48) também recupera para a história outros nomes talentosos



daquele tempo: seu Justo, o mulato Conceição, o Ladi, o grande Jota Amaral e o Birico. Já o repentista Ataliba, mencionado no poema, igualmente homenageado nesta reconstituição histórica, cumpre um papel importante ao lado do sujeito lírico neste processo quando, “em tom de trova campeira / relembra o Adauto na lida / de corredor de carreira” (Silveira, 2012, p. 43), também cantando a vida do músico, pela perspectiva do amigo que lhe foi contemporâneo.

Há uma presença crescente da importância da música ao longo do poema, que passa a mediar as relações familiares e comunitárias. A evocação da memória sobre o músico, inclusive, chega a adquirir, ao longo do poema, contornos sobrenaturais: “O negro Adauto Ferreira / tinha um jeito de tocar / que enfeitiçava primeiro / e matava devagar” (Silveira, 2012, p. 49). É atribuído ao toque mágico desse “bruxo campeiro do som” não apenas o poder de emocionar em enterros, mas de levar paz a casas mal-assombradas e alívio de almas penadas, em que até entidades folclóricas como o *lobisome*, a *Veia Bruxa* e o *negrinho do Pastoreio* paravam para escutar o bandone. O poema então levanta o questionamento, como se feito por gente alheia à família e à comunidade de músicos: “– Que diabo de bruxaria / têm esses negros por dentro / pra tirarem melodia / de tudo quanto é instrumento?” (Silveira, 2012, p. 49). Assim, o elemento fantástico atribuído à música confunde-se com a memória histórica e familiar, ampliando a experiência de infância com os “causos” do interior, tão comuns no imaginário popular.

Contudo, predomina em *Bandone do Caverá* a perspectiva do sujeito lírico que recorda a sua infância, em que a figura de Adauto Ferreira é apresentada pelas suas ações, seu exemplo de vida e seu talento musical. O único momento do poema em que se dá a voz ao protagonista é justamente quando “ensinava que a vaidade / entre músicos não rende. / Cada um toca o que sabe / e o que menos sabe, aprende” (Silveira, 2012, p. 46). Esse exemplo fortalece a perspectiva da sabedoria do homem simples da campanha, que é lembrado e valorizado pelo sujeito lírico – no presente da enunciação – e promove – aos leitores do futuro – uma referência positiva de negro, gaúcho, trabalhador, valoroso, comprometido com a família e com a sua comunidade:

Trabalho cooperativo
E campo sem divisórias.
Costume velho ainda vivo:
Quilombos da nossa história (Silveira, 2012, p. 41).

Ao valorizar a relação entre os músicos locais daquele tempo, o sujeito lírico associa aquele modo de vida com o quilombo, enquanto espaço acolhedor de pessoas negras e símbolo de resistência ao processo de escravidão no Brasil. Desde sua origem, os quilombos ou mocambos são vistos como um espaço familiar, seguro e de iguais, em que a preservação de práticas culturais coloca-se como tão importante quanto uma ideia geral (e amplamente difundida) de um espaço de proteção para guerra. No entanto, os “quilombos da nossa história”, em *Bandone do Caverá*, não remetem somente a um lugar, mas a um costume “velho e ainda vivo”, o do trabalho cooperativo no campo sem divisórias,



como símbolo de uma vivência de partilha em comunidade. Nos versos abaixo, vemos isso:

E na música ainda fica
Um pouco do negro Adauto
[...]

Ficou a saudade dela
E a própria música fica
No laraíá duma goela,
No assobio dum bico

Fica a marca dessas marcas
Que ele tocou no rincão
Gravada naquela tarca
Do ouvido e do coração (Silveira, 2012, p. 52).

A tarca, enquanto objeto qualquer usado para pequenos cortes que marcam uma contagem na lida de campo, adquire em *Bandone do Caverá* sentidos metafóricos, pois não há quaisquer outros registros daquele som, ou ao menos mais significativos, do que um cantarolar e um assobio que marcam o ouvido e o coração, junto com a saudade de quem viveu aquele tempo. A permanência da memória não se dá pelo registro oficial da história, mas pelas recordações familiares vividas e contadas, assim como pelas manifestações artísticas ameaçadas pelo tempo. Parece ser nesse sentido que Luís Augusto Fischer (1998, p. 120) reconhece, na poesia de Oliveira Silveira, um passado gaúcho cantado ao reverso, reafirmando o que a historiografia tradicional costuma obscurecer, a respeito da presença dos negros no estado. Sem deixar de reprisar a paisagem regional ou elementos históricos, ainda que de forma crítica, as composições líricas de Oliveira Silveira, quando se voltam para a identidade do negro gaúcho (como em *Décima do negro peão*, de 1974 ou *Pelo escuro: poemas afro-gaúchos*, de 1977), não abrem mão de reverenciar a cultura local enquanto reivindicam o legítimo pertencimento e a fundamental contribuição dos negros na construção histórica do gaúcho.

Contudo, quando o sujeito lírico aponta que “Esse rincão dos parentes / era esses cerros aí” (Silveira, 2012, p. 40), já indica a referência a um passado que não existe mais, em que “Ficou tapera a morada [...]” e “Dos velhos troncos escuros / hoje bem pouco restou” (Silveira, 2012, p. 51). O poema encerra contrapondo os “miles de watts de som” (Silveira, 2012, p. 53) que animam os bailes de hoje, cuja reprodução de faixas musicais dispensa a presença do artista, à falta do *bandoneón* de Adauto, justamente pelo conjunto de memórias e vivências evocadas pela presença do instrumentista e da execução de sua música. Assim, o êxodo rural resultou no abandono da casa e no fim daquele modo de vida simples mas feliz, recordado pelo olhar da vivência da criança que cresceu e expressa a sua saudade em canto poético.

Considerações finais

A reescrita da História passa não só pelos esquecidos, mas também pelos afetos.



Adauto provavelmente não realizou nenhum feito heróico e/ou histórico, tal como os grandes vultos: Zumbi, Nzinga, Luiz Gama, Maria Firmina, entre outros. O músico do interior do Rio Grande do Sul, entretanto, merece igualmente ter a sua vida louvada pelo que realizou em sua comunidade, valorizando o homem comum, dedicado à família, trabalhador do campo e dotado de talento musical. Dessa forma, o poema de Oliveira Silveira reivindica o pertencimento dessa personagem tanto à negritude quanto à cultura gaúcha, buscando essa síntese que retoma elementos recorrentes em sua obra.

Em *Bandone do Caverá*, para além da família do protagonista e da história vivenciada, é incorporado também o legado do músico. Assim, o poema de Oliveira Silveira reivindica a visibilidade e o reconhecimento da presença negra na cultura regional por meio da composição do gaúcho da campanha, trabalhador rural de vida simples, em comunhão com a natureza, com a comunidade e com as expressões culturais difundidas no meio, como a música gauchesca.

Ao resgatar essas memórias, que são de ordem familiar, mas se estendem à apresentação do negro gaúcho em geral, o poema afirma essa participação na formação do estado nas suas diversas dimensões – em especial, na dimensão econômica e cultural. Tais elementos expressam, em consonância com demais textos associados à literatura afro-brasileira, a importância da memória e da ancestralidade ao propiciar o resgate e o enaltecimento da presença do negro nos diversos espaços e momentos da formação cultural brasileira.

Referências

ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado**: Literatura Brasileira Contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

AUGUSTO, Ronald. Oliveira Silveira, a palavra está firme – poesia reunida. In: SILVEIRA, Oliveira. **Obra reunida**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2012. p. 17-34.

AXT, Gunter. Ordem e terror limite: a cidadela do Catí na fronteira do Brasil com o Uruguai, entre 1896 e 1909. **Cadernos do Lepaarq**, v. XVIII, n. 35, p. 57-81, Jan.-Jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/view/18713>. Acesso em: 20 jan. 2022.

BERND, Zilá. Oliveira Silveira. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. v.2. p. 111-123.

CANDIDO, Antonio. **A Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. **Um passado pela frente**: poesia gaúcha ontem e hoje. 2 ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.



ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. **Dicionário de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

JUVENAL, Amaro. **Antonio Chimango e outros textos**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos & Lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

MAESTRI, Mário. Em terra de branco, não tem lugar pra negro. *In*: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (org.). **Nós, os gaúchos**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993. p. 145-147.

PORTUGAL, Francisco Salinas. **O Texto nas margens**: Ensaio de literaturas em língua portuguesa. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SILVEIRA, Oliveira. **Obra reunida**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2012.

SILVEIRA, Oliveira. Nós, os negros. *In*: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (org.). **Nós, os gaúchos**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993. p. 55-58.

SILVESTRIN, Ricardo. Sem gravata. *In*: AUGUSTO, Ronald (org.). **Oliveira Silveira**: breve fortuna crítico-afetiva. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2022. p. 61-64.

NOTAS DE AUTORIA

Pablo Lemos Berned (pablo.berned@uffs.edu.br) é professor de Teoria da Literatura e de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS - campus Cerro Largo, RS). Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É vinculado ao Grupo de Pesquisa Trânsitos Literários e atualmente coordena o Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Letras (NIEL).

Demétrio Alves Paz (demetrio.paz@uffs.edu.br) é professor de Teoria da Literatura e de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS - campus Cerro Largo, RS). Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS (2011) e possui Pós-Doutorado em Letras pela UFRGS (2015). É vinculado ao Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Letras (NIEL) e atualmente coordena o Grupo de Pesquisa Trânsitos Literários.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

Pablo Lemos Berned; Demétrio Alves Paz. Bandone do Caverá: a memória como identidade e homenagem. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-14, 2025.

Contribuição de autoria

Pablo Lemos Berned: corresponsável pela concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação e discussão de resultados.

Demétrio Alves Paz: corresponsável pela concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação e discussão de resultados.



Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 28/02/2025

Revisões requeridas em: 29/04/2025

Aprovado em: 03/08/2025

Publicado em: 18/08/2025

