

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DANIEL STRINGINI DA ROSA

**DO *CANTO DA GENTE* (OS TÁPES, 1971) AO *CANTO POLITIZADO*: memória e política na
constituição de uma *música popular do sul***

Porto Alegre

2016

DANIEL STRINGINI DA ROSA

DO CANTO DA GENTE (OS TÁPES, 1971) AO CANTO POLITIZADO: memória e política na constituição de uma *música popular do sul*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientador: Profº Drº Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

Abril de 2016

AGRADECIMENTOS

Ao professor dr. Reginaldo Gil Braga, pelas orientações sempre atentas e observações inspiradoras;

Aos colegas Rafael, Paloma, Oscar, Pedro, Ivan, Juan, pela amizade e pelo constante trabalho coletivo;

Aos demais colegas do *Etnomus*, *GEM*, e Programa de Pós-graduação em Música;

À professora dr^a Maria Elizabeth Lucas, pelas relevantes considerações etnomusicológicas ao longo do mestrado;

À professora dr^a Marília Albornoz Stein e à professora dr^a Luciana Del Ben, pelas pertinentes observações no processo de construção dessa dissertação;

Aos interlocutores, por compartilharem comigo memórias, histórias, *sons do presente e do passado*; pela receptividade e abertura de me receberem em suas casas, em momentos de seus dias e de suas apresentações musicais; e aos demais colaboradores: Otacílio Meirelles, Claudio Garcia e Ercília, Darcy Pacheco, Zezé, Maria Enildes, Norton Correa, Tuio (José Arthur Rebello), Silvio Rebello, Claunir Garcia, Airton Madeira, Carlos Garcia, Cátia, Ubiratan Carlos Gomes (Bira), Martin Coplas e Marli, Rafael Koller, Francisco Koller, Vilimar, José Machado Leal (grupo Muuripás), Paulo Cesar Oliveira (grupo Gralha Azul), Marcelo Muniz (grupo Engenho), Marcelo (Quinteto Violado), Giancarlo Borba, Pedro Munhoz, Hector Rojas, Duglas Bessa, Cristiano Nunes (grupo Trilhos), Ciro Ferreira, Kátia Teixeira;

À Maria Luiza e Marcio, da Casa de Cultura de Tapes;

Ao Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, pelo acesso aos materiais discográficos;

À Jose, pela leitura dedicada e por toda força, sempre;

À Ana, pela sabedoria e grandeza, e a todos demais familiares;

À Bethania, por compartilhar a vida e o amor e as observações antropológicas;

À CAPES, pelo auxílio no desenvolvimento dessa pesquisa.

RESUMO

Este estudo etnomusicológico tem por objetivo examinar a constituição de uma *música popular do sul* do Brasil a partir da trajetória dos Tápes, grupo criado em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, e atuante no período entre o começo da década de 1970 e o final da década de 1980. Pretendo problematizar esse passado musical e suas reverberações em atuais músicos do Estado. Focalizando nas narrativas musicais e nos discursos sobre música, busco evidenciar a agência dos atores sociais e os significados atribuídos a esse fazer sonoro local como um espaço de negociações, e cuja noção de *politização* opera como um signo expressivo, delineado desde uma *cultura de esquerda*. Através das inserções em campo, das interlocuções com músicos *do passado* e *do presente*, do contato com acervos e gravações, pretendo discutir memória e política como duas dimensões emergentes nesses diálogos. Do *Canto da Gente*, projeto de disco e espetáculo dos Tápes, aos atuais *cantos politizados*, apontados por perspectivas *insider*, transversalizo passado/presente, e sugiro memória e política enquanto *nexos*, como proposto pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia, indicados por esse fazer sonoro musical. A noção de *música popular do sul* remete ao projeto da Marcus Pereira Discos, na década de 1970, no Brasil, condicionante para o desdobramento da trajetória dos Tápes e demais continuadores de um modo de performatizar a música popular.

Palavras-chave: Música popular: RS; Os Tápes; Memória e política; Etnomusicologia

ABSTRACT

This ethnomusicological study aims to examine the constitution of a popular music in southern Brazil from the trajectory of Os Tápes, a group created in a country town of Rio Grande do Sul, and active in the period between the early 1970s and end of the 1980s. My research proposal is to problematize this musical past and its reverberations in current musicians from the state of Rio Grande do Sul. Focusing on the musical narratives and discourses about music, I seek to highlight the agency of social actors and the meanings attributed to this local musical practice as a space for negotiations, and whose notion of politicization operates as an expressive sign, outlined from a leftwing culture. Through field researches, dialogues with musicians from the past and present, and the contact with collections and recordings, I intend to discuss memory and politics as two emerging dimensions in these dialogues. From Canto da Gente, a disc project and a concert of Os Tápes, to the current politicized chants, pointed for an insider's perspectives, I mainstream past/present, and suggest memory and politics while nexuses, as proposed by the ethnomusicologist Kwabena Nketia, indicated by this sound and musical practicing. The notion of popular southern music refers to Marcus Pereira Discos project in the 1970s, in Brazil, a conditioning factor for the unfolding of Os Tápes' trajectory and other heirs of a way to performatize the popular music.

Keywords: Popular music: RS; Os Tápes; Memory and politics; Ethnomusicology

LISTA DE FAIXAS DO CD

Faixa 1 – Dança da lagoa do sol – tema instrumental, os Tápes. Disco Canto da Gente, 1975.....	32
Faixa 2 – Virgenes del Sol, de Moisés Vivanco, instrumental. Disco Os Tápes, 1982.....	37
Faixa 3 – El condor pasa, de Daniel Alomia Robles. Disco Os Tápes, 1982.....	37
Faixa 4 – Canção da terra, Pedro Munhoz. Disco Cantigas de andar só, 2002.....	48
Faixa 5 – Elegia para um homem na luta pela terra. Giancarlo Borba. Disco Milongador, 2013.....	52
Faixa 6 – Canto da gente, os Tápes. Disco Canto da Gente, 1975.....	58
Faixa 7 – Olegário. Disco Os Tápes, 1980.....	61
Faixa 8 – Negro da gaita, Cesar Passarinho. Disco da 7ª Califórnia da Canção Nativa, 1977.....	61
Faixa 9– Canto operário, Duo em Preto e Branco. Disco Canto Operário, 1985.....	63
Faixa 10 – Os contatos imediatos de terceiro mundo, Giancarlo Borba. Gravação de campo, 2015.....	65
Faixa 11 – Pajarillo Verde, Hector Rojas. Gravação de campo, 2015.....	66
Faixa 12 - Fala de Claudio, show dos Tápes no teatro do <i>IPE</i> (Instituto da Previdência do Estado), Porto Alegre, 1982, digitalizado em campo.....	69
Faixa 13– Pedro Guará, os Tápes. Disco Canto da Gente, 1975.....	76
Faixa 14 – Quem tem coragem? Pedro Munhoz. Disco Coletânea 2.....	77
Faixa 15 – Procição dos Retirantes, Pedro Munhoz. Disco do <i>1º Festival Nacional da Agrária: Canções que abraçam os sonhos</i> , 1999.....	78
Faixa 16 – Trecho do espetáculo Americanto, os Tápes, 1978, digitalizado em campo.....	79
Faixa 17 – Continente Americano, os Tápes. Disco Canto da Gente, 1975.....	96
Faixa 18– Peão Velho, os Tápes. Disco da 2ª edição do festival Califórnia da Canção Nativa, 1972.....	99
Faixa 19 – Gauchê, os Tápes. Disco Canto da Gente, 1975.....	104
Faixa 20 – Bugio, instrumental, os Tápes. 4º volume da série Música Popular do Sul, 1975.....	109
Faixa 21 - Pupunri de danças gaúchas, os Tápes. 4º volume da série Música Popular do Sul, 1975.....	109
Faixa 22 – Cantigas de Quicumbi, os Tápes, gravação de show, Santo Augusto, RS, 1981.....	110

Faixa 23 – Olegário, trecho instrumental. Disco Os Tápes, 1982.....	111
Faixa 24 – Barqueiro, os Tápes. Disco Canto da Gente, 1975.....	112
Faixa 25 – Tema do sabiá, instrumental. Disco Os Tápes, 1982.....	112

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz do <i>Concierto de Música Social</i> , Colômbia.....	13
Figura 2 – Cartaz do <i>Encuentro de la Canción Social de Latinoamérica y el Caribe</i> , Argentina.....	13
Figura 3 – Cartaz do <i>Pré-Festival de la Canción Universitária</i> , Bolívia.....	13
Figura 4 – Folheto do espetáculo <i>Canto da Gente</i> , 1972, acervo Casa de Cultura de Tapes.....	24
Figura 5 – Apresentação dos Tápes na 2ª edição do festival Califórnia da Canção Nativa, 1972.....	27
Figura 6 – Folheto do espetáculo <i>Americanto</i> , 1978, acervo Casa de Cultura de Tapes.....	28
Figura 7 – Folheto do espetáculo <i>Americanto</i> , 1978, acervo Casa de Cultura de Tapes.....	28
Figura 8 – Folheto do espetáculo <i>Americanto</i> , 1978, acervo Casa de Cultura de Tapes.....	29
Figura 9 - Jornal Última Hora, 8/9 novembro, RJ, 1975, acervo Claudio Garcia.....	31
Figura 10 – Jornal Folha da Tarde, 18 de fevereiro, 1974, acervo Casa de Cultura de Tapes.....	32
Figura 11 – Capa do disco <i>Música Popular do Sul 1</i> , 1975, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	33
Figura 12 – Capa do disco <i>Música Popular do Sul 2</i> , 1975, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	33
Figura 13 – Capa do disco <i>Música Popular do Sul 3</i> , 1975, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	33
Figura 14 – Capa do disco <i>Música Popular do Sul 4</i> , 1975, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	33
Figura 15 – Capa do disco <i>Canto da Gente</i> , os Tápes, 1975, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	34
Figura 16 – Capa do disco <i>Não tá morto quem peleia</i> , os Tápes, 1980, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	34
Figura 17 – Capa do disco <i>Os Tápes</i> , os Tápes, 1982, acervo Instituto Gaúcho de Tradições e Folclore, Porto Alegre.....	35
Figura 18 – Capa do disco do grupo Acaba, <i>Cantadores do Pantanal</i> , 1979, blog 300discos.wordpress.com	36
Figura 19 – Capa do disco <i>Música Regional do Brasil</i> , 1980, blog 300discos.wordpress.com	36
Figura 20 - Capa do disco do grupo Zambo, <i>Bahia</i> , 1976, blog 300discos.wordpress.com	36

Figura 21 – Ensaio no teatro local, cidade de Tapes, acervo Claudio Garcia.....	37
Figura 22 – Ensaio no teatro local, cidade de Tapes, acervo Claudio Garcia.....	37
Figura 23 – Folheto Marcus Pereira Discos, <i>Discos que a crítica nacional premiou</i> , 1975.....	40
Figura 24 – Capa disco de Martin Coplas, <i>E o verbo se fez índio</i> , 1998, digitalização em campo...41	
Figura 25 – Capa disco de Martin Coplas, <i>Missa da Terra sem Males</i> , 2002, digitalização em campo.....	41
Figura 26 – Capa do disco de Martin Coplas, <i>Hermano Americano</i> , Martin Coplas, 1979, digitalização em campo.....	42
Figura 27 – Capa do disco do Duo em preto e branco, <i>Canto Operário</i> , 1985, digitalização em campo.....	43
Figura 28 – Folheto presente no disco <i>Não tá morto quem peleia</i> , os Tápés, 1980.....	45
Figura 29 – Cartaz de show dos Tápés, beira da Lagoa dos Patos, RS, 1981/2.....	46
Figura 30 – Pedro Munhoz, Porto Alegre, retirado do Dvd com sua obra.....	50
Figura 31 – Pedro Munhoz em Santa Maria, retirado do Dvd com sua obra.....	50
Figura 32 - Casa de Cultura de Tapes, espaço dedicado aos Tápés, 2014.....	51
Figura 33 – Capa interna do disco <i>Milongador</i> (2013), de Giancarlo Borba.....	53
Figura 34 – Jornal Última Hora, 21/22 de agosto, 1976, RJ, acervo Claudio Garcia.....	83
Figura 35 – Capa do disco de Giancarlo Borba, <i>Milongador</i> , 2013, digitalização em campo.....	89
Figura 36 – Jornal Folha da Manhã, 18 de julho, 1977, acervo Claudio Garcia.....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. “São canções que carretiam lembranças distantes, ou rememoram acontecimentos recentes”: delineando esse fazer musical local a partir da trajetória dos Tápes.....	23
1.1 “Foi ali que se pode conhecer as canções de Violeta Parra, Victor Jara, Daniel Viglietti”: trânsitos sonoro-musicais e o caso do teatro em Tapes.....	36
1.2 “[...] na medida em que a democratização também seja dos tons e da melodia...um povo vai ser sempre forte”: o <i>indígena</i> , o <i>negro</i> , o <i>operário</i> e <i>outros</i> nas narrativas sonoras.....	43
2. “[Canto Operário] hoje, é um disco que tem muito respeito por esse pessoal mais novo, de esquerda”: minhas interlocuções com o passado e com o presente.....	48
3 “Enquanto os agentes da censura vigiavam a mídia, os espetáculos mais interessantes e relevantes aconteciam longe dela”: a <i>dimensão política</i>.....	70
3.1 “Havia muitos simbolismos por conta da ditadura”: a agência dos atores sociais nesse fazer local.....	80
3.2 “Canto o canto da gente”: os processos de <i>politização</i> da <i>música tradicional</i> e do <i>folclore</i>	82
3.3 “Quantas histórias os Tápes unem em El condor pasa”: diálogos sonoros em torno de uma ideia de <i>América Latina</i>	87
3.4. <i>Música para escuchar</i> : espaços significativos, espetáculos e audiência.....	89
3.5 “Uma postura claramente política diante da arte”: <i>fazer sonoro</i> como <i>mediação cultural</i> ?.....	94
4 Reminiscências cantadas/contadas: discursos em torno da memória.....	98
4.1 “Quem tem memória está vivo”: a ditadura como um quadro sonoro-político rememorado.....	102
4.2 Memória como espaço de contestação? Memória dos repertórios.....	106
4.3 Vozes e instrumentos musicais como nexos da memória.....	109
4.4 Memória local e o local como estratégias na construção sonora.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

De acordo com o etnomusicólogo Eliot Bates (2013, p.18, tradução nossa): “vinte anos após o esboço seminal de um método e teoria para a etnografia da música popular, a situação tem mudado apenas parcialmente”. O autor assinala, a partir de James Clifford, aspectos que marcariam as etnografias contemporâneas através do jogo de vozes e discursos, e que seria esse um ponto que articularia a diferença entre os *popular music studies* e os textos etnográficos, em que são relevantes as perspectivas nativas. Quando Bates tece esse panorama, refere-se ao que Sara Cohen (1993) chama atenção no começo da década de 1990. Cohen (1993, p.127, tradução nossa) diz que as asserções advindas desses trabalhos dos estudos de música popular, “baseadas em poucas informações a respeito das formas que as pessoas, atualmente, atribuem significados à sua música, tem sido desafiadas por trabalhos mais etnográficos baseados em indivíduos e grupos sociais e sobre suas práticas, sentidos e discursos em um nível 'micro’”.

Em meu percurso durante o mestrado em etnomusicologia/musicologia, por abordar *etnomusicologicamente* um objeto de pesquisa situado em um contexto de música popular, busquei, constantemente, ficar atento aos diálogos da área com relação às músicas populares. Jennifer Matsue (2008, p.1), atual coordenadora da seção de música popular da *Society for Ethnomusicology*, diz que o periódico “*Ethnomusicology* has had increasing numbers of articles on popular music in general”, e que a “literature on popular music of the world has clearly expanded greatly since Peter Manuel's *Popular Musics of the Non-Western World* (1988)” (*ibid*, p.2). Não obstante a ênfase sobre os estudos etnomusicológicos entre “sociedades tradicionais” creio ser possível citar trabalhos que evidenciaram práticas de músicas populares relevantes para a etnomusicologia, como Ruth Finnegan (1989) e Charles Keil (1966). Deborah Wong (2006, p.264), ao marcar a crescente aproximação de trabalhos etnomusicológicos ao campo da teoria cultural, na década de 1990, pontua que quase todos tratavam de música popular, e cita, entre eles: Christopher Waterman (1990), Timothy Taylor (1997) e Harris Berger (1999).

Ao fazer um balanço da etnomusicologia no contexto brasileiro, Elizabeth Travassos (2003, p.75) afirma que os estudos musicais nas primeiras décadas eram guiados pelo paradigma nacional folclorista: “os saberes sobre a música nasceram, no Brasil, sob o duplo signo dos ideais de progresso e nação”. Segundo Travassos (*ibid*, p.75), “o estudo da então chamada música popular girava em torno da identificação das contribuições de cada uma das 'raças' formadoras – como se dizia – para a síntese nacional. Havia, pois, coerência teórico-conceitual entre as pesquisas da história da música e do folclore musical”. A autora diz que poucas vezes eram problematizadas “as metodologias de produção dos dados empíricos – em arquivos documentais ou em campo” (*ibid*, p.76), da mesma forma “as metodologias de análise da música – incluindo-se aí a notação de músicas de tradição oral”

(*ibid*, p.76). Entre algumas contribuições relevantes nas últimas décadas, no que tange às etnomusicologias que têm a música popular como objetos de estudo, estão: Vianna (1995), Vianna (1999), Sandroni (2001), Amaral (2009), Kuschick (2011) e Braga (2014b).

Neste estudo etnomusicológico, discuto as narrativas musicais e os discursos sobre o sonoro na constituição de uma qualidade de música popular no sul. A partir da trajetória dos Tápés, e da emergência de questões em torno de memória e política, na intersecção entre passado/presente, busco compreender a construção de um fazer musical local sob o signo da *politização*.

Não obstante o amplo uso da noção de *fazer musical* na etnomusicologia, busco inspiração na forma como tal categoria (*music-making*) é utilizada em Jonathan Shull (2006), Suzel Reily (2001) e Kay Shelemay (2006).

O grupo os Tápés surgiu em 1971 na cidade de Tapes, localizada a cerca de 100 quilômetros da capital Porto Alegre, na região centro-sul do Estado. Dos vários músicos e agentes que compuseram sua trajetória (alguns me diziam terem sido cerca de trinta pessoas), dialoguei com Maria Enildes, Martin Coplas, Ubiratan Carlos Gomes (Bira), Darcy Pacheco, José Prestes (Zezé), José Arthur (Tuio), Silvio Rebello, Claunir Garcia, Rafael Koller, Francisco Koller, Airton Madeira, Otacílio Meirelles e Claudio Garcia, tendo sido esses dois últimos os colaboradores principais na rememoração desse passado. Os acervos acessados foram, principalmente, aqueles disponibilizados por Claudio. Dos “diálogos” com tais acervos, destaco que realizei a digitalização de shows do grupo, que, além de possibilitarem novas escutas e interpretações, estabeleceram-se como contrapartida, no campo.

Meus encontros com Claudio e Otacílio aconteceram respectivamente em Tapes e Porto Alegre. Claudio, um dos fundadores do grupo e naquele momento professor de ensino básico em escolas públicas da região de Tapes, manteve-se nos Tápés até 1978/9. O músico, hoje, é professor universitário aposentado. Otacílio, também natural de Tapes, hoje funcionário público em Porto Alegre, entrou para o grupo no final da década de 1970. Ambos voltaram a se encontrar, “musicalmente”, no projeto *Estação das Águas*, no final da década de 1990.

Cheguei até esses agentes dos Tápés através de *músicos do presente* (como denominei os músicos em atuação hoje) os quais que se tornaram fundamentais para a construção do campo. Ao buscar referências aquele grupo do passado, conheci Pedro Munhoz, músico de Barra do Ribeiro, município também do interior do Estado, que define seu trabalho como trovadoresco. A partir desse diálogo, minhas relações em campo sugeriram articulações entre os modos de fazer música no presente e no passado. Através de Munhoz, que havia me passado alguns contatos de telefones de músicos dos Tápés, cheguei pela primeira vez até a cidade onde o grupo foi criado, em uma das primeiras incursões em campo, no final de 2014. Apresentarei tais encontros etnográficos com atores *do presente e do passado*, mais densamente, no capítulo 2.

Giancarlo Borba, também um dos *músicos do presente*, em um dos encontros disse-me que recentemente havia escutado o disco *Estação das Águas*¹, e sua impressão havia sido de algo não tão *impactante* quanto aqueles discos dos Tâpes de décadas anteriores. Giancarlo, que se define como músico, compositor, ativista cultural e arte-educador, é natural da cidade de Herval, interior do Rio Grande do Sul. Os dois músicos, Giancarlo e Munhoz, iniciaram suas carreiras na década de 1990, e durante a realização dessa pesquisa, apresentaram-se em uma série de lugares do Brasil e de outros países da América Latina. Dois episódios sublinham a circulação dos dois músicos e marcam esses *trânsitos sonoro-musicais* (discutidos no Capítulo 3): a participação de Munhoz² no *Canto de Todos*³, festival realizado na Argentina em 2015, e que tem como um dos idealizadores o músico cubano Vicente Feliú, músico da *Nueva Trova Cubana*, movimento artístico-musical das décadas de 1960/70; e a participação de Giancarlo no *Pre-Festival de la Canción Universitária*, realizado em Bogotá, Colômbia.

Conheci Giancarlo Borba em uma das apresentações musicais do *Dandô: Circuito de Música Dércio Marques* em um teatro no centro de Porto Alegre, no final de 2014. Tal *Circuito* pretendia, através de shows pelo Brasil, referenciar a obra do músico mineiro Dércio Marques que, assim como os Tâpes, desenvolveu pesquisas com músicas populares e também teve seu primeiro disco lançado pela Marcus Pereira Discos, em 1977⁴. Estive presente nessa apresentação em Porto Alegre pelo fato de um dos músicos dos Tâpes e colaborador dessa pesquisa, Bira, ter participado nessa noite. Retomarei tal evento e o quanto ele sinalizou novas relações interpessoais e me permitiu *insights*, no segundo capítulo.

¹ Disco e espetáculo lançado no final da década de 1990 por músicos dos Tâpes.

² “Pedro Munhoz é delegado no Brasil do Projeto *Canto de Todos*, gestado e coordenado a partir de Cuba por Vicente Feliú, trovador cubano e um dos fundadores da *Nova Trova Cubana*” (retirado do site do músico: <http://www.pedromunhoz.mus.br/>)

³ http://www.unla.edu.ar/index.php/noticias/199-novedades-destacadas/2953-encuentro-de-la-cancion-social-de-latinoamerica-y-el-caribe-canto-de-todos-argentina-2015_

⁴ Disco Terra, Vento e Caminho, 1977.



Figura 1 – Cartaz do *Concierto de Música Social*, 2015



Figura 2 – Cartaz do *Canto de Todos*, 2015



Figura 3 – Cartaz *Pre-Festival de la Canción Universitaria*, 2015

Apesar de ter focalizado em dois desses músicos atuais (Pedro Munhoz e Giancarlo Borba), “descubro”, a partir deles, uma rede de músicos que desenvolvem trabalhos artísticos operando a partir de questões em comum (*aspectos sociais/políticos* na música). Ainda que não os tenha incluído nesse texto, pude acompanhar algumas performances e ter acesso aos seus discos.

Situo as práticas sonoras, aqui focalizadas, como espaços de negociações e agenciamentos em torno de memória e política. Problematizo como as *narrativas politizadas* são acionadas na performance dessa música local, especificamente, ou na rememoração de tais performances (*memórias politizadas*). Nesse sentido, faço minhas as palavras de Eileen Heyes (2010, p.2) quando, ao abordar a presença de mulheres negras e lésbicas na chamada *women's music*, afirma que essa categoria, como observada em campo, se configura menos como um tipo de música do que um lugar de pensamento (no caso, feminista) sobre música. Contudo, observei aspectos sonoros que, por vezes, conectavam esse passado/presente: a busca por um jeito de soar *da terra, da gente*; ou o papel atribuído pelos instrumentos musicais. Entretanto, segundo Pedro Munhoz a “forma de lutar”, hoje, estaria mais diversificada. Encontro isto, por exemplo, na presença de guitarra elétrica no disco de Giancarlo, ou na veiculação da *Canção da Terra*, de Munhoz, em uma novela da Rede Globo, ou em um repertório que, além de Violeta Parra, inclui o grupo português Madre Deus⁵. Ainda assim, entendo que os músicos *do passado* não se veem representados por noções que situam a música enquanto “formas de luta”, como expresso por Munhoz, e localizo tensões em torno das atribuições desses significados (Capítulo 3).

Contextualizo a trajetória dos Tápes em um cenário político/musical em que outros personagens/grupos são mobilizados dentro desses “jogos políticos” na construção de determinada canção popular/“regional” do Rio Grande do Sul. Segundo Nicole Reis (2005, p.29), em estudo entre músicos e artistas na cidade de Porto Alegre, entre 1975 e 1985, diz que em 1968 “surgiu a ‘Frente Gaúcha de Música Popular’ com Sérgio Napp, Raul Ellwanger, César Dorfmann, Edgar Pozzer e vários outros músicos. Eles lançaram, ainda em 68, um manifesto defendendo uma identidade estética da música brasileira do Sul”. Reis mostra que, contudo, “logo a ‘Frente’ se dissolveu com o embrutecimento do regime militar pelo AI-5 (que fez, inclusive, com que alguns de seus membros fossem até para o exílio)” (2005, p.29). Raul Ellwanger, um desses músicos exilados políticos, com frequência emergia na fala de meus interlocutores enquanto referência desse modo de performatizar essa canção.

Tendo o regime militar, entre 1964 e 1985, como um dos sinalizadores históricos, e a fim de explorar os nexos entre os projetos artísticos/musicais nesse período, situo como emblemática a figura do produtor paulista Marcus Pereira. José Miguel Sautchuk (2005, p.23), em estudo antropológico

⁵ Refiro-me ao show do músico Ciro Ferreira que assisti por intermédio de Pedro Munhoz. Segundo Pedro, o músico também pertence a essa rede atual de artistas *politizados*.

com a gravadora Marcus Pereira Discos, atuante entre 1974 e 1981, aponta seu interesse nos chamados “discos culturais”: “essa opção era motivada por um ideal [...] de colocar no mercado discos de música ‘autenticamente’ brasileira [...] para fazer frente aos modismos fabricados pela indústria do entretenimento, que ele considerava de mau gosto e perigosos para a sobrevivência da cultura nacional”. Na intenção de adensar tais relações interpretativas, aponto a junção não fortuita entre os projetos Marcus Pereira, Tápes, outros músicos locais e agentes atuantes em um cenário nacional e latino americano.

Pondero sobre a noção de *política* como estruturante de uma dimensão relevante na experiência do fazer musical focalizado nessa dissertação, e sugiro o cruzamento de indicadores espaciais e temporais (*politizado/bem informado* na perspectiva *insider*). Entendo política, a partir de Samuel Araujo e Gaspar Paz (2011), como a agência dos sujeitos nas disputas micropolíticas concernentes ao sonoro musical. Minha perspectiva da noção de política é informada, principalmente, pelo etnomusicólogo Gage Averill (1997) quando se refere à construção de sentidos políticos na música popular, uma música “politicamente engajada” no contexto haitiano, e por David McDonald (2013) a partir das interpretações do autor em torno de músicos populares palestinos “ativos politicamente”. Foi fundamental a aproximação ao trabalho do etnomusicólogo Fernando Rios na compreensão de sentidos politizados atribuídos a determinados instrumentos musicais, gêneros e estilos de canções performatizadas na América Latina. Rios aborda o contexto das décadas de 1960 e 1970 em que uma “música andina” e “latino americana” é evidenciada enquanto “luta política”, período no qual parte da trajetória dos Tápes se desenvolveu.

No que tange à *dimensão política* que observei emergir nos diálogos em campo, busquei ficar atento à minha posição enquanto sujeito social, e o quanto minha presença, de certa forma, suscitava tal emergência. Notei como os interlocutores, por vezes, se referiam a mim como alguém que compartilhava códigos *politizados*, através de expressões como: “tu é dos nossos”, “tu sabe do que estou falando”, articuladas desde uma *cultura de esquerda*. Peirano diz que

a experiência de campo depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas dentro da disciplina, do contexto sócio-histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram, no dia-a-dia, no próprio local de pesquisa entre pesquisador e pesquisados”. (PEIRANO, 1995, p.22)

Além da ideia de *politização*, procurei compreender as narrativas musicais e sobre música em torno da memória no que entendi como uma dimensão também significativa. Situo a discussão principalmente em torno da perspectiva de Kay Shelemay (1998, 2006) e Suzel Reily (2001, 2014)

no que tange às memórias contextuais, a fim de problematizar as práticas de memórias individuais como articuladas às memórias históricas.

Com respeito às etapas do trabalho de campo, a etnografia de Shelemay (1998, p.8, tradução nossa) apresenta um aspecto que alinhado à minha experiência, no sentido da autora não ter conduzido seus encontros tendo como foco, explicitamente, a temática da memória: “ao invés disso, foi o processo de transcrições das entrevistas e análise dos seus conteúdos que trouxeram o tema da memória à tona”. No percurso em campo, fui observando como meu diálogo com os músicos, as entrevistas, contato com os acervos, as performances que acompanhei, apontavam para aspectos mais amplos desse passado sonoro-musical, tornando-se fundamental nas minhas interpretações dessas realidades.

Além de me possibilitarem melhor compreender aquele passado, minha aproximação aos músicos em atuação hoje, me sugeriram outros sentidos políticos nessa construção sônica. Enfim, busquei compreender o campo enquanto cruzamento entre passado e presente (BOHLMAN, 2008). A antropóloga Paja Faudree (2012) chama a atenção para a circulação de signos na etnografia, e propõe o modelo bakhtiniano do cronotopo que permitiria a reconfiguração de tempo e espaço através da linguagem musical. Segundo Faudree:

Authors have generally lacked a more varied engagement with temporality, however, and here Bakhtin's (1982) concept of the chronotope is useful. Using it runs the risk of downplaying sound while privileging text—the concept was, after all, developed in the context of literary theory, despite its recent development by linguistic anthropologists. Nevertheless, similar to soundscape, chronotope is expansive and holistic, invoking a complex field of signs in which voices—with the implication not only of individual subjectivities but of contextually specific attitudes and interests—are intimately involved in constructing time and space. (FAUDREE, 2012, p.525)

Thomas Turino (2008) torna-se um referencial relevante na tarefa de compreender a construção desses signos politizados, ou, segundo o autor, no entendimento de como a música cria e comunica sentido através dos signos: “through indexical snowballing a song can also become associated with various social movements through time and so index earlier aspirations and struggles” (TURINO, 2008, p.218). Localizo o alinhamento à *música latino-americana* enquanto signo transversalizando essas temporalidades: tanto no fazer musical dos Tápes quanto no fazer dos músicos atuais com os quais mantive interlocuções. Entendi os atores inseridos em uma rede de artistas que atribuem sentidos politizados (RIOS, 2008, 2009) aos movimentos das décadas de 1960/1970, como a *Nueva Canción Latino Americana*.

A construção desta pesquisa aconteceu a partir do meu contato com textos etnomusicológicos em torno das missões folclóricas no Brasil, tais como Braga (2011a) e Vianna (2000), os quais, *en passant*, se referiam a uma coleção de discos que teriam sido resultado de “gravações de campo” na região sul do País. Tais discos, os quatro volumes que compõem o *Música Popular do Sul* (1975), são parte de um projeto mais amplo denominado *Música Popular do Brasil*. Dessa “descoberta”, e das subsequentes buscas por referências a esse “mapeamento sonoro-musical” da década de 1970 idealizado pelo produtor paulista Marcus Pereira, fiquei conhecendo um grupo creditado como compositores, pesquisadores e intérpretes: tratava-se dos Tâpes, grupo até então desconhecido para mim. Na ocasião, o grupo suscitou-me certa “curiosidade etnomusicológica”, principalmente, naquilo que se refere a uma sonoridade que me parecia distinta do que frequentemente é entendido como “música gaúcha” ou “música nativista”.

Os primeiros esforços foram no sentido de tentar articular o grupo às questões em torno de uma “sonoridade indígena”, já que me parecia ser essa uma dimensão relevante nessa construção sonora. Procurei em Rafael de Menezes Bastos (2009), a partir do ensaio *O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento*, a problematização sobre a presença da música indígena na música popular do Brasil:

embora as pesquisas sobre os impactos das músicas indígenas nas músicas brasileiras sejam incipientes, elas nos permitem desconfiar da transparência desse universo de representações onde a contribuição ameríndia é apagada. Dessa maneira – e na demanda de contra-exemplos para a narrativa analisada – pode-se levantar a hipótese, sim, de que as músicas indígenas estão na base de grande parte dos universos musicais conhecidos como “folclóricos” de vastas regiões do país. (MENEZES BASTOS, 2009, p.123)

O autor questiona a incongruência do pensamento social brasileiro organizado de forma triangular, baseado nas três raças - o paradigma da miscigenação – no qual seria desconsiderada a contribuição indígena. Menezes Bastos faz referência aos ensaios do compositor e folclorista Luciano Gallet, quais sejam: *O índio na música brasileira* e *O negro na música brasileira*, ambos de 1928, a partir dos quais discute a formação desse pensamento musical brasileiro:

O pensamento de Gallet – rapidamente resumindo-o – aponta que a música brasileira formou-se a partir do universo melódico e harmônico português e do mundo rítmico africano (perguntar-se-ia: não tem, a “música africana”, melodia e harmonia? E a “portuguesa” é ela sem ritmo?). Não há lugar aqui para o “índio”, senão através de uma vaga maneira de expressão, que Gallet ancora na psicologia racial. Isto, devido ao fato de que os sistemas musicais indígenas seriam muito diferentes do (e, então, incompatíveis com) português, não tendo então vingado como elementos para a mistura nem resistido à paidéia jesuítica (perguntar-se-ia agora: os sistemas musicais africanos – imagine-se, por exemplo, os de

configuração Bantu e Iorubá, tão presentes no Brasil – são semelhantes e, então, compatíveis, com o europeu?). (MENEZES BASTOS, 2009, p.117)

Entre setembro e outubro de 2014 realizei as primeiras idas a campo, deixando que a partir dos encontros intersubjetivos, das interlocuções com os agentes, emergissem questões a serem problematizadas. Parafrazeando Howard Becker (2008), quando interpõe a pergunta: *o que está acontecendo aqui?* ao ponderar sobre o trabalho de campo, acreditei que, por se tratar de um objeto localizado no passado, precisaria compreender o que *estava acontecendo* no contexto musical daquele grupo, ainda que em diálogo com os atores no presente. Becker (2008, p.132) alerta que “a ideia de que deveríamos ficar atentos apenas ao que é interessante, ao que nosso pensamento prévio nos diz ser importante, ao que nosso mundo profissional nos diz ser digno de nota, ao que a literatura nos diz ser destacado, é uma grande armadilha”. Fui a campo procurando entender, nos encontros etnográficos, o que estava acontecendo naquele momento de atuação do grupo, buscando, em entrevistas abertas, privilegiar a fluência nas conversações, a subjetividade dos encontros, e evitando os *a priori* por mim elaborados. Procurei me manter “vigilante”, como diz Bourdieu, dos efeitos decorrentes das relações entre pesquisador e pesquisado:

Sem dúvida a interrogação científica exclui por definição a intenção de exercer qualquer forma de violência simbólica capaz de afetar as respostas; acontece, entretanto, que nesses assuntos não se pode confiar somente na boa vontade, porque todo tipo de distorções estão inscritas na própria estrutura da relação de pesquisa (BOURDIEU, 1997 p.694)

Ramón Pelinsky (2000) aponta para a construção/interpretação do objeto de pesquisa como resultado de uma escuta etnomusicológica do pesquisador. Quer dizer, Pelinsky procura evidenciar relações de poder instauradas em campo:

Tradicionalmente, era el etnomusicologo quien 'decía la última palabra' sobre una cultura musical determinada. Hoy, sabiendo que el Otro, a quien describimos, es en gran parte fruto de nuestra construcción intelectual, nos preguntamos quién está legitimado para tomar la palabra em representación de quién, cuál es el papel del etnomusicólogo en la descripción e interpretación de una cultura y cuál el del colaborador autóctono que nos hace el don de su competencia cultural. (PELINSKY, 2000, p.292/3)

Nos primeiros encontros percebi que a “dimensão indígena” na performatividade dos Tápes seria apenas um dos aspectos que compunha sua construção sonoro-musical. Aos poucos, à medida

que pude me aproximar dos atores daquele “passado vivido”, fui acessando redes sociais e questões significativas de um fazer musical plural. Desses diálogos e primeiros acessos aos acervos, idas às casas dos músicos e apresentações musicais, encontrei, portanto, músicos de gerações posteriores que estavam construindo seus trabalhos naquilo que, de uma perspectiva *insider*, é localizado como música *politizada*. Ao mesmo tempo, esses músicos *do presente* citavam os Tápés como referência para seus trabalhos atuais. Um deles me disse que aquele grupo do passado havia sido fundamental, principalmente, pelo *aspecto político*, para além do sonoro. Assim, passei a ouvir com atenção, também, as narrativas desses músicos.

Ao ponderar sobre o “acaso” no trabalho de campo antropológico - contrapondo a perspectiva ocidental à perspectiva da sociedade *Azande*, estudada por Evans-Pritchard - em *Entre Saias Justas e Jogos de Cintura* (2007), Daniela Cordovil afirma:

acredito que o acaso na pesquisa de campo, por mais que esteja no âmbito do não previsível, é um elemento a ser estudado e explorado. Trata-se de apropriar-se do que o campo é capaz de proporcionar-nos naquele momento e sua lógica não é tão inexplicável. O campo revela-se aos poucos e em cada viagem estamos aptos a apreender parcelas diferentes da realidade. Essa parcialidade da observação é o que se mostra a nós “por acaso” e é por excelência o material da elaboração etnográfica. (CORDOVIL, 2007, p.279)

A autora ainda reflete sobre o lugar ocupado pelo pesquisador, ao dizer que:

nossas posições teóricas, que dependem do quanto nos é mostrado no campo, podem mudar de uma experiência de campo a outra e são fortemente condicionadas por pequenos fatos que, somados, formam a essência de uma etnografia: as pessoas com quem temos contato e as experiências que vivenciamos com elas; o tipo de ser humano que somos e que se trava esse contato e o quanto de nós se expõem a ele. (CORDOVIL, 2007, p.279)

A partir dessa construção no campo, procurei dialogar com Elizabeth Travassos (2002) no que tange as experiências de músicos populares com *músicas tradicionais* em dois momentos distintos (décadas de 1960 e 1990 no Brasil), e as construções sonoras e significados atribuídos por esses músicos. A autora aponta para o que chama de politização do folclore. Em um paralelo aos contextos tratados pela autora, tece diálogos entre os Tápés (décadas de 1970/80) e músicos atuais com os quais mantive interlocuções. Travassos (2003), ao problematizar as reflexões em torno da *World Music* e das experiências de músicos populares com “outras sonoridades”, afirma:

Por um lado, os debates sobre a world music acabam por ganhar outro tom quando alcançam a etnomusicologia no Brasil; por outro, estamos assistindo a fenômenos locais que parecem ser parte de movimentos mais amplos, de globalização da cultura e (globalização das) reações locais à globalização. Tal é o caso, parece-me, da redescoberta das músicas tradicionais nos anos 1990, que traz à baila, como nos debates internacionais, as relações entre músicos profissionais integrados ao mercado e herdeiros de tradições locais, os direitos sobre patrimônios culturais e a mercantilização das tradições. (TRAVASSOS, 2003, p.83)

Paralelo ao percurso em campo, tive duas experiências como instrumentista nas quais a ideia de *música latino americana* com frequência emergia. Pareceram-me evidentes os significados atribuídos pelos diferentes músicos: em um dos grupos, com um repertório que por vezes coincidia com o repertório presente na fala dos meus colaboradores da pesquisa, signos de um *passado de lutas políticas* eram acionados; no outro grupo, entretanto, um repertório, também *latino americano*, era interpretado sem que falas e composições apontassem para aqueles *referenciais políticos*. Ambas foram, para mim, experiências novas como instrumentista e as trago na medida em que suscitaram reflexões sobre o campo e sobre minha posição de pesquisador nas interlocuções.

Do ponto de vista metodológico, aproximo-me da construção etnográfica de David McDonald (2013), em que o autor discute os significados atribuídos à música popular palestina pelos atores sociais na transversal do tempo⁶. No primeiro capítulo, *Nationalism, Belonging and the Performativity of Resistance*, McDonald o subdivide em três seções (o ativista, o arquivista, o artista) que revelam/antecipam a narrativa etnográfica que permeia o livro. Na seção *o ativista*, o autor apresenta a performance do músico Kamal Kahlil, músico militante da primeira Intifada e um dos seus principais interlocutores (a voz de Kahlil aparece em vários momentos do texto); na seção *o arquivista*, o autor narra seu contato com um folclorista palestino; e na seção *o artista*, os performers são jovens rappers que vivem em Israel e com os quais o autor também estabelece diálogos. A partir desses três fragmentos, McDonald (2013, p.23) diz que “movendo-se fluidamente entre esses três quadros socioculturais e geográficos, esse livro examina a dinâmica da história, nacionalismo, e resistência como percebi através da performance musical”. Inspirado nesse cruzamento proposto pelo autor, discuto aspectos em torno de memória e política nas narrativas do passado e do presente.

Inspiro-me na noção de *nexo* proposta por Kwabena Nketia, a qual, segundo Chernoff (1989), é utilizada “para indicar um meio de conexão ou simultaneidade entre domínios – que de outra forma seriam distintos institucionalmente (e analiticamente) – trazidos juntos para dentro da estrutura do evento musical”. Portanto, aqui, esse fazer musical indica nexos entre política e memória. De acordo com Chernoff,

⁶ Pontuo a referência que David McDonald faz da tese de Tomas Turino ao pensar a construção de signos na música popular palestina.

seguindo o uso que Nketia faz do termo, considerando que a música frequentemente refere-se a muitas outras coisas além dela mesma, considerando a maneira como o estilo musical ou a comunicação podem influenciar ou mesmo dominar interações situacionais, considerando os modos particulares de participação e experiência que os cenários musicais instituem, e considerando por fim a sensibilidade estética e a consciência contextual exigida dos músicos em relação ao propósito e à sequência dos eventos de performance, os etnomusicólogos podem esperar que a atenção conferida aos dados musicais possa levar a novos vetores de análise cultural. (CHERNOFF, 1989, p.2/3)⁷

Destaco que, ao longo da dissertação, ao apresentar fragmentos extraídos de notas e diários de campo, utilizo o presente etnográfico a fim de marcar um (a) escuta/olhar particular de determinado momento dos encontros em campo. Apesar de tecer críticas quanto ao uso do presente etnográfico em *Por que cantam os Kisedje?* Seeger afirma:

adoto o tempo presente nos capítulos que descrevem a Festa do Rato (capítulos I e 6) [...] Ao empregar, nesses capítulos, o tempo presente, pretendo enfatizar a particularidade dos eventos, não seu caráter normativo. Cada parte da descrição recebe uma data, e o uso do tempo presente quer transmitir o desenrolar dos eventos. Não se emprega aqui o presente para distanciar os eventos de seus contextos, e sim para enfatizar sua inserção neles. É para ressaltar que o que descrevo foi uma ocasião particular, não normativa. (SEEGER, 2015, p.20)

No capítulo 1, apresento a trajetória dos Tápes a partir do meu diálogo com os atores e com os acervos, principalmente aqueles disponibilizados pelos interlocutores. Trago eventos e episódios que observei serem significativos nas narrativas dos colaboradores nas lembranças desse passado sonoro-musical, e que sugeriram interpretações a serem desdobradas nos capítulos subsequentes. Busquei contextualizar o período de atuação do grupo (de 1971 a 1986/88), através de suas redes de sociabilidades (dimensões locais, nacionais e transnacionais), espaços de performances e registros/gravações discográficas. Assim, a partir de uma “escuta” atenta durante as interlocuções em campo e do “diálogo” com os acervos (discos, gravações de shows digitalizados em campo, entrevistas de periódicos), procurei (re) construir esse passado etnomusicológico (BOHLMAN, 2008).

No capítulo 2, apresento com maior densidade meu percurso em campo, enfatizando como, nos diálogos com os músicos e agentes em torno dos Tápes (músicos *do passado*), entro em contato com músicos em atuação (músicos *do presente*) e que atualizam um fazer sonoro-musical que procura articular-se, presentemente, com as narrativas do passado. Assim, além dos músicos *do passado*,

⁷ Tradução coletiva do grupo de estudos musicais (GEM), coordenado pela Prof. Dr^a. Maria Elizabeth Lucas, 2008 e 2011, UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Música.

focalizo nas interlocuções com Giancarlo Borba e Pedro Munhoz, músicos que, em uma perspectiva *insider*, constroem seus trabalhos desde um ponto de vista *politizado*, e situam o grupo musical os Tápes como emblemático para suas elaborações sonoras no presente. Ademais, a maior parte dos interlocutores aponta o pioneirismo do grupo como inaugurador da *canção política* no estado do Rio Grande do Sul.

No capítulo 3, a partir de uma literatura, principalmente etnomusicológica, procuro discutir os cruzamentos entre música e política, no sentido das “micropolíticas do cotidiano de grupos e indivíduos” (ARAUJO; PAZ, 2011, p.211), quer dizer, evidenciando os discursos *politizados* dos atores, seus agenciamentos e tensões ao engendrar uma música particular. A partir da experiência de outros contextos etnomusicológicos, nos quais categorias como *música de protesto* e *música de resistência* são negociadas, busco compreender os significados atribuídos pelos interlocutores em torno das noções de *politização* nesse fazer musical.

Por fim, no capítulo 4, problematizo as dimensões da memória elencadas a partir de autores como Caroline Bithell (2006), Suzel Reily (2001, 2014), Kay Shelemay (1998, 2006), Regula Qreshi (2000) e Philip Bohlman (2008). De acordo com Shelemay (1998, p11, tradução nossa): “a memória pode ser mapeada em dois níveis distintos (sobre as canções e nas canções), e em modos distintos de representação (através da fala e através da canção)”. Procuro, assim, cruzar aspectos que emergiram nas interlocuções com o passado e com o presente no que se refere à memória (e a *política*) como *nexos* indicados pelo fazer musical.

CAPÍTULO 1 “São canções que carreteiam lembranças distantes, ou rememoram acontecimentos recentes”: delineando esse fazer musical local a partir da trajetória dos Tápes

Nesse primeiro capítulo procuro apresentar a trajetória do grupo os Tápes através dos meus “diálogos” com os acervos, discos, das gravações *ao vivo* acessadas em campo, assim como de uma literatura de revisão, ainda que incipiente, pontuando interlocuções com os colaboradores as quais serão adensadas nos capítulos seguintes. Localizo o estudo de trajetória enquanto ferramenta metodológica que me possibilitou, no acesso às memórias de determinado período histórico-musical, complexificar o objeto de estudo. A ideia de traçar a trajetória do grupo foi, portanto, no sentido de compreender esse passado etnomusicológico, e entender o impacto desse modo de fazer música do passado, no presente. Procurei afastar-me da ideia de trajetória como sucessão de acontecimentos, e enquanto um todo orientado e coerente:

o que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes - ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. (BOURDIEU, 1998, p.190)

A recomposição de tal trajetória permitiu que eu desvendasse os processos de constituição de uma música popular no sul, e percorresse redes de sociabilidades e significados em torno desse fazer sonoro musical. De acordo com Bourdieu (1998, p.190), “os acontecimentos biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social. Isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”.

Dos diálogos em campo, sublinho os acervos pessoais como um espaço significativo na narração desse tempo histórico. Uma vez que foi sendo possível estabelecer relações de proximidade com os interlocutores, fui tendo acesso à periódicos da época, gravações de ensaios e de shows em fitas K7 (tais registros sugeriram digitalizações junto a alguns músicos), cartas, fotografias, cartazes de espetáculos, instrumentos musicais e vestimentas das performances, e uma série de objetos com os quais me mostraram relações de afetividade, e que se tornaram relevantes na rememoração desse passado.

Em “*This is América*”: *Jimi Hendrix's star spangled banner journey as psychedelic citizenship*, Mark Clague (2014, p.436) investiga as performances do guitarrista, com foco nas execuções do hino estadunidense, a partir do cruzamento entre diferentes “vozes” situadas nas

gravações de arquivos, nos escritos, nas entrevistas e nas biografias do músico. Ao afirmar sua proposta de entender Hendrix enquanto compositor e enquanto crítico social, enfatiza a agência do músico frente a suas performances e sua trajetória: “What he offered was less the sound of revolution than the musical re-enchantment of sociality that transcended ideological authority in favor of a participatory and youth-driven psychedelic citizenship” (ibid, p.436). O que sugiro, a partir de Clague, e no presente contexto dessa pesquisa, é o quanto as gravações/os acervos revelaram questionamentos em torno do objeto de estudo.

são canções que carreteiam lembranças distantes, ou rememoram acontecimentos recentes, empoeirados por esses caminhos difíceis, muitas vezes solitários [...] essas vozes galopiam pelo passado, rumbeiam por caminhos, de ontem e de hoje, se misturam com o povo, sentem e cantam as penas, as dores, a guerra, a paz, a esperança, o amor de gente que sempre há de cantar. (excerto do texto presente no folheto do espetáculo *Canto da Gente* de 1972)



Figura 4 – Folheto do espetáculo *Canto da Gente*, 1972, acervo Claudio Garcia

A partir do excerto anterior, proponho problematizações que serão desdobradas nessa dissertação, visto que sugerem eventos histórico-políticos, memória e a presentificação de um “outro” (alteridade sonoro-política) enquanto aspectos da construção desse fazer musical local. Tal excerto refere-se ao espetáculo *Canto da Gente*, apresentado no Teatro de Câmara Tulio Piva, na cidade de Porto Alegre, em 1972. Waldir Garcia, José Claudio Machado, Rafael Koller, Luis Alberto Koller e Claudio Boeira Garcia compuseram essa primeira fase do grupo. O *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* os apresenta em uma formação posterior a essa:

Integrado pelos músicos Cláudio Boeira Garcia (Flauta, composição e violão), J. Waldir S. Garcia (Violão, viola, flauta solo, vocal), Beto (Bombos), Acy T. Vieira (Viola, violão, vocal solo), Jorge L. Ferreira (Violão, flauta composta, vocal), Darcy (Acordeon e percussão), Tuio (Tambora e tamborim) e Zezé (Percussão e flauta solo), todos com idades entre 18 e 20 anos, quando da formação do grupo, e residindo na cidade natal, onde desenvolveram seu trabalho, situada a 100 Km de Porto Alegre, com, então, cerca de 7 mil habitantes. Seguindo carreira de professores e funcionários públicos, pagaram do próprio bolso a reforma do teatro local, no qual organizaram apresentações e festas populares. Numa dessas apresentações, foram descobertos pelo produtor Marcus Pereira que, em viagem de pesquisa e mapeamento musical pelo sul do país, os viu e reconheceu neles o talento. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MPB, acessado em 08 de julho de 2014)

Em campo, “descobri” que a descrição do *Dicionário Cravo Albin* apresentava apenas os músicos que compunham o grupo no período de projeção nacional, uma vez que ao longo da sua trajetória outras formações tiveram lugar. Os interlocutores a delimitam em um período que se estende de 1971 até 1986/1988, com frequentes reuniões dos músicos em outros projetos, mas com propostas que autorreferenciam os Tâpes. Localizo o grupo, de uma perspectiva *etic*, em dois momentos de projeção: uma sendo local (a partir de suas performances nos festivais, shows em Porto Alegre e interior do Estado), e a outra sendo nacional/internacional (a partir do contato com o produtor Marcus Pereira).

Sobre o espetáculo *Canto da Gente*, Luis Alberto Koller, em entrevista para o jornalista local Osvaldo Lopes, do jornal Folha da Tarde, afirmou:

Nossa estréia foi em PA (Porto Alegre), no Teatro de Câmara, com este espetáculo que estamos apresentando agora, com entrada franca. Nossa finalidade nunca foi comercial, apenas queremos levar a um maior número de pessoas, aspectos da cultura nativista do sul do Continente. Para primeiro tema, o Canto da Gente, escolhemos a revolução farroupilha. Tudo com música e poesia dos próprios componentes do grupo, com exceção de duas músicas do folclore venezuelano e argentino. (FOLHA DA TARDE, Osvaldo Lopes, 11/08/1972)

Nesta mesma entrevista para o Folha da Tarde, Luis Alberto Koller contextualizou o grupo:

Nasceu, então, o Grupo Cultural de Pesquisa Nativa Os Tâpes, em homenagem à nossa cidade. Eu sou executante de bombo nativo e outros instrumentos de percussão, o José Rafael responde pela flauta indígena, serrote e bandoneon, José Waldir e José Claudio, violão e vocal, ao passo que Claudio Boeira é o declamador.

Não vínhamos de nenhuma experiência tradicionalista. Apenas eu e meus quatro colegas, lá na cidade de Tapes, gostávamos de folclore, e como tocávamos alguns instrumentos, resolvemos partir para uma pesquisa séria da cultura popular do sul da América, descobrir sua história através da música. (Folha da Tarde, Osvaldo Lopes, 11/08/1972)

No espetáculo *Canto da Gente*, o grupo incluía a canção *Canto, Vida e Cisma de um Farrapo* que havia sido apresentada, no ano anterior, na primeira edição do festival de *música regional Califórnia da Canção Nativa*, realizado na cidade de Uruguaiana, situada no extremo ocidental do Rio Grande do Sul. A partir desse evento, o grupo adquiriu uma projeção no Estado. *Canto, Vida e Cisma*, com vinte e cinco minutos de duração, foi apresentada fora da competição, já que para a organização do festival não haveria como incluí-la, devido ao seu formato. Em uma das conversas com Claudio Garcia, em Tapes, o músico me contou que os Tápés surgiram a partir da possibilidade de se apresentarem nesse festival, e que uma das motivações principais teria sido, segundo ele, “um blefe contra o sistema”, referindo-se a um desejo de propor outras perspectivas com relação à música local.

Posteriormente, em conversa com Norton Correa, o antropólogo que em determinado momento esteve próximo a eles, refletiria sobre o fato do grupo construir pequenas *resistências políticas*, mesmo que de dentro do chamado *movimento nativista*, do Rio Grande do Sul. Sintomático do que me disse Claudio, parece ser o fato de que o grupo, mesmo vencendo o festival no ano seguinte com a canção *Pedro Guará* - sendo premiado como melhor conjunto instrumental, melhor conjunto vocal, e premiado pelo trabalho de “pesquisa” – e, ainda, tendo participado da terceira edição do evento, afasta-se daquilo que os músicos apontaram como um *modus operandi* da *música regional* daquele momento, no Estado. Ainda assim, o grupo é convidado a se apresentar na quinta e décima edição do festival, contudo fora do esquema competitivo.



Figura 5 – os Tápes na 2ª edição do festival Califórnia da Canção Nativa, 1972

Oliven (1985), quando aborda o *Movimento Tradicionalista*⁸ *Gaúcho* (MTG) e os festivais de *música nativista*⁹ no Rio Grande do Sul, se refere aos Tápes e a edição de 1982 da Califórnia da Canção Nativa:

Ocorre que todos os anos são convidados músicos, que não estão concorrendo aos prêmios, para fazerem apresentações durante as noites do evento. Na 11ª Califórnia um dos grupos convidados foram Os Tápes que contém músicos que foram os vencedores da 2ª Califórnia, mas que têm atualmente uma visão bastante crítica deste festival e uma proposta que se distancia muito da visão do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Como não eram concorrentes e portanto não estavam sujeitos ao regulamento, o grupo resolveu deliberadamente não se apresentar pilchado¹⁰. Quando tivemos ocasião de entrevistá-los, no decorrer da própria Califórnia, eles nos afirmaram que não viam razão para se apresentarem “fantasiados” como gaúchos da Campanha. (OLIVEN, 1985, p.10)

⁸ A categoria *tradicionalista* é articulada desde a perspectiva do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) que reconhece o tradicionalismo como a forma “oficial” de “ser gaúcho”.

⁹ A categoria *nativista* ganhou projeção a partir da criação do festival Califórnia da Canção Nativa no Rio Grande do Sul no começo da década de 1970.

¹⁰ O termo *pilcha* refere-se à indumentária entendida como tradicional no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), e é composta, entre outros elementos, por chapéu, bota e bombacha (tipo de calça).

O autor, ainda, descreve o grupo no contexto da década de 1980:

Este grupo que vive em Tapes [...] se constitui num exemplo de uma forma diferente de fazer cultura gaúcha. Desde o começo da década de setenta, o grupo que já perdeu vários de seus membros originais e ganhou novos, vem pesquisando e compondo a partir da música popular e folclórica de sua região. Os Tapes sempre se recusaram a se estabelecer em Porto Alegre e a entrar no circuito comercial, exercendo a música como atividade paralela às suas respectivas formas de sobrevivência. Recentemente, o grupo decidiu se profissionalizar, procurando viver da música através de shows e discos independentes, mas a experiência está em processo de avaliação. (OLIVEN, 1985, p.10)

Tais referências em torno do grupo remeteram-me a uma das falas de Rafael Koller, bandoneista e compositor integrante da primeira formação do grupo. Em conversa antes de sua apresentação no bar Odeon, em Porto Alegre, o músico me disse sobre o grupo: “causava certo ciúmes por apresentarmos alguma coisa diferente sobre o Rio Grande do Sul”, e que, em certa altura, afastou-se por não achar que a música devesse dialogar com política. Desse encontro com Rafael, e em outros, nas primeiras incursões em campo, passei a observar como as falas apontavam para a intersecção dessas dimensões (música e política), mesmo que pela via da recusa, como nessa fala de Rafael, ou revelando rupturas a partir desses cruzamentos.

“Recorda um povo livre e altaneiro que vivia em pequenos grupos ocupando grande parte das bacias dos rios Uruguai e Jacuí [...] o povo Tape desapareceu. Ficou o nome que marca a serra dos tapes e a pequena cidade que descansa às margens da Lagoa dos Patos”, escreveu o jornalista Danilo Lazzarotto em folheto do espetáculo Americanito em 1978, “talvez não por mera coincidência, mas porque o nome recorda todo um passado que já não existe, nesta pequena cidade nasceu o grupo de arte os Tapes”. Com 24 páginas, o folheto trazia as letras do espetáculo, apresentava os grupos indígenas no RS, referenciava lideranças indígenas na América Latina, e textos sobre a Associação

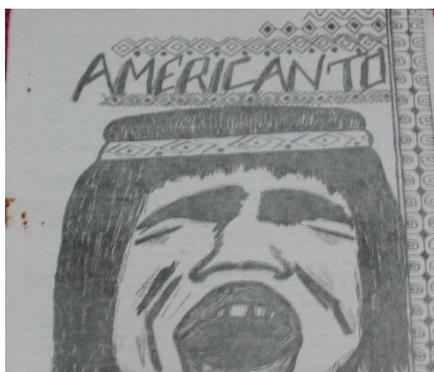


Figura 6 – Folheto do espetáculo Americanito, 1978

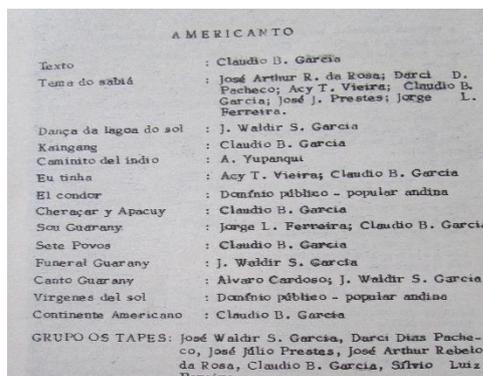


Figura 7 – Folheto do espetáculo Americanito, 1978

Nacional de Ação Indigenista, cujos seminários, em algumas vezes, os Tápés se apresentaram.



**Figura 8 - Folheto do espetáculo
Americanto, 1978**

Creio ser relevante pontuar o embate que se estabeleceu, ou foi enfatizado, a partir da criação dos festivais de música regional no Rio Grande do Sul, entre músicos tradicionalistas e músicos “progressistas”, como posto por Elizabeth Lucas (2000). De acordo com a etnomusicóloga,

Song festivals are competitive frames governed by a set of rules and a process of adjudication, such that factionalism constitutes an organizational principle within them, arising out of symbolic, personal, social and ideological differences. Since festival organizers establish a set of musical, textual and performative requirements for the competitors, those who wish to participate must be willing to abide by these rules. In this context, crafting a song with the potential of winning the contest requires the contenders to endeavour to approximate as closely as possible the "ideal type" embodied in the notion of "nativist music". Songwriters, composers and performers of nativist music have engaged in heated debates over the regulatory principles imposed upon them within the festivals, and in the course of events, they ended up establishing two opposing camps: on one hand, the "traditionalists", whose songs sought to express pastoralism both textually and musically, thus representing the rural face of the region; and, on the other, the progressives, whose project was to create a regional song style with sound affinities that extended beyond the regional soundscape, a proposal with a more urban orientation. (LUCAS, 2000, p.53)

Ao tecer interpretações a partir de etnografia entre os atores que performatizaram esse fazer musical *regionalista*, e desde uma perspectiva que se aproxima de Bourdieu, Lucas (2000, p.50) afirma: “Seen from a macro-social perspective, regionalist movements have been defined as the responses of socially, economically and politically stigmatized areas against the hegemonic forces of

the nation-state”. Haja vista uma série de elementos significativos nos discursos dos músicos e nas narrativas musicais (a noção de *politização*, por exemplo), e de estarem articulados a uma rede de agentes que performatizaram uma música local em outros espaços, pontuo o distanciamento de um viés “tradicionalista” do grupo aqui focalizado, sugerindo a construção de um fazer musical em termos mais “progressistas”: “songwriters and poets of the progressive coterie contended that song texts should reinterpret the official history of the state and address contemporary social issues, such as racism, gender inequalities and economic exploitation” (LUCAS, 2000, p.54). Não obstante, as interlocuções me revelaram outros alinhamentos sonoro/ideológicos que não circunscritos na fração *regional progressista*. Infiro que a agência dos músicos tenha permitido o diálogo dos Tápes com outros espaços, com outras sonoridades locais. Posteriormente abordarei o que estou interpretando como uma estética sonoro-política compartilhada nesta rede de sociabilidade entre artistas de uma *música local*.

A ideia de “queremos ser terra”¹¹, em destaque na entrevista com o grupo para o periódico carioca *Última Hora* em 1975, ficou por muito tempo ressoando nas minhas reflexões em torno desse fazer musical. Por vezes me parecia que as construções sonoras do passado e do presente, suas lembranças, instrumentos, timbres, melodias, harmonias, posições politizadas, giravam em torno da ideia de “terra”, como um motivo norteador.

[O grupo] tem três professores – dois deles rurais – e um funcionário público; mas boa parte dos Tápes é mesmo estudantes. Moços, todos. Se bem que o Claudio, sempre que diz alguma coisa, aparenta a idade indefinida das pessoas que gostam de ficar horas e horas estudando suas origens. Entre um gole e outro do chimarrão que não pára de rodar pela sala, ele comenta: “sabe, queremos ser terra, e para isso temos a sorte de viver em Tapes, uma cidadezinha de apenas sete mil habitantes, encravada no meio rural; assim, longe dos centros urbanos e tomando chimarrão, nós temos a oportunidade de conviver com a riqueza do folclore que nos cerca”. (ÚLTIMA HORA, 8 e 9 de novembro de 1975)

¹¹ Artigo, tal entendimento, ao que discute Elizabeth Travassos (2002) em torno da “politização do folclore” na música popular no Brasil.



Figura 9 – Jornal Última Hora, 8/9 nov. 1975, acervo Claudio Garcia

Além da *Califórnia da Canção Nativa*, o *Festival Nacional de Folclore de Cosquin*, realizado na Argentina, recorrentemente emergia na fala dos músicos, sendo situado por eles como relevante na trajetória do grupo. O que me parece indicial é que os músicos reforçavam que teriam ido ao festival não para conhecer a *música latino americana*, mas sim para ouvir o que já era conhecido e interpretado por eles. Contaram-me terem sido os primeiros, no estado, a incluírem a *música latino americana* das décadas de 1960/70, projetada a partir de movimentos como a *Nueva Canción Latino Americana*. O músico Otacilio Meirelles, tendo entrado para o grupo na passagem da década de 1970/80, contou-me:

Oh! Stringini, tem um trecho ali que eu te falo [se refere ao blog de memórias sobre o grupo que ele está escrevendo] que os Tápes foram em *Cosquin* mas não pra ver o desconhecido, mas pra contemplar o que já conhecia. Esses discos...de música latino americana e do Altiplano, já estavam na mão do Claudio... quando Claudio trazia nessas viagens. (Otacilio Meirelles, novembro de 2014)



Figura 10 – Jornal Folha da Tarde, 18 de fev. 1974, acervo Casa de Cultura de Tapes, RS

Osvil Lopes escreveu sobre a apresentação do grupo nesse evento de 1973, no Folha da Tarde:

Os Tapes, conjunto folclórico mais sério nos últimos anos no Estado, realizou dias atrás seu teste mais importante, participando do festival de Cosquin, na Argentina. Depois de fazer teatro na fase inicial e de vencer a II Califórnia da Canção Nativa do RGS, o grupo viu seu prestígio crescer bastante, mas sem nunca fazer uma experiência com público fora do Estado. Em dezembro passado, a convite da intendência de Passo de Los Libres, “Os Tapes” participou naquela cidade vizinha de Uruguaiana, de um espetáculo no auditório ao ar livre, sendo aplaudido por cinco mil pessoas.

Nesse início de ano os componentes de “Os Tapes” resolveram ir à Cosquin, a maior mostra de folclore da América Latina, apenas para ver de perto o que estava sendo feito em matéria de música e colher material. Não havia nenhuma intenção de apresentação, até que Martin Coplas, músico argentino muito ligado ao grupo de Tapes, serviu como elemento de ligação. Então o conjunto gaúcho fez uma apresentação para o público que acompanhava o festival. Nas sete músicas que o conjunto interpretou, o público fez um silêncio absoluto, para depois aplaudir de pé. (FOLHA DA TARDE, 18 de fevereiro de 1974, Osvil Lopes)

No ano seguinte, 1975, a equipe do produtor paulista Marcus Pereira encontraria o grupo durante viagens pelo interior do Estado, na busca por músicos e repertórios que comporiam a coleção *Música Popular do Sul* (1975), projeto maior de “mapeamento” sonoro-musical das regiões brasileiras, composto ainda por *Música Popular do Nordeste* (1973), *Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste* (1974) e *Música Popular do Norte* (1976). Marcus Pereira descreveu seu encontro com o grupo em uma dessas *missões* musicais:

Os componentes do conjunto têm outras atividades além daquelas que os reúne. Ensaiam todos os dias, pesquisam, criam e se apresentam para o povo de sua cidade nos fins de

semana. Os recursos vocais e instrumentais de que se utilizam estão a serviço de sua arte e de sua criação, e não o contrário. O trabalho de "Os Tâpes" deve, pois, ser julgado a partir desta colocação fundamental, considerando ainda o fato de o conjunto não ter podido dedicar-se exclusivamente à tarefa comum que, entretanto, é a preocupação fundamental de cada um, pesquisar, criar e interpretar. Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música "Dança da Lagoa do Sol", verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. (Marcus Pereira, disco Canto da Gente, os Tâpes, 1975) [faixa 1]



Figura 11 – Disco Música Popular do Sul, v.1, 1975



Figura 12 – Disco Música Popular do Sul, v.2, 1975



Figura 13 – Disco Música Popular do Sul, v.3, 1975



Figura 14 – Disco Música Popular do Sul, v.4, 1975

BRAGA et al (2014, p.154), ao fazer um inventário das “pesquisas folclóricas” no Brasil, afirma que “é interessante observar que todas essas pesquisas musicais levaram em conta a divisão geográfica por regiões, estados e municípios e definiram-se como ‘estudos de comunidades’”. O autor diz que “mesmo nas décadas de 1970-1980, um projeto do porte de Música Popular do Brasil, realizado por Marcus Pereira e que editou 16 discos, adotou a amostragem do material sonoro por regiões (norte, nordeste, sul e centro-oeste e sudeste)” (*ibid*, p.154/5). A partir disto, Braga pondera:

parece que a máxima de Clifford Geertz, dentro do paradigma interpretativista, de que ‘o antropólogo não estuda aldeias, mas em aldeias’ chegou um pouco tarde nos estudos musicais. Demoramos a abandonar visões difusionistas, evolucionistas e funcionalistas aliadas às análises das estruturas musicais, se é que as abandonamos como um todo. (BRAGA, et al, 2014).

A *Marcus Pereira Discos* ainda gravou *Canto da Gente* (1975) e *Não tá morto quem peleia* (1980). O terceiro disco do grupo, *Os Tâpes* (1982), foi lançado de forma independente pelo selo *Cantares*, do músico argentino Martin Coplas.

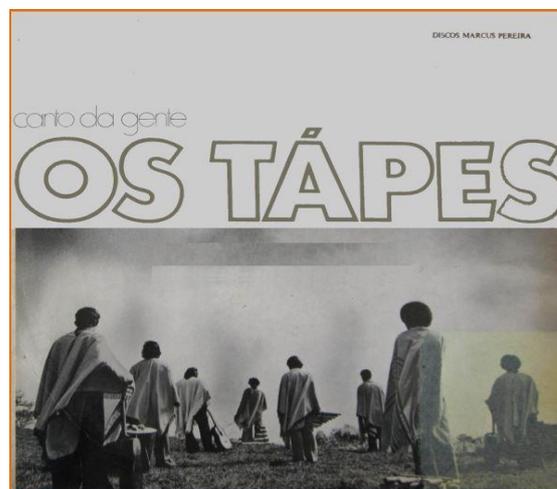


Figura 15 – Disco *Canto da Gente*, 1975



Figura 16 – Disco *Não tá morto quem peleia*, 1980



Figura 17 – Disco *Os Tapes*, 1982

O grupo ainda integrou os discos com as canções premiadas da segunda, terceira e quarta edição do festival Califórnia da Canção Nativa, respectivamente de 1972, 1973 e 1974. Creio que o disco *Música Regional do Brasil* (1980), também lançado pela *Marcus Pereira Discos*, possa ser entendido como um marcador do diálogo travado com outros grupos, de outros espaços, nesse período: *Quinteto Armorial* (Pernambuco), *Banda de Pifanos de Caruaru* (Pernambuco), *Grupo Zambo* (Bahia), *Grupo Acaba* (Mato Grosso do Sul) e *Teatro Popular União e Olho Vivo* (São Paulo). Junto com os Tapes, estes grupos são situados como fazedores de uma “música de resistência”, frente, emicamente, à “invasão” de uma “música internacional”¹², e voltados às “pesquisas” com músicas locais¹³. Elizabeth Travassos (1997, p.87/88), quando se refere à emergência de várias categorias que tentaram expressar, em diversos contextos, distinções como *folksong* e *people's song*, *populaire* e *vulgaire*, popular e popularesca, diz que: “Mario de Andrade chamava 'semiculta' e 'popularesca' certa música que, por sua origem e qualidade, não se encaixava perfeitamente nos universos popular e culto que eram de seu interesse”. Creio ser revelador quando, na contracapa do disco do grupo *Zambo* (1976), Marcus Pereira apresentou o grupo e seu próprio projeto de “mapeamento musical”:

[...] desde o início da atividade da Marcus Pereira Discos, estávamos interessados em divulgar música da Bahia autenticamente popular ou diretamente inspirada nas suas fontes. E vínhamos enfrentando a dificuldade que enfrenta tradicionalmente a nossa cultura popular, que é a falta de informações, o desconhecimento generalizado em relação à música regional em todo o País, a existência apenas simbólica de trabalhos de pesquisa, as limitações e dificuldades que enfrentam os poucos compositores ou intérpretes que se dedicam à pesquisa,

¹² Elizabeth Travassos (1997, p.87/88), em *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*, afirma: “[...] na cruzada pelo reconhecimento da verdadeira música popular magiar, Bartok instituiu a categoria “música popular artificial” para falar de uma dupla contrafação. De um lado, falsificação da música propriamente artística [...] de outro, falsificação da música popular”.

¹³ Com relação à crítica de Marcus Pereira à “música comercial estrangeira”, uma das histórias que ouvi em campo refere-se a uma proposta do produtor em acentuar o nome do grupo para que não se confundisse com a palavra inglesa *tapes* (*teipes*).

à composição e a interpretação desse gênero de música no Brasil. (Marcus Pereira, Grupo Zambo, Marcus Pereira Discos, 1976)

Tal descrição aponta para o entendimento dos atores com essas gravações: sinalizam as dificuldades circunscritas àquele momento em torno de trabalhos artísticos expressos como “autêntico” e “folclórico”. De acordo com Rodolfo Vilhena (1997, p.224), “o folclorismo propõe uma solução na qual se produz uma identificação com a 'nação' através do 'povo', e em que o intelectual folclorista e sua disciplina desempenhariam um papel de articulação decisivo”. Em texto presente na contracapa do disco do grupo matogrossense *Acaba* (1979), Marcus Pereira ainda afirmou:

[...] em nossas viagens pelo Brasil, ao lado da constatação da penetração da pior música estrangeira que contaminou até os mais tradicionais redutos onde se refugiou nossa música popular, vem nos surpreendendo, também, a existência de resistentes. São verdadeiros “maqui” que, em fantástica inferioridade, enfrentam a dominação cultural estrangeira [...] Ao lado do Tâpes do Rio Grande do Sul, do grupo Zambo, da Bahia, o grupo Acaba, de Mato Grosso do Sul, atua e espera. (MARCUS PEREIRA, grupo Acaba, Marcus Pereira Discos, 1979)

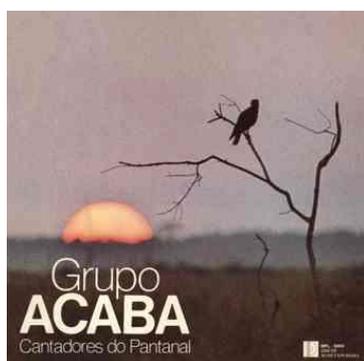


Figura 18 – Disco Acaba, 1979



Figura 19 – Disco Música Regional do Brasil, 1980

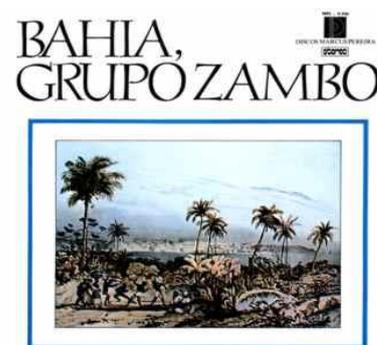


Figura 20 – Disco Zambo, 1976

1.1 “Foi ali que se pode conhecer as canções de Violeta Parra, Victor Jara, Daniel Viglietti”¹⁴: trânsitos sonoro-musicais e o caso do teatro em Tapes

¹⁴ Presente no texto de Otacílio, no *blog* de memórias sobre os Tâpes que o músico está escrevendo. <<http://ostapes.blogspot.com.br/>>

A partir de minhas incursões em campo, sublinho a ênfase com que os interlocutores me relataram os diálogos travados com outros grupos musicais ao longo da sua trajetória, tendo sido fundamental, dessa forma, o papel da *Marcus Pereira Discos*. O antropólogo João Miguel Sautchuk (2005), ao problematizar tal gravadora, diz que “esse empreendimento estava ligado a um projeto de regionalização da MPB, quer dizer, de valorização da diversidade cultural do país, pensada em termos de regiões”. (SAUTCHUK, 2005, p.76). Os interlocutores contabilizam dezenas de casos de músicos que chegaram ao município de Tapes com o objetivo de conhecer o grupo, que nos anos de 1974 e 1975 manteve o projeto *Sexta-Som* em um espaço transformado em teatro por eles próprios.



Figura 21 – Ensaio no teatro de Tapes, acervo Claudio Garcia



Figura 22 – Ensaio no teatro de Tapes, acervo Claudio Garcia

Nestas apresentações, o grupo buscava mostrar para a população local, todas as sextas-feiras, seu trabalho de “resgate” e “pesquisas” sonoras. O baiano Elomar Figueira Mello, o percussionista mineiro Djalma Corrêa, o sambista Martinho da Villa e o multi-instrumentista Hermeto Pascoal, figuram entre os músicos que estiveram na cidade neste período. Recorrentemente tais artistas emergiam nas falas em campo, o que percebi se tratar de presenças relevantes nesse processo de rememoração. Com relação a Elomar, os músicos me falaram de uma proximidade maior, pois permaneceu algumas semanas em Tapes posteriormente a um show realizado em Porto Alegre, em 1982, no teatro do *IPE*¹⁵. Elomar teria vindo ao Estado por intermédio deles. Cabe notar que o público tanto de Elomar quanto dos Tápés, assim como de outros grupos marcados aqui, é formado por

¹⁵ Forma como é reconhecido o Teatro do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul.

estudantes, haja vista os espaços universitários em que o grupo gaúcho circula (USP, UFRGS, UFSM), em atividades organizadas por Diretórios Acadêmicos.

O *I Acampamento da Arte Gaúcha*, festival de música idealizado pelos integrantes dos Tâpes, em 1975, também estimulou a ida de muitas pessoas à cidade. Alguns permaneceram por mais tempo na intenção de se aproximarem do grupo, como é o caso do casal de músicos argentinos, Stela e Miguel, que se apresentaram no evento. Ambos ficaram morando na cidade e se estabeleceram como arranjadores do grupo e, segundo os interlocutores, professores de espanhol, já que a intenção era aprimorar suas interpretações de canções uruguaias, peruanas, argentinas, chilenas, cubanas. O disco de 1982 traz esse repertório “latino americano” e arranjos construídos nesse encontro com os músicos argentinos. Algumas canções presentes nesse disco, são: *Virgenes del Sol*, do peruano Moisés Vivanco [faixa 2]; *Canción para despertar un negrito*, de Nicolás Guillen e César Isella; *El condor pasa*, de Daniel Alomia Robles [faixa 3]; e *Soneto 93* de César Isella a partir de poema de Pablo Neruda. Na gravação de *El condor pasa*¹⁶, os músicos utilizam, entre outros instrumentos, berimbau e cavaquinho executado como se fosse um charango, como me disseram os músicos. Na contracapa desse disco, o historiador Tau Golin, que também esteve próximo ao grupo, escreveu:

É desnecessário perguntar quantas gargantas estão caladas. Então, que infinidade de silêncios ganham expressão de canto e hino, no instante em que Os Tapes esta sinfonia dos povos! A cada nota despe-se o poncho que veste de escuridão os homens do Continente. Um som de resistência constrói melodias de luta. Nas entranhas da própria letargia aparente há uma verdade, numa linguagem de berimbau, qüena, legüero, viola, violão, cavaquinho, sicuri, tumbaquara, irmandando os sonhos daqueles que têm realidades idênticas, num canto perspectivo. Quantas histórias os Tapes unem em El Condor Pasa!...

De sua pequena cidade mantém desfreada, com impressionante coerência, a bandeira de sua arte, o mastro que sustenta essa bandeira espraia-se além do universo de seu próprio nascedouro – nas raízes dos homens latino americanos. Bebem sua essência na infinda lagoa de mágoas da América. Navegavam em seus conflitos. Deles retiram as ondas prá navegar. Seus remos de tristeza, alegria e história golpeiam das raízes para o futuro.

Durante sua existência, os Tapes estiveram trançando o laço que, juntamente com todos os outros tentos coerentes e artísticos [...] Neste trabalho, também transforma-se em instrumento sensível dos camponeses. Um Doutor, por exemplo, dá forma musical aos depoimentos reais. A vertente do popular traz as águas que lavam as feridas da dominação. Somente um filtro como o grupo Os Tapes é capaz de apanhar o conflito inserido na manifestação popular, alcançando-o a sua realidade. (Contracapa do disco Tâpes, 1982)

Ao ponderar sobre os *trânsitos sonoro-musicais* nesse fazer musical no sul, reporto-me a um fragmento do texto de Marcus Pereira contido na contracapa do disco *Canto da Gente* (1975):

¹⁶ Segundo Fernando Rios (2008, p.158), no contexto dos músicos urbanos, intérpretes de um repertório *andino/latino americano*: "El Condor Pasa" 's prominent status illustrates in an especially clear manner how cosmopolitan works loosely based on rural non-cosmopolitan musical traditions often come to stand for the originals in the cosmopolitan realm".

Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música "Dança da Lagoa do Sol", verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. "Os Tapes" criaram, no Sul, um caminho que nos leva à música mais expressiva da América Latina, o som nativo quíchua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. (MARCUS PEREIRA, Canto da Gente, Os Tápes, 1975)

Procuro me distanciar e questionar essa afirmação a fim de refletir sobre o diálogo sonoro-musical construído com outras músicas, sonoridades e espaços do território brasileiro – para além do que Marcus Pereira possa estar entendendo como América Latina, quíchua ou guaraní. O jornal Folha da Manhã, de São Paulo, ao apresentar os Tápes no lançamento da coleção do Sul, se referiu ao gupo como “o Quinteto Violado do Sul” (FOLHA DA MANHÃ, 1º outubro, 1975). Além desse “caminho aberto” com um grupo pernambucano, assinalo outros agentes que, presentes nas falas dos interlocutores, apontaram para esses trânsitos: *Grupo Engenho*, de Santa Catarina, *Gralha Azul*, do Paraná, *Dércio Marques* de Minas Gerais, *Renato Teixeira* de São Paulo e *Elomar Figueira Melo*, da Bahia. Artistas, que segundo eles, mantinham-se alinhados a um jeito de conceber a música local.

Helena Aragão (2011), quando trata de três experiências no Brasil com “mapeamentos musicais”, quais sejam o projeto *Música Popular do Brasil* e o *Música do Brasil*, respectivamente idealizados por Marcus Pereira na década de 1970 e Hermano Vianna com Beto Villares na última década do século XX, e a *Missão de Pesquisas Folclóricas* coordenadas por Mario de Andrade na década de 1930, propõem cruzamentos entre Tápes/Quinteto Violado:

De passagem pela cidade de Tápes, então com sete mil habitantes, ela [refere-se a Carolina Andrade] se surpreendeu com o conjunto de jovens de 16 a 30 anos que se apresentava diariamente [semanalmente, na verdade] num teatrinho. Para a pesquisadora, aquele trabalho era um bom contraponto à música gaúcha cristalizada – e uma maneira de dar espaço a gente jovem que estaria “renovando o folclore”, como o Quinteto Violado havia feito na coleção do Nordeste. (ARAGÃO, 2011, p.62).

Pude observar, portanto, como os interlocutores acionam, não apenas o *Quinteto*, mas uma série de grupos com os quais tiveram algum tipo de diálogo no passado. Dessa forma, situo a coleção *Música Popular do Sul* em perspectiva à coleção *Música Popular do Nordeste*, assim como articulo os Tápes ao grupo pernambucano (com o qual os interlocutores me mostraram terem tido proximidades musicais e pessoais). Considerando que em *Música Popular do Sul*, figuram os folcloristas Paixão Cortes, Inami Custódio Pinto e Doralécio Soares, o antropólogo Norton Correa,

além dos Tápes, Carolina Andrade e o músico Noel Guarany como pesquisadores, cito Aragão (2011), quando aborda o processo de organização do *Música Popular do Nordeste* e localiza o papel desempenhado por aquele grupo pernambucano:

A proposta da coleção começava a se desenhar: Hermilo [a autora refere-se a Hermilo Borba Filho] faria o planejamento do trabalho; ao Quinteto caberia a missão de viajar, recolher o áudio e efetuar eventualmente uma nova leitura do material recolhido [...] Daí em diante foram traçadas algumas escolhas que iriam nortear o projeto como um todo. A ideia era registrar gêneros tradicionais da região a partir de uma viagem [...] O segundo passo seria avaliar o que entraria na versão original e o que poderia ganhar novos arranjos, realizados pelos próprios coletores do Quinteto Violado. (ARAGÃO, 2011, p.44/5)



Figura 23 – Folheto, 1975, acervo ClaudioGarcia.

No que tange aquilo que estou interpretando enquanto rede de sociabilidade, a jornalista Ana Maria Bahiana escreveu no semanário *Opinião*, lançado no Rio de Janeiro, no começo da década de 1970:

Quando o incansável Marcus Pereira mapeou musicalmente o Nordeste, descobriu o Quinteto Armorial para as distantes platéia do Sul (ou seja, os egocêntricos Rio e São Paulo, eternamente girando em torno de seus próprios umbigos). Agora, o mesmo sopro de força e vitalidade que assombrou os ouvintes do Armorial volta a provocar arrepios nas capitais culturais do país. Só que não vem do sempre longinquo Nordeste, vem justamente do Sul, das profundezas do Sul. Marcus Pereira conheceu os Tápes através de sua mulher Carolina Andrade, quando ela fazia o levantamento para a coleção *Música Popular do Sul*. (ANA MARIA BAHIANA, *Opinião*, 1975).

O pesquisador José Ramos Tinhorão também procurou tecer conexões entre o grupo gaúcho

e o Quinteto Armorial¹⁷:

Convidados a gravar em São Paulo algumas faixas para os quatro discos da série Música do Sul, os jovens do conjunto Os Tâpes acabaram passando três dias inteiros fechados no estúdio de Rogério Duprat, o que resultou numa fita com todo o repertório atual do grupo, e onde há desde toadas a la Geraldo Vandré, até xotes, canções, e milongas da mais imprevista novidade, pela execução instrumental. Uma seleção de 11 músicas tiradas dessa fita está sendo lançada agora [...] permitindo ao público tomar conhecimento do resultado de uma das mais bem sucedidas experiências levadas a efeito no campo da música popular brasileira, desde a criação do Quinteto Armorial por Ariano Suassuna em Pernambuco” (JOSÉ RAMOS TINHORÃO, Jornal do Brasil, 1975)

Espectáculos também integraram a trajetória do grupo: *Canto, Vida e Cisma de um Farrapo* (1971); *Canto da Gente* (1972), antes do disco homônimo; *Chão, Estrada e Canção* (1977); *América Andina e Pampeana* (1979); *Folia de Reis* (1982); *Não Tá Morto Quem Peleia* (1979); e *Americanto* (1978). Este último é apresentado pelo jornal gaúcho Zero Hora (03/06/1978) como “um brado contra a dominação cultural que sofreram os índios, cujos valores, tradições e arte não sobreviveram, ou sobreviveram desfiguradas”; e ainda como “um protesto contra a exploração, descaracterização e o genocídio indígena, tanto brasileiro quanto dos países hispano-americanos.” (ZERO HORA, 10/06/1978). O espetáculo *Não Tá Morto Quem Peleia*, por sua vez, é apresentado no jornal Folha da Tarde (Osvil Lopes 17/06/1978): “trata da sobrevivência da arte popular apesar da concorrência da música comercial.”



Figura 24 – Cd Martin Coplas, 1998



Figura 25 – Cd Martin Coplas, 2002

¹⁷ Em estudo em torno do grupo - **Toada e desafio**: arte e cultura brasileira na produção musical do movimento armorial - Frederico Barros (2008, p.339) diz que “seriam os 'procedimentos da música do povo' que serviriam de referência para a elaboração dessa música”.

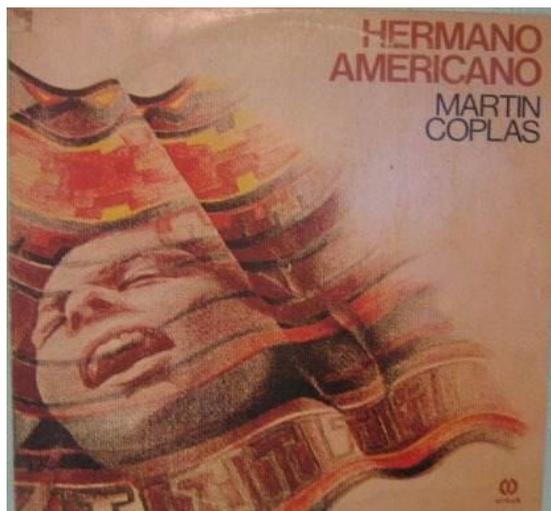


Figura 26 – Disco Martin Coplas, 1979

Os discos *Hermano Americano* (1979), *E o verbo se fez índio* (1998) e *Missa da Terra sem Males* (2002), do músico argentino Martin Coplas; *Aos Meus Amigos* de Waldir Garcia; dois discos solo de Acy Terres Vieira; *Ingênuos Malditos* (1990) do grupo Tambo do Bando; *Violando* (2014) de Ubiratan Carlos Gomes, e *Estação das Águas* (1998) são registros sonoros de músicos que participaram, em algum momento, do grupo. Sobre esse último, destaco excerto contido no encarte:

Este Cd edita parte de uma obra musical criada ao longo dos anos 70 e 80, cuja inspiração é a Lagoa dos Patos, seus personagens, seus costumes, ocupações e linguagens. Trata-se de uma obra afinada e estimulada pelo estilo tempo/criação do grupo Os Tâpes, engendrada em uma região peculiar do Rio Grande do Sul, na qual se cruza a energia universal que aproxima as formas de manifestação dos povos do mundo. (Texto presente no Cd *Estação das Águas*, 1998).

Após sua saída do grupo, Waldir Garcia, um dos fundadores, formou com Wado Barcellos o *Duo em Preto e Branco* e lançaram o disco *Canto Operário* (1985). O jornalista Osval Lopes escreveu sobre o duo na contra-capa do disco:

Wado e Waldir cantam um gaúcho que nada tem de quixotesco, nada tem do pretenso herói individual [...] O gaúcho cantado em *Canto Operário* não difere em nada de qualquer outro trabalhador brasileiro. Mesmas são as angustias, mesmas as necessidades. Encontramos aqui, o gaúcho a pé, descalço a beira do asfalto [...] De heróico, o gaúcho cantado pelo DUO tem a resistência, a esperança e a teimosia de continuar lutando por tempos melhores. E atentem, que só aí já tem uma dimensão imensa. Musicalmente, este trabalho mostra uma nítida

presença latino americana, mais particularmente. Quanto à temática, já é mais abrangente, indo do gaúcho como força de trabalho, até nossas ligações com os valores afros. Duas grandes vozes e duas violas afinadas, que tem como arma principal uma verdade, que é a razão de cantar do Duo em Preto e Branco. (OSVIL LOPES, contracapa do disco Canto Operário, Duo em Preto e Branco, 1985)



Figura 27 - Disco Canto Operário, 1985

O disco Canto Operário, ao sinalizar o período de redemocratização brasileira, engendrou novos sentidos *politizados* a partir de negociações e conflitos internos. Não fortuitamente a capa do disco era marcada por signos como a Conferência Nacional da Classe Trabalhadora (CONCLAT), realizada em 1981, CUT (Central Única dos Trabalhadores), Liberdade Sindical, e referências aos direitos afro-brasileiros e indígenas.

A despeito de rupturas nos Tápes, o músico José Claudio Machado, cuja participação se deu apenas nos primeiros anos do grupo, seguiu uma carreira musical entendida como “tradicionalista” pelos interlocutores. Observei como eles se veem distanciados da música que José Claudio passou a representar. Pontuo um momento em campo: quando ouvíamos a gravação de um show no Teatro de Câmara, em Porto Alegre, em que a abertura era feita pelo tradicionalista gaúcho Antônio Augusto Fagundes, Claudio atribui aos Tápes o fato do apresentador, na sua fala, ter apontado outras sonoridades, musicalidades e referenciais na música feita no estado.

1.2 “[...] na medida em que a democratização também seja dos tons e da melodia...um povo vai ser sempre forte”: o indígena, o negro, o operário e outros nas narrativas sonoras

Em apresentação no Sindicato dos Bancários, em Porto Alegre, entre uma canção e outra, e após falar sobre o disco Não tá morto quem peleia, o músico Claudio Garcia diz:

[...] nossa posição sempre foi muito clara...que o que faz a música de um povo, não é a meia dúzia de mitos que esse povo tem [...] mas a existência de um povo forte em qualquer nível...e isso também vale prá música...é a medida em que existem muitos músicos, milhares e milhares de músicos, milhares e milhares de cantores, na medida em que a democratização também seja dos tons e da melodia...um povo vai ser sempre forte. Então, Não tá morto quem peleia foi pra dizer isso...que em época nenhuma, por mais que se tentasse impor, nunca conseguiu se matar as formas de expressão popular... então...inicia com maçambique e depois algumas cantigas...algumas músicas recolhidas nesse trabalho Não tá morto quem peleia (Claudio, digitalização de show do grupo, 28 de agosto de 1982)¹⁸

Como sublinhei na introdução, uma vez que em um primeiro momento minha intenção era problematizar a noção de uma “sonoridade indígena” na construção artística do grupo, em campo passei a ouvir/entender tal noção como articulada à busca por presentificar “outros” nas narrativas sonoras, o que interpreto enquanto alteridade sônica:

[...] cantamos músicas que tratam de alguns assuntos pertinentes não só ao cancionero dessa América... mas também ao povo brasileiro...e mais ligado ao gaúcho...especialmente porque nós cantamos esses cantores latino americanos para sermos solidários à sua luta [...] em cantar aqui alguns cantores que em suas pátrias já não podem cantar mais [...] (Claudio, digitalização de show do grupo, 28 de agosto de 1982)

Nesse sentido, em texto assinado pelo próprio grupo e pelo antropólogo Norton Correia na contracapa do disco *Não tá morto quem peleia* (1980), afirmaram:

Não tá morto quem peleia nasceu num período em que, com muita atenção, procurávamos ouvir os que sempre estiveram ao nosso lado. Pensamento desalambrado, olhar arregalado e ouvido atento, captavam uma procissão interminável onde renasciam presenças antigas se fazendo vivas. Ali estavam, em estreito caminhos de chão, na lisura do asfalto, na vaguesa dos carros de boi, nos ônibus. Eram centenas: violeiros cantadores de reis, gaiteiros, trovadores, músicos de bandinhas, dançadores...e, um vigor jamais percebido, reaparecem e revivem nas mazurcas, vaneras, milongas, cantorias de reis, dobrados [...]

No seu conjunto, não apenas na parte que o disco registra, NÃO TÁ MORTO QUEM

¹⁸ Ao longo dessa dissertação, utilizarei excertos neste formato, recuados do texto, como notas de campo, a fim de melhor sinalizá-los.

PELEIA, representou uma disposição efetiva de ampliar o conhecimento do contexto em que se articulam determinadas manifestações, e a razão de sua sobrevivência e marginalização ante e no quadro da sociedade onde existem. No seu todo foi postura de percepção da dimensão dialética que ocorre na arte popular: nem tudo é consciência mas nem tudo é desconhecimento, nem tudo é resistência, mas nem tudo é submissão. (Os Tâpes, Não tá morto quem peleia, 1980, Marcus Pereira Discos)

“Não tá morto quem peleia”

NÃO TÁ MORTO QUEM PELEIA... essa não poderia ser que, com essa e tantas, provavelmente não se que sempre... Não tá morto quem peleia... essa não poderia ser que, com essa e tantas, provavelmente não se que sempre...

TERMO DE REIS... Entendidos, mas os implacáveis... Não tá morto quem peleia... essa não poderia ser que, com essa e tantas, provavelmente não se que sempre...



MAÇAMBIQUE E O QUEZEMH... O Maçambique e o Quezemh... O Maçambique e o Quezemh... O Maçambique e o Quezemh...

CANTIGA DE QUICUMBI... Cantiga de Quicumbi... Cantiga de Quicumbi... Cantiga de Quicumbi...

MARÇA DO ENDOA... Marça do Endoa... Marça do Endoa... Marça do Endoa...



RECIO... Recio... Recio... Recio...



TERMO... Termo... Termo... Termo...



TERMO ANGE... Termo Ange... Termo Ange... Termo Ange...



SERROTE E BANHERA... Serrote e Banhera... Serrote e Banhera... Serrote e Banhera...

MELONIA... Melonia... Melonia... Melonia...

Figura 28 – Material presente no disco Não tá morto quem peleia, 1980

O jornal Folha da Tarde descreveu o lançamento do espetáculo Não tá morto quem peleia em 1977, homônimo do disco que seria lançado em 1980:

Na primeira parte um documentário fotográfico ilustra as declarações de homens do povo que cultivam algum tipo de manifestação musical. Os entrevistados, na maioria pessoas de idade avançada, falam de seu contato com o instrumento e da origem da música que apresentam. Durante meia hora, o documentário indica aonde os Tâpes e Norton Correa foram recolher o material que expõem. Na segunda parte, com adaptações mínimas para os recursos e instrumental do grupo, são apresentadas as formas de cultura popular que ainda resistem na memória do povo gaúcho. Desde a nossa quase desconhecida herança africana como as cantigas de Maçambique, Cantigas de Quicumbi e os portugueses termos de reis, até manifestações mais comuns do nosso cancioneiro como valsas, dobrões e bugios. (FOLHA DA TARDE, Eduardo San Martin, 18/07/1977)

Em show de comemoração aos dez anos do grupo (1981/82), a fala de Claudio, no encerramento do espetáculo, procurava sintetizar a trajetória do grupo e enfatizar seus posicionamentos sonoro-políticos:

[...] os Tâpes...ele está completando...completou mais de dez anos de atividade musical, e nesses dez anos de atividades, nós...montamos uma série de...espetáculo musicais, a partir de

uma problemática ligada ao Rio Grande do Sul...na primeira fase do grupo, nós...montamos um espetáculo que se chamou *Canto da Gente*...*Canto da Gente* versava sobre a influência que a música do Rio Grande do Sul recebeu através da fronteira oeste e através do litoral...aí se abordou algumas músicas que vocês ouviram nesse show hoje, como Janaíta, Pedro Guará e Dança da Lagoa do Sol, que são dessa primeira fase dos Tápes...depois nós montamos *Americanto*...onde se versava sobre o aniquilamento que sofreram as nações indígenas diante da intervenção dos brancos aqui no nosso território...então, já que culturalmente daqueles povos primitivos, daquelas nações...nada restou no Rio Grande do Sul...a não ser as ruínas, diante disso nós cantamos e achamos que a música do Rio Grande do Sul não tinha direito de omitir o drama e o massacre que os povos indígenas sofreram aqui...nesse território...num outro momento, nós montamos um espetáculo que se chamou *Não tá morto quem peleia*...*Não tá morto quem peleia* versava sobre a resistência da música popular gaúcha...diante da música imposta pelo mercado...pelo mercado consumidor das grandes multinacionais do disco...nessa parte então, nós recolhemos uma série de gaiteiros e de músicos populares de todo o litoral do Rio Grande do Sul...onde se via que muitíssimas pessoas de idade resistiam...um pouco escondendo... meio clandestinamente suas gaitas...suas violas, mas muito de músicas compostas por eles sobreviveu toda essa pressão. (Claudio, digitalização do show de 1981/1982, São Marcos, RS)

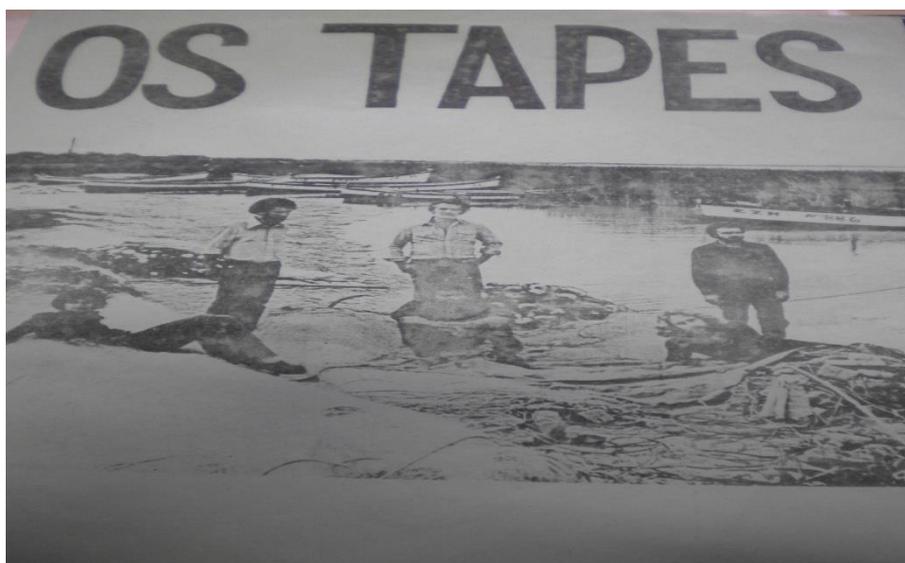


Figura 29 – Cartaz de show dos Tápes, beira da Lagoa dos Patos, RS, 1981/2

Além dos festivais já citados, no que diz respeito aos seus espaços de circulação, destaco o *Rodas de Som*, projeto organizado pelo músico porto alegreense Carlinhos Hartlieb, em 1975, no Teatro de Arena em Porto Alegre: “num clima totalmente cult [...] as Rodas reuniam 'o pessoal' no mítico teatrinho criado por uma turma de esquerda, quase secretamente, no porão de um prédio do viaduto da Borges de Medeiros, no centro da cidade¹⁹” (SILVA, 2012, p.105); a quarta edição do *MusiPuc*, festival estudantil de música popular ocorrido em Porto Alegre, no qual os Tápes se

¹⁹ “Começava ali, um novo capítulo na música do estado [...] nas Rodas, que eram semanais, e sempre à meia noite, surgiu ou se apresentou gente tão diferente quanto, numa mesma noite, os Tápes e Mutuca [músico de blues/rock local]” (FARIA, 2001, p.255)

apresentam como convidados especiais ao lado de artistas locais como Fernando Ribeiro, Halai Halai, Gilberto Travi e Cálculo 4 (SOUZA, 2006); show pela libertação do presos políticos de Itamaracá, no ano de 1979 em Porto Alegre, na Assembléia Legislativa, ao lado dos músicos, também locais, Nei Lisboa e Gelson Oliveira (tal show aparece com frequência nas interlocuções, sugerindo suas posições “politicamente engajadas”); e a participação no *Festival Horizontes*, na Alemanha, ao lado do grupo Quinteto Violado, Clementina de Jesus e Gilberto Gil. Em 1979 apresentam-se como atrações locais ao lado do grupo Almondegas²⁰, no estádio de futebol *Gigantinho*, em Porto Alegre, que tinha como shows principais, Clementina de Jesus, Cartola, Nelson Cavaquinho e Leci Brandão. Na biblioteca pública de Tapes encontrei, ainda, referências ao Festival Cio da Terra, conhecido como “Woodstock Gaúcho”, ocorrido na cidade de Caxias do Sul em outubro de 1982. Apresentam-se ao lado, de entre outros artistas, do grupo brasileiro Tarancón. Em campo, “descubro” que o grupo Tarancón, formado também na década de 1970 e com o qual os Tápés também se mantiveram alinhados, teria voltado a fazer shows, permanecendo com o discurso *politizado* da *música latino americana*. Tal episódio realçou minhas perguntas em torno desse cruzamento temporal, e dos possíveis impactos, no presente, daquela música de décadas anteriores.

Nesse capítulo procurei traçar a trajetória dos Tápés, suas redes de sociabilidades e os múltiplos significados em torno desse fazer musical. Através do meu “encontro”, aqui, principalmente com os acervos, procurei, ao recompor essa trajetória, desvelar esse passado etnomusicológico (BOHLMAN, 2008) e compreender, posteriormente, as implicações desse fazer musical no presente. No capítulo seguinte, procuro colocar em relevo meus encontros com os interlocutores, os cruzamentos entre passado/presente que marcaram meu percurso em campo, e os questionamentos que emergiram dessas intersecções.

²⁰ Grupo de música popular urbana da cidade de Pelotas, RS.

CAPÍTULO 2 “[Canto Operário] hoje, é um disco que tem muito respeito por esse pessoal mais novo, de esquerda”²¹: minhas interlocuções *com o passado e com o presente*

Andando pelos pagos do Sul, nós encontramos Os Tâpes. Nós os surpreendemos apresentando-se para o povo de Tapes, uma pequena cidade de 7.000 mil habitantes a 100 km de Porto Alegre. O espetáculo se realizava num pequeno teatro de 140 lugares que depois soubemos ter sido montado pelo grupo a partir de uma velha casa que foi alugada. Os componentes de “Os Tâpes” - cuja idade média é de 22 anos – são rapazes pobres e estão pagando a reforma do Teatro com o salário de professores ou funcionários da prefeitura. Quando o orçamento fica vermelho, eles o colorem de azul com o resultado de apresentações que fazem em bailes populares. Para assistir aos Tâpes não se paga nada no seu teatro. Quem pode dá dois cruzeiros para ajudar nas despesas de conservação. Os Tâpes são um exemplo inédito de amor à música e ao Brasil. Vinham se recusando a aceitar propostas de gravação, pois envolviam concessões ao que se convencionou chamar de música comercial. Os Tâpes não estavam interessados como não estão, a ganhar dinheiro a custo do sacrifício das suas convicções sobre a música popular do Brasil. Como nós também não estamos. Os Tâpes aceitaram nosso convite, pegaram um Ita aéreo no Sul e vieram gravar o primeiro disco que documenta o trabalho do grupo ao longo de quatro anos.

Os componentes do conjunto tem outras atividades além daquela que os reúne. Ensaiam todos os dias, pesquisam, criam e se apresentam para o povo de sua cidade nos fins de semana. Os recursos vocais e instrumentais de que se utilizam estão a serviço de sua arte e de sua criação, e não o contrário [...] Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música Dança da Lagoa do Sol, verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. Os Tâpes criaram, no Sul, um caminho que nos leva à música mais expressiva da América Latina, o som nativo quíchua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. (Disco Canto da Gente, os Tâpes, 1975)

Embarquei pela primeira vez à cidade de Tapes, na primeira das incursões durante o trabalho de campo, inevitavelmente repassando na memória tal episódio narrado pelo produtor Marcus Pereira, quando do seu encontro com o grupo, na cidade. Creio que em alguma medida, a maneira como foram projetados no cenário musical brasileiro por Pereira, tenha contribuído para a representação construída em torno do grupo. Tal texto da contracapa do disco *Canto da Gente*, inicialmente soava-me um tanto romantizada, até que passei a ouvi-la de forma correspondente àquela. Posteriormente, em uma das conversas com Claudio, o músico me contou que a esposa de Marcus Pereira, Carolina Andrade, havia chegado até a cidade através do folclorista gaúcho Paixão Côrtes, a fim de registrar os ternos de reis na região. No hotel em que se hospedou, encontrou o cartaz anunciando o *Sexta Som*, projeto organizado pelo grupo todas as sextas-feira no teatro local. Segundo Claudio, ao ver o anúncio

²¹ Fala de Otacílio sobre o disco Canto Operário (1985), do Duo em preto e branco, no qual Waldir, integrante dos Tâpes, participou.

do espetáculo daquela noite, Carolina vai até o teatro onde os músicos se apresentariam.

Na altura da elaboração do projeto de pesquisa, havia encontrado referências ao grupo apenas em textos contidos em materiais discográficos e alguns *blogs* especializados em música *regional*, *folk*, *rock*, onde tive acesso aos discos e considerações em torno do grupo, as quais o descreviam como “um grupo guarani do interior do estado”, “um grupo de música primitiva”, “um grupo folk”, etc.

Em uma dessas buscas em *websites*, cheguei até uma postagem do músico Pedro Munhoz, na qual ele se referia ao falecimento de um dos integrantes dos Tápés, Waldir Garcia, e dizia da importância que a obra do grupo havia exercido sobre seu trabalho artístico. Nesse *post*, Munhoz citava o disco *Canto Operário*, do Duo em Preto e Branco, e foi este o mote do nosso primeiro diálogo. Conhecia, ainda que de longe, seu trabalho como compositor, cantor, suas atuações musicais junto ao *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST), e especificamente como autor de *Canção da Terra*, gravada pelo grupo Teatro Mágico, de Osasco, São Paulo, e recentemente integrada à trilha sonora de uma novela da emissora Rede Globo.

*Sou sem terra, sou guerreiro
com a missão de semear
a terra, terra
mas, apesar de tudo isso
latifúndio é feito um inço
que precisa acabar
romper as cercas da ignorância
que produz a intolerância
terra é de quem plantar²² [faixa 4]*

²² Trecho da letra de *Canção da Terra*, de Pedro Munhoz.



Na XVIII Conferencia Nacional de Solidariedade à Cuba - ACJM Porto Alegre/RS

Figura 30 – Pedro Munhoz, do Dvd com sua obra



Figura 31 – Pedro Munhoz, do Dvd com sua obra

Canção da Terra, assim como todas as que integram o disco *Cantigas de andar só* (2002), são interpretadas por voz e violão. Nas primeiras conversas, ainda por telefone, Munhoz me contou sobre como pensa sua música em termos *políticos*, e como, para ele, os Tâpes compõem os referenciais desse seu fazer musical. Nessa ocasião, o músico que mora na Barra do Ribeiro, cidade vizinha à Tapes, também às margens da Lagoa dos Patos, me passou uma série de números de telefones de pessoas que ele conhece e que poderiam contribuir para meu trabalho de campo. A partir de alguns telefonemas, chego à cidade com a expectativa dos primeiros encontros. Após conhecer a Casa de Cultura e saber da existência de um acervo sobre o grupo, encontrei Claunir Garcia, na sua casa, para uma longa conversa:

- [...] então, vamos dizer assim, esse contexto, 1970, 1975, é um momento, assim, significativo para os Tâpes, eles começam a se transformar, num cenário do Brasil... músicos representativos da manifestação cultural...que em todo o Brasil acontecia...o grupo lá do nordeste...o Quinteto Violado...surge alguns grupos parecidos, de chão, de raiz...aqui... no Rio... São Paulo
- tu acha que com propostas semelhantes?
- havia uma certa identidade, uma espécie de renascimento, pode-se dizer...desse processo...e talvez um espaço também, de música contestatória daquele momento político...porque a música era também uma forma de mostrar [...] e os Tâpes tinham com clareza isso, a música dos Tâpes era uma música...quase que se pode chamar de uma música de resistência...mas eles não tinham essa proposta...digamos assim, pragmática...era porque era...eles cantavam aquilo que eles achavam...[...]

Apesar de não ser músico, Claunir acompanhou o grupo muito de perto, e me contou que muitas pessoas de outras áreas, jornalistas, artistas plásticos, escritores, aproximavam-se do que ele apontou como um movimento em torno dos Tâpes. Nesse dia, me mostrou a cidade e os lugares significativos para o grupo, como a casa onde ensaiavam e recebiam músicos de outros lugares, o teatro que haviam construído, locais onde fotos foram tiradas, a parte da lagoa que aparece em tal

capa... No final dessa tarde, me deixou na casa de Claudio, seu irmão e um dos fundadores do grupo, para o primeiro de vários encontros que se sucederam.



Figura 32 - Casa de Cultura de Tapes, 2014

Estive na casa de Ubiratan Carlos Gomes, o Bira – um dos músicos de uma das últimas fases do grupo – na zona sul de Porto Alegre, em dezembro de 2014, entre recortes de jornais do seu acervo, e enquanto ouviamos seu disco recentemente lançado. Chego até o músico por intermédio de um amigo (Cristiano, que também conheci no percurso da pesquisa) que se recordava do fato de Bira ter elaborado as capas de alguns discos (posteriormente “descubro” que assina a arte das capas de 1982 dos Tapes e do Canto Operário do Duo em Preto e Branco).

Bira é marionetista e tem viajado para muitos países com seu trabalho. Recentemente apresentou o show de lançamento do seu Cd, intitulado Violando (2013). Da cidade de Cachoeira do Sul, interior do Rio Grande do Sul, o músico integrou o grupo *Santa Preguiça* no final da década de 1970, e posteriormente os Tapes:

[...] nós nos identificamos muito com eles [os Tápés]...eles eram bem mais velhos do que nós [...]...a gente conheceu os Tápés em 79, mais ou menos, 78,79...esse primeiro contato que a gente teve, foi quando a gente foi fazer um movimento de artes lá...que era na Câmara Municipal de Tapes...e aí a gente ficou pro outro dia...no outro dia a gente foi no ensaio deles e foi convidado pra participar desse evento maravilhoso, que é inesquecível, pela libertação dos presos políticos da ilha de Itamaracá... que foram os últimos presos políticos do Brasil...a ilha de Itamaracá foi o último lugar que libertou seus presos políticos...e a partir desse show, foi muito importante porque os caras conseguiram...abrir as portas lá, sabe? A partir desse show... a repercussão foi tão grande no Brasil, entende? Que eles libertaram esses caras...então, os Tápés sempre foi prá nós um grupo super referência...houve uma identidade muito forte entre os dois grupos [...] eram os shows coletivos, né? Tinham muitos shows coletivos nesse período, 78, 79...e o *Santa Preguiça* era um grupo que era *habituê* nos coletivos...ah, coletivo pela anistia, então lá tava o Santa Preguiça...pela libertação dos presos não sei d'aonde, pela Anistia, pelas Diretas, até mais ou menos as Diretas a gente tava atuando bastante nessa parte, assim... de...uma participação mais política... (Bira, sua casa, em 13 de dezembro de 2014)

Nesse dia, Bira me contou de um projeto musical que estava participando e que uma das apresentações aconteceria na semana seguinte à nossa conversa no Centro Cultural Erico Verissimo, teatro no centro de Porto Alegre. Tratava-se do projeto *Dandô: Circuito de Música Dércio Marques*, que segundo Bira, fazem parte “grupos bastante alternativos, entende? Que estão fora da mídia, mas que tem seus discos...porque hoje facilitou muito, né?” (Bira, dez. 2014). Um cartaz do show dessa noite, o apresentava:

completando seu primeiro ano de atividades, o 'Dandô' segue em caravana pelo Brasil apresentando shows de artistas que tenham seus trabalhos com base na cultura popular. O projeto musical tem, em seu nome, uma homenagem a Dércio Marques²³ que foi um dos cantadores que mais fez pela arte nos 'brasis' que estão fora do eixo da mídia de massa, unindo artistas de toda parte, de várias gerações, estilos [...]” (cartaz de divulgação, dez. 2014)

A partir do evento dessa noite, foi possível travar novos diálogos com novos atores sociais. Logo na chegada encontrei Bira, e fui apresentado à Otacílio Meirelles, músico também de uma das últimas formações dos Tapes, com o qual já havia trocado alguns *e-mails* mas que não tínhamos conseguido agendar um encontro. Bira e Otacílio integraram o grupo no mesmo período. Acompanhamos as apresentações e foi interessante notar como Otacílio tecia aproximações do que víamos/ouvíamos com o que os Tápés faziam: repertórios, falas, performances, ideias. Me chamou atenção quando Kátia Teixeira, idealizadora do projeto e que também se apresentava nessa noite, referenciou o trabalho de Marcus Pereira e marcou conexões entre o *Dandô* e o *Música Popular do*

²³ Cabe pontuar que o primeiro disco de Dércio Marques, assim como os Tápés, foi lançado pela gravadora Marcus Pereira: *Terra, Ventro, Caminho* (1977).

Brasil.

Entre os músicos que se apresentaram nessa noite, um deles era Giancarlo Borba²⁴, e *Elegia para um homem na luta pela terra* foi uma de suas canções apresentadas:

*são duras as lutas que me enlutam
o coração de canha e pranto
vou me plantar na terra bruta
até nascer um novo canto
me comovem as distâncias
de terra boa sem ninguém
em desabrigo me obrigam
a viver por um vintém²⁵ [faixa 5]*

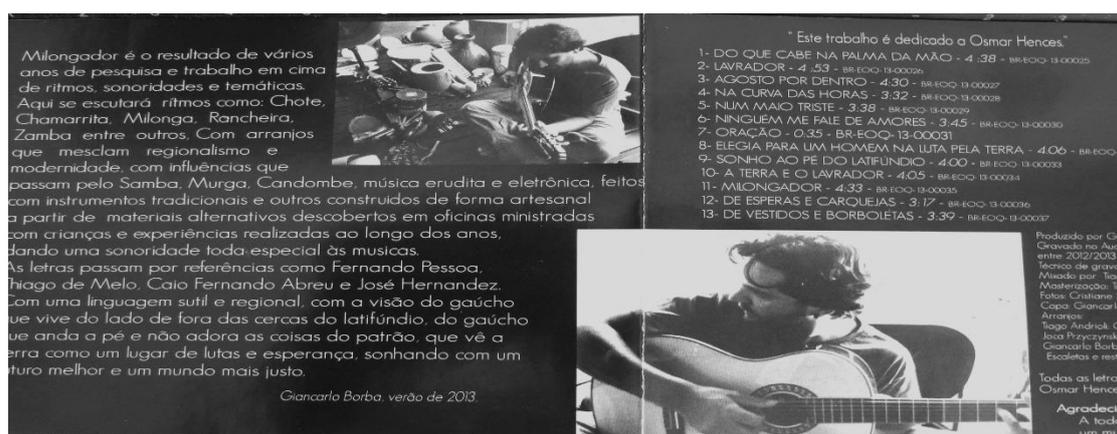


Figura 33 – Capa interna do disco *Milongador*, 2013, de Giancarlo Borba

Voz, violão, harmônica e vaso udú (percussão) compõem o instrumental dessa canção, presente no seu primeiro disco, *Milongador*, 2013. Além do texto aproximá-la da canção de Pedro Munhoz (questões em torno da *terra*), apresentada anteriormente, ambas são marcadas pelo uso do dedilhado no violão. Alguns dias após o show, escrevi para Giancarlo explicando a pesquisa e querendo conhecer mais sobre seu trabalho musical, já que as conexões tecidas por Otacílio naquele noite haviam me deixado curioso. Ao que o músico me respondeu:

²⁴ <http://giancarloborba.com.br/>

²⁵ Trecho da letra de *Elegia para um homem na luta pela terra* de Giancarlo Borba, Cd *Milongador* (2013).

Pois depois que saímos lá do teatro alguém me falou sobre isso e fiquei sentido por não ter conversado contigo a respeito. Também não sabia que o camarada que estava lá desde cedo, que subiu [no palco] comigo era um dos integrantes dos Tapes [refere-se ao Bira]. Com certeza tenho esses “ecos” no que faço [com relação à música dos Tapes e de outros grupos daquele período] nem somente no caso da cultura popular, mas como na forma de tratar a arte, como uma forma de falar das lutas de nosso povo... sem a preocupação comercial. (Conversa via e-mail, 08/01/2015)

Procurei descrever esses encontros, a partir de fragmentos retirados das notas e diários de campo, por crer que além de assinalarem momentos significativos das interlocuções, revelaram (ou se tornaram reveladores mais tarde) a maneira como passei a ouvir/olhar o universo de pesquisa no qual estou inserido. Ainda, tais encontros me permitiram posicionar o trabalho nesse cruzamento de temporalidades, considerando meus encontros com músicos do presente e daquele passado.

Sobre a escolha desse modelo, busquei me inspirar no primeiro capítulo da etnografia entre músicos populares palestinos, de David McDonald (2013), em que o autor apresenta três vinhetas onde descreve seus primeiros contatos com três colaboradores da pesquisa. Tais vinhetas (forma como o autor denomina a descrição desses diálogos) sinalizam a elaboração teórico-metodológica do autor e delineiam sua narrativa etnográfica. Os interlocutores apresentados em cada um dos excertos situam-se em diferentes períodos da *canção de resistência* palestina, sendo um dos objetivos do autor traçar a linha histórica dessa canção. Ademais, as problematizações etnomusicológicas são tecidas por McDonald a partir destes três encontros em campo.

Nesta dissertação, localizo tais encontros como chave para a escuta e a perspectiva que passo a ter em campo, na medida em que passei a questionar como tais músicos, hoje, incluem aquele grupo do passado nas suas narrativas. Reflito o quanto minha aproximação com Pedro Munhoz - e como através dele chego até a cidade de Tapes - e também como a partir do encontro com Giancarlo Borba e o acesso à uma rede de músicos atuais, e, ainda, os significados atribuídos às suas construções sonoro-musicais, possibilitaram a emergência de novas problematizações.

Quando me referi, no capítulo anterior, à fala do músico Rafael Koller sobre rupturas e tensões nos Tapes advindas de *posicionamentos políticos*, e como passei a observar a intersecção entre música e política, reflito sobre a minha posição na emergência desses diálogos. A partir do que Daniela Cordovil (2007) assinala, pondero sobre a representação dos interlocutores sobre minha posição de pesquisador: um dos colaboradores, ao se referir a um trabalho anterior realizado com os Tapes, me falou da posição “de direita” política de quem conduzia a pesquisa. Na ocasião, entendi que, de uma perspectiva *insider*, eu estava compartilhando códigos (*políticos*) com eles, que justificariam a abertura de diálogos para essas dimensões.

Após os encontros que narrei anteriormente, seguiram-se uma série de outras interlocuções,

eventos performáticos, acessos a acervos e entrevistas em que sempre estimei a narrativa dos colaboradores.

Retomando minha chegada a Tapes: nessa primeira interlocução com Claudio, o músico atribuiu à minha formação musical o seu interesse pela pesquisa, e me disse que grande parte dos interessados na trajetória do grupo era formado por jornalistas. Notei certo tom de queixa e uma certa expectativa de que meu trabalho pudesse desfazer algumas incorreções em torno do grupo, como, por exemplo, com relação a serem associados à uma “sonoridade indígena”. À medida que os encontros foram se sucedendo, passei a entender tal sonoridade como mais um dos componentes de um projeto musical-político mais amplo, com mais matizes sonoro-musicais e ideológicos.

Já nesse primeiro momento, Claudio me falou de gravações em fitas K7 que ele dispunha, e que me auxiliariam na pesquisa, assim como demonstrou seu interesse em recuperar e digitalizar tais gravações. Assim, no início de 2015 voltei à cidade para uma estadia mais intensa, em que fiquei na casa²⁶ onde aconteciam os ensaios do grupo, na Vila dos Pescadores, lugarejo próximo à Lagoa, e onde o músico Elomar passou alguns dias depois de um show em Porto Alegre, episódio que os músicos do grupo se orgulhavam de me contar.

Nessa, e em outras passagens pela cidade, pude ir estabelecendo contato com os músicos e pessoas que se envolveram com o grupo. Além de Cláudio, moram na cidade: Zezé, Tuio, Silvio, Darcy e Silvio Rebello (artista plástico que atuou junto ao grupo). Com a “descoberta” dos acervos pessoais, providenciei um digitalizador de fitas K7 e câmera fotográfica para a digitalização, também, de materiais impressos. Nesse processo, foi interessante como o contato com tais acervos permitiram novas interlocuções. A partir da escuta dos materiais gravados (sempre que possível, tentei fazê-la junto com os atores), de performances do grupo, ensaios, entrevistas de rádio, áudios de shows, “pesquisas de campo” do grupo com músicos locais, e ainda, fotos e entrevistas em periódicos, fomos acessando aquele passado. A *casinha na vila dos pescadores* tornou-se também um espaço de encontros musicais e etnomusicológicos.

Em uma dessas tardes, Tuio (José Artur Rebello), percussionista da segunda formação do grupo, me contou das suas experimentações na construção de instrumentos: Tuio criou e categorizou dois deles como *tumbaquara* (mais grave) e *taquareira* (mais agudo), utilizando o bambu como material. Sobre a *taquareira*, o músico me disse: “eu fiz tipo um sikuri”, referindo-se à flauta “andina” em que buscou inspiração - ainda que sua criação se tratasse de um instrumento de percussão. Fiquei sabendo, ainda, da *porongada*, instrumento criado (a partir do porongo) por Silvio Rebello, seu irmão e artista plástico, que também encontrei na cidade. Quando perguntei sobre a construção dessa

²⁶ Ouço uma série de histórias que apontam para o espaço como um lugar significativo na história do grupo. O local, hoje, é alugado por Claudio para amigos. Sendo professor de filosofia aposentado, Claudio também hospedou outros pesquisadores, orientandos, em posições próximas à minha.

sonoridade, Tuio me falou que não havia outros grupos com tal proposta sonoro-musical (ainda que tenha citado o grupo Pentagrama²⁷, também do Rio Grande do Sul, como inspiração) e enfatizou o desejo do grupo em “inovar”, “fazer diferente”.

Meus encontros com Darcy aconteceram nos seus intervalos de trabalho, na praça central. O músico integrou a segunda formação do grupo, ingressando antes do encontro com Marcus Pereira:

[...] eles tavam montando o Teatro e aí surgiu a proposta... 'aparece aí'... [...] eu já tocava em baile ... eles tavam começando a montar as arquibancadas, o palco já tava pronto... ajudei eles a pintar, a pregar umas tábuas... [refere-se ao teatro que os músicos organizaram em Tapes] e aí veio essa proposta de eu entrar pro grupo, né? E bah... eu comecei a ouvir a música deles, e eu como sempre tive um pouco de sentimento, de alma com a música... e perguntei: 'mas vem cá, isso aí vai entrar algum dinheiro, alguma coisa?' Aí o outro rapaz da percussão... 'não, olha, esse dinheiro aqui até pode entrar, mas é pouco... o grupo é pobre... e eles tão recém montando esse repertório... é uma inovação na música'... não, de repente é até um aprendizado, o que não sei vou aprender... aí entrei p'ro grupo devagarinho... entrei pro grupo mesmo quando fiz 18 anos... o Tuio já tava por causa do Sambaqui²⁸... na época dos forró, na época dos Novos Baianos... tu lembra? [...]

[...] era um ideia completamente diferente... aí fui deixando os bailes de lado... nunca tinha trabalhado com pessoas desse jeito... uma entrega total pro grupo... ali todos se preocupavam com o todo... aí fui gostando... aí confecção de flautas ... montando repertório [...] (Darcy, março, 2015)

Falo com Darcy, pela primeira vez, quando Claudio me leva até a Confraria, como é chamado o encontro que acontece com frequência entre amigos, em um espaço particular da cidade. Chegamos e Darcy está tocando acordeon na roda de músicos. No jantar o músico me conta do seu encontro com o Quinteto Violado e com Gilberto Gil, na Alemanha. Nessa noite sou apresentado a pessoas próximas aos integrantes dos Tapes, como familiares e ex-alunos (pois alguns integrantes davam aulas de instrumentos musicais na cidade). Fico sabendo de outros discos, outras canções, outras histórias. Em meio às narrativas desse passado etnomusicológico, penso sobre o sentido da afecção, como posto por Favret-Saada (2005). Entre sambas antigos e serestas, os músicos tocam Pedro Guardá, canção do primeiro disco dos Tapes. Claudio me diz que sempre que vai a esse encontro, interpretam essa música. No caminho de volta, Claudio me conta sobre a criação do grupo logo após sua prisão-política. Já no hotel (dessa vez não estava na casa

²⁷ O jornalista Arthur de Faria escreve sobre ambos os grupos: “começo dos anos 70 também é época de outras iniciativas derrubadoras de fronteiras. São grupos como os Tapes – de Tapes, claro – e Pentagrama, que reuniam gente das mais variadas formações em busca de um conceito de mistura de linguagens que até hoje soaria moderno [...] ambos os grupos gravam discos, e marcam uma estética de fusão das mais interessantes” (FARIA, 2001, p.255)

²⁸ Grupo local no qual alguns deles tocaram antes de integrar os Tapes.

da Vila dos Pescadores) um programa de televisão passa um documentário em alusão aos 50 anos do golpe militar brasileiro.

Tuio me disse que, apesar de muito jovem, tinha a clara noção do período de ditadura em que se movimentavam: “a gente sabia que nos shows poderia ter gente infiltrada”, e que havia muitos olhares para o grupo. Ouço, o que o músico me disse, também, na fala de vários outros interlocutores. Tais percepções emergiam, por exemplo, quando eles me contavam como eram as apresentações, mesmo que eu não me referisse, especificamente, àquele momento político.

- eu conheci músicas latino americanas ali [refere-se ao teatro em Tapes] que depois começou a vir prá cá...o Cálice do Chico Buarque eu fiquei com os olhos desse tamanho quando eu ouvi, cara...

- tu ouviu a primeira vez ali?

- é, eu tinha alma de músico...e já gostava do Chico com 15 anos...e aí o Nando D'Avila, jornalista...tocou em 75... 3 anos antes de ser liberada pela censura...3 anos antes [ênfatisa]...mas circulava...pelos meios circulava...

- sim

- ... clandestinamente circulava, entendeu? Por isso que eu te digo o boca em boca [havia falado anteriormente, sobre a popularidade dos Tápes no “boca a boca”]...funcionava muito o boca em boca ... eles procuravam publicar o que obrigatoriamente tava na clandestinidade...tanto é que ali no teatrinho tocava Vandré, e Vandré era proibido...era aberto pra ser ouvido...por isso que eu te digo que havia uma certa tensão...eu nunca me queixei pra ninguém mas eu me sentia tenso [...] (Otacílio Meirelles, Porto Alegre, dez. 2014)

A fala anterior é de Otacílio Meirelles em um dos encontros que tivemos. Como ele mora em São Leopoldo, cidade do interior do Rio Grande do Sul, e trabalha na capital do Estado, marcamos no fim da tarde, próximo ao caminho que ele faz para pegar o trem, no Centro Histórico de Porto Alegre. O músico passa a fazer parte do grupo em 1980, mas como é natural de Tapes, já o acompanhava, enquanto audiência, antes disso. Logo nas primeiras incursões em campo “descobri” que ele estava registrando em *blog* suas memórias sobre o grupo²⁹, e fiquei/ficamos surpresos por ele ter iniciado o processo de escrita no período em que iniciei a pesquisa. Por meio desse *blog*, fiquei sabendo de tantos outros músicos que passaram pelo grupo, e tal fonte se tornou relevante por me permitir identificar eventos que eles reconhecem como significativos nas suas trajetórias. Os textos de Otacílio, considerando o que diz Ramón Pelinsky (2000), podem ser categorizados enquanto

²⁹ <<http://ostapes.blogspot.com.br/>>

etnotextos:

Otra forma retórica de descripción etnográfica es la representación cultural basada casi exclusivamente en la terminología musical de los autóctonos. El investigador deja de lado la subjetividad de sus ímpetus hermenéuticos para dar lugar a la voz del autóctono, a la cual se le atribuye una objetividad de la que carecería la voz del investigador. Resultado de esta estrategia con pretensiones de objetividad científica, son los etnotextos que presuponen el reconocimiento de registros, niveles o modos teóricos propios de las culturas estudiadas. (PELINSKY, 2000, p.299)

Em um trecho de texto apresentado no seu *blog*, Otacílio afirma:

[...] Houve naquele tempo, muito além das perseguições que aconteceram no campo da cultura; perseguições no campo da política por todo o país. A própria imprensa teve que; a contra gosto, por uma venda nos olhos, um tampão nos ouvidos, e uma mordada na boca, para as coisas mais importantes que ocorriam a seu redor. Foi um momento aquele em que; cultura e política estavam ligadas e confundiam-se em busca da liberdade. Porém, tanto a multi expressão cultural, quanto o multi partidarismo político daquela época; ansiavam apenas por esta liberdade. Se houve excessos de parte popular; foi por que nesta busca incessante e vital, foram sufocados ao extremo.

Mais uma vez com Os Tápes, o que aconteceu naquele momento, ainda no começo; não foi diferente do que acontecia em todo o país com pessoas e grupos ligados a cultura e a política em busca de um sentido maior e livre. Tiveram que por algumas vezes, interromper sequências de ensaios e adiar apresentações por conta de interferências de agentes do governo central, que por mais de uma vez; além de componentes, separaram arbitrariamente da sociedade por longos períodos, amigos e colaboradores do grupo musical.

- Indo direto ao ponto: Nada diferente na cidade de Tápes, e com Os Tápes, daquilo que ocorria por todo o país naquele momento. Isto, com todo aquele que, ansiava por liberdade no campo da política e da expressão cultural, e que por ventura; ousasse desencadear ação tentando desafogar este anseio em busca desta liberdade.

"Canto o canto da gente / que planta o que sente e pode colher
Canto o canto da gente / que lança a semente do amanhecer" (Otacílio Meirelles, 2014³⁰)

Sobre a canção *Canto da Gente*, que Otacílio referencia, cabe dizer que, posteriormente, Claudio me disse ser essa, talvez, a canção *mais panfletária* do grupo, quando enfatizou que de uma forma geral, os Tápes buscavam soluções mais poéticas, menos literais, de se posicionar. Creio que o uso da viola de dez cordas, nessa e em outras canções do grupo, possa ser entendido, também, como um marcador dos *trânsitos sonoros* a que me referi no capítulo anterior, já que observei a presença de tal instrumento em músicos como o baiano Elomar Figueira Mello e o pernambucano Quinteto

³⁰ <<http://ostapes.blogspot.com.br/>>

Violado.

dedilho a viola
espanto a tristeza
esqueço meu canto e sinto a noite, o cheiro do pampa
o suor da minha gente na força do canto
canto o canto da gente
que sabe o que sente
na vida o perder
canto o canto da gente
*que leva na mente o amanhecer*³¹ [faixa 6]

Tal canção é de autoria de Waldir Garcia com Álvaro Cardoso (o Alvinho) que foi professor de história em um colégio de Tapes, como me contou Maria Enildes, professora, que integrou o grupo antes de 1975, como cantora. Cheguei até ela porque dois músicos já haviam citado seu nome, e depois de algumas buscas, consigo seu telefone e a encontro em sua casa, em Porto Alegre. Ao rememorar suas experiências como estudante em Tapes (“tinha o coral da escola... e a gente participava do coral...e a gente escutava músicas proibidas na sala de aula [baixa o tom da voz]... que *Prá não dizer que não falei das flores*³² era proibidíssima, né...e nós escutávamos o compacto desse tamanho, assim [...]”), Maria Enildes descreve, também, um clima de tensão na escola. Professores “estranhos” que chegavam para dar aulas por um tempo; lembrou uma escola em que Claudio dava aula “e era um reduto bem político [...] o Waldir dava aula... ah...o Alvinho [refere-se à Alvaro Cardoso, já falecido], ele deve ter te falado....era compositor, letrista...era professor também...mas tinha uma característica bem forte, assim....de resistência”.

A categoria *resistência* emergiu inúmeras vezes nas narrativas dos músicos. Em campo, passei a ouvir referências à *música de protesto* (VILA, 2014) performatizada naquele período das décadas de 1960/1970 no Brasil, e me chamava atenção como os atores conectavam suas experiências no grupo àquele contexto político brasileiro. Marcos Napolitano (2001, p.52) diz que “a partir de 64 a cultura 'nacional popular' buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação

³¹ Trecho da letra de Canto da Gente, disco Canto da Gente, 1975, Marcus Pereira Discos.

³² Refere-se à canção do músico Geraldo Vandré, reconhecido pelas “músicas de protesto” durante a ditadura civil-militar brasileira.

ideológica”. Uma vez que o músico Geraldo Vandré, com frequência, era citado nas minhas interlocuções, é pertinente a perspectiva de Napolitano:

No Lp Canto Geral, lançado em 1968, Vandré aprofundou seu projeto de se apropriar de gêneros rurais para tecer a estrutura básica da canção exortiva “de protesto” [...] conforme texto de sua autoria, impresso na contracapa do Lp, o cantor engajado deveria combater a “massificação” da música popular enfatizando a “comunicabilidade” dos gêneros desvalorizados pelas fórmulas de mercado. (NAPOLITANO, 2001, p.294)

Conecto o que pontua Napolitano com, por exemplo, as narrativas em torno do espetáculo/disco *Não Tá morto quem peleia* (1979/1980), e ainda, em torno do projeto *Dandô: Circuito de Música Dércio Marques*. Ao me falar de um grupo de pessoas politizadas na cidade e de reflexos na música dos Tápés, Maria Enildes me contou sobre uma de suas participações:

[...] - foi muita gente que passou pelos Tápés...aí eu ensaiei com eles algumas vezes, e ouvi uma apresentação em Esteio...num congresso do Ministério Público...e...eu lembro...é um fato bem marcante...que veio um carro oficial da Secretaria de Segurança Pública pra nos buscar...pra nos levar pra participar do espetáculo...pro show que nós íamos dar...e eu lembro de um comentário do Claudio...diz ele assim...quem diria, hein...ele virou pra quem? Pro Acy...ou p'ro Waldir Garcia...quem diria nós aqui nesse carro...há uns anos atrás ele tava preso... mas ainda era ditadura militar, mas claro, num outro patamar... então isso foi uma coisa que me marcou bastante...a nossa ida no carro da Secretaria de Segurança num período em que ele tinha sido um preso político...

- por não saberem a história do grupo?

- é, eu não sei se não sabiam...porque tu vê... isso foi 70, então as coisas já estavam tendo um outro caminhar (Maria Enildes, 10 de maio de 2015)

Quando perguntei se ela se recordava de outros grupos com os quais os Tápés se alinhavam nesse período, me disse:

[...] porque naquele tempo...bom, tu tem considerar o seguinte: não era muita gente que se atrevia a isso...porque tinha medo da repressão...tanto que tem aquela passagem deles que eles estavam indo pra Alemanha tocar no festival e foram barrados no aeroporto...então...os respingos continuavam...não perdiam o controle das coisas, né? Mas deixa eu me lembrar de um outro grupo que participava...bom, tinha...eu lembro...era o grupo argentino Quilla Huasi... depois aqui, naquele tempo era mais grupo tradicionalista que eu me lembro...os Araganos, mais *light*...[...] tinha o Martin Coplas que também tinha um enfoque mais crítico. (Maria Enildes, 10 de maio, 2015)

Após esse dia, fiquei de enviar para Maria Enildes os materiais que eu estava digitalizando, e marcamos de conversar novamente para que ela me passasse o contato de outros músicos que também fizeram parte do grupo.

No percurso do trabalho de campo, além dos espaços da cidade de Porto Alegre e Tapes, viajei para Barra do Ribeiro e Taquara, onde encontrei com Martin Coplas. O músico argentino conheceu os Tápes na segunda edição da *Califórnia da Canção Nativa* em 1972, e mudou-se para a cidade de Tapes a fim de se aproximar do grupo. A partir desse encontro passei a pensar mais sobre a forma como apresento a etnomusicologia nas interlocuções, uma vez que percebi sempre haver essa curiosidade por parte dos colaboradores: ainda no carro, quando Martin me buscou no ponto de ônibus em Taquara, falei que além dos aspectos sonoros, estava interessado nos contextos.

O músico, que no mês seguinte reapresentaria a *Missa da Terra Sem Males*³³, me falou de uma música “popular do povo” que estava sendo elaborada naquela altura das décadas de 1960/70, e cita artistas como Elomar, Violeta Parra, Victor Jara e Atahualpa Yupanqui que cantavam o campesino, o mapuche [para um “outro”] nas suas construções musicais. Ao mesmo tempo, disse-me do interesse de *grupos de esquerda/projetos intelectuais* (TRAVASSOS, 2002; RIOS, 2008, 2009).

Nessa ocasião, Martin Coplas me presenteou com a edição espanhola do livro de partituras e textos da *Missa*, e em que há a seguinte apresentação do músico:

Descendiente de indio Quéchuas, Valles Calchaquíes, noroeste de Argentina, llegó a Brasil en 1973 para el estudio y la investigación del folklore brasileño. Autor, compositor, arreglista e interprete desarrolla un trabajo profundo en el rescate y restauración de las formas de la música autóctona de Ameríndia, formando parte de los grupos Tupac e Inti-Huasi de Argentina y Os Tápes de Brasil. (Misa de la Tierra Sin Males, 2011)

Martin Coplas me falou da “descoberta da América Latina” ao citar a versão dos estadunidenses Simon and Garfunkel para a canção *El Condor Pasa*³⁴, e que a gravação dos Tápes, em 1982, teria sido a partir da interpretação de um músico boliviano que Coplas havia descoberto, e que, segundo ele, diferia da que ganhou projeção internacional. Napolitano (2001, p.294), ainda sobre o caso Geraldo Vandré, afirma que “a sonoridade de Canto Geral apresentava um elemento bastante singular: entre todos os matizes da canção engajada brasileira, este conjunto de canções era o que mais se aproximava da Nueva Canción Latino Americana”. Martin Coplas referiu-se a uma “estrutura sonora contra a ditadura”, “trabalho-denúncia e luta social” na música e me disse que “a ditadura

³³ Apresentada pela primeira vez em 1979 na Catedral da Sé, São Paulo, com música de Martin Coplas sobre textos de Don Pedro Casaldáliga e poemas de Pedro Tierra.

³⁴ O etnomusicólogo Fernando Rios (2008) inclui, na problemática em torno da fetichização sobre a “música andina”, o caso da canção *El Condor Pasa*.

aflorou a busca musical desse período”.

Quando lhe perguntei se os Tápés também estariam sob essa perspectiva, Martin me disse que a canção *Olegário*³⁵ seria um exemplo disso que ele entende como “combatividade na música”.

*vai Olegário, arquejando pela sombra,
vem de rotas perdidas, sem forças, remos e vela
lá vai Olegário
malhas e redes no rosto, escamas e barbatanas nas mãos
tranças e amarras no andar, físgadas de anzóis no coração
ondas e morte no corpo, marés de angustia abordando o leito
junto à velha companheira, que lhe esquentam e afumentam o peito
quem há de um dia chegar por onde esses braços pescaram?
Quem haverá de olhar o peixe que esses olhos olharam?*³⁶ [faixa 7]

O músico me disse que desistiu de participar da *Califórnia da Canção Nativa* no momento em que, segundo ele, o festival passa a reproduzir os *clichês gaúchos*. Martin aponta a canção *Negro da Gaita*³⁷ como signo deste estilo a que se refere, e que seria enfatizado, segundo ele, a partir do uso empastado da voz [faixa 8]. Em *Brasilhana: la creacion de un signo musical transcultural*, Lucas (2004, p.71) aponta esse modo de cantar no universo da música “gaúcha/nativista”: “este estilo de cantar está marcado por la tensión e intensidad vocales y se reconoce émicamente como derivación de los lazos desarrollados entre los hombres y la vida pastoril de la región de la pampa”. Sugiro, nesse fazer musical aqui focalizado, o avesso dessa empastação - uma voz “menor”, mais “natural”³⁸ (sem o uso do *vibrato*, por exemplo), que seria enunciada não pela via da potência sonora - como estratégia na construção musical do grupo e entre os músicos *do presente*. A canção *Olegário* pode ser entendida como um desses indicadores.

Otacílio, compositor de *Olegário*, rememorou sua entrada no grupo e o cenário artístico daquele momento:

³⁵ Martin Coplas produziu o disco *Os Tápés*, 1982, que contém tal canção.

³⁶ Trecho da letra de *Olegário*, composição de Otacílio Meirelles, presente no disco *Os Tápés*, 1982, selo Cantares.

³⁷ Canção vencedora da 7ª edição do festival *Califórnia da Canção Nativa*, 1977.

³⁸ A despeito de uma série de expressões nativas que sugerem variações sobre um mesmo tema, como: “terra”, “natural”, “povo”.

[...] eu cheguei em 74...cheguei levado por amigos, e me apaixonei e fiquei...eu ouvia falar muito neles...ouvia música na rádio de Tapes...e ouvia falar neles aqui na rádio de Porto Alegre...saía muito no jornal...a Rádio Guaíba tocou...o Olegário tocou [refere-se à canção]...a Rádio Cultura e a Rádio da Universidade...Rádio Gaúcha lá por 86 fez um especial sobre os Tapes da meia noite às 2...e comentado...e com pessoas ligando e dando opinião e discutindo [...] porque tinha muito jornalista engajado com a boa arte...entre eles o próprio Juarez Fonseca, o Osvil Lopes...e eles não iam por nada lá em tapes... músicos iam lá...o Airton Pimentel ia visitar os Tapes...esse pessoal com um rebuscamento literário e musical mais apurado ia, né? [...]

[...] se tu vê um show que eles fazem em 72, quando explode o AI 5 mais ou menos uns 2 anos antes...se tu vê o show que eles fazem em Porto Alegre tu não acredita...ter coragem pra fazer aquele show...os caras fazem...essencialmente poético, né? Eles não são...tu não vai achar nada panfletário...é arte mesmo, são todos, praticamente... essa gurizada eu não posso dizer que seja politizada [refere-se aos músicos que entraram para o grupo em 1974/75, Zezé, Darcy e Tuio, com os quais também dialoguei]...eu sou porque sou praticamente de nascença politizado ... e adorava eles também porque eram politizados...meus pais sempre viviam falando neles...e eram amigos dos pais deles...mas praticamente, assim, o próprio Waldir era mais músico do que político, mas era profundamente politizado...o Rafael, o Luis Alberto...Pedro Ivo Dapper, o Link...morreu em Salvador...Ronald Linck...tem muita influência sobre mim (Otacílio Meirelles, dez. 2014)

Como havíamos assistido a apresentação do *Dandô: Circuito de Música Dércio Marques* a poucos dias, lhe falei sobre a conversa que tive com Giancarlo, e de como o músico se remetia àquele passado musical (referenciando os Tapes) e um jeito de performatizar essa música local; ao que me disse Otacílio:

- [...] porque a postura dos Tapes é mais forte, acho, do que a própria música [posteriormente, Giancarlo me disse que o que eles estão fazendo no *Circuito Dandô* se aproxima muito ao que os Tapes fizeram, e que as referências estão para além dos aspectos musicais]...na época dos tapes tinha o Elomar...acho que o Elomar ainda existe, cara...

- sim, Elomar ainda tá vivo

- é...o Bira e o Cláudio são muito amigos dele...e o Elomar liderava uma turma no nordeste parecida com os Tapes...o Cláudio foi visitar ele em 75...e tem uma turma que entre eles tá o Dércio Marques, que foi a homenagem [referindo-se ao *Dandô*], Dorothy Marques ... o Quintento Violado...em partes o Renato Teixeira...o Airton [Airton Madeira, contemporâneo de grupo, do Otacílio] é muito fã dele...eles conseguem fazer o meio de campo...resistem...fazem um trabalho de resistência...e conseguem vender bem [sobre Renato Teixeira]...e aqui no Sul tinha o Santa Preguiça, Terra Viva, os Tapes e tinha algum violeiro que cantava por aí, que apareciam...tinha o Grupo Experiência em Novo Hamburgo [...]

[...] Ele [*Dandô*] se assemelha [ao que os Tapes e outros grupos faziam], eu achei uma volta...eu achei que fosse se apagar pra sempre isso aí, cara...é uma volta...é um certo resgate de uma postura [grifo meu] que tinha público...aí que tá, na época tinha público e muito, muito...tu botava mil pessoas aí ... brincando... aqui na Assembleia Legislativa [em Porto Alegre]...aqui na reitoria da UFRGS...botava mil pessoas brincando...e agora tava aqueles ali saudosos...[fala sobre o público daquela noite] e levando os sobrinhos, e os filhos...acho que ela [sobre a idealizadora com quem conversamos após o espetáculo, e que fica surpresa por saber que Otacílio também integrou o grupo] quer trazer o clima de volta...o espírito de volta...isso na verdade é uma postura política...que é a postura que os Tapes tinham...uma

postura claramente política diante da arte. (Otacílio Meirelles, dez. 2014)

Em campo, observei a reiteração da ideia de um fazer musical *politizado* articulado à ideia de uma “não sobrevivência” (“sem resposta financeira”), por assim dizer, do indivíduo através dessa arte, o que conluo estabelecer uma condição na qual os músicos mantêm/mantiveram profissões paralelas:

o músico popular na verdade...não o popular comercial...ele é o pedreiro que no final de semana vai tocar com os amigos, vai fazer uma serenata...era assim antigamente...é o carpinteiro...é o professor..e os Tapes não fugiram dessa...o Rafael era na época chapeador [Rafael Koller]...grande bandonista até hoje...o Zé Claudio [José Claudio Machado] trabalhou seis meses como artista de circo...o Luis Alberto, professor de história. O próprio Cláudio, professor de filosofia, o Waldir professor de música...era funcionário publico e professor de música, o Acy Terres Vieira era professor de música, viveu a vida inteira como professor de música...o Jorge Luis ferreira era motorista...o Zezé hoje é eletrecista mas já trabalhou como locutor de rádio, e músico de baile...o Darcy músico de baile, e hoje é funcionário público da prefeitura [de Tapes], o Pedrinho foi professor, hoje não sei o que que faz...o Silvio ainda acho que é sonotécnico [Silvio trabalha na rádio em Tapes, com o qual tive um breve diálogo].(Otacílio Meirelles, dez. 2014)

*meu corpo cansado, de tantas batalhas,
de lutas diárias, pra ter de comer,
guarda seu sonho, resiste teimoso,
se faz terno, jocosos, ao que existe no ar,
e o riso operário, que brota do peito,
parece sem jeito, de rir sem razão
mas mostra que um homem, perdido no tempo
em meio aos lamentos, mantém a ilusão³⁹*

A canção *Canto Operário* [faixa 9] é interpretada com violão, voz, piano, teclado e percussão. É interessante como essa canção, junto com *Elegia para um homem na luta pela terra* e *Canção da terra*, no que tange o alinhamentos temático presente nas letras, referenciam ritmos/gêneros *latino americanos*, sugerindo, respectivamente, chacarera (compasso 6/8), milonga (2/4) e chacarera (6/8). Otacílio se referiu ao *Canto Operário*, outra vez, ao rememorar o momento de redemocratização do país:

³⁹ Trecho da canção *Canto Operário*, do *Duo em Preto e Branco* (1985)

[...] o Duo em Preto e Branco...na época eles decidem...na época ouve uma discussão muito grande...muito profunda... de se abrir p'rá...prá música de...como eu digo?...uma mensagem política... uma mensagem mais combativa...tem um grupo de pessoas dos Tápes que diz: - não, que isso? Vamos continuar com a arte...agora que tá fácil...tá tudo aberto...mas e aí o Waldir decide isso...ele sai e vai fazer isso com o Wado Barcelos...hoje é um disco que tem muito respeito por esse pessoal mais novo de esquerda...esse pessoal mais novo tem muito respeito...ele decidem fazer uma música mais panfletária...e como os Tápes nunca tinham sido panfletários na época que fizeram, pra que fazer depois? Não tinha sentido...os Tápes continuou com a arte...com postura política e basicamente arte. (Otacílio, dez. 2014)

Observei o quanto tais noções, quais sejam de “presentificar” um *outro* na narrativa sonora, como nesse caso da canção *Canto operário*, também emergem nas falas dos músicos *do presente*. Em abril de 2015, estive em outro show de Giancarlo Borba, dessa vez dividindo a noite com o grupo Trilhos⁴⁰, de Pelotas, também pelo circuito *Dandô*. Cheguei mais cedo para falar com os músicos. A conversa se estendeu após o show, ainda no teatro, e na saída.

A platéia é pequena, nesse dia, e antes do show, trocamos algumas observações sobre o fato do inexpressivo público. Noto a afirmação dos músicos quanto a estarem situados em um nicho alternativo da música popular/regional, e que na fala deles, em oposição, shows de “música comercial” estariam lotados. Pontuo a fala de um dos músicos sobre preferirem um público menor, porém “atento” (o que me remeteu às falas de Pedro Munhoz e dos Tápes, haja vista muitas apresentações terem sido realizadas em teatros e espaços universitários, para uma audiência “atenta”)

Giancarlo, antes de interpretar a canção *Os contatos imediatos do terceiro mundo*, a apresenta: “da década de 80 e ainda atualizada, dentro dessa luta que o Jairo [se referia]” (Jairo pertence ao Sindicato dos Metalúrgicos de Porto Alegre, estava presente na plateia, e com quem conversávamos antes dos shows iniciarem):

De chapéus fabulosos sobre a primavera do sul

⁴⁰ Em dezembro de 2015, junto com o lançamento de novo Cd, o grupo lançou um vídeo de divulgação: *Companheiros comentam sobre o Trilhos*. (<https://www.youtube.com/watch?v=rmEyTBTOwqc>)

e sobre a fábula sulina
as crianças, as mulheres e os velhos, acreditavam caminhar sem temer
sobre o verde sul e sua bruma, alguém fuma sobre o mapa
e sobre as crianças, as mulheres e os velhos
lança os policiais e a lei
olha o rapa, olha o rapa, olha o rapa
as visões se recolhem, as barracas, vacas, as vocações
todas sobre os giro dos pelotões
*sangrei sobre Annoni e seguirei com vocês*⁴¹ [faixa 10]

Tal canção é do grupo gaúcho Tambo do Bando, que entre as décadas de 1980/1990 propôs, segundo um dos seus integrantes, “uma música popular livre, tendo como amálgama a música do sul” (ZERO HORA, 29 set. 2011). Giancarlo me contou da sua vontade de gravá-la no seu próximo disco, mas que tem ponderado tal possibilidade, já que vê os músicos daquele grupo (Tambo do Bando), hoje, como distantes das ideias *progressistas* que sinalizaram sua trajetória em períodos anteriores. O músico me explicou que a canção foi composta tendo como principal referência uma fazenda no interior do estado do Rio Grande do Sul (Fazenda Annoni⁴²) que havia sido ocupada pelo *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* em 1985, configurando-se como um marco na luta pela terra. Noto, nessa fala, um embate entre o contexto significativo no qual a canção surge, segundo ele, e as posições político/ideológicas desses músicos hoje, para Giancarlo, incompatíveis com as daquele momento anterior. É interessante quando Claudio me disse que faziam questão de tocar em cidades nas quais o prefeito municipal fosse de partidos políticos de esquerda. Observo, na fala de Giancarlo, a busca por um alinhamento com artistas que teriam performatizado uma *canção politizada* no universo dessa música local: ao mesmo tempo que o músico incluiu o Tambo do Bando na sua fala, incluiu os Tápés, em contraponto ao primeiro, já que, segundo ele, esse último teria mantido posicionamentos mais claros e definidos nesse fazer musical.

Na segunda parte da apresentação dessa noite, entre uma canção e outra, o músico chileno Hector Rojas, do grupo Trilho, enunciou:

[...] tem uma coisa que a gente vai fazendo sempre nos nossos espetáculos...é acrescentar essa família de instrumentos latino americanos...a gente tocou a meia lua que faz parte

⁴¹ Letra da canção *Contatos Imediatos de Terceiro Mundo*, composição de Luiz Sérgio Metz, grupo Tambo do Bando, disco *Ingênuos Malditos*, 1990.

⁴² Em 2015 a imprensa nacional relembrou 30 anos de tal ocupação.

também da música brasileira...incluimos esse instrumento que é um *quenacho*... que é instrumento típico da Bolívia e de vários países andinos como Equador, Chile, Peru, Argentina...e esse instrumento que é um *cuatro venezolano* [...] e a música que vamos apresentar agora é um *zoropo*, que é música tradicional venezuelana de onde pertence esse instrumento, e se chama *Pajarillo Verde*, que é uma música de luta e de protesto dos companheiros venezuelanos [...] (Hector, 16 de abril de 2015) [faixa 11]

pajarillo verde como no quieres que llores

pajarillo verde como no voy a llorar

ay, ay, ay, ay si una sola vida tengo

*pajarillo verde y me la quieren quitar*⁴³

Quando conversamos, após o show, sobre posições políticas na música, Hector me diz que “não há como ser diferente”, e cantarola um trecho da canção Manifiesto do compositor chileno Victor Jara, morto no regime militar de Augusto Pinochet, em 1973: “yo no canto por cantar/ ni por tener buena voz/ canto porque la guitarra/ tiene sentido y razón”⁴⁴. Creio que seu entendimento aponte para um ethos que se aproxima daqueles artistas da década de 1960/70 na América Latina, ou seja, sugere um modo de performatizar a música que reverbera aquele passado. Ademais, tal entendimento parece sugerir uma naturalização entre posições políticas e a performance de canções latino americanas, quer dizer, como se a interpretação de tal repertório posicionasse, politicamente, os sujeitos.

Localizo noções *insider*, tais como: *música política, música bem informada, música combativa, música panfletária, de resistência*, enquanto categorias que operacionalizam esse fazer sonoro musical. Sobre o teatro construído pelos Tápes, Giancarlo me falou: “aquilo que eles faziam, em plena época de gravadoras, mesmo que localmente, de ter um espaço onde se apresentavam, é revolucionário, é resistência”, e ainda me disse: “o que estamos fazendo com o Dandô [circuito de música] é muito parecido com o que faziam”. Em outra ocasião, havia me chamado atenção quando

⁴³ Trecho da letra da canção *Pajarillo Verde* (“tradicional” canção venezuelana)

⁴⁴ “Yo no canto por cantar/ni por tener buena voz/canto porque la guitarra/tiene sentido y razón/tiene corazón de tierra/y alas de palomita/es como el agua bendita/santigua glorias y penas/aquí se encajo mi canto/como dijere Violeta/guitarra trabajadora/com olor a primavera/que nos es guitarra de ricos/ni cosa que se parezca/mi canto es de los andamios/para alcanzar las estrellas/que el canto tiene sentido/cuando palpita em las venas/del que morirá cantando/las verdades verdaderas/ no las lisonjas fugaces/ni las famas extranjeras/sino el canto de una lonja/hasta el fondo de la tierra/ahí donde llega todo/y donde todo comienza/canto que ha sido valiente/ siempre será canción nueva” (canção *Manifiesto*, de Victor Jara)

o músico se referiu enquanto *militância musical* o projeto que participa. O músico procura representar seu trabalho em texto presente no disco *Milongador* (2013): “com arranjos que mesclam regionalismo e modernidade, com influências que passam pelo samba, murga, candombe, música erudita e eletrônica, feitos com instrumentos tradicionais e outros construídos de forma artesanal”, e ainda: “com uma linguagem sutil e regional, com a visão do gaúcho que vive do lado de fora das cercas do latifúndio, do gaúcho que anda a pé e não adora as coisas do patrão, que vê a terra como um lugar de lutas e esperança”.

*Quanto custa a dor, a dor do lavrador
que perdeu a terra, regada a arado e suor
de arado e sua dor [...] esperador da terra prometida
o laçador de sonhos e esperanças, faz do alambrado uma guitarra
cantador de novas lutas, lanças⁴⁵*

A despeito das temáticas que perpassam o repertório dos músicos Pedro e Giancarlo, é interessante conectar com a canção *Um doutor*, do último disco dos Tápes (1982), em que “aquele que canta” perdeu suas terras para um doutor vindo da cidade: “um doutor, lá da cidade, já comprou as minhas 'terra', vou pegar todas mochilas, dou adeus, triste, prá serra”, em ritmo de *zamba* (compasso $\frac{3}{4}$), gênero musical também localizado como *latino americano*.

Enfatizo o que me disse Pedro Munhoz – em uma das conversas na sua casa, na Barra do Ribeiro, recém chegado de uma série de shows na Colômbia - quando lhe digo que tenho ouvido os músicos falarem sobre a ideia de “resistência”:

[...] eu penso assim...cada coisa a seu tempo...na época, como existia uma ditadura, era um música de resistência... né? ... aí, era uma música de resistência mas não era uma música de combate...tá me entendendo? Tem diferença...era uma música de resistência nos padrões estéticos...de conteúdo, mas uma música de resistência nem sempre é uma música de combate...por exemplo, hoje, a gente faz uma música de resistência, me parece, e de combate...e aí tem um dado comum...tanto na época dos Tápes, como na nossa época, na época que vivemos hoje...o inimigo, o “dono do guarda chuva” é o mesmo...a forma de lutar, hoje, é outra, ela tá mais diversificada, entende? Talvez os Tápes não combatessem, não porque não quisessem, porque não dava, cara. Imagina fazer música de combate no início dos anos 70, não tinha como...era o que dava pra fazer [...] (Pedro Munhoz, setembro, 2015)

⁴⁵ Trecho da letra da canção *Milongador*, de Giancarlo Borba e Osmar Hences, do disco *Milongador* (2013)

Nessa interlocução com Pedro, “descubro” outros músicos que estariam dentro dessa rede atual que entendem seus trabalhos a partir de uma perspectiva política. É interessante quando Munhoz, ao refletir sobre seu lugar nesse fazer musical, e após criticar artistas gaúchos que não se preocupam com *questões de classe* na música, disse-me:

[...] isso que eu digo, os filhos da classe média, nós precisamos dos filhos da classe média, foram eles que ajudaram na ditadura, são eles que continuam ajudando...é o Daniel [refere-se a mim] que sai desse ranço da classe média, é o cara que não vai pedir a ditadura e não vai pedir o impeachment da Dilma porque sabe....tem consciência de classe, entende? Porque as vezes o cara acha que só tem que buscar a consciência de classe na classe trabalhadora...porque a classe média, o que que ela é? Nada mais é do que a pequena burguesia...mas tem gente na pequena burguesia que se entende e reconhece a sua condição de classe...sabe aonde está, e sabe que precisa estar aqui, ajudando a fortalecer, entende? E isso tá na música [...] o meu fazer musical, Daniel, ele vem sempre por aí...sempre se reconhecendo enquanto classe. E eu canto muito pra classe média, e eu sempre faço esse discurso: nós precisamos nos reconhecer, entende? [...] Eu tenho plena consciência e acredito na arte enquanto ferramenta, a arte seja lá qual seja a linguagem musical, a arte tem que ser uma ferramenta de transformação. (Pedro Munhoz, setembro, 2015)

Percebi como as narrativas musicais e os discursos sobre o sonoro apontavam para as dimensões *políticas* desse fazer local, transversalizadas pelos atores do presente e do passado, em suas aproximações e tensões que serão adensadas subsequentemente. Nesse capítulo, procurei focalizar os meus encontros com os interlocutores, tecendo uma narrativa que colocasse em relevo as falas nativas, meu percurso em campo, e questões emergentes, e tendo como fio condutor as noções de política enquanto signo expressivo nesses nessas práticas sonoras.

Entendendo que os questionamentos emergem nesse contato intersubjetivo com os interlocutores, pondero sobre o que afirma Vagner Gonçalves da Silva (2006, p.40) com relação às situações em campo, quando diz que os constrangimentos ao se escolher os colaboradores e o “tipo de interlocução estabelecida atuam tanto na realização do trabalho de campo como na avaliação dos resultados a que se chega sob essas condições. Situações particulares de contato com determinadas pessoas marcam a construção das representações sobre o grupo feitas pelo etnógrafo”.

No próximo capítulo, concentrar-me-ei em problematizar as negociações e os agenciamentos em torno desses signos *politizados*, na transversal do tempo. Articulando com outros contextos, procurarei aprofundar a compreensão em torno dos sentidos atribuídos pelos interlocutores a essa dimensão na constituição de um fazer sonoro específico.

CAPÍTULO 3 – “Enquanto os agentes da censura vigiavam a mídia, os espetáculos mais interessantes e relevantes aconteciam longe dela”⁴⁶: a *dimensão política*

Na segunda metade do show no Teatro do IPE (Instituto de Previdência do Estado), em que Os Tápes dividiam a noite com o baiano Elomar Figueira Melo, o Duo em Preto e Branco e com o grupo Santa Preguiça, em 1982, entre uma música e outra, Claudio Garcia diz: “venho em palavras... a solidariedade nossa a todos os cantores, todos os músicos...latino americanos, que hoje proibidos ou com dificuldade ou... que lutam muito pra cantar em suas terras... É importante que os Tápes digam isso porque...os irmãos da Argentina e do Uruguai, principalmente esses dois países muito nos ensinaram nos primeiros anos de história dos Tápes...nessa composição de Washington Benavids... ... a nossa solidariedade a todos aqueles que lutam pra cantar em suas próprias terras. Em seguida executam Chimarrita de una bailanta, do compositor uruguaio Benavids: De una bailanta con acordeón até la luna con el sol; por una noche no fui peón hombre volví y en eso estoy. Mucho hablar de obligaciones, nada de farras, peón usted que vive a cacundas de los pobres como yo”⁴⁷ (transcrição de áudio digitalizado)

Encontramos tal gravação [faixa 12] no processo, que empreendi, de digitalização de fitas K7 do acervo de Claudio, e sublinho algumas observações que emergiram: ao ouvirmos tal fala, o músico me disse que devia estar sensibilizado com algum acontecimento recente no Uruguai, naquele momento sob ditadura (refere-se à canção interpretada, de autoria do músico de Tacuarembó, interior do país). Quando perguntei sobre as afinidades sonoras com músicos desses outros países, nesse período, Claudio me disse que havia afinidades principalmente interpessoais. Além dos trânsitos sonoro-musicais, quer dizer, do grupo ouvir e interpretar canções uruguaias, argentinas, cubanas, chilenas (de movimentos como a *Nueva Canción Latino Americana*), existia uma sensibilização com a condição política dos países vizinhos.

Nesse capítulo, procuro problematizar a *dimensão política* nas narrativas musicais/sobre música a partir de meus diálogos em campo. Uma série de expressões sinalizam os entendimentos em

⁴⁶ Fragmento do texto de Otacílio Meirelles no *blog* de memórias dos Tápes que o músico está escrevendo. <<http://ostapes.blogspot.com.br/>>

⁴⁷ Trecho da letra de *Chimarrita de una Bailanta*, de Washington Benavids

torno desse fazer: “éramos um grupo bem informado”, “militância musical” “ativismo musical”, “música de protesto”, “música de cunho social”, “canção política”, “música de combate”, “conscientização através da música”. Como posto por Eileen Hayes (2010), sugiro esse fazer musical mais como local de negociações do que encerrado na noção de um tipo de *música local*.

Não obstante as múltiplas formas com que a ideia de *política* é abordada nos estudos etnomusicológicos, discuto seu agenciamento nos discursos sobre esse fazer local, suas construções, significados, performatividade. Como se a presença de uma noção de *política* nos discursos sonoros/sobre o sonoro, balizasse os entendimentos em torno deste fazer musical. Samuel Araújo e Gaspar Paz (2011) propõem o empreendimento a

um exame da práxis musical e sonora de indivíduos, grupos sociais e instituições como afeitos a uma teoria política em sentido amplo que compreenda uma delimitação mais abrangente do “político”, tomado não apenas como campo de disputas em torno do controle do Estado, mas também envolvendo lutas micropolíticas que se desdobram em modalidades de ação humana, como a música e as artes em geral (ARAUJO; PAZ, 2011, p.221, grifo meu)

Pablo Vila (2014), em *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina*, afirma que os processos de mudanças sociais na América Latina nas décadas de 1950, 1960 e 1970, como a Revolução Cubana, a experiência socialista do governo de Salvador Allende, no Chile, ou a Juventude Peronista na Argentina, têm sido explorados mais sob uma perspectiva social e política, do que do ponto de vista da dimensão cultural. Em texto introdutório, quando diz que o livro pretende superar essa lacuna, Vila afirma: “Without an account of how music was pervasively used in the construction of these emotional components, the political and social explanation of what occurred in Latin America during that period will be always inexcusably partial”. (VILA, 2014, p.1).

Ao assinalar que o termo *canção de protesto* - com o qual procura se distanciar, preferindo entendê-la como “canção militante” - surge nos Estados Unidos da década de 1930 e é alinhado às políticas de esquerda, e contra políticas segregacionistas/racistas, e tendo sido, nos anos 1960, incorporado em manifestações contra a guerra do Vietnã, Pablo Vila (2014) diz que seu uso na América Latina advém da forma como é acionado nesses contextos. Ao perceber as diferentes nuances nas performances musicais nesse período no Chile, Uruguai e Argentina, o autor justifica sua posição com relação ao termo: “because 'militant' prefigure, without determining or narrowing it, a committed political position. A political position that is not necessarily a traditional leftist one [...] At the same time this militant position is broader than a mere 'protest' as it focuses on broad political propositions as well”. (*ibid*, p.4). Hugo Castro (2015) diz que “no contexto português, a 'canção de protesto' é igualmente referida com várias denominações que oscilam entre 'canção de intervenção', 'canção de

resistência', 'canção dos homens livres', 'canção de partidários' e, mais tarde, 'canção de esquerda', 'canto livre', 'canto colectivo'" (CASTRO, 2015, p.3), e que, tais terminologias, “tem como referência a sua ampla aplicação a diversos contextos de criação de canções de comprometimento sociopolítico [...] com músicos envolvidos em atividades políticas e sociais” (*ibid*, p.2). Como, a partir das interlocuções, passei a acompanhar alguns músicos pela rede social, assisti em julho de 2014 um vídeo dos músicos Giancarlo, Hector e Duglas Bessa⁴⁸, postado no *youtube* (Manifesto em Apoio ao Povo da Palestina), no qual interpretam a canção *No Basta Rezar*, do músico venezuelano Ali Primera: “no, no basta rezar/ hacen falta muchas cosas para conseguir la paz”.

Em campo, busquei ficar atento aos signos que perpassaram as narrativas, e nesse sentido, Faudree (2012) chama atenção para a circulação de signos na etnografia: “this formulation [refere-se ao modelo proposto por Charles Peirce] helps transcend entrenched Western dualisms and offers tools for examining complex mechanisms by which signs and the objects they identify are linked not only to contexts but also to perceiving selve”. (FAUDREE, 2012, p.522). Ainda, segundo a autora:

Language and music are not merely separate expressive channels but part of a seamless semiotic complex, one calling for an integrated, holistic, unified analytic framework that takes as its most basic unit of analysis the socially situated, relationally understood sign, be it sung, spoken, written, performed, or embodied (FAUDREE, 2012, p.530)

Localizo *política* como um signo emergente em meus diálogos com os músicos, com os arquivos, com os discos, com as gravações ao vivo, e em shows que acompanhei. Creio que tal signo marque o fazer musical específico de um período da história - no caso do grupo os Tápes, tendo o período ditatorial como pano de fundo - que observei reverberar entre os músicos *do presente* com os quais dialoguei. Sugiro a existência de um *ethos* nesse fazer musical local que transversaliza preocupações musicais, estéticas, políticas.

Aproximo-me do sociólogo David Spener (2015) a fim de situar a noção de política desde uma “cultura de esquerda”. Em *Un Canto em Movimiento: “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX* (2015), Spener reflete sobre o processo de apropriação e ressignificação de tal canção - originalmente executada por escravos africanos nos Estados Unidos do século XIX – em outros contextos culturais e sociopolíticos: o período da luta por direitos civis estadunidenses na década de 1960; cantada como oposição ao regime franquista na Espanha, e entoada no Chile em favor da proposta de Salvador Allende. Além disso, o autor procura atualizar o caráter emblemático de tal canção:

⁴⁸ Hector e Duglas fazem parte do grupo *Trilhos*, referenciado no Capítulo 2.

De los países hispanoparlantes, España —además de Estados Unidos— es el país donde “No nos moverán” sigue estando más vigente como canción de protesta y solidaridad. En el reciente movimiento de los “indignados” que ocuparon la Puerta del Sol de Madrid en mayo de 2011, por ejemplo, la consigna más coreada por las multitudes congregadas ahí fue “no nos moverán”. (SPENER, 2015, p.60)

O autor tece uma discussão que creio ser relevante aqui: a partir da noção já bastante discutida de Fernando Ortiz sobre os processos de transculturação, e da noção de *capital* de Bourdieu, Spener propõe uma atualização do termo *capital transcultural*:

En este trabajo he intentado resumir la historia de una canción que ha tenido un papel significativo en una variedad de luchas por la justicia social en muchas partes del mundo en distintos momentos históricos. En mi análisis e interpretación de la historia de “I Shall Not Be Moved→No nos moverán” se ha intentado resaltar cómo esta canción ha servido de recurso simbólico y de verdadera arma de lucha para los participantes en los movimientos sociales dondequiera que se ha cantado. Esto remite al trabajo de Triandafyllidou [refere-se ao trabalho da autora entre imigrantes da África Sub-Saariana na Europa], quien habla del capital transcultural, que consiste en “el uso estratégico de los conocimientos, destrezas y redes adquiridos por migrantes a través de los nexos con sus países y culturas de origen, los cuales se activan en sus nuevos lugares de residencia”. Aunque esta autora trata el caso de inmigrantes africanos en Europa, y no el de militantes de izquierda en diversos países [grifo meu], aquí se propone extender su definición de la siguiente manera: el concepto capital transcultural también puede referirse al uso estratégico de conocimientos, destrezas y redes que los individuos adquieren a través de sus nexos con otros países y culturas, los cuales se activan en sus países y culturas de origen. (SPENER, 2015, p.71/72, grifo meu)

Nesse sentido, localizo a noção de *política* como performatizada em uma *cultura de esquerda*: “a pesar de sus diferencias lingüísticas, los activistas que han tomado I Shall Not Be Moved y la han adaptado a sus propias circunstancias ya compartían una 'cultura de izquierda' que facilitaba la integración de esta canción a sus propios movimientos nacionales y locales” (SPENER, 2015, p.66). Proponho esse fazer musical, aqui focalizado, indicando nexos com outros contextos de esquerda política. Spener afirma não pretender romantizar a história das esquerdas na América e Europa do século XX, considerando as contradições e conflitos internos:

si se puede conceptualizar a la izquierda “cantante” como una especie de tribu global que comparte algunos valores y orientaciones fundamentales en común, también se podría pensar en la trayectoria de I Shall Not Be Moved en los movimientos sociales a través del tiempo y el espacio como una ilustración de apropiaciones que en cierto sentido pueden conceptualizarse como intraculturales, en vez de interculturales, o sea que han sido facilitadas por afinidades valóricas subyacentes, en lugar de haber sido dificultadas por discrepancias

culturales fundamentales [grifo meu] (SPENER, 2015, p.69, grifo meu)

A noção de cosmopolitismo, alinhada ao fenômeno, me parece apropriada quando o autor afirma que “se puede pensar en el cosmopolitismo como una 'forma de ser en el mundo', o sea, un habitus asociado con las luchas políticas de izquierda en muchas partes del mundo” (SPENER, 2015, p.71). Conecto aquilo que o autor entende como *afinidades valóricas subjacentes* (alinhamentos intraculturais) à minha experiência em campo, uma vez que percebi signos em comum atravessando esse fazer musical no passado/presente.

No capítulo 1, apresentei uma série de artistas que se moviam/se movem naquilo que chamei de *trânsitos sonoro-musicais* (redes sinalizadas pelos interlocutores) no contexto das décadas de 1970/1980, ao que enfatizei o cruzamento de aspectos políticos, estéticos e sonoros. Na medida em que as falas dos colaboradores dos Tápes apontavam para esses outros atores com os quais travaram diálogos, passei a procurar esses outros músicos a fim de me “aproximar” dessas sonoridades. Em uma dessas buscas, troquei alguns e-mails com um dos integrantes do catarinense Grupo Engenho:

[...] éramos politizados e contra as imposições das gravadoras. O nosso primeiro vinil foi produção independente. Um dos primeiros do Brasil. Chamamos esse primeiro Lp de "VOU BOTÁ MEU BOI NA RUA" (1980). Veja no blog Trem de Minas o que eles falam sobre o Grupo Engenho. Mauricio Kubrusly escreveu sobre o Grupo Engenho na Revista *SomTres* e na Folha de São Paulo. Lembro muito dos Tápes... nos identificávamos com eles. Fizemos alguns shows juntos. E sempre dávamos um jeito para promover um encontro. Por serem de uma cidade litorânea tínhamos vários elementos musicais em comum. Lembro que eles eram questionados por pessoas de esquerda...porque viajavam com um Galaxy (risos). A patrulha ideológica. Essa música independente foi mais criativa nessa época. Talvez pela resistência à ditadura militar. Em breve lançaremos um álbum contendo um CD...Um DVD. Foi gravado ao vivo em um circo. Em Florianópolis. "De dijáôji a três on'tonti". Uma coletânea da trajetória do Grupo Engenho (Marcelo, 13 de abril/2015)

Situo a noção de “política” enquanto constructo acionado nos momentos de performatividade, entre os músicos do presente, ou na rememoração de tais eventos do passado. Ao focalizar nos significados atribuídos pelos interlocutores sobre suas construções sonoras, distancio-me do entendimento de uma *música política* como algo monolítico e homogêneo, procurando lê-la enquanto algo dinâmico, negociado e, por vezes, conflituoso.

Em *My Voice is My Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance* (2013), etnografia realizada entre músicos populares palestinos, David McDonald problematiza a noção de “resistência”. De acordo com o autor, “o foco central desse livro é entender a 'poética da resistência', o processo performativo através do qual 'resistência' assume um significado na vida dos

palestinos” (MCDONALD, 2013, p.285, tradução nossa). O autor aborda a noção de resistência procurando afastar-se da maneira como aparece no discurso do senso comum, que naturaliza a identidade palestina enquanto “prática de resistência”. Aproximo-me de McDonald, ainda, a fim de interpretar a emergência dessas múltiplas categorizações como práticas articuladas à processos músico-políticos. Paula Vilas (2005) parafraseando a noção de performance proposta por Paul Zumthor diz que: “para o autor, a performance é jogo, e o jogo poético só é possível através da voz: voz poética que tende ao canto, como gesto poético tende a dança. Por poesia, entende tanto um conjunto de textos ditos poéticos como a atividade que os produziu, a voz, o gesto” (VILAS, 2005, p.195).

Ao reconstituir a trajetória da canção popular palestina, McDonald põe em relevo as variadas “formas de resistência” e suas ressignificações e reapropriações pelos atores sociais em diferentes temporalidades:

In my analyses I explored the musicological relationship between the canonized repertory of resistance cassettes made popular in the early 1970's and their indigenous “folk” antecedents by getting directly into their instinctive and associative musical meanings. Learning the songs directly from the poets and singers opened up possibilities for exploring meaning, intent, composition, improvisation, and other creative processes not available from recordings alone. (MCDONALD, 2013, p.9)

McDonald chega na cidade de Ammam, capital da Jordânia, em período de intensa instabilidade, quando intensifica-se a *Intifada al-Aqsa*, levante palestino também reconhecido como Segunda Intifada. Inicialmente, o autor se diz interessado na “canção de protesto” através do qual seria possível discutir a identidade palestina. Contudo, no percurso etnográfico, participa como performer de grupos locais e se vê diante de um contexto complexo, de uma noção de “resistência” que não permitia essencializações, o que o leva a posicionar tal conceito sob outra perspectiva. O autor entra em contato com músicos da Primeira e da Segunda Intifada, e busca construir uma narrativa histórica do nacionalismo palestino através da música e da dança: “as dinâmicas da resistência popular podem ser completamente entendidas somente através de uma cuidadosa análise etnográfica das implicações políticas, culturais e sociais como eram (são) experienciadas, sentidas, e negociadas por atores reais no tempo e no espaço” (MCDONALD, 2013, p.169).

Segundo o autor, música de resistência pode ser entendida como a performance consciente de qualquer música a serviço do projeto de autodeterminação palestina. Sintomático disto é que ao longo do texto não há um enfoque em determinados gêneros/estilos musicais específicos, sendo os últimos capítulos dedicados a uma abordagem etnográfica entre músicos palestinos de rap que vivem em

Israel. Creio ser possível localizar em Gage Averill (1997, p.211), também, a tentativa de conceber a noção de “resistência” como algo que ultrapassa os aspectos musicais: ao abordar a música haitiana no horizonte da *world beat*, afirma que tanto a “música comercial” quanto a “não-comercial” produzirão uma crítica e uma luta que reconfigurarão a vida política, social e cultural no Haiti.

Em campo, a ideia de uma música enquanto resistência aparecia com muita frequência na fala dos colaboradores. Em um dos diálogos com Pedro Munhoz, na sua casa, no município de Barra do Ribeiro, interior do Rio Grande do Sul, lhe falo sobre o que tenho observado:

- outra coisa que eu tenho ouvido, também... a ideia de música como resistência, né? Como tu vê?...tem um cara dos Tápes, que é mais recente...o Otacílio [falo do Otacílio porque Pedro já havia se referido a ele, em outro momento]

- o Otacílio...

- ele considera também que era resistência...

- mas eu penso assim, cada coisa a seu tempo...na época, como existia uma ditadura, era uma música de resistência, né?...aí era uma música de resistência, mas não era uma música de combate...tá me entendendo?

- Sim

- Tem diferença...uma música de resistência nos padrões estéticos, de conteúdo...,mas uma música de resistência nem sempre é uma música de combate...né? Por exemplo, hoje, a gente faz uma música, me parece, de resistência...e de combate, né? E aí tem um dado comum...tem um dado muito comum nesse momento...tanto na época dos Tápes como na época que nós vivemos hoje...o inimigo, o dono do guarda-chuva é o mesmo...estamos combatendo o mesmo...é o sistema...o inimigo é o mesmo...a forma de lutar hoje é outra, ela tá mais diversificada, entende? Talvez os Tápes não combatessem não porque não quisessem, porque não dava, cara...imagina fazer música de combate à ditadura no início dos anos 70...não tinha como...não tinha como...era o que dava prá fazer...entende? e esse é o meu respeito, porque os caras podiam tá fazendo qualquer coisa...podiam tá fazendo música do Teixeirinha na época, e tava tudo certo, ou podiam tá cantando...música paisagista, como os Chalchaleros ou os Fronteirizos fazem na Argentina...que é uma música que não se envolve, canta o campo, falando das lidas do campo, mas não....questionando a questão social do campo, não, eles faziam...[cantarola Pedro Guará]... tá, quem é o Pedro Guará?

*Num lamento chegou minuano
anunciando o último inverno
o orvalho chorou nas campinas
e o céu enlutou as estrelas*

*Pedro Guará sentia mais forte cheiro da terra
o vento do sul entrava no rancho no calor do braseiro
mateava na espera do tempo chegar*

*Pedro Guará partiu sem rastro
fruto maduro na volta pra terra
rasgando um riso, seu último gesto
sumiu da serra não vai mais cantar⁴⁹*

- , descobri que tem varias historias em torno
- varias historias...um preso político ... e um dos primeiros acampamentos sem terra...que surgem sem movimento sem terra, sem movimento agrário nenhum...n? Foi na Lomba do Guará...os caras montaram um acampamento al e depois foram dizimados
- que é um lugar...
- ...aqui, entre a Barra [Barra do Ribeiro] e Tapes...entende? era uma música de resistência? Seguramente era uma música de resistência, mas não era uma música de combate [...] não tinha como ser combativo [...] agora tu acha que um grupo de trabalhadores, de maioria gente pobre aqui de Tapes iam...cara... iam ser dizimados...o que que eles fizeram? Montaram uma fundação, alugaram o cinema...o Slvio era um cara que ajudava a construir os instrumentos. (Pedro Munhoz, 31 de agosto, 2015) [faixa 13]

A fala anterior de Pedro Munhoz sugere nuances na compreensão em torno desse fazer musical: como se resistência, no que ele diz, se aproximasse de algo mais “poético”, simbólico, metafórico, enquanto que “canção de combate” diria respeito  uma posição mais direta, explícita. Isso faz sentido nas interlocuções com os atores do passado, onde são recorrentes as reflexões de que, “resistentes”, escolhiam construir sua performance musical por uma via mais *sutil*, menos explícita. Quando falei para Otacílio e Cláudio sobre alguns diálogos meus com os músicos *do presente*, ambos enfatizavam que os Tpes não tinham feito uma *música panfletária*, como que procurando distanciarem-se do que haviam ouvido desses músicos atuais. Não creio, como sublinhado anteriormente, que a noção de resistência possa ser ouvida/lida sob um ponto de vista unívoco, tendo em vista os múltiplos sentidos atribuídos pelos músicos *do passado* e *do presente*.

Sublinho os matizes daquilo que é entendido como *resistir*, hoje, e *resistir* no passado. A compreensão nativa de soluções sonoro-musicais “mais simbólicas”, hoje, e “mais panfletárias” no passado (para usar duas expressões nativas), rompem com ideias estanques de música na ditadura e música no pós-ditadura. Quer dizer, mesmo na memorao daquele passado, ouço os músicos se referirem a composições mais diretas/expcitas, como o caso da canção *Canto da Gente*.

A fala de Pedro Munhoz, ainda, sinalizou a emergência de uma “canção de combate”, que reafirma a posição do músico enquanto ator político (o termo “canção social” - título do evento que

⁴⁹ Trecho da letra de Pedro Guará, presente no disco *Canto da Gente*, Tpes, 1975.

Pedro participou, Capítulo 1 - me parece sintomático). Quando o músico me falou que aquele grupo do passado poderia estar fazendo qualquer outra coisa, como estar “tocando Teixeira” (artista relacionado a um nicho tradicionalista da música regional gaúcha), mas que, não obstante, constroem suas sonoridades em torno de questões consideradas relevantes, social e politicamente, entendo que reside nisso a atribuição *politizada* àquele grupo⁵⁰. Quando me disse que em alguns momentos “propõem uma ruptura”, cantarola algumas de suas canções: *É tudo ou nada*: “Quando a história é mal contada/é tudo ou nada/prá lutar não tem hora marcada/é tudo ou nada”⁵¹; *Procissão dos Retirantes*: “no Eldorado do Pará, nome índio: Carajás/ um massacre aconteceu/ nesta terra de chacinas, essas balas assassinas, todos sabem de onde vêm”⁵²; e *Quem tem coragem?*:

quem tem coragem de virar a página para escrever tudo de novo?
Quem tem coragem de soltar a voz na língua do povo?
quem tem coragem de negar deus diante do espelho?
quem tem coragem pelo menos uma vez, pintar o mundo de vermelho?
Somos um, seremos mais, lado a lado em frente
um mais um, nunca é demais, é poesia, é gente
quem tem coragem de assumir com firmeza os próprios atos?
Quem tem coragem de abrir mão para ser anonimato?
Quem tem coragem de dizer não perante o que há de vir?
*Quem tem coragem, se preciso for, ser o primeiro a cair?*⁵³ [faixa 14]

Antes de apresentar essa canção na Colômbia⁵⁴, o músico falou de uma das motivações dessa criação, interpondo: “quem tem coragem de se colocar a serviço de outro?”. Cheguei até esse registro de sua apresentação porque o músico o havia referenciado em uma de suas falas. Parafraseando-o, portanto, pondero sobre o fato da canção presentificar um *outro* no discurso musical tal como observo naquele passado dos Tápes (operário, indígena, negro, pescador como esse *outro*). Em conversa com Norton Correa, antropólogo que em determinado momento esteve próximo ao grupo, e após me falar

⁵⁰ Curioso que, em uma das conversas, Pedro disse que eu poderia estar pesquisando qualquer outra música (como o rock brasileiro, por exemplo), mas que decidi trabalhar com essa música local, o que, segundo ele, me colocaria em uma posição “de comprometimento”.

⁵¹ Trecho da letra da canção *É tudo ou nada*. Pedro Munhoz.

⁵² Trecho da letra da canção *Procissão dos retirantes*, Pedro Munhoz.

⁵³ Trecho da letra da canção *Quem tem coragem?*, Pedro Munhoz

⁵⁴ IV Encuentro Latino Americano de la Canción Social El Sinsonte.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ns7C92w0qBs>

a respeito do que entende como um viés político nas canções, me disse: “então... quando eles lançam essas coisas assim [refere-se ao disco *Canto da Gente*] eles estão falando sobre o ícone da esquerda...que é o povo, né? E tem toda uma conotação política aí no meio...”⁵⁵.

Ambos os músicos *do presente*, com quem estabeleci interlocuções (Pedro e Giancarlo)⁵⁶, são músicos que tocam nos espaços do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), e creio que suas falas, em certos momentos, alinhavam-se ao discurso daquele movimento. Cabe apontar que, em campo, vou “descobrir”, pouco a pouco, a participação política de muitos dos colaboradores (em partidos, movimentos, sindicatos). Pedro me explicou sobre o que chama de estilo trovadoresco: “assim que se reconhece ele [o trovador], quando tu vê um cara de mochila e violão, cantando em sindicato, acampamento do sem terra, ele anda assim... e foi isso que eu fiz nos anos 90...caminhante...porque quando eu descubro isso, eu saio” (Pedro Munhoz, 30 de agosto, 2015).

Janaína Moscal (2010), em etnografia entre *militantes artistas* nos espaços do MST, diz que “a música no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra cria caminhos, possui agência, está na marcha, *comunica a luta*, é embebida da tradição da terra e também flui em outros espaços” (MOSCAL, 2010, p.9). A canção *Procissão dos Retirantes*, de Munhoz, foi premiada em primeiro lugar no *1º Festival Nacional da Reforma Agrária: Canções que abraçam sonhos*, em 1999.

*Terra Brasilis, continente,
Pátria mãe da minha gente
Hoje eu quero perguntar
Se tão grandes são teus braços,
por que negas um espaço aos que querem ter um lar?
Eu não consigo entender, que nesta imensa nação
Ainda é matar ou morrer, por um pedaço de chão*⁵⁷ [faixa 15]

⁵⁵ Conversa com Norton Correa, via skype, abril, 2015.

⁵⁶ A partir deles descubro uma rede de músicos, em atuação, que compartilham questionamentos musicais/políticos. Em outubro de 2015 assisto o lançamento do disco *Contraponto*, do músico Ciro Ferreira, do município de Esteio, interior do Rio Grande do Sul. Em uma das interlocuções com Pedro Munhoz, ele havia me falado de outros músicos que fariam parte dessa rede atual de artistas com “preocupações” semelhantes nas suas construções sonoro-musicais, e por esse caminho chego até o lançamento do disco de Ciro. Na apresentação, em um teatro no centro de Porto Alegre, entendi a interpretação de compositores do passado como Ataulpa Yupanqui e Violeta Parra como signos que são atualizados.

⁵⁷ Trecho da letra da canção *Procissão dos Retirantes*, Pedro Munhoz.

3.1 “Havia muitos simbolismos por conta da ditadura”: a agência dos atores sociais nesse fazer local

Procuro ponderar sobre as estratégias de construção de uma música local (*de resistência, de luta*, etc), também considerando a estrutura política daquele momento. Meus diálogos em campo, inúmeras vezes, adentravam situações vividas pelos músicos decorrentes da condição política do país, e revelavam formas de elaborar o sonoro a partir de tal condição contextual.

Ponto que a noção de música como resistência me parece estar conectada à noção de agência, na medida em que, na perspectiva nativa, a construção dessa música local perpassa a ideia de “resistir musicalmente”. Enquanto ouvíamos a gravação de um show do espetáculo *Americanto*, cujo tema central é o “indígena” da América Latina, e em meio a lembranças sobre experiências de alguns músicos do grupo durante o regime militar, Claudio me disse que “havia muitos simbolismos por conta da ditadura”. Anteriormente eu havia perguntado sobre as dores cantadas/declamadas desse índio imaginado/representado pelo grupo: “se a dor desperta em esperança, sou a lança que não perdi na andança, sou o parto da dor americana, sou a flor que se abre em chama” (espetáculo *Americanto*, 1978). Nessa faixa, extraída de uma das apresentações desse espetáculo, em 1978, o grupo interpreta, sem interrupções, a instrumental *Virgenes del Sol*; um poema recitado, com efeitos percussivos; e *Continente Americano* (as duas últimas de autoria do grupo) [faixa 16]. É interessante o que diz Fernando Rios (2008, p.153) sobre *Virgenes del Sol*: “the late 1960s and 1970s, Andean compositions would be set to politicized lyrics (e.g., the classic Peruvian Incan fox-trot ‘Virgenes del Sol’ in the new French version ‘Libertad’)”.

Marcos Napolitano (2001), em “*Seguindo a Canção*”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, no capítulo que discute a conjuntura de 1968 “que culminou na radicalização do debate estético e ideológico em torno da canção popular” (NAPOLITANO, 2001, p.228), afirma: “apontamos para a possibilidade da MPB ter se constituído como parte de uma esfera pública da oposição civil ao regime militar, ao mesmo tempo em que se tornava o eixo do novo sistema de produção e consumo de música no Brasil” (*ibid*, p.228). Nesse sentido, com relação ao período da década de 1960, Elisabeth Travassos (2002) afirma que

uma tendência forte nos meios estudantil e artístico era apreciar as realizações culturais conforme sua capacidade de referir ou suscitar, direta ou indiretamente, uma atitude combativa diante dos acontecimentos políticos. A música folclórica entrou em cena como símbolo de algumas ideias importantes. (TRAVASSOS, 2002, p.95)

Quando a autora apresenta discos que “ilustram a produção de música engajada, nessa época” (TRAVASSOS, 2002, p.95), citando *O povo canta* (CPC/UNE) de 1962, *Opinião de Nara* de 1964, e *Opinião* de 1965, diz que “o show *Opinião*, por sua vez, inaugurou a tendência das canções que falam metaforicamente da oposição ao regime militar, dos trabalhadores e da pobreza.” (*ibid.* p.95). Ainda que a autora aborde um período anterior à criação dos Tápés, e trate de outro fazer musical, a informação é relevante considerando o momento a que os colaboradores com frequência se referiam (os artistas presentes no texto de Travassos emergiam em meus diálogos em campo). Ainda sobre os três registros fonográficos citados anteriormente, Travassos trata de um aspecto relevante para essa dissertação, ao trazer o entendimento nativo sobre uma *música do povo*:

Em todos os três [discos citados], há canções associadas à bossa-nova na instrumentação, arranjos vocais, harmonia, "batida" do violão. *Opinião de Nara* soa, hoje, um disco bossa-nova, mas na época foi percebido na cena musical como uma ruptura. Entrevistada, Nara Leão declarava sua adesão ao "samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho". (TRAVASSOS, 2002, p.95)

O etnomusicólogo Gage Averill (1997, p.210) afirma, no contexto da música popular haitiana, que os músicos têm se apropriado de instrumentos e gêneros musicais que carregam simbolismos políticos, e sintetiza sua tese: “[...] but of course the argument of these book is not restricted to neotraditional musics nor to the use of musics as an instrument of resistance; it ranges rather more broadly to characterize music as a medium of the negotiation and communication of power”. O autor investiga as relações entre música e poder no contexto da sociedade haitiana, e aborda, principalmente, o período ditatorial de François Duvalier e pós-ditatorial, e ainda o momento de redemocratização no início da década de 1990. Segundo o autor, seu texto é construído a partir de sua experiência em um momento agitado da política haitiana e, ao traçar uma linha histórica da canção popular, percorre os significados musico-políticos. Ao explicitar a utilização do modelo semiótico de Jean Jacques Nattiez, Averill (1997) diz estar preocupado com a produção de sentido político na música.

Noções como *significado* e *sentido político-musical* permeiam sua narrativa etnográfica: “musicians have long been deeply dug in the political trenches in Haiti, honing political rhetoric and generating political meaning through musical texts and through the evocative and associative power of musical sound.” (*ibid.* p.209). Em que pese buscar essa “qualidade evocativa” do som, acredito que o autor não problematize, suficientemente, concepções *insider* de “posicionamento político”, uma vez que em alguns momentos seu texto parece incorrer em generalizações: ao elencar uma série de grupos musicais e artistas, tenho, por vezes, a impressão de que o autor os considera, *a priori*, como

performers de uma “canção política” haitiana.

Ambos os trabalhos, de Averill e McDonald, situam-se em diferentes momentos da história da etnomusicologia. Neles, questões como poder, classe social, agência, resistência, identidade, nacionalismo e conflito em música popular são desenvolvidas pelos autores de modos distintos, sob diferentes perspectivas. Para essa dissertação, marco a maneira como os dois trabalhos abordam a noção de *resistência*, e creio que em McDonald haja uma maior vigilância em interpretar tal categoria, já que pela via da performatividade.

Averill aborda noções como agência ao localizar atores sociais marginalizados e entendendo-os a partir dos seus protagonismos diante de estruturas políticas e históricas haitianas. O autor situa a música popular, nesse contexto, enquanto discurso capaz de refletir acerca de questões de classe e de poder, e apoia sua tese em autores como Pierre Bourdieu e Anthony Giddens. Encontro, no universo de pesquisa em que estou inserido, questionamentos apontados por Averill no que se refere a agenciamentos no universo da música popular. Observo nas interlocuções em campo, questões de classe e poder, uma música construída e performatizada de acordo com o que entendem por “intenções”/“compromissos sociais”.

3.2 “Canto o canto da gente”: os processos de *politização da música tradicional e do folclore*

Travassos (2002, p.93), ao percorrer correspondências entre movimentos culturais e música folclórica no contexto brasileiro, afirma que o movimento modernista na década de 1920, o Centro Popular de Cultura (órgão da UNE, União Nacional dos Estudantes) e grupo Opinião nos anos 1960, e as redescobertas do popular nos anos 1990 sugerem questões semelhantes, e a isso interpõem alguns questionamentos:

a música "folclórica" é a música do povo como totalidade ou de um estrato social particular? Podem artistas de classe média e formação acadêmica interpretar, sem incorrer no pastiche, as músicas da população pobre, rural ou interiorana? Essa preocupação é pertinente no âmbito da criação artística? São perguntas que concernem às relações entre estratificação social e alteridade cultural, por um lado, e entre estética e política, por outro. (TRAVASSOS, 2002, p.93)

Travassos diz que na década de 1960 configuram-se duas “vertentes na relação entre artistas urbanos e música folclórica” (TRAVASSOS, 2002, p.91), sendo uma manifestada na vertente

Tropicália, e a outra que, “encarnada pela canção de protesto, ou canção engajada, buscava no folclore estilos nacionais – em linha de continuidade com o modernismo dos anos 1920 – e elementos capazes de funcionar como símbolos da privação do povo e de sua capacidade de resistência” (*ibid*, p.91, grifo meu). A autora afirma: “oscilava-se então entre a politização do folclore – com forte tendência à transformação de canções em hinos – e sua diluição em fragmentos [via tropicália]” (*ibid*, p.91/2). Assim, torna-se relevante, para o presente objeto de estudo, o que Travassos conceitua como *politização do folclore*.



Figura 34 – Os Tápes no jornal Última Hora, RJ, 1976, acervo Claudio Garcia

O etnomusicólogo Fernando Rios em *Andean Music, the Left, and Pan-Latin Americanism: the early history* (2009), a partir de seu trabalho de campo, reflete sobre a música *folclórica andina* na Europa, e elucida “como essa música foi conectada às ideologias de esquerda e ao pan latino-americanismo” (RIOS, 2009, p.1, tradução nossa), sendo Paris, segundo o autor, o centro dessa história transnacional. Procuo compreender, a partir de Rios, o que observei ser uma relação, por vezes, naturalizada entre a música *folclórica latino-americana* e uma perspectiva social-política:

As you’ve probably surmised, few Parisians associated Andean music with the Left in the 1950s and early 1960s. Indeed, Latin American music generally meant “fun times.” Of course Chilean singer/songwriter Violeta Parra had briefly resided in Paris during the mid-1950s and early 1960s, but very few Parisians knew about her socially-committed songs until the late 1960s [...] The Parra family was also instrumental in the early incorporation of Andean instruments and genres into the early Nueva Canción movement (RIOS, 2009, p.7)

O fato de no final da década de 1960 a música “folclórica latino-americana” ter adquirido novos significados na França, é justificado, segundo o etnomusicólogo, pela agenda política do então presidente francês Charles de Gaulle. Rios (2009, p.7) diz que a “música andina” e a esquerda política

estavam intimamente relacionadas. Segundo o autor: “Gaulle was trying to create a 'third block' that could challenge the U.S.S.R. and, especially, the USA. As part of this strategy, he personally reached out to Latin American leaders during a ten-country tour in 1964 that included stops in Argentina and Bolivia” (RIOS, 2009, p.7), e que nessa *tour* o então presidente teria se posicionado contra o empreendimento imperialista. Rios ainda afirma que esse projeto associava ser anti-imperialista com ser pró-América Latina, e que uma série de acontecimentos políticos contribuíram para a afirmação de uma sonoridade latino-americana articulada a uma *cultura de esquerda*:

Che Guevara’s Bolivian exploits of 1967 explicitly linked the Andes with Leftist Revolution. Bolivia, for the first time, was front page news worldwide for months on end. Parisians avidly followed the unfolding saga—especially the Bolivian military’s arrest and imprisonment of French intellectual Régis Debray. His well-known book *Revolution in the Revolution?* had already been issued by Francois Maspero, a Leftist French publishing house whose 1967 catalog included the collection *Songs of Rebellion and Testimony from Latin America*, with works by Atahualpa Yupanqui of Argentina, Daniel Viglietti of Uruguay, Carlos Puebla of Cuba, Nicomedes Santa Cruz of Peru and other artists, along with a poetry book by Violeta Parra titled *Popular Poetry of the Andes*. (RIOS, 2009, p.9)

Ao referir-se à *Canción para Mi América*⁵⁸, do músico uruguayo Daniel Viglietti, Rios diz que houve “a growing French fascination with ‘the Indian’ articulated with a dramatic upsurge in interest in Andean folkloric music” (*ibid*, p.10). Cabe pontuar que Pedro Munhoz referiu-se à Viglietti como uma pessoa próxima, e que já dividiram algumas vezes o palco. Um dos artistas que Rios também faz referência é o grupo chileno Quilapayún, presente, também, na narrativa de meus interlocutores:

Remembering their Paris debut, Quilapayún member Carrasco Pirard noted that “Latin American folklore was already well-known among French [university] students” by 1967 and that “our synthesis of kema and revolution had much success among our French friends who shared our political aspirations, wore beards, admired the Cuban Revolution and plotted against international capitalism” (Carrasco Pirard 1988: 124-125, my emphases). (RIOS, 2009, p.1)

Patrícia Vilches (2004), quando aborda a memória coletiva e identidade cultural naquilo que ela denomina “música comprometida”, a partir da trajetória dos compositores chilenos Violeta Parra, Victor Jara e Los Prisioneros, pondera acerca da construção dessa associação entre um fazer sonoro-

⁵⁸ Dale tu mano al indio/dale que te hara bien/ te mojara el sudor santo/ de la lucha y el deber/ Es el tiempo del cobre/ Mestizo grito y fusil/ Se no se abren las puertas/ El pueblo las ha de abrir [...] (trecho da letra de *Canción para mi América*, de Daniel Viglietti)

musical e movimentos de esquerda na América Latina. Vilches, ao fazer referência ao último discurso do presidente chileno Salvador Allende antes de ser morto pelo golpe militar de Augusto Pinochet em 1973, diz:

La amalgamación del último discurso de Allende en La Moneda se produce justo en el momento en que el presidente, a punto de poner fin a su vida para no someterse al yugo militar, nos declara su deseo de ser escuchado, entre otros, por la juventud, la clase obrera, y por los "que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha" (*Último discurso*). Podemos aducir, entonces, que al hacer mención en su último mensaje acerca del rol de los cantantes de la "Nueva Canción", Allende los identifica plenamente con los procesos ideológicos del gobierno de la Unidad Popular. Como consecuencia, Allende legitima y encomia el poder político de los cantantes de la "Nueva Canción". (VILCHES, 2004, p.197, grifo da autora)

Creio que tal episódio trazido por Patrícia Vilches seja revelador desse fazer musical aqui posto em relevo. Notei que o discurso presente em movimentos como a *Nueva Canción Latino Americana* reverberava nas narrativas sonoro-musicais e sobre esse sonoro-musical dos colaboradores. A respeito desses trânsitos sônicos, Fernando Rios (2008, p.157), em *La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción*, afirma: “his circulation of Andean imagery and sounds, sometimes understood as an intercultural encounter, was actually mediated by individuals socialized into the same modernist-cosmopolitan cultural formation, which helps explain the ease with which this transnational musical process occurred.” O etnomusicólogo, ao discutir o processo de circulação da canção *El condor pasa*, diz: “his circular process, when conceptualized this way - not as dialectical interactions between the local and the global - reveals how transnational musical commodification can be driven by intracultural processes” (*ibid*, p.159). Sublinho a negação de um fazer musical “comercial”, numa perspectiva *insider*, ao mesmo tempo em que tais signos *latino-americanos* participam do processo de mercantilização da música/arte (*commodification*),⁵⁹ estabelecendo-se como um nicho na indústria cultural. Nesse sentido, Hugo Castro (2015), a partir do contexto de Portugal, afirma:

se por um lado, as formas da canção folk têm sido historicamente contrapostas a uma cultura de massas cuja única função é o consumo e, como tal, incompatível de figurar em atividades políticas, por outro, os usos do folk em contextos de movimentos massificados, reconfigurou o papel político da canção popularizada, abrindo caminho também para as perspectivas de comercialização e difusão mediática e a existência de uma dicotomia entre noções de música popular comercial produzida “para o povo” e de uma autêntica folk criada pelo povo, sendo que as práticas da “canção de protesto” se podem situar na fronteira entre estas duas noções.

⁵⁹ Nesse sentido, pontuo o discurso da Marcus Pereira Discos - atuante em um nicho de *música não comercial* - quanto à crítica a um modelo hegemônico da indústria fonográfica, naquele momento.

(CASTRO, 2015, p.3/4)

A ideia de *povo* enquanto local de resistência (*Não tá morto quem peleia*), e a *terra*⁶⁰ (*queremos ser terra/canção da terra*), como espaço *de lutas*, parecem alinhar os Tápes e atores do presente a essa sonoridade *latino americana*. Talvez advenha dessa compreensão de *povo*, o ponto de vista de Scheper-Hughes e Dalla Déa (2012, p.5) quando abordam o papel assumido pela cultura e, especificamente no contexto da América Latina, da eficácia das artes como local de resistência.

Travassos, quando delinea as representações de *povo* nos contextos das décadas de 1960 e 1990, diz que:

Essas diferenças estão ligadas a deslocamentos nas imagens do povo. De forma condizente com a atitude vanguardista dos anos 1960, o "povo" aparecia como entidade que necessitava de esclarecimento para assumir seu papel de protagonista na afirmação da cultura nacional e na transformação da sociedade. As investidas dos músicos urbanos no universo das tradições populares lançavam luz sobre expressões musicais que poderiam simbolizar o estado de privação do povo, mas ao mesmo tempo seu ânimo para a luta. As produções recentes, por sua vez, celebram a abundância cultural, a diversidade de sons, gestos e crenças religiosas, o ethos festivo e a permanência das tradições. Perdeu força, pois, a atitude vanguardista do artista "culto" que transforma em jóia a pedra rústica do folclore, ou que filtra, da cultura popular, suas expressões relevantes para um projeto estético e político de tomada de consciência. (TRAVASSOS, 2002, p.112, grifo meu)

À compreensão nativa de *povo* como um estrato da sociedade que “necessitava de esclarecimento para assumir seu papel de protagonista”, conecto o entendimento *insider* do músico como porta-voz. Pedro Munhoz me falou da arte “enquanto ferramenta de transformação política”, e também nessa direção, a cantora Maria Enildes me disse sobre *conscientização política* dentro do grupo: “algumas pessoas... eu te digo assim... que passaram pelo grupo [os Tápes], não com essa consciência política tão aguçada, né?...e quem muitas vezes passava de uma forma, digamos assim, menos enfática, nessa questão da política...aprenderam quando entraram no grupo”. Em contraponto ao que observei nos músicos atuais, Travassos (2002, p.108) atualiza o entendimento de tais concepções entre os músicos do final da década de 1990, ao referir-se à “posição de porta-vozes esclarecidos do povo não cogitada, contemporaneamente, pelos entusiastas do folclore”.

⁶⁰ No diálogo com os músicos, quando ficam sabendo que toco piano, um deles me convida para tocar no seu grupo, ao que outro responde que acha interessante incluir um pianista quando for no instrumento acústico para que soe mais “da terra” (não em teclado eletrônico).

3.3 “Quantas histórias os Tápés unem em *El condor pasa*”: diálogos sonoros em torno de uma ideia de “América Latina”

Do diálogo com os Tápés, observei o lugar que os instrumentos musicais ocupavam nas suas narrativas. As *flautas primitivas*, maracá indígena, sicuris, berimbau, viola de dez cordas, puíta (cuíca), charango - “um jeito de cantar que quer ser como o de um cantador de maçambique”, como me disse um dos colaboradores, creio compõem as estratégias do grupo de “presentificarem” esse povo, esse *outro*, no sonoro-musical. Quando falamos sobre esses processos, Otacílio me disse:

[...] mas essas escolhas tem uma intenção bem racional, né cara? [...] quicumbis, maçambiques e batuques... diversos ritmos...que nunca foram aproveitados pela comunidade...pela sociedade...sempre ficou relegado à marginalidade...se apagando...se não há alguém que vá lá e resgate...se não tem um antropólogo, um historiador, alguém que vá lá e faça um registro histórico prá ficar, pra saber como era...se apaga. (Otacílio, Porto Alegre, 2014)

Laura Jordán, em *Música y Clandestinidad em dictadura* (2009), no contexto da ditadura chilena entre 1973 e 1986, tem como um dos aspectos abordados o da interdição à “música andina”. A autora faz referência a uma carta trocada entre produtores e músicos a respeito da vigilância sobre as práticas musicais: “En el Edificio Diego Portales, a fines de 1973, el coronel Pedro Ewing les habría comunicado que serían vigiladas sus actividades y canciones, 'que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social'” (JORDÁN, 2009, p.82, grifo meu). Segundo Jordán (*ibid*, p.82), “la noción de 'música andina' fue reducida, como nunca antes, a una significación activista. No sólo en su identificación con la izquierda desde la oficialidad, sino que como parte de los modos de resistir que fueron encontrando lugar desde la clandestinidad política” (JORDÁN, 2009, p.82).

Encontrei, em campo, reverberações desses significados atribuídos aos instrumentos musicais: “[...] um som de resistência constrói melodias de luta. [...] numa linguagem de berimbau, quena, legüero, viola, violão, cavaquinho, sicuri, tumbaquara, irmanando os sonhos daqueles que têm realidades idênticas, num canto perspectivo. Quantas histórias os Tápés unem em *El Condor Pasa* [...]”.⁶¹ Sobre a afirmação de Claudio de que “nos Tápés quanto mais gente, melhor [...]”, referindo-se à tantos músicos, artistas, jornalistas, historiadores que participaram da trajeória do grupo, sugiro

⁶¹ Texto de contracapa assinado pelo historiador Tau Golin, no disco *Os Tápés*, 1982.

uma metáfora sonora na construção artística do grupo: uma polifonia de vozes, de instrumentos, de timbres, de gêneros musicais.

Sobre a fetichização em torno dos instrumentos musicais nesse período, e do alcance dessas concepções em uma série de locais do continente americano, Fernando Rios (2008) afirma:

but highland Andean instruments and genres rarely heard in Chile before the 1960s came to be perhaps the most prominent musical emblems of Nueva Cancion's progressive pan-national scope. As such, *kenas*, *charangos*, and *huayños* entered the repertory of socially conscious artists throughout the Americas in the 1970s and 1980s, even in countries located far away from the Andes mountains such as the Dominican Republic (Pacini Hernandez 1995, 119-27), Cuba (Benmayor 1981, 23; Moore 2003, 21), Nicaragua (Scruggs 2002,124), Brazil (Perrone 1989,152), and, in particular, Mexico (Arana 1976,1988; Barrales Pacheco 1994; Zolov 1999, 225-33). (RIOS, 2008, p.171)

Ressalto, neste contexto, a centralidade da figura do índio na construção dessa *nova canção latino americana*. Caio de Souza Gomes (2013), na tese intitulada “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70), quando aborda o disco de 1969 do compositor chileno Patricio Manns, *El sueño americano*, afirma que “as canções se articulam de modo a construir uma narrativa que percorre todas as faixas. E essa construção narrativa se alia a uma busca de sonoridades de várias partes da América Latina” (GOMES, 2013, p.112).

Após um show de Giancarlo Borba, o músico me mostrou seu Cd Milongador (2013) enfatizando que compreenderei a foto da capa do disco após ouvi-lo. Conte-me que tal imagem trata-se de um registro feito por ele, de uma mulher guarani em uma das edições do evento Fórum Social Mundial ocorrido em Porto Alegre. Creio que sua fala aponte para a relevância dos significados atribuídos a essa dimensão indígena na construção de um fazer musical “politizado”

No que se refere a essa “dimensão indígena”, Carolina Andrade, tendo coordenado as coleções *Música Popular do Norte* e *Música Popular do Sul*, escreveu sobre os Tápes :

[...] Um grupo de jovens começou a investir no silêncio das ruínas, nas páginas dos livros, na música indígena de outras regiões o que poderia ter sido o som guaraní. Criaram

instrumentos a partir de uma matéria prima local: o bambu. Fizeram flautas, instrumentos de percussão. E fizeram música. É claro que não são índios. E nem pretendem ser. Sabem que não se pode voltar atrás na História, que é impossível recuperar a inocência e a simplicidade primitivas definitivamente perdidas. Falam uma linguagem evocativa, tocam um som recriado, mais próximo da nostalgia, do coração, sem pretensões a documento antropológico, válido pela beleza, pela musicalidade, e pelo altíssimo nível de comunicatividade. Pela primeira vez na história da música popular procuraram-se as raízes perdidas [...] (Disco Música Popular do Sul, volume I, 1975)



**Figura 35 – Disco Milongador, 2013,
Giancarlo Borba**

3.4 “*Música para escuchar*”: espaços significativos, espetáculos e audiência

Do áudio de um dos shows digitalizados durante o trabalho de campo, sublinho a fala de Claudio no espetáculo *Temas da América Andina e Pampeana* de 1979, realizado no Teatro de Câmara, em Porto Alegre:

[...] chegamos ao final da nossa apresentação de hoje, e por conseqüente da temporada que fizemos esse ano no Teatro de Câmara [...] novamente, é a quarta temporada que a gente tem a felicidade de fazer nesse teatro [...] sempre... a gente tá colocando aquilo que a gente tá pensando, e tá refletindo naquele momento dentro do grupo. E esse momento pareceu um momento muito sério p’ro grupo, no sentido de uma volta ainda maior às raízes, que foi nessa primeira parte onde a gente tentou se despojar o máximo possível e fazer realmente aquilo que nós somos, com essa coragem de assumir essa simplicidade, e não querer complicar as coisas que são de fato simples (fala de Claudio durante espetáculo *Temas da América Andina e Pampeana*, 1979)

Observei, na fala dessa apresentação, assim como em outras interlocuções, a emergência dos espaços de circulação e do público envolvido nessas performances, e procuro localizar tais aspectos

em termos de uma escuta que reconhece/compartilha signos musicais-politizados⁶². Quando Fernando Rios (2008, p.148) aborda o interesse de uma classe média estudantil por instrumentos identificados com o universo ameríndio, sinaliza a audiência como dimensão expressiva dessa música *polítizada*. O autor aponta as experiências similares de audiências localizadas em várias partes do mundo, e o quanto se aproximam da ideia de “tradicional” presente no discurso da modernidade. Sobre os grupos franceses intérpretes de uma *música andina*, afirma: “Having far more in common culturally with their European fans than with non-cosmopolitan indigenous Andeans, Paris-based groups were well positioned to entertain their core audience with music and imagery that evoked rural highland villages most of the musicians had never even visited” (*ibid*, p.148).

Marcos Napolitano (2010), ao discutir “a trilha sonora da abertura política, 1975/1982” no horizonte da “MPB”, diz que tal música “tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada⁶³ [grifo meu], que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda” (NAPOLITANO, 2010, p.389). Cruzo a fala de Claudio durante o espetáculo dos Tápes com a perspectiva de Napolitano sobre a canção construída naquele mesmo período, no que tange, entre outros aspectos, os espaços em que essa música era apresentada:

Havia a audição das performances ao vivo em espaços fechados (teatros) de pequeno e médio portes, que facilitavam a cumplicidade e o encontro de um grupo social específico (por exemplo, estudantes jovens): esse tipo de situação/ espaço de audiência musical também foi muito importante, especialmente nos anos de chumbo, quando a ocupação dos espaços maciços e monumentais que marcaram a era dos festivais viu-se prejudicada pela nova conjuntura política. Desde 1972, aproximadamente, firmou-se um circuito de teatros de pequeno e médio portes, que mantiveram a MPB próxima do seu ouvinte mais paradigmático: o estudante e a classe média jovem e de esquerda. Alguns teatros consagraram-se como verdadeiros “templos da MPB”: o Tuca (São Paulo), o João Caetano (Rio de Janeiro), o teatro do Paiol (Curitiba), entre outros. Outros espaços de maior dimensão também marcaram os anos 1970: Canecão (Rio de Janeiro), Palácio das Convenções do Anhembi (São Paulo), assim como os vários ginásios públicos e privados que comportavam mais de mil pessoas,

⁶² “Assim, procurar o sentido que o protesto adquiria para os atores sociais na época pode ser mais esclarecedor. Maria Herminia de Almeida e Luiz Weis, nessa direção, lembram que a participação política tinha, para membros da classe média intelectualizada, o cunho de uma “reforma moral”. A participação política podia resumir-se a panfletagem, audição e canto de música de protesto ou verdadeiramente popular. Era, antes de tudo, participação numa cultura de esquerda. São esses feixes de sentidos que importa identificar ouvindo os artistas envolvidos com a pesquisa e recriação do folclore”. (TRAVASSOS, 2002, p.97)

⁶³ No que se refere à audiência dos espetáculos musico-performático de MPB, Napolitano (2010) diz: “Quanto ao estrato sociológico padrão dessa audiência, é de supor que a memória social esteja correta ao consagrar o ‘jovem-classe-média-de esquerda’ como ‘o’ ouvinte padrão de MPB. Mas essa fantasmagoria sociológica não deve ser hiperdimensionada, nem positiva, nem negativamente. As cifras de vendagem de discos registradas pelo Ibope, os índices de audiência de programas musicais de rádios e tv, a importância que nomes como Chico Buarque e Elis Regina adquiriram na esfera pública brasileira não permitem dizer que a MPB era um produto para poucos universitários (na época, cerca de 1% da população), como muitas vezes se afirma. Ao menos, entre 1977 e 1982, evidências concretas e quantificáveis apontam para uma grande expansão de público, limitada, obviamente, pelo poder aquisitivo e pelas limitações de acesso a equipamentos e bens culturais das classes populares urbanas e não tanto pelo seu gosto”. (NAPOLITANO, 2010, p.399)

foram espaços importantes para absorver a ampliação do público da MPB, para faixas mais amplas da própria classe média, ocorrida entre 1976 e 1981. Mesmo nessa conjuntura, os teatros de médio porte (entre trezentos e quinhentos lugares, aproximadamente) continuaram tendo importância no circuito de shows do gênero. (NAPOLITANO, 2010, p.398)

Notei certo orgulho quando os músicos daquele grupo do passado me disseram terem sido os primeiros a apresentarem a *música gaúcha* em teatro. Quanto aos espaços elencados por Napolitano, destaco o Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, onde os Tápés tocaram no show de apresentação do *Música Popular do Sul* em 1975. Ainda, de acordo com Napolitano, “é de supor que as canções desempenhassem um papel muito mais mobilizador e exortativo, consagrando os valores ideológicos que informavam tais entidades, campanhas, eventos”. (*ibid.* p.399). No que se refere a colocar o grupo em perspectiva à “MPB”, contextualizada por Napolitano, as interlocuções foram dando pistas dessas conexões possíveis. Otácilio me disse que pensavam em um “intercâmbio entre a música gaúcha, latino-americana, e popular brasileira...sem desprezar nenhuma delas”. Cabe lembrar, também, a comparação tecida por José Ramos Tinhorão ao descrever algumas músicas do grupo como “toadas a la Vandré” (Capítulo 1), em alusão a uma das figuras icônicas da canção durante o período de ditadura militar no Brasil.

Considerando a dimensão dos espetáculos, os quais eram apresentados, principalmente, em teatros (em campo, os shows que assisto foram, na maioria das vezes, em teatros) Claudio me disse que todos sempre passavam pelo crivo da censura. Na interlocução com a musicista Maria Enildes, quando relembrei uma fala de Tuio, outro músico do grupo, sobre certa tensão nos espetáculos, me disse: “é, era característico isso aí...nunca sabia quem tava ali, né? ...eu não lembro se eles chegaram a ter algum espetáculo interrompido...não lembro...lembro o fato da Alemanha”. Maria Enildes se referiu ao festival que o grupo participou na Alemanha e que teriam tido certa dificuldade na saída do país.

Chamava-me atenção, o fato de que muitas pessoas com as quais dialoguei, apontassem os Tápés enquanto “um grupo sério”. Minha compreensão a respeito disso vai sendo tecida a partir de falas que rememoram o *trabalho de pesquisa*⁶⁴ do grupo, suas posições políticas, e as performances cênico-musicais. Sobre essa última, alguns mencionavam certa “postura imóvel no palco” durante as apresentações. Enquanto ouvíamos a gravação ao vivo do espetáculo *Americanto*, Claudio me falou da “dimensão teatral” que o grupo tinha, e que era uma escolha falarem apenas ao final das apresentações. Articulo esse aspecto, ao que expõe o musicólogo Juan Pablo Gonzalez (1996) no que tange o movimento da *nueva canción chilena* e especificamente o grupo Inti-Ilumani:

⁶⁴ Sobre esse aspecto, um dos músicos recorda que algumas vezes saíam, de gravador em mãos, procurando “captar” a sonoridade da vila dos pescadores, localizada à beira da Lagoa dos Patos, na cidade de Tapes.

[...] la actitud corporal de los siete miembros de Inti-Illimani en el escenario acentúa la idea de seriedad del grupo. Aparecen inmóviles, pegados a los pocos micrófonos disponibles, con el cuerpo oculto bajo el poncho y manteniendo una cuidadosa relación con sus instrumentos, algo que Torres define como “discreción y transparencia” em el escenario. (1980:40-41). Esta actitud correspondía a la formalidad imperante en los conjuntos juveniles de mediados de los años sesenta, los que usaban ropa especial, se uniformaban y actuaban con mesura. El vestuario ayudava a construir el marco de la performance y acentuaba la separación artista/publico. (GONZALEZ, 1996, p.33)



Figura 36 – Os Tapes no jornal Folha da Manhã, Porto Alegre, 1977, acervo Claudio Garcia.

Gonzalez, de forma mais ampla, apresenta dimensões dessa canção chilena que localizo nessa música local, aqui focalizada, como o caráter contemplativo/reflexivo dos espetáculos (*música para escuchar*):

[...] estaba ligada al movimiento estudiantil de la época; canalizaba su sed de cambio; e intentaba un elaboración modernizadora del repertorio folclórico. Al mismo tiempo, se abria a influencias musicales diversas; era una musica para escuchar, no para bailar; y hablaba principalmente de “otro”, encarnado por los sectores marginales de las Américas. (GONZALEZ, 1996, p.32)

Quando falei a Pedro Munhoz sobre o que estava percebendo em torno da audiência dessa música, de um expressivo público estudantil, o músico me disse que se apresenta tanto para uma *classe operária* (fala de seus shows pelos acampamentos do MST), assim como para um público estudantil, por acreditar na música como formação intelectual, e ainda me disse que crê que os espetáculos dos Tapes seguiam nessa direção. É interessante quando Travassos (2002), no seu contexto de pesquisa, aborda o caráter desses espetáculos: “ora, intenções didáticas e proselitismo são traços que comprometem a condição propriamente artística de um produto ou espetáculo, nos termos da ideologia modernista da arte autônoma. Não admira que essas tenham sido críticas dirigidas

à arte engajada dos anos 1960, no Brasil” (TRAVASSOS, 2002, p.103). Munhoz mencionou uma classe intelectualizada que “recebe” tal canção (e, por conseguinte, “a mensagem”), e tem capacidade para “replicá-la”:

[...] se tu me perguntar assim: Pedro, tu entendia esse lado teu trovadoresco [como o músico se auto-define], no início, como um processo político, transformador, um processo de mensagem? [grifo meu]...Não, eu não entendia, e eu comecei a descobrir isso no fazer... comecei a pensar que o meu pensamento político pode ser canalizado aqui....aí eu me dei conta... posso canalizar o meu pensamento político nessa forma. (Pedro Munhoz, 31, agosto de 2015)

Pablo Vila (2014), quando discute as múltiplas nomenclaturas, na América Latina, para se referir à *canção politizada*, destaca o viés marxista nessas narrativas; perspectiva que observei ressoar em campo:

Beyond the official names the different national movements ended up using, there were several other labels that were utilized to describe the militant songs of the time, such as “canción de denuncia” (denunciation song), “canción contestatária” (“song of contestation”), names that I could have used to name the book. However, I have several reservation regarding those names. The most important is that, even though many of the works composed during the 1960's and 1970's in Chile, Uruguay, and Argentina can easily be identified with these labels (“*La Cantata Popular Santa Maria de Iquique*”, by Quilapayún, in the case of Chile; “A desalambrar”, (“*Tear Down the Wire Fences*”) by Viglietti, in the case of Uruguay; “*No te cases con minero*” (“Don't Marry a Miner”) by Guarani, in the case of Argentina, for instance), there were many others that, instead of “contesting” or “denouncing” a particular social situation, offered a message of hope for the social subordinates, auguring the arrival of better times in a near future that was conceived as “scientifically secured” (according to the Marxist lore of the time). (VILA, 2014, p.3/4)

Com relação à veiculação de “mensagens” através da canção, segundo Travassos (2002, p.100/1), os artistas e repertórios populares dos anos 1960 “simbolizavam o papel do povo brasileiro numa transformação iminente da sociedade, mirando, portanto, o futuro. 'O dia que virá', motivo cantado obsessivamente na canção engajada (conforme analisou Walnice N.Galvão), é a expressão das esperanças depositadas no futuro”.

Creio que seja sintomático, da relação *politizada* construída em torno desse fazer musical, a fala de Otacílio, ao me contar sobre o final do período ditatorial coincidindo com o término do grupo:

[...] houve um anseio de ser forte culturalmente, de cantar alguma coisa, a vida social do povo brasileiro...e isso aí eu senti, oh Stringini, que se esvaziou com a abertura...é incrível porque ao mesmo tempo que tu tá alegre com a democracia chegando...tu sente aquela

coisa...eu me queixo disso aí....a gente tentou se organizar...e havia um anseio de se organizar, mas parecia que não tinha um porque...não tinha aquela força...aquele motor...o Zezé me procurou pra mim tocar com ele...eu não quis...depois eu e o Airton procuramos ele, e ele não quis...era isso, esses desencontros que acontecia. Quando um queria, o outro não queria. Aí eu e o Cláudio procuramos o Zezé... (Otacílio, Porto Alegre, dezembro de 2014)

3.5 “Uma postura claramente política diante da arte”⁶⁵: *fazer sonoro como mediação cultural?*

Scheper Hughes e Dalla Déa (2012, p.5, tradução nossa) refletem sobre a “eficácia das artes como um lugar de crítica e resistência política”⁶⁶. Em artigo introdutório, as autoras apresentam os capítulos que compõem o volume: “These articles analyze specific and highly local artistic expressions against the backdrop of globalization. They focus attention on the human beings, the artistic actors and agents, and the concrete working out of artistic practice in the new global context”. (*ibid*, p.9/10). Entendo que as autoras abordam de maneira, por vezes, essencialista a música/arte na América Latina ao posicionarem tais práticas enquanto locais de luta política.

A discussão em torno da *politização* em um fazer musical local foi sendo delineada na medida em que meu percurso em campo, e as interlocuções, foram dando pistas dessa dimensão, e procuro me afastar da perspectiva de Scheper-Hughes e Dalla Déa, que entendem resistência enquanto paradigma monolítico⁶⁷. Ao mesmo tempo em que os interlocutores se referem a múltiplos entendimentos dessa prática politizada, notei um constante cuidado em me mostrarem nuances nessas compreensões: “mais artístico”, “menos panfletário”, “mais simbólico” etc⁶⁸. De acordo com McDonald:

What came to be labeled “resistance music” or “protest song” was defined not by active musico-political processes, but rather by static notion of thematic content, folkloric signification, and other elements of musical “style”. Delineating between a stylistic notion of “resistance” and a process-oriented one aimed at social change became increasingly difficult. What became apparent was the need to develop a means of dealing with “resistance” apart from essentialized stylistic categories, to reinscribe “resistance” as an active functional process for social change. (MCDONALD, 2013, p.5)

A etnomusicóloga Brenda Berrian (2000) refere-se às políticas culturais como locais de luta

⁶⁵ Fala de Otacílio, presente no capítulo 2.

⁶⁶ Tradução minha

⁶⁷ Nesse sentido, James Scott (1990) procura desconstruir a noção essencialista de resistência.

⁶⁸ “[...] nem tudo é consciência, mas nem tudo é desconhecimento, nem tudo é resistência, mas nem tudo é submissão”, aparece em texto da contracapa do disco Não tá morto quem peleia, 1980.

ao discutir a música e os músicos populares das ilhas caribenhas Martinica e Guadalupe:

a cultural political space appears to be the only place where there is some action. The singers are alert to what is happening to their country. They are conscious of the need to preserve their island's natural landscape, language, and agricultural products against homogenization. Their music is based on traditional sounds, rhythms, and instruments” (BERRIAN, 2000, p.145, grifo meu).

Ao afirmar que questões sócio-políticas não são temáticas dominantes na música desses países – *angagé songs* (canções engajadas politicamente) – Berrian sublinha o papel de quatro músicos focalizados no quarto capítulo (*cultural politics and black resistance as sites of struggle*):

the four singers' lyrics shattered the silence about political affairs and eventually gathered together the social forces of which they were a part to repair the damage that had been wrecked by oppression. Hence, the four songwriters sought to recreate a national consciousness through the lyrical space of cultural politics as a site of struggle. (BERRIAN, 2000, p.145)

No que se refere à articulação entre o papel político da cultura e a dimensão estética, Schepers-Hughes e Dalla Déa (2012) enfatizam que os artigos para os quais apresentam texto introdutório, sugerem um contraponto à tese de George Yúdice:

Yúdice (2003) argues that the expediency of culture as an instrument for economic capitalization, nation building, maintaining social stability, and even the promotion of political and social change has supplanted other meanings and significations, ultimately displacing the “transcendent” or aesthetic dimension. The essays here would seem to prove otherwise: that political efficacy and aesthetic expression are not mutually exclusive. (SCHEPER-HUGHES; DALLA DÉA, 2012, p.9)

Notei, em campo, um alinhamento da dimensão estética a uma dimensão política (REGUILLO, 2012)⁶⁹. Contudo, observo uma compreensão por vezes naturalizada entre escolhas estilísticas (a *canCIÓN latino americana*, por exemplo) e posicionamentos político-ideológicos: como se a interpretação de composições específicas, a partir de um estilo sonoro específico, situasse o

⁶⁹ Rossana Reguillo (2012) em estudos em torno das culturas juvenis no contexto da América Latina, refere-se a uma sócio-estética na construção identitária.

músico em um local de engajamento político. “Aqui, eletrônico não entra: só instrumento artesanal” escreveu o jornalista do periódico carioca Última Hora, em 1975, em entrevista com os Tápes.⁷⁰

Sublinho uma das falas de Pedro Munhoz, quando ele se refere a mensagens através da sua música:

- tu pega Daniel Viglietti, pega Yupanqui [Atualpa Yupanqui], pega os grandes músicos...eu não, até te digo que eu não...eles privilegiam o violão desligado...falando em termos estéticos...eu como venho, venho duma influência do Sá e Guarabira...Bob Dylan...meus violões são eletrificados...não dá prá ser tão purista assim hoje...mas com relação...assim eu acho que a voz e o violão...tu e o violão solitariamente no palco, tu continua sendo...a tua música esteticamente continua...tu estás ali como trovador e como porta-voz...de uma outra mensagem...de uma nova ideia, e que independe de lugar, aquilo não vai depender de grandes estruturas...

- nem de grandes amplificações, me parece...

- nada...o Vicente Feliú que é um grande trovador cubano, cara, o trovador ele faz uma música de tarde, e de noite ele já tá cantando...não dependemos...eu já fiz uma música de tarde e apresentei de noite...é um poema...’a história cobrar’ (Pedro Munhoz, Barra do Ribeiro, 31 de agosto, 2015)

Chama-me atenção quando o músico, Pedro Munhoz, fala sobre o uso de frequências graves como “sustentação” àquilo que será entoado: “um trovador prá tocar sozinho, pra impor a sua palavra, tem que ter o seu instrumento grave... porque ele te dá a sustentação da palavra, são coisas estéticas...ele tem que ter um bom grave, porque o grave afirma a sua palavra”. Apoiado por McDonald (2013), creio que as narrativas em torno desse fazer musical sejam elaboradas, também, em torno de significados atribuídos às noções estéticas. Conecto àquilo que o músico me disse com canções como *Continente Americano*⁷¹ em que vozes graves, em uníssono, apresentam a melodia principal. A partir do *insight* de Munhoz, sugiro, nessa canção, as notas reiteradas como construções dessa “sustentação”. Como se as repetições criassem um lugar, estático, sobre o qual o texto seria enfatizado.

continente americano, coração gosto de sal
quantas noites de esperança
quantos séculos de distância
que o irmão não diz bom dia

⁷⁰ Dizem os músicos em entrevista para o periódico Última Hora, p.12, 8 e 9 de nov. de 1975.

⁷¹ *Continente Americano*, de Claudio Garcia, disco *Canto da Gente*, os Tápes, 1975.

que a mãe não vive em paz

eu sonhei com toda a América

irmã gêmea, muito igual

acordei mal humorado com a verdade desigual

continente americano, coração gosto de sal

nesta pele multicores, neste ventre mineral

nos calores do aconchego ouço um grito matinal [faixa 17]

Nesse capítulo, procurei problematizar a noção de *politização* nas narrativas sonoras/sobre o sonoro, no sentido das “micropolíticas do cotidiano de grupos e indivíduos” (ARAUJO; PAZ, 2011, p.211), articulando minha experiência em campo, com uma literatura etnomusicológica. No próximo capítulo, discuto as práticas da memória (SUZEL, 2014) no cruzamento entre passado/presente. Pablo Vila (2014), quando aborda as canções que desapareceram da memória popular, passados quarenta anos do auge da *música militante*, e aquelas que ainda permanecem, apresenta um aspecto relevante para essa dissertação, uma vez que localizo memória e política como nexos indicados pela música: “that it is in Chile where the militant song are remembered the most is not by chance, because those songs are emotionally link to what was (albeit for a very brief period of time) a successful process of democratic social change interrupted by a violent coup d'état” (VILA, 2014, p.7).

CAPÍTULO 4 Reminiscências cantadas/contadas: discursos em torno da memória

Como procurei desvelar nos capítulos anteriores, meu percurso etnográfico foi marcado por esses encontros entre passado e presente. Não somente por explorar um objeto de pesquisa localizado no passado (narrativas históricas/memória social dos atores que performatizaram essa música), mas por dialogar com atores que constroem seus trabalhos artísticos, no presente, também em torno de um passado sonoro. Dessa particular forma, considerando os vários passados etnomusicológicos apontados por Philip Bohlman (2008), nesse capítulo procuro problematizar as fronteiras entre passado/presente nas interlocuções que estabeleci, uma vez que compreendo esse cruzamento temporal como sendo o meu próprio percurso no campo. Bohlman, ao tratar o trabalho de campo etnomusicológico como um lugar que permite diversas formas de encontro com esses passados sonoro-musicais, reflete a respeito da maneira com que os etnomusicólogos podem explorá-los:

In entering the past from the present, ethnomusicology must reckon with a wide range of differences, but it must also welcome that range to some degree. Fieldwork, particularly, if we do not force it to become a set of methods, opens up modalities of interpretation that allow ethnomusicology to recognize these differences. In the present section I embark on discursive excursions into some of the modalities that might effectively contribute to ethnomusicology's engagement with the present and past. (BOHLMAN, 2008, p.255)

Procuro explorar, a partir de uma perspectiva nativa, como esse fazer articula memória e política, e para tanto sugiro a noção de uma *memória política* que emerge na rememoração/reconstrução desse passado sonoro. Enfatizo a prática de uma memória contextual em que as rememorações individuais, como observadas em campo, transformavam-se em memórias históricas. De acordo com Suzel Reily (2014, p.6), a memória contextual, entre outros aspectos, implica “o posicionamento da música em relação às outras atividades do evento; a sua temporalidade; o(s) motivo(s) do acontecimento; a relação do evento com outros eventos; episódios inesperados que ocorreram durante o evento”.

É fundamental quando Reily relaciona a memória social a uma consciência histórica⁷²: “há quem defenda a visão de que toda forma de consciência histórica pode ser entendida como memória social, posto que, mesmo em relatos de fatos históricos comprováveis, os aspectos realçados derivam

⁷² Diferente, no entanto, da noção de Connerton de reconstrução histórica: “we need to distinguish *social memory* from a more specific practice that is best termed the activity of *historical reconstruction*” (Connerton, 1989, p.13). Suzel Reily, sobre Connerton, diz que “Connerton distingue entre “reconstrução histórica” e memória social, sendo que a reconstrução histórica se baseia em documentos que comprovam a veracidade do evento enquanto “fato histórico”, ao passo que a memória social pode até se opor a tais evidências” (Reily, 2014, p.9)

dos interesses do relator e da época em que a narração é feita” (REILY, 2014, p.13). Observo como variantes dessa *consciência histórica* apareciam nos meus diálogos com os músicos, como, por exemplo, quando Claudio se referia aos Tápés como um grupo *bem informado*. Ainda, noções como *resistência, música comprometida, música social*, creio sugerirem essa consciência histórica como tratada por Reily. É pertinente, portanto, situarmos esse fazer musical (e sua rememoração) como um dispositivo através do qual esse passado é construído e “ouvido” com significado. (BITHELL, 2006)

Parafraseando Kay Shelemay (2006), reflito em que medida a performance de uma canção dos Tápés ou a “lembrança de uma escuta”, no meu diálogo com os músicos do passado e do presente, configuram-se como memória musical (memória político-musical) que se transforma em memória histórica. No que tange ao universo do *pizmonim*, repertório de canções judaicas abordado por Shelemay, a autora diz: “pizmon texts and tunes purposefully construct memory on multiple levels, their union also transcends their contents and provides additional affective and emotional arousal” (SHELEMAY, 1998, p.215). Além de Pedro Munhoz referir-se ao cenário narrado pela canção *Pedro Guará*, por exemplo, como local de um dos primeiros assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, ouvi uma série de relatos que apontavam para o personagem da canção como tendo sido um preso político durante o período ditatorial no Brasil.

Inspirado em Shelemay, sugiro vários planos de memória: aqui, como os atores, no presente etnográfico, rememoram aquele passado sonoro-musical; como os músicos *do presente* elaboram seus trabalhos, também, em torno de um passado; e como aqueles projetos de décadas anteriores eram elaborados à luz, também, de uma memória: *Não tá morto quem peleia*, por exemplo, “versava sobre a resistência da música popular gaúcha [...] nós recolhemos uma série de gaiteiros e de músicos populares de todo o litoral do RS”, diz Cláudio em um show de 1981/2)⁷³.

Segundo Shelemay (1998, p.12), em *Let the Jasmine Rain Down: song and remembrance among syrian jews* - etnografia entre os judeus sírios no contexto novaiorquino, “ethnomusicologists can contribute to understanding the manner in which memory is constituted through processes of musical transmission”. Questionando sobre de que forma a música pode nos informar a respeito de um passado, sublinha possíveis perguntas a serem interpostas pelos etnomusicólogos: “Why is music so frequently implicated in sustaining memory? What is remembered through music? How are memories transformed during musical performance into meaningful acts of commemoration?” (*ibid*, p.12).

Nesse capítulo, focalizo a dimensão da memória e as implicações no presente e no passado, assim como faz Shelemay (1998) quando investiga a prática do *pizmonim*, a herança musical dessa comunidade judaica, e como esse passado é reconstruído e recriado no presente:

⁷³ Show digitalizado em campo.

memories relating to pizmonim are embedded in two different domains: memories *about* the pizmon repertory, and memories *of* the songs. Additionally, memories about and of pizmonim can be accessed primarily through two modes of representation: most commonly, they can be spoken or they can be sung. (SHELEMAY, 1998, p.25, grifo meu)

No processo de reconstrução da trajetória dos Tápes, as interlocuções informavam a respeito de dimensões socio/políticas. Quando Shelemay se refere à memória do *pizmonim* acessada através dos dois modos de representação, procurei ficar atento a reconstrução desse fazer musical através do que os atores me contavam e por vezes cantavam. Rafael Koller me disse de sua escolha por um “acorde Piazzolla” na canção *Peão Velho*, quando se referiu a seus trabalhos de pesquisa; o que creio ressoar a fala de Otacílio: “de abrir a fronteira⁷⁴... mostrar a América p’rá gauchada e p’ro Brasil. Em 72, nesse show chamado *Canto da Gente*, já tem bastante música latino americana” (Otacílio, out. 2014). Em alusão ao músico argentino Astor Piazzolla, o acorde mencionado por Rafael trata-se de um acorde *todo diminuto*, executado pelo bandoneon e pelo violão. [faixa 18]

Em *Music, Memory and History*, Shelemay (2006) afirma que os etnomusicólogos poderiam explorar em que medida o sonoro é concebido como depósito de memórias. No contexto de seu trabalho de campo, a autora afirma: “in the diasporic settings of modern Syrian Jewish life, far from the historic homeland of Aleppo, Syria, each performance of a song – or just the faintest recollection of a hearing – constitutes a crossroad at which the memory of music is transformed into the scaffolding of history”. (SHELEMAY, 2006, p.31). Percebo esses *espaços da memória* configurando-se em memórias históricas, por exemplo, quando Otacílio mencionou a dificuldade de manter o grupo no período da redemocratização brasileira na década de 1980 (Capítulo 3).

Quando Shelemay (2006) desdobra suas interpretações a partir da fala de Ruth Cain (sua interlocutora) e da narrativa histórica construída por e através das lembranças desta, afirma:

Ruth Cain's comments, as well as the larger discussions of which they were a part, reveal the manner in which musical experience is sustained in memory as both a sound world and an affect-laden recollection of the past. This paper seeks to explicate what Ruth Cain has so

⁷⁴ De uma perspectiva jornalística, Chico Sosa (2003, p.9) escreve sobre o músico Noel Guarany, também do Rio Grande do Sul, e cuja trajetória musical é iniciada na década de 1960: “a intenção de Noel Guarany ao cantar e gravar era promover a integração cultural do povo latino americano”. O músico, assim como os Tápes, está presente na coleção *Música Popular do Sul*, lançado pela Marcus Pereira Discos (1975). Em campo, observei mais tensões do que aproximações entre o músico e o grupo. Chico Sosa (ibid, p.59) diz que “ele [Noel Guarany], se quiser, pode apontar o que existe de arremedo, por exemplo, até no trabalho de um grupo como os Tápes, por alguns saudados como o que de mais genuíno a música jovem do sul jamais gerou”. Braga e Ávila (2014, p.5) dizem que o “conteúdo das canções missionárias [tipo de música no RS no qual Noel Guarany participa] tem um espectro bastante amplo: indo da canção de protesto tomando por causa a questão indígena às vicissitudes do homem rural e as desigualdades sociais”.

eloquently expressed in her own words, the past in the present as conveyed through music. This past is always in motion: the contents of Ruth's memory palace [grifo meu, apropria-se da expressão utilizada pelo historiador Jonathan Spence (1983)] are occasionally rearranged, like treasured objects that can be dusted off and moved to different spots. (SHELEMAY, 2006, p.20)

A partir disto, é relevante assinalar o posicionamento da autora frente às intersecções entre memória e história no que se refere às narrativas dos interlocutores: “as a musical ethnographer, I suggest that intersections or “crossroads” of memory and history take place within the exchanges about music and music-making that constitute the ethnographic interview” (SHELEMAY, 2006, p.20), ou ainda, nesse sentido, quando afirma: “I will also propose that, within ethnographic interviews, expressions of memory are transformed by all participants to construct history” (*ibid*, p.20).

Uma vez que busco compreender as múltiplas camadas de sentido em que a memória emergiu no trabalho de campo, aproximo-me de Bohlman (2008, p.256) quando afirma que o passado nos é revelado através de narrativas pessoais e decisões sobre o que lembrar. Ao abordar seu encontro com o passado, o autor diz que: “no one can relocate the individuals who once performed within these spaces, but the memories of the past and the imagination of the everyday, informed by the musical texts and objects that were performed in the spaces, gradually bring the past into focus (*ibid*, p.263). É relevante, ainda, quando o autor localiza o passado enquanto espaços em disputa, e que, segundo ele, seria esse o potencial historiográfico do trabalho de campo etnomusicológico preocupado com o passado⁷⁵.

Não obstante a crítica de David Berliner (2005, p.201, grifo meu) ao amplo entendimento da categoria memória na antropologia (*the danger of overextension of the concept*), considero pertinente a assertividade com relação ao que seria uma prática da memória: “memory is not seen as a set of representations of events and experiences that are shared, but as the way lasting traces of the past persist within us, as the transmission and persistence of cultural elements through the generations”. Reitero um repertório, compositores *latino Americanos*, e instrumentos musicais enquanto signos politizados desse passado que ressoa no presente: “memory is not these series of recalled mental images, but a synonym for cultural storage of the past: it is the reproduction of the past in the present, this accumulated past which acts on us and makes us act” (BERLINER, 2005, p.201).

⁷⁵ Relevante, também, é a discussão apresentada pelo autor quanto ao lugar da historiografia na etnomusicologia: “This chapter is not a call to ethnomusicologists to become more historical. Since the advent of the New Musicology in the early 1990s, much has been made about rapprochement between ethnomusicology and historical musicology, with ethnomusicologists urged to arm themselves with historical tools” (BOHLMAN, 2008, p.267).

4.1 “Quem tem memória está vivo”: a ditadura como um quadro sonoro-político lembrado

Assim como Shelemay entende o passado que emerge em sua etnografia como algo em constante movimento (2006, p.20), Suzel Reily (2014, p.2) localiza a memória como prática, quer dizer, “como uma forma socialmente consequente de articular o presente ao passado”. Assim, distanciando-se da noção de memória em termos estáticos, Reily afirma:

Nossas memórias compartilhadas englobam os aspectos contextuais da performance, tais como os participantes envolvidos, sua localidade, sua temporalidade e o conjunto de práticas mais ou menos padronizado que identifica aquela performance. Com efeito, toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes, mas também por aqueles que são excluídos dele. Esta memória é o produto de sucessivas performances – a trajetória, por assim dizer, da canção, que, com cada nova performance, vai sendo resignificada por aqueles que a apropriam. Deste modo, a própria trajetória da canção cria uma memória. Como uma espécie de arquivo, a performance retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo. (REILY 2014, p.2, grifo meu)

Sublinho a canção *Olegário*, dos Tâpes, que Martin Coplas e Pedro Munhoz exemplificam como uma das *canções políticas*; e os discursos em torno da canção *Pedro Guará* apresentados anteriormente. Ao colocar em relevo os lugares da memória acionados pela música, no contexto de sua investigação, Christine Lucia (2002, p.140, grifo meu) - em *Abdullah Ibrahim and the uses of memory* - afirma: “music such as this functions today to remind us of the past as heroic struggle, desire for community, of the hope and hopelessness out of which culture under apartheid operated, of pain numbed by the power of musical evocation, and of the places of memory that music provided”.

Muitas falas apontaram para a construção sonora dos Tâpes considerando, como cenário (evocação musical, segundo Lucia), o período da ditadura civil-militar, no Brasil. Procuro relacioná-las ao que Shelemay (1998, p.215) reitera, com relação à música sinalizar memórias episódicas que permitem que um indivíduo reviva algo que aconteceu no passado.

Nas primeiras entradas em campo notei certa *aura de mistério* quando as interlocuções enfatizavam a experiência (não apenas musical) dos atores nesse período da história brasileira: Otacílio me disse, referindo-se ao *blog* de memórias que está escrevendo, sobre o tanto de coisas ditas nas entrelinhas do seu texto e que não iria me explicitar. No percurso, segundo o músico, eu acabaria por acessá-las. Outro músico com o qual tive um diálogo muito breve, me disse apenas que as letras dos Tâpes falam por si só.

No contexto desta pesquisa, sugiro uma micro-história social, em consonância com Shelemay,

quando localiza o *pizmonim* tal como história social (1998, p.220). Procuo situar, portanto, os diálogos em torno desse fazer sonoro, aqui focalizado, como lugares em que a história social/política do Rio Grande do Sul, e mais amplamente do Brasil, emerge. Em etnografia entre os participantes das folias de Reis em Minas Gerais, Suzel Reily (2014, p.9) afirma que: “os foliões de hoje só conhecem esta estória [a autora refere-se a um episódio rememorado pelos interlocutores] porque ela vem sendo transmitida de uma geração à outra ao longo dos séculos. Trata-se, segundo a autora, do que Paul Connerton (1989) chamou de 'memória social'”. Para este autor, segundo Suzel, essa forma de memória histórica “é composta de recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar. A memória social, portanto, emerge de um processo seletivo de recordações: recorda-se aquilo que, por algum motivo, o grupo considera digno de ser lembrado” (Reily, 2014, p.9). De acordo com Paul Connerton (1989), por sua vez:

Concerning memory as such, we may note that our experience of the present very largely depends upon our knowledge of the past. We experience our present world in a context which is causally connected with past events and objects, and hence with reference to events and objects which we are not experiencing when we are experiencing the present. (CONNERTON, 1989, p.2)

Encontro isto que o autor apresenta, nas falas dos músicos *do presente*: quando Giancarlo me disse que o que eles estão fazendo, hoje, no projeto *Dandô*, seria muito semelhante ao que os Tápes fizeram; ou quando Pedro me disse que “tanto na época dos Tápes, como na nossa época, na época que vivemos hoje...o inimigo, o 'dono do guarda chuva' é o mesmo...a forma de lutar, hoje, é outra”. Quer dizer, ambos os músicos revelaram uma “escuta” desse passado que conecta texto e contexto.

A partir de Travassos (2002, p.112), ao reiterar que “as investidas dos músicos urbanos no universo das tradições populares lançavam luz sobre expressões musicais que poderiam simbolizar o estado de privação do povo, mas ao mesmo tempo seu ânimo para a luta”, creio que que, no âmbito dessa dissertação, a noção de memória possa ser situada, também, enquanto constructo agenciado. Reily (2014, p.13), em texto introdutório para o volume da revista *Música e Cultura* (2014), diz que os autores presentes nessa edição “compreendem a memória [...] como um aspecto da agência, tanto dos indivíduos quanto das comunidades que organizam as atividades que perpetuam as memórias”. Quando a autora diz que “estes estudos mostram como a preservação da memória articula e redefine relações sociais, identidades e temporalidades” (*ibid*, p.13), pondero a respeito das negociações em torno de repertórios e instrumentos musicais, afinações (“mais naturais”, como me disse Pedro Munhoz), qualidades de timbres (“mais da terra”, como me disse Giancarlo), uma forma de cantar (quando Martin Coplas se refere à uma canção que seria o avesso do que ele e os Tápes estavam

buscando), como práticas de memória em um fazer musical específico.

“Quem tem memória está vivo”, me disse Claudio em uma das primeiras entradas em campo, quando falávamos do disco (1980) e do espetáculo (1978/9) *Não tá morto quem peleia*, e do projeto de *recolha* de artistas e músicas do entorno da cidade de Tápes: “nasceu num período em que, com muita atenção, procurávamos ouvir os que sempre estiveram ao nosso lado [...] representou uma disposição efetiva de ampliar o conhecimento do contexto em que se articulam manifestações e a razão de sua sobrevivência e marginalização”⁷⁶).

Enfatizo os trânsitos sonoros com movimentos como o da *Nueva Canción* na América Latina, a partir do que assinala Robert Neustadt (2004):

Em 1976, Ricardo Garcia [radialista chileno] coined the term “Canto Nuevo” for this new postcoup incarnation of New Song music. Garcia explain that he sought a new name for the movement that would be easy to remember and that would evoke the memory of Nueva Canción [grifo meu]: “Buscamos muchos nombres que cumplieron con dos requisitos: que fuera fácil de retener y que sugiera una veiculación con la Nueva Canción Chilena” (quoted in Torres, 218 note 17). Note the double importance of memory implied in the name and its place in history: “Canto Nuevo” arose as a process both to recall and regenerate – to remember – the music and political movements that had been severed by the coup. This new arm of música comprometida developed, by necessity, more sophisticated mechanisms of poetic discourses. (NEUSTADT, 2004, p.129/130)

O conceito de *canto novo* no horizonte desses movimentos musicais desvela a memória como uma dimensão presente nesses discursos, quer dizer, a noção de *novo* implicaria na superação de um passado (musical) ao mesmo tempo em que esse canto articularia uma memória (*indígena, negra*)⁷⁷. Neustadt refere-se a esse *canto novo* como recuperando, discursivamente, a memória de uma América indígena. Creio que a canção *Gauchê*⁷⁸ sinalize tal reflexão:

retumba extenso pampa
tropilha rasga chão
sangue novo, novo canto
amanhece a nação
sangue minuano
imembuí vai casar
perfume da terra

⁷⁶ Texto presente na contracapa do disco *Não tá morto quem peleia*, 1980, Marcus Pereira Discos.

⁷⁷ Reitero a recorrência da noção de “queremos ser terra”.

⁷⁸ Presente no Canto da Gente, os Tápes (1975). Marcus Pereira Discos.

*Cheiro do pampa**povo do mar* [faixa 19]

A partir dessa canção, que apresenta uma instrumentação composta por flautas de bambu, instrumentos de percussão, violão, e canto em uníssono - sugiro a presença de um elemento sonoro enquanto signo: a canção que inicia na métrica 2/4, após a frase “povo do mar” ser entoada, transforma-se em 6/8 e parece enfatizar (ou busca representar) toques de tambores. A instrumentação, nesse trecho, é composta apenas pelos instrumentos de percussão.

É relevante ponderar sobre a construção dos movimentos musicais desse período (décadas de 1960/1970), e as apropriações, representações e implicações políticas advindas da aproximação de canções “tradicionais”/populares por esses agentes. Gomes (2013), quando aborda o papel do *I Encuentro de la Canción Protesta - Cuba em 1967* – na construção dessas sonoridades, afirma:

Nessas reuniões, os artistas discutiram temas como as formas musicais que a canção comprometida poderia adotar, a incorporação pelos artistas em suas obras de temas como as lutas de libertação, a denúncia social e política, a Guerra do Vietnã, a discriminação racial, ou ainda as possibilidades colocadas para essa produção musical no que diz respeito à relação com o folclore, com a canção popular e com as formas musicais modernas e de circulação massiva, e mesmo com os grandes movimentos da música popular internacional. Discutiram ainda questões como a censura e repressão a essas expressões artísticas em alguns países e, por outro lado, o potencial da canção como arma de luta e de denúncia. (GOMES, 2013, p.151)

A respeito da emergência de uma música *folclórica* nesses movimentos culturais, Bolhman (2008) marca o espaço das *folk songs* como objetos musicais que mais tem representado, ainda que de maneira essencializada, o passado:

A folk song comes into existence in the past, assuming authority over the past through claims made for its age and timelessness. For this reason, the folk song serves political ends [...] Music's timelessness is returned to time through oral tradition, which, reproduced through tune families or patterns of variance, connects the past to the present. It is the musical object, nonetheless, that enters the present from the past. Recuperating that object through fieldwork makes it possible to obtain a piece of the past. (BOHLMAN, 2008, p.258)

Observo como esse passado é rememorado sob o signo da politização de modo objetificante, de forma que a performance de determinados repertórios desvela uma *memória política*. De acordo com Rios (2008, p.156), “Nueva Canción artists linked Andean music's foreignness to the pan-Latin

Americanist project. For many of them, the music of the Andes evoked the memory of South”. Em tempo, é pertinente a crítica dirigida ao movimento em torno da *World Music* (FELD, 1994), no que tange a essencialização de práticas musicais. Ou seja, como o sonoro (indígena, por exemplo), foi representado no projeto dos Tápes e de outros daquele passado.

4.2 Memória como espaço de contestação? Memória dos repertórios

Cabe pontuar que o período em que estive em campo foi marcado por uma forte instabilidade no cenário político brasileiro, com ondas de protestos nas ruas realizados tanto por setores mais conservadores da sociedade quanto por movimentos mais progressistas. Eventos que, invariavelmente, emergiam nas interlocuções em campo, já que algumas vezes coincidiam com nossos encontros: “se houvesse outra ditadura, ainda haveria outras formas de compor”, me disse Claudio, articulando o passado dos Tápes com o presente panorama político.

Dos acontecimentos políticos que marcaram o percurso no trabalho de campo⁷⁹, pontuo a recuperação de músicos, como o grupo chileno Quillapayun, em atos públicos do partido espanhol de esquerda Podemos, em 2014. Em texto para o periódico El País – Podemos, la vuelta de la canción protesta – o jornalista Diego Manrique afirma que “esta recuperación de la canción comprometida puede ser entendida como um acto de justicia poética. Pocos sectores de la música popular española tan maltratados como el de los cantautores politizados” (El País, 18 nov. 2014⁸⁰)

El hit parade de Podemos incluye temas integrados en la memoria sentimental de varias generaciones, desde el sobrio Canto a la libertad, de José Antonio Labordeta, al arrollador A galopar; poema de Rafael Alberti musicado por Paco Ibáñez. También hay productos de ultramar, como El pueblo unido jamás será

⁷⁹ No seminário *Teorias Contemporâneas da Etnomusicologia*, do Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2015, ministrado pela professora Maria Elizabeth Lucas, a antropóloga convidada Patricia Olliart me chamou a atenção para que eu observasse de que forma esses movimentos políticos do século XXI estavam rememorando músicos contemporâneos aos Tápes.

⁸⁰ http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/17/actualidad/1416249887_186476.html

vencido, de Quilapayún, folcloristas chilenos que ejercieron como embajadores culturales del gobierno de Salvador Allende, y Todo cambia, de Mercedes Sosa, obra de Julio Numhauser, también miembro fundador de Quilapayún. (El País, 18 nov. 2014)

O cantor espanhol Luis Pastor, em entrevista também para o El País, afirma: “cuando salieron los indignados [como ficaram conhecidos os grupos/protestos que tomaram as ruas na Espanha em 2011] sentí que no nos necesitaban”⁸¹, em que reflète sobre a (des)atualização desse fazer musical. De acordo com o periódico: “recuerdos de décadas en las que el oficio de cantautor se movía em crisis cíclicas y, año si, año también, se declaraba la muerte clínica de la canción política”.

A interpretação de canções de alguns compositores como o argentino Atualpa Yupanqui, os chilenos: Violeta Parra e Victor Jara e o uruguaio Daniel Viglietti⁸² situam-se, portanto, como sinalizadores *politizados* nas narrativas de agentes do passado e do presente.

Ray Casserly (2014, p.14) em *Parading music and memory in Northern Ireland*, quando discute a música das bandas no contexto da Irlanda do Norte, afirma: “the choices of music in these circumstances help the performers legitimize their contemporary agenda, in these case a political agenda, by providing a correlation with the past”, quer dizer, problematiza em que sentido as agendas políticas conectam presente/passado. Parafraseando o autor, sugiro que a prática de um repertório *latino americano* legitime as agendas políticas de músicos desse passado/presente aqui focalizado.

Ao explorar a fluidez das fronteiras entre passado e presente, Bithell (2006, p.9) apresenta alguns questionamentos: “what role does music play in relation to history? In what ways does music embody and evoke memories of past? [...] what can present-day practices tell us about how music might have sounded in the past?”. Quando assisti com Otacílio o show do *Dandô – Circuito de Música Dércio Marques* (Capítulo 2), o músico procurou conectar o que assistimos, com as performances dos Tápes: repertórios (*canções folclóricas, canções latino americanas*), vestimentas/encenações e aquilo que meu interlocutor situou como “um entendimento claramente político diante da arte”. Otacílio, ao se referir ao mineiro Marcelo Taynara⁸³, um dos músicos dessa noite, e que se apropria de *congadas*

⁸¹ <http://www.abc.es/20120305/cultura/rc-luis-pastor-cuando-salieron-201203051843.html>

⁸² Rios refere-se ao músico Daniel Viglietti: “the renowned Uruguayan singer/guitarist called upon Latin American mestizos to form a united revolutionary leftist front with rural indigenous peoples in the title track of Song for My America’ popularly known as ‘Give Your Hand to the Indian’ after the first line of text” (RIOS, 2008, p.164)

⁸³ <<http://marcelotaynara.blogspot.com.br/>>

mineiras no aspecto sonoro e visual, relacionou a performance de Marcelo com o “resgate afro-gaúcho” proposto pelos Tápes. Segundo Bithell (2006, p.5): “we are free to choose the face of the past in wich we recognize our own present or future”.

Érica Giesbrecht (2014), em *Jongos, batuques e sambas de bumbo: dançando a memória negra de Campinas*, diz que “a evocação da memória parece oferecer uma espécie de lastro cultural”. Segundo a autora, “dentre os mecanismos empregados nessa reapropriação da história está a música, 'através da qual ecos do passado ainda podem ser ouvidos no presente' como posto por Caroline Bithell” (GEISBRECHT, 2014, p.1). Ao se referir à retomada dos jongos e dos sambas de bumbo nas décadas de 1970 e 1980 por movimentos políticos e culturais, Geisbrecht (2014, p.4), diz que, “bastante influenciadas pelo fluxo contínuo de pessoas e ideias nos movimentos de caráter marcadamente político, as manifestações culturais dessas décadas tendiam a articular-se mais diretamente às correntes de educação popular promovidas por centros comunitários de esquerda”. É interessante como, a partir do seu universo de pesquisa, Geisbrecht identifica a prática de uma “escuta” que reconhece a *politização* de determinados repertórios, em detrimento de outros:

mesmo que se soubesse que expressões como os jongos ou sambas de bumbo haviam sido performances populares entre os negros da cidade, não era exatamente esse repertório que se queria como emblema de um movimento artístico de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre as performances consideradas mais politizadas em comparação àquelas danças antigas, que já nem mesmo as famílias negras mais velhas mantinham” (GEISBRECHT, 2014, p.4, grifo meu)

Nesse sentido, Reily (2014, p.11) diz que “a memória, portanto, é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais. O corpo, em particular, constitui um foco de contestação da memória social”. Reflito a respeito da voz ser este lugar de contestação (a voz *política/politizada*), que pretende cantar a história do pescador, do negro, do indígena, do operário⁸⁴. Voz que rememora esse passado sonoro pela via da consciência histórica, de uma consciência política contextual. A partir do que ouço sobre aquele grupo do passado, como um grupo *bem informado*, sugiro uma *memória bem informada*, dos interlocutores. Pedro Munhoz me contou sobre o momento em que passou a procurar soluções que articulassem suas ideias no campo da política ao seu fazer musical: “[...] se tu me perguntar assim, ó...Pedro, tu entendia esse lado teu trovadoresco, no início, como...um processo político transformador...como um processo de

⁸⁴ *My voice is my weapon*, como uma dessas expressões, de acordo com David McDonald (2014), no contexto da música popular palestina.

mensagem? Não, eu não entendia...eu comecei a descobrir isso no fazer...[...] meu pensamento político pode ser canalizado aqui [...]” (Pedro Munhoz, agosto de 2015).

4.3 Vozes e instrumentos musicais como nexos da memória

Tendo me referido, no capítulo anterior, às vozes e instrumentos musicais na construção sonora dos Tápes, sugerindo seus papéis na presença de um *outro* sonoro nas composições, procuro refletir, aqui, sobre os lugares da memória por eles apontados: como se a presença de flautas e maracás *indígenas*⁸⁵, puíta, berimbau, quena, cavaquinho executado como charango, presentificassem uma *gente cantada*⁸⁶. Sugiro a dimensão acústica pensada em termos *políticos*. Pedro Munhoz me disse do instrumento a serviço da palavra, e que utiliza a afinação do seu violão em 432 hertz (diferente do padrão convencional em 440 hertz) na intenção de buscar uma *sonoridade mais natural*. Nos diálogos, após um dos shows de Giancarlo, quando Hector (referenciado no Capítulo 2) ficou sabendo que toco piano, e tendo me falado que seu grupo estava sem pianista, Giancarlo revelou achar mais interessante o uso do piano acústico no grupo de Hector, em contraponto ao teclado eletrônico, pois àquele soaria mais *da terra*.

Há uma história que me foi contada uma série de vezes (também por pessoas que estavam na plateia, nesse dia) sobre um show dos Tápes na Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, no início da década de 1980, em que em determinada altura da apresentação o teatro fica sem energia elétrica e os músicos seguiram tocando, sem interrupção. Nessa lembrança, as pessoas com quem conversei enfatizavam o uso dos instrumentos acústicos, que teriam permitido tal episódio.

Travassos, quando aborda a aproximação do *folclore* por parte de músicos populares na década de 1990, diz que

a participação do segmento estudantil é tão importante nesse movimento que ele foi chamado 'fórró universitario'. Um jornalista chamou de 'juventude enraizada' [...] A denominação assinala a faixa etária dos entusiastas do folclore e sua preocupação com o que está preso à terra e tem poder para frutificar — as raízes. (TRAVASSOS, 2002, p.93)

⁸⁵ Em campo ouvi uma série de relatos que posicionavam os Tápes enquanto um grupo de *música primitiva* no horizonte da “música regional gaúcha”.

⁸⁶ Faço alusão ao *Canto da Gente*: disco, espetáculo e canção.

Observei os instrumentos imersos no que Eliot Bates (2012) define como uma rede de relações complexas. No que convencionou denominar *vida social dos instrumentos musicais*, Bates propõe que eles sejam entendidos não como artefatos passivos através do qual o som emana: “much of the power, mystique, and allure of musical instruments, I argue, is inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships [...] (BATES, 2012, p.364).

Ponto o que me disse Claudio a respeito da gaita ser pensada/executada como se fosse um saxofone, sugerindo certa desconstrução na interpretação do instrumento. Creio ser possível ouvir tal entendimento, por exemplo, em uma das performances do grupo no quarto volume da coleção *Música Popular do Sul*: na faixa *Bugio*, título que remete ao gênero musical que, no Rio Grande do Sul inclui, “tradicionalmente”, o acordeon, os músicos enfatizam melodicamente o instrumento [faixa 20]. Na música “gaúcha tradicional”, o instrumento desempenha a função de “acompanhamento rítmico”, através do uso de acordes completos. Na execução do grupo, tal acompanhamento aparece em outros instrumentos que não no “jogo de fole” do acordeon. Parece-me indicial, ainda, que no *Pupurri*⁸⁷ de *danças gaúchas*⁸⁸ o acordeon não esteja presente, quando em tais danças o instrumento é “central”. Nessa faixa, a instrumentação é formada por vozes, viola e instrumentos de percussão (triângulo, entre eles) [faixa 21].

Cabe assinalar que os arranjos, nessa coleção, foram escritos pelo compositor Rogério Duprat⁸⁹, colaborador de movimentos artísticos como a Tropicália, na década de 1960. Creio que esse diálogo com o compositor sinalize a ideia de “abertura” (sonora) presente na fala dos músicos. Ao se referir aos Tápes, Bira me contou sobre sua aproximação com o grupo que mais tarde integraria: “era esse interesse...pô, não é um *gaitaço*⁹⁰, entende? Não é uma música nativista que tem essa obrigação com o Rio Grande...sempre tive um pé atrás com essa coisa da liberdade do gaúcho” (Bira, dezembro, 2014). Creio que a emergência da gaita (acordeon), na sua fala, marque essa tentativa de distanciamento de um viés “tradicionalista”, mesmo que tal instrumento estivesse presente nas narrativas musicais do grupo.

Em uma das idas à cidade de Tapes, o músico Darcy me falou sobre as interpretações das canções de *Quicumbi*, e do fato de terem escolhido o músico Zezé como cantor principal por ser negro, e por, segundo Darcy, ter um timbre de voz que se aproximaria daquele dos “cantores

⁸⁷ Como grafado na contracapa do disco.

⁸⁸ Presente no quarto volume da coleção *Música Popular do Sul*, 1975. Marcus Pereira Discos.

⁸⁹ “Para realizar a pesquisa e as gravações de *Música Popular do Sul*, Carolina viajou durante aproximadamente quatro meses pelos estados do Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina com seu irmão Cesário, que atuou como técnico de som e operador do equipamento de gravação. A direção musical, os arranjos e a direção de estúdio ficaram aos cuidados do maestro Rogério Duprat, proprietário do estúdio Vice-versa, onde foram realizadas as gravações e a mixagem dos discos”. (SAUTCHIK, 2005, p.62)

⁹⁰ Lucas (2003, p.75), quando se refere aos marcadores linguísticos regionais empregados nos discursos sobre música (p.75), sublinho a ideia de *gaitaço*: “peyorativo, en los festivales se refiere a cancionesseudofolclóricas que dependen sobre todo del acompañamiento del acordeón de botones o teclado”

quilombolas”. Encontramos a gravação feita pelo antropólogo Norton Correa (gravações de campo), sobre a qual os músicos me disseram terem buscado inspiração. *Cantigas de Quicumbi* é interpretada com instrumentos de percussão e vozes, e nessa execução os músicos utilizavam a *puíta*⁹¹, instrumento musical que Otacílio sugere presentificar um passado: “tu deve ter visto muita fotografia....bastante rico em instrumental...inclusive tinha uma puíta, que o Claudio usava, que tinha mais de cem anos [...]”.

Ó virgi da Conceição, sará buê, sará uê, sará buá
Oi abre a roda meus dançantes, sará buê, sará uê, sará buá
Ôi óia o ronco da puíta, sará buê, sará uê, sará buá
*Arripinica o tambor-mor, sará buê, sará uê, sará buá*⁹² [faixa 22]

Segundo Regula Qreshi (2000, p.811), os instrumentos musicais são lugares privilegiados na manutenção de memórias culturais e sociais: “a musical instrument offers a special kind of materials memory in its dual capacity as both a physical body and its embodied acoustic identity. Doubly meaningful as a cultural product and as a tool to articulate cultural meaning through sound”. Giancarlo me contou que recentemente havia ouvido o disco *Estação das Águas*, gravado por alguns músicos dos Tâpes no final da década de 1990, e que apesar de achar à *frente* de outras produções atuais na música *regional* do Rios Grande do Sul, o disco não teria a *força de resistência* daqueles discos das décadas de 1970/80. Ao lançar luz sobre a construção de sentidos em torno dos instrumentos musicais, Qreshi permite que ponderemos sobre o quanto o sonoro (situado, marca a autora) evoca a construção de lugar e o agenciamento desses sons por uma audiência *bem informada*⁹³. Ou seja, sugiro que a *resistência* ouvida naquela música do passado, no presente, seja construída, também, em torno da agência dos instrumentos:

In other words, musical meaning and affect need to be considered as being historically and socially situated. But their flavor, tone, and effects are accessible through personal

⁹¹ Luciana Prass (2009, p.97/8) refere-se à puíta como uma cuíca grave, e descreve sua sonoridade como um ronco vibrante.

⁹² Retirei a letra da contra-capta do disco *Não tá morto quem peleia* (1980). Luciana Prass (2009, p.97/8) faz referência a tal música em sua etnografia realizada entre as comunidades no Rio Grande do Sul auto-declaradas e reconhecidas como descendentes de quilombos: “*Casca*, em Mostardas; *Rincão dos Negros*, em Rio Pardo; e *Morro Alto*, a partir de um grupo de descendentes migrados para a cidade de Osório nas últimas décadas” (PRASS, p.21). Os músicos dos Tâpes me disseram que a gravação das “cantigas de quicumbi” interpretada pelo grupo teria sido gravada pelo antropólogo Norton Correa em Rio Pardo.

⁹³ Reiterando, portanto, uma noção *insider*:

participation, not only in the practice of making and hearing music but in the relationships that engender the active, oral sharing of a milieu-specific conversation about and within the experience. (QRESHI, 2000, p.812)

De acordo com Matt Sakakkeny (2010, p.25), “making public sounds in public spaces is, quite literally, a practice of being heard. How these sounds are interpreted by various listeners is dependent on their orientation towards them, which relates to history, culture, and biography in ways that are not always predictable”. Quer dizer, reitera o que diz Qreshi quanto aos significados musicais estarem situados social e historicamente. Em um dos shows de Giancarlo com o grupo Trilhos (referenciado no Capítulo 2), quando Hector falava de suas composições e do seu envolvimento político, apresentou os instrumentos presentes no palco (cuatro venezuelano, charango) os conectando a contextos de *lutas políticas* na América Latina. Proponho a construção da ideia de *politização*, na qual os instrumentos musicais exercem papel relevante, de forma circunscrita, ou seja, através de signos compartilhados em uma *cultura de esquerda/esquerda cantante*, como posto por David Spener (2015). Thomas Turino (2008, p.218) aponta *We shall overcome*, canção emblemática na luta pelos direitos civis, nos Estados Unidos, como tendo uma série de outras associações e sentidos, com outros movimentos, ao longo do tempo. Em campo, observei a reverberação daquilo que Regula Qreshi (2000, p.811) aponta como uma historicidade no discurso dos instrumentos e o quanto eles se tornam, ainda, espaços de significados passados.

4.4 Memória local e o local como estratégias na construção de um fazer musical

Otacílio, rememorando o processo de composição de algumas músicas dos Tápes, me falou que em *Olegário*, sua intenção foi “cantar a vida” de um pescador da Lagoa dos Patos. No relato do músico, que morou dez anos no local da cidade de Tapes conhecido como Vila dos Pescadores, percebo um cuidado em tentar “traduzir” histórias locais particulares alinhada à sonoridades específicas. Otacílio se referiu a um modo “aberto” de tocar seu violão, que desse conta de “representar” aquele espaço: os movimentos das águas - arpejos no violão são constantes do começo ao fim, e a melodia (tanto na voz quanto no violão) que privilegia graus conjuntos ascendentes e descendentes parecem apontar para o ritmo contínuo das marés; os silêncios - pausas entre os acordes arpejados parecem sugerir respirações entre um movimento e outro do pescador; e uma certa vagueza daquela paisagem (sonora) - notas que se alongam no canto [faixa 23]. Ao falarmos dessa canção, perguntei sobre a canção *Barqueiro*, do primeiro disco do grupo, quando o músico ainda não o

integrava, ao que Otacílio lembrou que tal canção também surgiu na intenção de contar/cantar a vida de um outro pescador. Nessa canção observo elementos no arranjo que remetem àquele de *Olegário*, e apresenta, ainda, instrumentos de percussão que parecem sugerir tal espaço sonoro local (pratos percussivos remeteriam às sonoridades das águas) [faixa 24]. O músico me disse que com o tempo foi “perdendo aquele violão aberto” de Olegário, que seu violão “foi se fechando”. Sugiro uma metáfora com a abertura/fechamento político [o reverso do que o músico me diz sobre a canção?], tema presente nesse mesmo encontro: “houve um anseio de ser forte culturalmente [...] que se esvaziou com a abertura... é incrível porque ao mesmo tempo que tu tá alegre com a democracia chegando...tu sente aquela coisa” (Otacílio, nov. 2014).

Steve Feld (1996, p.132), quando discute a acustemologia da sociedade Kaluli, explorando as formas em que o som é central na produção de sentido, diz: “singing like water is an idea that reverberates throughout Bosavi language and expressive practices [...] In this and other cases, the metaphoric potency of water is indicated by the polysemy of all water terminology to the semantic field of song”. Ao ponderar sobre o local poeticamente evocado, Feld diz que: “Kaluli sing about waterways, sing with water, imagine song as water flowing like an embodied voice. Here the poetics of place merge with the sensuousness of place as soundscape and with the sensuality of the singing voice” (ibid, p.134).

*barqueiro da lagoa grande
que fala e sabe escutar
companheira dia e noite constante
de quem traz por sina navegar e pescar⁹⁴*

No que se refere a essa construção de uma paisagem local através da música, me chamou atenção quando o músico Martin Coplas se referiu aos Tâpes, também, enquanto um “laboratório musical”, no sentido de experimentar sonoridades. De acordo com Martin, a música instrumental *Tema do Sabiá*⁹⁵ teria nascido dessa forma. Me parece interessante que tal composição (coletiva) se desenvolva em torno de sons que sugerem uma paisagem idílica/interiorana [a cidade de Tapes no começo da década de 1980?]. Ou seja, ainda que Martin tenha me contado sobre alguns ensaios em que exploravam, livremente, sons e instrumentos, creio que essa busca tenha sido informada pelo local, ou por uma ideia desse local o qual se pretendeu narrar sonicamente [faixa 25].

⁹⁴ Trecho da canção O barqueiro, de Claudio Garcia, do disco Canto da Gente (1975, Marcus Pereira Discos)

⁹⁵ Presente no disco dos Tâpes de 1982.

Procuo refletir sobre a construção sonoro-musical enquanto articuladora de uma memória (local). Feld (1996, p.134), no contexto da sociedade Kaluli, diz que “flow, water's perpetual record of resounding images, carries and lingers in embodied memory beyond the perceptual immediacy of an actual voicing in performance”. Ao abordar a noção de *sense of place*, Martin Stokes (1994, p.4) enfatiza a potencialidade do evento musical em evocar memórias coletivas e experiências de lugar: “the case of private collection of records, tapes and CDs illustrates the ways in which music can be used as a means of transcending the limitations of our own place in the world, of constructing trajectories rather than boundaries across space”. A partir de um exemplo apresentado pelo autor - “[...] identification with urban genres provides the means by which rural-urban migrants can transform themselves from peripheralised proletarians to urbanites, 'become' members of the clean middle class” (*ibid*, p.4) – problematizo o local evocado na sonoridade dos Tápes enquanto agenciamentos que transcendem os limites de lugar. Mesmo ao evocar uma localidade interiorana, aponta para conexões musicais/políticas mais amplas (*de abrir fronteira*, como me disse Otacílio). Nesse sentido, é significativo o diálogo travado com outros agentes cujas sonoridades sugeriam outros locais, como, por exemplo, com o músico baiano Elomar Figueira Mello⁹⁶. Parafraseando Stokes, portanto, procuro ponderar de que forma a performance musical, os atos de escuta, as discussões e reflexões em torno da música, fornecem meios pelos quais os locais e as memórias desses locais são construídas e mobilizadas.

A etnomusicóloga Angela Impey (2006, p.66), quando aborda memória social, fazer musical e espacialidade no contexto etnográfico de Maputaland, África do Sul, argumenta que “sound and music-making operate as mnemonic systems that evoke times, places and events that have the potential to elaborate, bypass, or even contradict collective memory”. Nessa direção, Sara Cohen (2011, p.243), tendo o Cavern Club como estudo de caso, ao explorar o “liverpool sound”, refere-se ao papel das canções na construção de locais e de memórias: “these songs drew on their spatial and biographical journeys to provide a musical mapping of movement and memory, characterizing material urban environments through sounds, lyrics and associated visual images, and through the conventions of musical style”.

Em *Questions of locality* (1993, p.143/4), Doreen Massey chama atenção para que os estudos sobre local não sejam marcados pelo o que chama de “paroquialismo”, limitando a noção de “sentido de lugar” a perspectivas romantizadas e nostálgicas. Contudo, a autora propõe maneiras de transcender tais posicionamentos: “but there is another way of studying localities which is precisely the opposite of parochial. This is the view of locality which stresses its linkages with the wider world.

⁹⁶ Sobre Elomar, Simone Guerreiro (2007, p.33) diz: “a figura do vaqueiro-cantador e menestrel que Elomar afirma em apresentações nos teatros do Brasil, a partir de 1975, os fortes laços com a caatinga e a exaltação dos valores do campo, em detrimento dos avanços da tecnologia moderna, produziram mitos em torno do artista.”.

These links exist in many ways and at many levels and they are not just products of the modern era.” (*ibid*, p.144). Observei como o local emergia nas interlocuções como uma dimensão expressiva desse fazer musical dos Tápés e de atores do presente. Sugiro tais localismos enquanto uma das práticas, naquele passado, que os conectava a outros agentes: Quinteto Violado, Grupo Engenho, Quinteto Armorial, grupo Gralha Azul, Dércio Marques, Elomar (todos presentes nas falas dos colaboradores), e de forma mais ampla, o movimento em torno da Marcus Pereira Discos. Refiro-me às estratégias políticas na evocação desses locais, considerando a perspectiva *insider* de uma *sonoridade rural*⁹⁷ enquanto “participação numa cultura de esquerda. São esses feixes de sentidos que importa identificar ouvindo os artistas envolvidos com a pesquisa e recriação do folclore.” (TRAVASSOS, 2002, p.97)

Noto, nos músicos *do presente*, a rememoração e atualização desse fazer musical articulado à noção de espaço. Segundo Pedro Munhoz, recorrentemente os músicos daqueles lugares situados na beira da Lagoa dos Patos⁹⁸, como a cidade de Tapes e Barra do Ribeiro, onde mora, estão “falando de água nas canções”. A canção *Barqueiros do Jaguarão*, do músico Hélio Ramirez, referenciado por alguns interlocutores também como integrante dessa atual *rede musical politizada*, sinaliza a emergência de um local [possível continuidade da canção *Barqueiro dos Tápés?*]. A canção é em ritmo de baião (compasso 2/4), e apresenta violão, voz e triângulo (junto com outros instrumentos de percussão) como instrumentação.

Barqueiro areeiro, barqueiro areeiro
do meu Rio Jaguarão
no impulso da taquara
leva a teus filhos o pão [...]
mas tua pele morena já está acostumada
a sol, chuva, vento forte
a granizo e invernada
teu suor está plantado
em cada casa desse chão

⁹⁷ Entendo a noção de “autenticidade” implicada nessa busca por uma sonoridade mais “natural”/“pura” que estaria localizada nesse espaço não-urbano. Nesse sentido, é interessante o que afirma Aaron Fox (2004) ao investigar a música country e linguagem entre a classe operária do Texas: “yet to the Texans who appear in these pages, country music, art verbal, and the authentic representation of their social experience are inseparable ideas. The 'fantasy' of country music is their discourse on 'the real'. 'Authenticity' is indeed the issue that organizes an understanding of country music in a Texas bar. But the local claim on country music, which is as rooted in a suspicion of the commodity form as the perspective of any academic critic or cosmopolitan fan, asserts an alternative notion of the 'authentic' – 'real' – essence of the art form, rather than an ironic or despairing abandonment of the idea of musical truth or beauty.” (p.318/9)

⁹⁸ Reitero que encontrei o músico na sua casa na Barra do Ribeiro, cidade ao lado de Tapes, e também às margens da Lagoa dos Patos.

*mas se a paga foi pouca
o esquecimento não*⁹⁹

Proponho, ainda, no âmbito dessa pesquisa, a noção de *América Latina*¹⁰⁰ como sendo, no passado e no presente, um local sonicamente construído, em que noções em torno de memória e política são agenciadas: “Andean folkloric-popular music occupied a prominent place in the imagining of this progressive Latin American community” (RIOS, 2008, p.154). De acordo com Travassos (2002):

Na canção engajada ou de protesto, denúncias do imperialismo norte-americano e da concentração da propriedade da terra podiam aparecer com as vestes do baião, do samba, da marcha, da bossa-nova. Às vezes, tratava-se de um engajamento genérico com a nação – implicando rejeição à cultura norte-americana - expresso por meio da escolha de gêneros nacionais e populares” (TRAVASSOS, 2002, p.96)

Nessa direção, a partir do que Fernando Rios (2008, p.169) se refere como a construção de uma música *andina/latino americana* em termos *politizados* (“french solidarity with Latin American leftists and antipathy toward the United States had been connected for some time”), creio que as interlocuções apontaram para um entendimento desse local *latino americano*, por vezes, de modo essencializado. Da “escuta” desse “local”, sinalizo as implicações sobre as práticas de memória e posições políticas.

Em um espectro mais amplo, procuro transversalizar os contextos em que o local e a *cultura popular*, assim como a memória em torno dessas duas noções, tornaram-se relevantes nas elaborações sonoro-musicais: “a canção do povo, imaginava-se então, expressa ora uma consciência alienada, ora uma inspeção arguta do ambiente social, cabendo ao setor politizado do mundo artístico reconhecer a fração crítica do repertório popular.” (TRAVASSOS, 2002, p.91). Na intenção de traçar alinhamentos, reflito de que forma tais aspectos foram investigados em outros espaços e temporalidades, como nos estudos etnomusicológicos entre músicos populares nas ilhas Martinica e Guadalupe (2000), entre músicos populares na Palestina (2014), no contexto da sociedade haitiana (1997), entre músicos em Londres (2011), no bairro de New Orleans (2010), ou no contexto da África do Sul (2002).

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cmKCPNG2U7U>

¹⁰⁰ Nesse sentido, Robert Neustadt (2004), em *Music as memory and torture: sounds of repression and protest in Chile and Argentina*, afirma: “music offers a tangible cultural thread through which one can read recent history. Nueva Canción in Chile exemplifies the imbrication of politics, history, memory and the process of identity formation” (p.136).

Nesse capítulo, por fim, procurei abordar as práticas de memória nesse fazer sonoro aqui focalizado, assim como o cruzamento entre memória e política a partir do que observei em campo. Ao colocar em relevo aspectos em torno da memória procurei evidenciar seus significados agenciados entre músicos *do passado e do presente*, e localizá-la enquanto nexos, junto a noção de *política*, indicado pela prática musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei construir essa dissertação de modo que “refletisse” minha experiência no trabalho de campo etnomusicológico. Como sinalizei, meu percurso foi realçado pelo cruzamento entre presente e passado, através de narrativas musicais e discursos sobre o sonoro entre os agentes em torno dos Tápes e entre músicos em atuação, hoje. Dessa forma, busquei uma maneira de textualização que contemplasse essa configuração do campo.

Exceto o primeiro capítulo, em que focalizei especificamente a trajetória dos Tápes, que me possibilitou melhor compreender os impactos desse fazer sonoro atualmente, nos demais procurei transversalizar passado/presente inspirado em autores como David McDonald (2013) e Philip Bolhman (2008).

No segundo capítulo, procurei tecer um jogo de vozes entre passado e presente tendo como fio condutor os contextos históricos, políticos e sonoros enunciados pelos interlocutores. Os capítulos subsequentes adensaram, teoricamente, as noções de política e memória. Ainda que as tenha dividido em capítulos, respectivamente o 3º e 4º, procurei marcar seus cruzamentos.

Por abordar *etnomusicologicamente* um objeto de pesquisa localizado no passado, em um primeiro momento estava entendendo memória como recurso metodológico na reconstituição de um passado musical. Contudo, passei a situar a memória, além da noção de *política*, como personagens centrais nesse fazer local. Inspirei-me em Kay Shelemay (1998, p.11) quando a autora afirma elucidar a memória em vários níveis: entre os músicos *do presente*, a interpretação de determinados repertórios e um modo de “pensar” seus trabalhos artísticos articularam a memória de um passado; entre os músicos *do passado*, as práticas de rememorações conectavam o sonoro à aspectos históricos-políticos; o projeto dos Tápes era elaborado, também, em torno de memórias, memórias de músicas *tradicionais, invisibilizadas*, projeto este que ressoava em outros contextos brasileiros e latino americanos daquela época. A memória sugerida como um espaço político: “quem tem memória está vivo”, como me disse Claudio.

Patrícia Vilches (2004, p.198, tradução nossa), quando aborda a trajetória da cantora chilena Violeta Parra, emblemática na *Nueva Canción* das décadas de 1960/70, diz que uma canção de Violeta “tem o poder de nos transportar a uma circunstância específica, a um período significativo em que a história ideológica conservada em nossa memória emerge”. Segundo Vilches, “escutar uma canção de Parra não é em si um ato passivo, mas uma imersão ativa na subjetividade chilena dos anos 1960, nos processos históricos de sua época”. Passei a localizar memória e política como *nexos* indicados

por esse fazer musical específico.

Foi de grande impacto para mim o que Shelemay (2006, p.31, tradução nossa) diz: “a performance de uma canção, ou a simples lembrança de uma escuta, constituem um cruzamento em que a memória da música é transformada em estrutura da história”. Quando entrei em contato com os textos da autora, pareceu-me fazer sentido a fala de Luis Alberto (Capítulo 1) em 1972: “apenas eu e meus quatro colegas, lá na cidade de Tapes, gostávamos de folclore, e como tocávamos alguns instrumentos, resolvemos partir para uma pesquisa séria da cultura popular do sul da América, descobrir sua história através da música”¹⁰¹. Procurei refletir sobre os *espaços da memória* (sonora) como quadros de uma micro-história social.

Busquei entender esse fazer musical, antes como um espaço de negociações (HAYES, 2010) em que a ideia de *politização* operava como um signo expressivo, em uma rede de sociabilidade delimitada por uma esquerda política. Ou seja, esse fazer sonoro não representado enquanto gênero musical. Contudo, procurei me manter vigilante quanto à objetificação da noção de *cantos politizados*, a despeito dos seus múltiplos entendimentos. A fala de Pedro Munhoz (Capítulo 2), de que “tanto na época dos Tapes, como na nossa época, na época que vivemos, hoje, o inimigo, o 'dono do guarda-chuva' é o mesmo...a forma de lutar, hoje, é outra, ela tá mais diversificada”, creio sugerir outros entendimentos dessa noção de politização na música, ainda que sob o signo de um passado entendido como *de lutas*; de um passado musical que os interlocutores dos Tapes enfatizavam terem construído de *forma poética*, em oposição a *formas mais panfletárias*. Quer dizer, procurei colocar em relevo não apenas os acordos, mas as tensões na constituição desses fazeres. A partir de Araujo e Paz (2011) procurei ouvir as narrativas desses agentes enquanto micropolíticas (sonoras).

Elizabeth Travassos (2002), quando se refere aos músicos populares do final da década de 1990, e de décadas anteriores, no Brasil, no que diz respeito à politização artística, afirma:

A aliança contemporânea entre arte e pesquisa etnográfica, que desemboca na aula-espetáculo, torna necessário considerar a hipótese de retomada de uma inclinação menos radicalmente não-pragmática da arte. Afirma-se, de fato, com certa frequência, a necessidade de atuar na esfera da cultura em prol de causas sociais e políticas. O ideal da revolução como processo de transformação social capaz de instaurar uma ordem social justa praticamente deixou de ter adeptos, na esquerda. Temas como biodiversidade, raça, etnia, gênero e direitos culturais também adentraram o terreno da política, nas últimas décadas. (TRAVASSOS, 2002, p.103)

Quando me referi a uma música popular local, foi também na tentativa de me distanciar de categorias como *música regionalista*, *música gaúcha* ou *música nativista* que, a partir do que

¹⁰¹ (FOLHA DA TARDE, Osvil Lopes, 11/08/1972, grifo meu).

observei, não contemplavam essas práticas aqui discutidas. Por vezes, noções como *regional* emergia nas falas dos interlocutores, entretanto, junto a outras como *música popular*, *música brasileira*, *música latino americana*, *música trovadoresca*, *música militante*. Como disse Otacílio (dez.2014): “uma música de projeção latino americana, talvez...os jornalistas chamavam de uma música nativa, né? Porque eles usavam muita flauta indígena, muito instrumental indígena [...], mas na verdade, era um enfoque mais universal...de uma região da América Latina...essa região sul”.

Procurei situar os Tápés e os músicos do presente em uma rede mais ampla, frente a outras experiências sonoras no contexto brasileiro. Passei a problematizar o que aquele grupo do passado representou/representa nesse cenário: sobre o diálogo deles com, por exemplo, Rogério Duprat, compositor do vanguardista *Música Nova* e arranjador da Tropicália (ambos movimentos da década de 1960, no Brasil), ou com o produtor Marcus Pereira, idealizador da *Marcus Pereira Discos* na década de 1970. Ainda, em que medida se poderia pensar o lugar do grupo na chamada “música política”, no país, ou, então, se, como “canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar” (NAPOLITANO, 2010, p.390). Busquei ponderar o quanto esse fazer musical nos possibilita articular outros contextos, outras problemáticas para além dos *localismos*. Creio que, em última análise, o grupo seja protagonista nesse processo de constituição de uma música popular *politizada* no sul. Processo este que observei ressoar entre alguns músicos do presente. O projeto *Música Popular do Sul*, e, como um todo, o *Música Popular do Brasil*, foram condicionantes para os desdobramentos da carreira dos Tápés e demais continuadores e simpatizantes de um modo de entender a performatividade dessas músicas.

Busquei colocar o objeto dessa pesquisa em perspectiva com outros estudos, tais como os realizados entre músicos populares, buscando dialogar com autores que abordaram práticas musicais em outros contextos: entre grupos de música *latino americana*, na Europa (RIOS, 2008, 2009), entre músicos populares, na palestina (MCDONALD, 2013), entre um nicho de músicos *intelectualizados*, no Brasil (TRAVASSOS, 2002) e com músicos populares haitianos (AVERILL, 1997).

Como pesquisador, procurei refletir sobre a minha posição nas interlocuções. Da representação tecida pelos colaboradores sobre mim como alguém que compartilhava com eles, de uma perspectiva *insider*, os códigos *politizados*, à minha experiência de estranhamento diante desse fazer musical que, tanto ao ser rememorado quanto nas performances no presente, acionava dimensões políticas. Tendo os músicos Otacílio e Claudio como os principais interlocutores daquele passado, e os encontros com os músicos do presente realçados pelos diálogos com Pedro e Giancarlo, afirmo que as relações de confiança que se estabeleceram foram fundamentais para que fosse possível adentrar as discussões evidenciadas nessa dissertação. Reitero o quanto Otacílio me fez refletir

quando me disse que “no caminho” eu ficaria sabendo.

Um canto de saída

“Não há como ser diferente”, me disse o músico Hector (Capítulo 2) em um dos diálogos sobre esses posicionamentos *politizados* na música. Entre outras, essa foi uma das falas que ficaram reverberando por algum tempo durante meu percurso em campo. Ao mesmo tempo que “descobria” esse universo musical, esse modo de fazer e pensar o sonoro, *de dentro* me era mostrado a relevância da dimensão política da/na canção. Ou seja, me revelavam aquela que seria a “única” forma possível de tocar, cantar, contar, interpretar, compor e recompor esse fazer. Claudio, uma voz daquele *Canto da Gente*, do passado, me disse que, caso houvesse outra ditadura, ainda haveria outras formas de compor. Por fim, Thomas Turino (2008, p.223, tradução nossa), quando diz que a música continua a ser compreendida enquanto meio potente para imaginar e realizar o possível, afirma que as pessoas continuam a utilizarem as canções “para criarem ícones do que pode ser, e dizerem coisas que seriam difíceis de serem ditas de outra maneira”.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS. 2009.

ARAGÃO, Helena de Souza. **Mapeamentos musicais do Brasil**: três experiências em busca da diversidade. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

ARAUJO, Samuel; PAZ, Gaspar. **Música, linguagem e política**: repensando o papel de uma práxis sonora. *Terceira Margem*: Rio de Janeiro, n.25, jul./dez. 2011, p. 211-231.

AVERILL, Gage. **A Day for the Hunter, a Day for the Prey**: Popular Music and Power in Haiti. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

BATES, Eliot. **Popular music studies and the problems of sound, society and method**. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*. v.3, n.2, 2013, p.15-31.

_____. **The social life of musical instruments**. *Ethnomusicology*, v.56, n.3, 2012, pp.363-395.

BARROS, Frederico. **Toada e desafio**: arte e cultura brasileira na produção musical do movimento armorial. In: *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia (org.); 7 Letras, Rio de Janeiro, 2008.

BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGER, Harris M. **Metal, Rock, and Jazz**: Perception and the Phenomenology of Musical Experience. Hanover, NH: University Press of New England., 1999.

BERLINER, David. **The abuses of memory**: reflections on the memory boom in anthropology. *Anthropological Quarterly*, v.78, n.1, winter, 2005, pp.197-211.

BERRIAN, Brenda. **Awakening Spaces**: French Caribbean Popular Songs, Music, and Culture. Chicago: The University of Chicago Press. 2000

BITHELL, Caroline. **The past in music**: introduction. *Ethnomusicology Forum*, v.15, n.1, jun. 2006, pp. 3-16.

BOHLMAN, Philip V. 1997. Fieldwork in the ethnomusicological past. In: **Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, edited by Gregory F. Barz and Timothy J.C ooley. New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 139-62.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

_____. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre (org). **A miséria do mundo**. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2008.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Missão de Pesquisa Folclórica de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946):** Motivações, Tratativas e Negociações Institucionais e Individuais. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5, 2011, Belém. *Anais...* UFPA, 2011, pp. 617-630.

_____. **Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre:** tensões e intenções entre tradição e modernidade. *Revista Música e Cultura*, v.9, 2014.

BRAGA, Reginaldo Gil; ÁVILA, Fernando Henrique. **Música Missioneira:** imaginários e representações de um estilo musical regional do Rio Grande do Sul. CONGRESSO DA ANPPOM, 24, 2014, São Paulo. *Anais...* 2014.

BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. **“Música popular do sul”:** identidades, agenciamentos e territorialidades trans-locais no Rio Grande do Sul. *Revista OPUS*, v.20, n.2, 2014, pp.151-182.

CASSERLY, Ray. **Parading music and memory in Northern Ireland**. *Revista Música e Cultura*, v.9, 2014.

CASTRO, Hugo. **Discos na revolução:** a produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do dia 25 de abril de 1974. *Revista Transcultural de Musica*, v.19, 2015.

CHERNOFF, J.M. The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation. Trad. Pelo Grupo de Estudos Musicais (GEM). In: Dje Dje, Jacqueline (ed.). **African Musicology:** current trends. Los Angeles: University of California Press, 1989. vol. 1. p. 59-92.

CLAGUE, Mark. **“This is America”:** Jimi Hendrix's Star Spangle Banner Journey as Psychedelic Citizenchip. *Journal of the Society for American Music*, 2014, n.8, pp.435-478.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1998.

COHEN, Sara. 2011. **Cavern journeys: Music, migration and urban space.** In J Toynbee and B Dueck, eds., *Migrating Musics*. Abingdon: Routledge, pp. 235-50

CONNERTON, Paul. 1989. **How Societies Remember.** Cambridge/New York: Cambridge University Press.

COPLAS, Martin; CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro. **Misa de la tierra sin males.** Nueva Utopia: Madri, 2011.

CORDOVIL, Daniela. Casos e acasos: como acidentes e fatos fortuitos influenciam o trabalho de campo. 257-281. In: BONETTI, Alinne; SORAYA, Fleischer (org.). **Entre saias justas e jogos de cintura.** Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.

FARIA, Arthur de. **Um século de música.** Porto Alegre: CEEE, 2001.

FAUDREE, Paja. **Music, Language and Texts: Sound and Semiotic Ethnography.** *Annual Review of Anthropology*, 2012. 41:519-36.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado.** *Cadernos de Campo*, n. 13, p. 155- 161, 2005 [1990].

FELD, Steven. From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of “world music” and “world beat”. In: KEIL, Charles; FELD, Steven. **Music Grooves.** University of Chicago Press, 1994. pp.257-289.

_____. **Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosovi, Papua New Guinea.** In: Feld, S & Basso, K H (eds). **Senses of place.** Santa Fe: School of American Research Press. 1996.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: Music-making in an english town.** Middleton: Wesleyan University Press, 2007.

FOX, Aaron. **Real Country: Music and Language in Working-Class Culture.** Durham, NC: Duke Univ. Press, 2004.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar.** Salvador: Vento Leste, 2007.

GIESBRECHT, Érica. **Jongos, batuques e sambas de bumbos: dançando a memória negra de Campinas.** *Revista Música e Cultura*, v.9, 2014.

GOMES, Caio de Souza. **“Por toda América soplan vientos que no han de parar hasta que entierren las sombras: anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69).** Revista História e Cultura, São Paulo, v.2, n.1, 2013, pp.146-165.

_____. **“Quando um muro separa, uma ponte une”:** conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2013.

GONZALEZ, Juan Pablo. **Evocación, modernización y reivindicación del folclore em la música popular chilena:** el papel de la performance. Revista Musical Chilena. Año I, enero-junio, n.185, 1996, pp. 25-37.

HAYES, Eileen. **Songs in Black and Lavender: Race, Sexual Politics and Women's Music.** University of Illinois Press. 2010.

IMPEY, Angela. **Sounding place in the western Maputaland borderlands.** Journal of Musical Arts in Africa, 3: 1, pp.55 – 79.

JORDÁN, Laura. **Música y Clandestinidad em dictadura:** la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, n.212, 2009, pp. 77-10.

KEIL, Charles. **Urban Blues.** Chicago: University of Chicago Press, 1991 [1966]

KUSCHICK, Mateus B. **Suingue, Samba-rock e Balanço:** músicos, desafios e cenários. Porto Alegre: Ed. Medianiz, 2013.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Gaicho Musical Regionalism.** British Journal of Ethnomusicology, v. 9, n. 1, 2000, p. 41-60.

_____. **“Brasilhana”:** la creación de un signo musical transcultural. Desacatos, n.12, 2003, pp.62-77.

LUCIA, Christine. **Abdullah Ibrahim and the uses of memory.** British Journal of Ethnomusicology, v.11, n.2, 2002, pp. 125-143.

MASSEY, Doreen. **Questions of locality.** Geography, v.78, n.2, april 1993, pp.142-149.

MATSUE, Jennifer Milioto. **Introduction:** Popular Music in Changing Asia. *Asian Music*, v. 39, n.1, Popular Music in Changing Asia (Winter - Spring, 2008), pp. 1-4.

MENEZES BASTOS, Rafael José. O índio na música brasileira: recordando quinhentos anos de esquecimento. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (Org.). **Músicas Africanas e Indígenas no Brasil**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2009

MCDONALD, David A. **My Voice is my Weapon:** Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance. Durham and London: Duke University Press, 2013.

MOSCAL, Janaina. **De luta, inspiração e amor:** a música no movimento dos trabalhadores rurais sem terra. *Revista Música e Cultura*, v.5, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **MPB:** a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

_____. **Seguindo a canção:** engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969. Anablume, 2001.

NEUSTADT, Robert. **Music as memory and torture:** sounds of repression and protest in Chile and Argentina. *Chasqui*, v.33, n.1, may, 2004, pp.128-137.

OLIVEN, Ruben George. **A fabricação do Gaúcho**. Cadernos CERU, 2ª série, nº1. São Paulo, USP, 1985.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PELINSKI, Ramón. Etnomusicología en la edad posmoderna. In: **Invitación a la etnomusicología:** Quince fragmentos y un tango. 1ªed. Madrid: Akal, 2000, pp.282-308.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa:** musicalidades quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

QRESHI, Regula. **How does music mean?** Embodied memories and the politics of affect in the Indian sarangi. *American Ethnologist*, v.27, n.4, 2000, pp. 805-838.

REGUILLO, Rossana. **Culturas Juveniles:** formas políticas del desencanto. Bs As: Sigloveintiuno, 2012.

REILY, Suzel Ana. 2001. **To remember captivity:** The congados of Southeastern Brazil. *Latin American Music Review*, 22: 4-30.

_____ (2014). **A música e a prática da memória:** uma abordagem etnomusicológica. *Revista Música e Cultura*, v.9.

REIS, Nicole Isabel. **“Dançar nos fez pular o muro”:** um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção artística em Porto Alegre (1975-1985). Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFRGS. Porto Alegre, 2005.

RIOS, Fernando. **La Flûte Indienne:** The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 29, No. 2 (Fall - Winter, 2008), pp. 145-18.

_____ **Andean Music, the Left, and Pan-Latin Americanism:** the early history. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, v.2, 2009. <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/index.html>

SAKAKENNY, Matt. **“Under the bridge”:** an orientation to soundscapes in New Orleans. *Ethnomusicology*, winter, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SAUTCHUK, José Miguel. **O Brasil em discos:** nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, Brasília, 2005.

SCHEPER-HUGHES, J. and DALLA-DEA, A. **Authenticity and resistance:** Latin American art, activism, and performance in the new global context. *Latin American Perspectives*, 39(5), 2012, pp. 4-10.

SCOTT, James C. **Domination and the arts of resistance:** hidden transcripts. New Haven, Conn: Yale University Press, 1990.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kîsêdjê?:** uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SHELEMAY, Kay Kaufman. **Let jasmine rain down:** Song and remembrance among Syrian Jews. Chicago, IL, and London: University of Chicago Press, 1998.

_____ **Músic, memory and history: in memory of Stuart Feder.** *Ethnomusicology Forum*, v.15, n.1, jun. 2006, pp.17-37.

SHULL, Jonathan. **Locating the past in the present:** living traditions and the performance of early music. *Ethnomusicology Forum*, v.15, n.1, The Past in Music (Jun., 2006), pp. 87-111.

SILVA, Arthur de Faria. **“Nóis sêmo umas almôndega”:** os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras. UFRGS, 2012.

SILVA, Vagner Gonçalves. **O antropólogo e sua magia:** trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOSA, Chico. **Noel Guarany, Destino Missioneiro.** Santa Maria: Editora Che Sapucay, 2003.

SOUZA, Marilene Nascimento de. **Longe demais das capitais, MUSIPUC:** um (novo) movimento musical em Porto Alegre na década de 1970. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUC, RS, 2006.

SPENCE, Jonathan. **The memory palace of Matteo Ricci.** New York: Penguin. 1983.

SPENER, David. **Un canto em movimiento:** “No nos moverán” en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX. *Hist. Crit.* n. 57, 2015, pp 55-74.

STOKES, Martin, 1994 Introduction. In: **Ethnicity, Identity and Music:** The Musical Construction of Place. Martin Stokes, ed. Pp. 1-27. Providence, R.I.: Berg.

TAYLOR, Timothy. **Global Pop:** World Music, World Markets. London: Routledge, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil.** *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, v.9, 2003.

_____ **Música Folclórica e Movimentos Culturais.** Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música. n.6. Centro de Artes e Letras, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

_____ **Os mandarins milagrosos:** arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar Editor, 1997.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WATERMAN, Christopher. **Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music**. Chicago: University of Chicago Press. 1990.

WONG, Deborah. **Ethnomusicology and Difference**. *Ethnomusicology*, v. 50, n. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer, 2006), pp. 259-279.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VILA, Pablo. Introduction. In: VILA, Pablo (ed.). **The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina**. Lanham, MD: Lexington Books, 2014.

VILAS, Paula Cristina. **A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras**. *Horizontes Antropológicos*, v.11 n.24, Porto Alegre, jul./dez. 2005

VILCHES, Patrícia. **De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisoneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida**. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 25, no. 2 (Autumn - Winter, 2004), 2004, pp. 195-215.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas. 1997.

Discografia

A MÚSICA REGIONAL DO BRASIL, Discos Marcus Pereira, 1980.

CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA, Rio Grande do Sul, Lp da 2ª edição do evento, 1972.

_____ . Lp da 3ª edição do evento, 1973.

_____ . Lp da 4ª edição do evento, 1974.

_____ . Lp da 7ª edição do evento, 1977.

DUO EM PRETO E BRANCO. Canto Operário. Independente, 1985.

ESTAÇÃO DAS ÁGUAS, Lagoa dos Patos. Independente, 2008.

FESTIVAL NACIONAL DA REFORMA AGRÁRIA, Cd da 1ª edição. Independente, 1999.

GRUPO ACABA, Cantadores do Pantanal. Discos Marcus Pereira, 1979.

GRUPO ZAMPO, Bahia. Discos Marcus Pereira, 1976.

GIANCARLO BORBA, Milongador. Independente, 2013.

MARTIN COPLAS, Hermano Americano. Independente, 1979.

_____ E o verbo se fez índio. Verbo Filmes, 1998.

_____ Missa da terra sem males. Verbo Filmes, 2002.

MÚSICA POPULAR DO SUL. Discos Marcus Pereira. (1975) Compositores e Intérpretes Gaúchos, v. 1, Lp. 1975

_____. Milongas, Músicas Missioneiras, Cantos Religiosos, Músicas de Inspiração Indígena. v.2, Lp, 1975.

_____. Cantos de Trabalho, Folclore de Santa Catarina, Ditos, Pajadas e Declamações. v. 3, Lp, 1975.

_____. Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugío e Vanerão. v. 4, Lp, 1975.

OS TÁPES. Canto da Gente. Discos Marcus Pereira. Lp, 1972.

_____. Não tá morto quem peleia. Discos Marcus Pereira. Lp, 1980.

_____. Os Tápes. Independente. Lp, 1982.

PEDRO MUNHOZ, Cantigas de andar só. Independente, 2002.

_____. Dez canções urgentes. Independente, 2010.

Periódicos

FOLHA DA TARDE, Osvil Lopes, RS 17/06/1978

OPINIÃO, Ana Maria Bahiana, RJ, 31/10/1975

JORNAL FOLHA DA MANHÃ, José Ramos Tinhorão, SP, 01/10/ 1975

JORNAL FOLHA DA TARDE, Osvil Lopes, RS 1982

JORNAL ÚLTIMA HORA, José Paulo Borges, SP, 08,09/11/1975

JORNAL ZERO HORA, RS 03/06/1978

_____ .10/06/1978

_____ . 29/09/2011

Websites consultados

300 DISCOS IMPORTANTES DA MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <<https://300discos.wordpress.com/>> acesso: 10 jan. 2016.

BLOG DE OTACÍLIO MEIRELLES. Disponível em: <<http://ostapes.blogspot.com.br/>>. acesso: 20 out. 2014.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Os Tapes. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/os-tapes>> acesso: 15 set. 2014.

ENCUENTRO DE LA CANCIÓN SOCIAL DE LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE “CANTO DE TODOS, ARGENTINA”. Disponível em: <<http://www.unla.edu.ar/index.php/noticias/199-novedades-destacadas/2953-encuentro-de-la-cancion-social-de-latinoamerica-y-el-caribe-canto-de-todos-argentina-2015>> acesso: 10 dez.2015.

PRE-FESTIVAL DE LA CANCIÓN UNIVERSITÁRIA, Disponível em: <<http://universidadmayordesanandres.blogspot.com.br/2015/09/convocatoria-para-ser-parte-del-pre.html>> acesso: 10 dez. 2015.

WEBSITE DE PEDRO MUNHOZ. Disponível em: <<http://www.pedromunhoz.mus.br/>> acesso: 12 jul. de 2015.

WEBSITE DE GIANCARLO BORBA. Disponível em: - <<http://giancarloborba.com.br/>> acesso: 12 nov. 2015.

